

PORTRAITS DE COMPOSITEURS CANADIENS
DOCUMENTAIRE SUR MURRAY SCHAFER

RÉALISÉ PAR EITAN CORNFIELD

TRANSCRIPTION

MURRAY SCHAFER : Nous avons tendance à manquer de profondeur dans nos vies, aujourd'hui. Nous nous attendons à ce que les choses se produisent dans l'immédiat. Nous avons constamment besoin de nouvelles sensations : chaque jour un nouveau film, chaque jour un nouveau frisson, chaque jour une nouvelle expérience. En un sens, ce que je fais, peut-être, est seulement ralentir le processus, de sorte que pour vivre une espèce d'expérience authentique, il vous faut vous y préparer, et une partie de cette préparation pourrait être le déplacement jusqu'au site. Une partie de la préparation pourrait être de jeûner avant l'événement. Une partie de la préparation – vous savez, il faut vous préparer d'une certaine façon pour que l'expérience ait lieu.

Je pense que c'est ce qui se produit pour *Ra*, et c'est ce qui se produit pour *Princess of the Stars*, et pour *Wolf Shall Inherit the Moon*, qui dure une semaine. Il s'agit non seulement de différents types d'expériences artistiques, mais le cadre temporel et le cadre spatial sont très différents du divertissement habituel auquel sont habitués les gens aujourd'hui.

JOHN WEINZWEIG : Bon, Murray, vous savez, est devenu notre compositeur le plus connu sur la scène internationale, et je suis très fier de lui. Je veux dire, il l'a gagné. Mais, voyez-vous, il possède de nombreux talents. À une époque, il a dû choisir entre devenir compositeur ou peintre, mais il possède également un talent littéraire, et il a exploré ce qu'il appelle un « environnement sonore ». Et, bien sûr, il s'est acquis une réputation – il a rédigé plusieurs ouvrages. Vous savez, il possède en réalité un esprit remarquable, et il a influencé les compositeurs de la jeune génération.

EITAN CORNFIELD : R. Murray Schafer est un nom bien connu, au Canada et à l'étranger, et cela est remarquable pour un compositeur contemporain. De Terre-Neuve à Victoria, on l'enseigne aux enfants à l'égal d'Oscar Peterson et de Glenn Gould. Partout dans le monde, ses théories sur l'écologie sonore et l'environnement acoustique sont considérées avec le même respect que les notions innovatrices de Marshall McLuhan sur la communication.

Murray Schafer est un esprit universel autodidacte avec un large éventail de réalisations dans les domaines de l'éducation, de la littérature, de l'environnement et des arts visuels. Pour Schafer, la composition est l'une des nombreuses couleurs d'une palette créatrice éblouissante qu'il propose à ce qu'il conçoit comme les besoins urgents et les rêves de l'humanité aujourd'hui. En tant que compositeur, il se perçoit comme un artiste engagé, avec un fort sentiment de l'époque et de l'endroit qui sont les siens. Au cours des dix derniers étés, cet endroit a été un lac sauvage près du Parc Algonquin, en Ontario.

MURRAY SCHAFER : Ma carrière se divise en plusieurs sous-catégories, et à divers moments certaines de ces choses ont peut-être exercé une influence marquante sur tout ce que je fais. Je n'ai pas seulement composé de la musique, j'ai aussi signé des ouvrages – des ouvrages de fiction, entre autres --, et je vis à la campagne ; je vis près de

la nature. J'ai une sensibilité écologique, et, il y a longtemps -- dix ans aujourd'hui -- j'ai lancé un projet où j'invitais quiconque le désirait à se joindre à moi pour passer une semaine chaque été dans la nature sauvage, afin de créer une oeuvre que j'avais seulement esquissée comme une espèce de rituel que nous inventerions. L'idée était que nous répéterions l'expérience chaque année, en l'élargissant et en l'augmentant progressivement.

L'été dernier, nous avons eu soixante adultes et une quinzaine de jeunes, donc environ soixante-quinze personnes. Nous sommes divisés en clans. Il y a huit adultes dans chaque clan, et nous occupons quatre campements différents. Les campements sont situés à quelque distance les uns des autres, à plusieurs kilomètres -- de deux à quatre kilomètres --, une certaine distance, en fait. C'est un milieu complètement sauvage où nous avons créé nos propres campements, sentiers et tout le reste.

L'oeuvre dure huit jours, et c'est un rituel du début à la fin de ces huit jours, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de temps pour les loisirs et la baignade. Il y en a, mais, fondamentalement, à partir du moment où vous arrivez le premier jour, vous participez à cette oeuvre à la fois théâtrale, musicale et rituelle, qui se poursuit jusqu'au dernier jour où tous les gens se rassemblent, notre groupe de soixante-quinze personnes se réunit pour ce que nous appelons Great Wheel Day (le jour de la grande roue), qui est une espèce de célébration finale et de pièce dramatique qui conclut l'oeuvre. C'est la même chose chaque année. Nous faisons exactement la même chose chaque année, mais nous ajoutons des éléments, et l'expérience, en réalité, devient plus raffinée et plus belle.

MME HAROLD SCHAFFER : Il dessinait des formes et des contours dès l'âge de trois ans, plus ou moins, il avait un excellent contrôle musculaire.

M. HAROLD SCHAFFER : Il commençait généralement par le bas et remontait jusqu'à la tête. La tête est toujours la dernière chose qu'il dessinait sur tous ses personnages.

EITAN CORNFIELD : Murray Schaffer naît le 18 juillet 1933, à Sarnia, en Ontario, une ville dominée par les raffineries. Ses parents l'emmènent, ainsi que Paul, son frère cadet, à Toronto, où Murray ne tarde pas à prendre l'école traditionnelle en aversion.

M. HAROLD SCHAFFER : Oh, il rédigeait aussi des bandes dessinées. Les enfants venaient les lire à la maison, et il leur demandait dix sous, ou quelque chose comme ça.

MME HAROLD SCHAFFER : Il apportait chaque nouvelle édition à l'école, avec lui, vous savez.

M. HAROLD SCHAFFER : Dès que l'école était finie, il se précipitait à la maison pour travailler à ses bandes dessinées.

MME HAROLD SCHAFFER : Cependant, vous savez, il ne faisait pas de sport. Vous savez, il avait ce défaut à l'oeil et --

M. HAROLD SCHAFFER : Il était l'entraîneur du Hilltop quoi, déjà ?

MME HAROLD SCHAFFER : Du Hilltop Football Team.

M. HAROLD SCHAFFER : Ils n'ont pas perdu un match de toute la saison.

MME HAROLD SCHAFFER : Il enseignait à ces garçons la formation et les stratégies.

M. HAROLD SCHAFFER : Oh oui, et il inventait certaines stratégies aussi. Vous savez, il avait des tonnes de bouquins sur le football.

MME HAROLD SCHAFER : À l'époque, vous savez, pendant la courte période où il s'est intéressé à ça, il y avait une note sur la tableau dans la cuisine. Il y écrivait toutes ses instructions, que Paul devait donner aux garçons à l'école, puis il ajoutait en bas : « Ne leur demande pas de venir ; dis-leur de venir. »

EITAN CORNFIELD : Un flair artistique jumelé à un esprit d'entreprise et une famille qui le soutenait : comment cela aurait-il pu être une enfance malheureuse ?

MURRAY SCHAFER : Oh, j'imagine que j'ai eu, en gros, une enfance relativement heureuse, avec un seul problème : celui d'avoir un handicap – de n'avoir qu'un seul œil ce qui, compte tenu que les enfants sont des créatures cruelles et malicieuses, peut vous rendre la vie tout à fait misérable. J'en ai souffert surtout, je pense, au secondaire, beaucoup moins au primaire. Au secondaire, je ne sais pas ce qui est arrivé, mais cela combiné à mon tempérament plutôt névrotique, les cinq années du secondaire ont été les cinq pires années de ma vie. J'étais un moins que rien ; en tout cas, je pensais que j'étais un moins que rien en tant qu'être humain.

EITAN CORNFIELD : Schafer met son penchant autoritaire sur le compte de l'intimidation dont il a été victime à l'école.

MURRAY SCHAFER : Dans mes rapports avec les gens, j'essaie de ne pas les bousculer, mais je dois admettre que je deviens vite impatient s'ils ne font pas les choses à ma satisfaction, et, en particulier, si je me trouve dans une situation me permettant de les diriger ou de leur donner des ordres, je vais le faire. Je n'hésite pas une seconde, et je suppose que c'est en quelque sorte une technique d'intimidation.

M. HAROLD SCHAFER : Après avoir laissé l'école, vous savez, il s'est tourné vers la lecture, et, doux Jésus, il lisait tout ce qui lui tombait sous la main, et cela semblait être son occupation principale, s'éduquer lui-même, j'imagine.

MME HAROLD SCHAFER : Je dirais qu'au secondaire il s'intéressait davantage aux matières littéraires qu'aux cours d'art. Il réussissait très bien là aussi, vous savez, mais il n'a pas vraiment poursuivi dans cette direction, n'est-ce pas, Harold ?

M. HAROLD SCHAFER : Non, pas après qu'il a – il disait qu'il devait choisir entre la musique et la peinture, et je suppose qu'il a décidé que la musique était son domaine.

MURRAY SCHAFER : Bon, c'est vrai que je voulais devenir peintre quand j'étais au secondaire, et même si j'étudiais la musique, au fond j'étudiais le piano. Je ne composais pas, et au moment où je me demandais si j'allais étudier la musique ou les arts visuels, j'avais une préférence pour les arts visuels après l'école secondaire. Je me suis présenté à une entrevue, et la personne que j'ai rencontrée au collège des beaux-arts m'a dit : « Pour être franc, vous ne serez jamais peintre parce que vous n'avez qu'un œil. » Je pense qu'il se trompait à cet égard, mais cela a détourné mon attention vers la musique. Ce n'était pas encore la composition, jusqu'à ce que je rencontre John Weinzweig.

JOHN WEINZWEIG : Il est venu me voir, je pense, à l'automne 1951, il voulait étudier avec moi, et ce fut le début de notre relation, qui a duré, je crois, plusieurs années. Je l'ai fait entrer à l'université quand j'ai été invité à y enseigner en 1952, je lui ai obtenu une bourse, et nous sommes en contact depuis ce temps.

MURRAY SCHAFER : Je pense qu'il a insufflé à tous ses étudiants la passion de trouver leur propre pouvoir créateur et leur propre destin. Il ne brimait pas votre exploration de vous-même, il l'encourageait. Il n'avait pas de méthode, et tous ses élèves produisent une musique très différente, si vous comparez quelques-uns de ses élèves les

plus connus. Leurs styles sont remarquablement différents, contrairement à ce qui s'est passé avec d'autres professeurs de composition, dont les élèves singent le maître.

Quant à son enseignement comme tel, il était très généreux de son temps, mais pas terriblement généreux de ses commentaires. Je veux dire, il ne vous faisait pas de compliments ; la seule chose qu'il m'ait jamais dite, si je me souviens bien est : « Place les queues des notes vers le haut ici, ou vers le bas là », ou quelque chose du genre, ou bien : « Tu as oublié un bémol ici, non ? », quelque chose comme ça. Je veux dire, c'étaient seulement de petites choses techniques de ce type, et j'appréciais beaucoup, parce que je pense que j'étais très porté à la rébellion à l'époque.

Je n'ai jamais terminé mes études secondaires, et on a fini par m'expulser de l'Université de Toronto, alors John savait qu'il fallait prendre cette forte tête avec des pincettes et la laisser aller son chemin, mais je pense qu'il se comportait ainsi avec tous ses élèves de composition.

EITAN CORNFIELD : Schafer, semble-t-il, ne s'entend pas avec ceux qu'il considère comme les réactionnaires musicaux de l'Université de Toronto. Un accrochage avec le chef de chœur Richard Johnston conduit à un ultimatum du doyen Arnold Walter. En fin de compte, l'université le met à la porte, mais il y a séjourné suffisamment longtemps pour absorber les cours éclectiques de Marshall McLuhan, qui lui inculque une passion pour le poète emprisonné Ezra Pound. Deux autres personnalités à l'Université de Toronto exerceront une influence durable sur Schafer. L'un d'eux est le brillant pianiste d'origine chilienne Alberto Guerrero.

MURRAY SCHAFER : Guerrero était un autre professeur qui nous laissait trouver notre propre voie, et je pense qu'il était très généreux à cet égard. Il savait que je ne deviendrais pas pianiste. Je n'avais aucunement l'intention de devenir pianiste. Chaque semaine, quand j'arrivais pour ma leçon, il me demandait : « As-tu répété cette semaine ? » et je répondais : « Non ». Il disait : « Eh bien, qu'est-ce que tu as fait ? » « J'ai lu un livre » ou « J'ai visité une galerie d'art », ou quelque chose du genre, et il disait : « Oh, raconte-moi. »

Alors nous nous asseyions, et je lui parlais environ une demi-heure, sans jamais toucher le piano, et j'appréciais beaucoup cela également, parce qu'il s'est arrangé pour qu'il me soit très facile de passer mon année en piano sans avoir jamais touché l'instrument. C'était un homme versé dans la philosophie, l'art impressionniste, la religion, un homme qui avait beaucoup lu, et je pense qu'on en voit certainement les traces chez Gould aussi. Les tendances universelles chez Gould, manifestement, ont été inspirées ou encouragées par Guerrero, même si Gould ne l'a jamais admis.

EITAN CORNFIELD : L'autre rencontre capitale que fait Schafer à l'Université de Toronto est avec la claveciniste viennoise Greta Kraus. Depuis leur rencontre en 1952, Schafer préfère le clavecin au piano.

GRETA KRAUS : Murray est venu et nous nous sommes tout de suite trouvés des atomes crochus, parce que nous ne faisons que bavarder ensemble, c'était très agréable, et, au bout de quelques mois, j'ai dit : « Ne devrais-tu pas étudier quelque chose pour montrer que nous avons eu des leçons ? » Nous étions tellement pris par nos discussions sur la musique ! Alors il a appris une pièce avec moi, mais l'essentiel est que nous sommes devenus de très bons amis et – mais à ce moment-là il a décidé d'aller en Europe, et j'ai dit : « Eh bien, je ne sais pas comment t'aider là-dedans, mais j'ai de la parenté très sympathique à Vienne. Ils n'ont pas d'argent. Ils ne peuvent rien faire pour

toi, mais ils sont gentils, alors si tu es vraiment mal pris, tu auras une adresse. » La première chose que j'ai sue, c'était qu'il occupait ma chambre, chez moi, et qu'il était devenu un grand ami de ma famille.

MURRAY SCHAFER : Je ne dirais pas qu'elle m'a encouragé à aller là-bas, mais je m'étais mis dans la tête que je voulais aller à Vienne, parce que je croyais que Vienne était la capitale de la musique nouvelle. Je pensais, vous savez, que Schoenberg et Berg et Webern déambulaient encore dans les rues. J'étais si naïf à l'époque que je ne savais même pas qu'ils étaient morts ; et vous savez que, Vienne étant un endroit très conservateur, leur musique n'était jamais exécutée de toute façon. Donc je suis allé à Vienne et j'étais très découragé par ce que je voyais autour de moi en matière de vie musicale, mais la vie était très bon marché.

Je réussissais à vivre, en fait, avec quarante dollars par moi, ce qui représentait à l'époque, bon, évidemment ce n'était pas une grosse somme, mais Vienne était l'une des villes les moins chères d'Europe, c'était en 1955-1956, juste après le départ des Russes. Faut de trouver un professeur de composition à mon goût, j'ai tenté d'apprendre un peu d'allemand du moyen âge, et je passais le plus clair de mon temps – je suis tombé sur une femme très étrange qui traduisait *Beowulf* en allemand médiéval. Je ne comprends pas quelle est l'idée de traduire l'anglais médiéval en allemand médiéval, mais c'est ce qu'elle faisait, et elle me récitait ces poèmes. Cela excitait beaucoup ma curiosité, et j'ai même tenté d'en mettre quelques-uns en musique.

Je pense que c'est probablement la pièce la plus réussie que j'ai écrite à l'époque, mais ces textes étaient très beaux. J'aimais la simplicité de cette langue. Par exemple, il y avait un poème – très court. Le texte était à peu près comme suit : « Du bist min/ ich bin din/ des so duca visin/ du bist beslossen in meinem herzen/ ferlorn ist das lucelin/ du must immer drinner sind. » « Tu es mienne/ Je suis tien/ Tu es enfermée dans mon coeur/ J'ai perdu la petite clé/ Tu devras y rester toujours. » Tellement simple.

Je ne pense pas m'intéresser à la culture allemande plus qu'à une autre, mais je suppose que le fait d'avoir été là-bas relativement jeune, et que j'aie réussi à en saisir une partie, à en comprendre une partie, et appris la langue suffisamment pour pouvoir lire, et je – peu après... Par la suite, je me suis beaucoup intéressé à E.T.A. Hoffman.

Hoffman me ressemblait peut-être un peu : il était peintre lui aussi, de même que musicien et homme de théâtre, il écrivait des nouvelles, signait des critiques musicales. C'était une espèce d'homme porte-manteau qui faisait mille et une choses. J'ai écrit un livre sur Hoffman, probablement le premier et le seul, peut-être – certainement le meilleur ouvrage sur lui. Je dis cela parce que je pense – j'ai vu d'autres livres sur le sujet, mais je pense que personne n'a vraiment compris Hoffman aussi bien que moi, au sens où c'était un homme aux multiples talents, et les talents jaillissaient dans tellement de directions qu'il a peut-être eu de la difficulté à trouver un noyau à son existence avant de le trouver enfin dans la littérature. C'est un problème que j'ai senti chez moi à divers moments.

Je suis tiré vers une chose ou une autre, puis je découvre que je dois revenir au centre ; je dois de nouveau trouver le centre. Dans mon cas, je pense que c'est la musique, mais cela ne m'a pas empêché de faire également toutes ces autres choses, et cela ne m'empêche pas de faire toutes sortes de choses en plus de la musique.

EITAN CORNFIELD : Ernst Theodor Amadeus Hoffman a exercé une influence formatrice sur l'école littéraire romantique, de même que sur l'école de

composition allemande, bien qu'on se rappelle surtout son nom grâce à ses contes fantastiques. Hoffman a d'abord fait une carrière de fonctionnaire, au sein de l'appareil judiciaire. Or, là aussi on note une parenté avec Murray Schafer. Hoffman ridiculisait l'ennui de ses fonctions et caricaturait ses supérieurs, manque de respect qui lui valut un poste méprisé dans une petite ville obscure. Murray Schafer a connu les mêmes sentiments et réactions à nombre de ses supérieurs à l'Université de Toronto, qui a également tenté de le reléguer aux oubliettes. Il croit que cette expérience est à l'origine de ses convictions passionnées sur l'éducation musicale.

MURRAY SCHAFER : J'ai eu moi-même une très mauvaise formation musicale, ou expérience musicale – expérience d'éducation musicale à l'Université de Toronto ; à la petite école également j'ai vraiment détesté la manière dont on enseignait la musique, alors il m'a fallu beaucoup de temps...mais à l'âge de trente-cinq ans, plus ou moins, je m'étais rendu compte que la musique pouvait s'enseigner à tout le monde beaucoup mieux qu'on ne le faisait, et quand je dis « tout le monde », c'est exactement ce que je veux dire : que tout le monde possède un talent pour la musique. Tout le monde devrait faire de la musique et devrait interpréter de la musique.

Je me souviens d'une phrase qu'un Indien m'a dite un jour. Il a dit : « Personne ne chante faux dans notre tribu. » Je pense que c'est une phrase merveilleuse. Vous savez que chaque membre de la tribu a sa place, dans le chant. Cela ne signifie pas qu'il n'y a pas de vedettes, d'individus plus talentueux que les autres. Cela signifie que personne n'est exclus simplement parce qu'il ne possède pas toutes les habiletés – toute la technique.

EITAN CORNFIELD : À partir de sa nomination en 1963 comme artiste en résidence à l'Université Memorial, à Terre-Neuve, Schafer se consacre à l'enseignement. Il passe une décennie à l'Université Simon Fraser, où il élabore ses idées sur l'écoute créatrice et signe des ouvrages qui marquent l'éducation musicale, notamment : *The Composer in the Classroom* ; *L'Oreille pense (Ear Cleaning)* et *When Words Sing*. Il compose également des pièces pédagogiques, dont plusieurs sont devenues des classiques du répertoire canadien. Schafer a écrit *Epitaph for Moonlight*, peut-être son oeuvre la plus connue, en collaboration avec les élèves d'une classe de septième année. Il leur a demandé d'inventer des synonymes de clair de lune dans une langue inventée.

C'est pendant son séjour à Simon Fraser que Schafer met au point le concept de paysage sonore en réaction à l'incursion croissante du bruit dans l'environnement. Un ami de Schafer, Robert Walsh.

ROBERT WALSH : Au moment où il est arrivé à Vancouver, le bruit était devenu pour lui un problème majeur, parce qu'il ne pouvait isoler la maison suffisamment pour ne plus entendre le bruit des avions, en particulier celui de l'aéroglesseur, qu'on avait commencé à utiliser dans le port. Leur maison sur la montagne surplombait le port à une distance d'environ cinq kilomètres, mais quand l'aéroglesseur était en circulation, il produisait néanmoins un vacarme terrible, et cela le dérangeait énormément. Il en était affligé au point qu'il a lancé une campagne publique pour retirer l'aéroglesseur de la circulation. Avec ses amis, il a réussi, je pense, à recueillir quelque 5 000 signatures, si je ne m'abuse, dans le but de convaincre la Ville de Vancouver de retirer à l'aéroglesseur la permission de pénétrer dans les eaux de Vancouver.

STEVEN ADAMS : Murray a donné le premier cours sur la pollution par le bruit, en 1968, je crois, et, comme il l'a décrit depuis, il a suscité des réactions sceptiques

comme « Oh, qu'est-ce qu'ils ne vont pas encore inventer ? La pollution par le bruit ? » Eh bien, la situation, bien sûr, a changé radicalement. Nous n'avons plus à défendre cela aujourd'hui. Les gens sont très conscients des problèmes créés par la pollution par le bruit. En 1969, je crois, il a réclamé – annoncé un projet, le projet de paysage sonore, et il a demandé à des gens de se joindre à lui et de travailler avec lui dans ce domaine, et il a donné plusieurs cours ou ateliers sur le sujet.

Puis, en 1971, je pense, la Donner Canadian Foundation a fait démarrer le projet par une espèce de subvention catalytique. Il y a eu de l'argent de l'Unesco pour acheter de l'équipement, nos appareils d'enregistrement sur le terrain, et depuis 1971 environ, il y a eu un nombre fantastique d'enregistrements sur le terrain partout au Canada et en Europe, en Australie également, et il en est résulté un grand nombre de documents. Le premier, je pense que Murray l'a écrit en 1970, *The Book of Noise*, qui a été largement distribué ; il annonçait une façon d'aborder l'environnement acoustique sous la forme d'une composition d'envergure – une « composition macro-culturelle », je pense que telle était son expression.

Naturellement, on retrouvait cette notion dans le livret paru plus tôt, *The New Soundscape* ; alors cela a commencé, je pense, dans le prolongement de son intérêt pour l'éducation musicale, qui a conduit naturellement à *The New Soundscape*. Le son est partout, et il suffit de l'écouter. Et une fois que vous commencez à l'écouter, alors, inévitablement, vous allez commencer à poser des questions et à porter des jugements, et à demander ce qu'on peut faire. Donc, cela a commencé par cette espèce de vision globale, l'idée plutôt fascinante que nous avons un paysage, d'accord, et pourquoi pas un paysage sonore, ou l'environnement acoustique ? Pourquoi ne pas le structurer, et pourquoi ne pas s'en préoccuper ? Et, bien sûr, cela est devenu très approprié à un moment où, pas seulement Vancouver, mais, je pense, la majorité des régions du Canada prenaient conscience de la pollution, et de la nécessité d'une pensée écologique, alors le projet est arrivé à un moment très significatif au plan social. À partir de là, il s'est développé à travers divers projets individuels tels que l'étude des règlements sur le bruit au Canada.

En 1972, il y a eu la composition d'*Okeanos*, une collaboration de Bruce Davis, Brian Fawcett et de Murray, une composition diffusée sur quatre canaux dont les thèmes sont la mer et ses sons, sa mythologie et ses images. Cependant, la première grande réalisation, je pense, du projet de paysage sonore a eu lieu en 1972 et 1973, lorsque nous avons réalisé *The Vancouver Soundscape*, qui se compose de deux disques et d'un livret de 72 pages décrivant l'environnement acoustique de Vancouver ; passé, présent et projeté dans l'avenir.

EITAN CORNFIELD : Le biographe de Schafer, Steven Adams, souligne que la théorie du paysage sonore conçue par Schafer remonte à E.T.A. Hoffman. Selon Hoffman, la nature est une immense partition orchestrale, à la respiration mystérieuse. Avec le temps, l'environnementaliste a rejoint le compositeur. La première oeuvre environnementale de Schafer est *Music for Wilderness Lake*, composée en 1979. L'idée est de placer les interprètes et le public dans l'environnement naturel, qui devient lui-même un élément de la composition.

L'intention de Schafer, selon ses propres termes, est de « retourner à une époque où la musique tirait ses repères dans l'environnement naturel, une époque où les musiciens jouaient pour l'eau et pour les arbres, puis écoutaient la musique que l'eau et

les arbres leur renvoyaient. » Sa collaboration soutenue avec l'environnement l'a amené ici, à la nature sauvage de la Haliburton Forest and Wildlife Reserve, dans le centre de l'Ontario.

MURRAY SCHAFER : Au cours du rituel quotidien, dans l'espèce de récital quotidien d'activités, vous êtes éveillé chaque matin par ce que nous appelons une « aubade », Une aubade – c'est un vieux mot français, vous savez, c'est un « réveil-matin » chanté ou joué par un musicien, habituellement de l'autre côté du lac ; quand vous entendez l'aubade, c'est le signal qu'il faut vous lever. Il est interdit de parler dans le campement au moment du réveil matinal, alors vous vous levez en silence, vous allez faire votre toilette, puis nous nous rassemblons tous sur un gros rocher, et quand tous les participants sont présents, nous saluons brièvement les quatre points cardinaux : le nord, le sud, l'est et l'ouest, ainsi que le soleil levant, et après cela nous avons le droit de parler.

Margaret Mead dit quelque part que, « nous avons besoin de plus de célébrations dans nos vies ». Je pense que ce qu'elle veut dire est que nous avons besoin de plus d'activités publiques qui réunissent un nombre significatif de personnes à des moments récurrents, pour qu'elles puissent célébrer quelque chose qu'elles ont en commun, et je pense pour ma part que nous avons besoin de cela de plus en plus dans notre société d'aujourd'hui, parce que nous sommes tellement séparés. Nous sommes tellement fragmentés que, mis à part des événements comme la Coupe Grey ou la Coupe Stanley, ou des choses de ce genre, les gens ne se rassemblent plus vraiment pour célébrer quelque chose. C'est pourquoi un grand nombre de mes oeuvres penchent vers le rituel ritualiste, au sens où certaines pièces sont conçues pour être présentées à un endroit précis, à une époque précise de l'année, ou à un moment précis de la journée, afin de célébrer une chose précise que, je l'espère, nous pourrions peut-être partager ensemble.

EITAN CORNFIELD : Schafér est passé du rituel au religieux, et mis en musique des textes de religions éloignées. Ces oeuvres sacrées ont toutes un thème commun.

MURRAY SCHAFER : Je pense qu'elles traitent de l'une des questions essentielles de notre existence qui tend à être ignorée le plus dans nos vies, en particulier dans la culture de notre musique populaire : la mort. Pensez à la culture de la musique pop : elle porte principalement sur la puberté et l'argent. Je ne pense pas qu'elle aille au-delà, de sorte que son thème de base est la sexualité. Aussi importante soit la sexualité – je ne le nie absolument pas --, d'autres choses sont tout aussi incontournables, et l'une d'elles est que nos amis meurent, nos parents meurent, les membres de notre famille meurent et nous mourrons aussi. Les oeuvres religieuses, notamment les textes que j'utilise, se préoccupent essentiellement de cette question, de cette question existentielle, qui est très importante.

Le dernier livre de la bible est rempli d'aventures et de rebondissements, alors j'ai conçu une oeuvre, puisque c'est la destruction du monde, pour 500 exécutants. J'ai pensé qu'on ne pouvait anéantir le monde avec moins de 500 interprètes, alors la pièce fait appel à un grand nombre de chœurs différents, des chœurs d'enfants, des chœurs d'adultes, des chœurs de récitants et des solistes, et les interprètes livrent une interprétation théâtrale aussi bien que musicale.

EITAN CORNFIELD : *Apocalypse* est un spectacle médiéval grandiose. La première partie, *John's Vision*, dure une heure quinze minutes et fait appel à des centaines d'exécutants dont les sons et les gestes sont coordonnés par une armée de chefs

d'orchestre. Le critique musical du Toronto Star, William Littler, a décrit la création d'*Apocalypsis*, en 1980, comme « l'un des événements les plus spectaculaires dans l'histoire de la musique canadienne. Non seulement saint Jean le divin, mais Cecil B. De Mille lui-même, auraient été impressionnés. » La deuxième partie d'*Apocalypsis*, *The Credo*, culmine dans un tutti à 48 voix, l'une des oeuvres les plus complexes jamais composées. Schafer procède ici à une exploration exhaustive de la nature du paradis.

MURRAY SCHAFER : Je veux dire, où allons-nous ? Nous, après avoir reçu l'extrême-onction, qui montera au ciel, où irons-nous ? Et au lieu de traiter le paradis de Jean – le texte de Jean de Patmos, bon, il le décrit, bien sûr, il décrit un endroit où il n'y aura plus de déserts, où les rivières couleront, où les arbres seront bercés par le vent et où il y aura des maisons pour tout le monde. On dirait le quartier de Don Mills à Toronto, ou quelque chose du genre, vous savez, alors je ne voulais pas mettre en musique quelque chose qui ressemblerait à une banlieue-dortoir. C'est pourquoi je me suis tourné vers un autre texte, de Giordano Bruno, qui parle de l'univers comme étant une seule entité. L'Univers est – « le Seigneur Dieu est Univers » est le fondement de ce texte, alors ma – deuxième partie, est la montée vers la nouvelle Jérusalem.

Il me semble bien naturel de vouloir, au fur et à mesure qu'on acquiert de la compétence et de la confiance, essayer quelque chose de plus grande envergure, pour voir si on peut maîtriser un média plus imposant. Après tout, c'est le sujet même de l'art : peut-on maîtriser les choses à une échelle plus vaste et plus audacieuse ? Alors je pense que j'ai simplement décidé de m'atteler à des tâches de plus grande envergure, juste pour voir si je pouvais réussir.

EITAN CORNFIELD : La tâche la plus imposante à laquelle s'est attaqué Schafer est, de loin, *Patria*, ou « patrie ». Il s'agit d'un cycle monumental de douze oeuvres, dont certaines sont encore en préparation. Schafer dit que dans le cycle *Patria* le théâtre rencontre le rite, la mythologie pénètre l'art. Les activités de l'interprète et du public se confondent. Les arts se courtisent l'un l'autre, se fondent en un lieu de confluence. L'échelle globale de *Patria* est immense.

MURRAY SCHAFER : En fait, la seule conclusion d'une pièce intitulée *And Wolves Shall Inherit the Moon* qui dure une semaine, alors ce n'est pas – les oeuvres ont des durées variées, des échelles variées, et elles sont conçues pour être exécutées dans des environnements différents : certaines au théâtre, certaines à l'extérieur, d'autres à des moments particuliers de la journée ; et *Ra* dure toute la nuit. C'est un rituel qui dure la nuit entière. Ainsi, chacune est différente, et je ne les ai jamais imaginées présentées à un moment, à un seul endroit.

Elles sont cependant unies au plan thématique. Certains personnages reviennent. Certains thèmes aussi, et même quelques scènes réapparaissent dans d'autres oeuvres à des moments différents, alors il y a une unité. Chacune est complète en soi, mais si vous connaissez un peu les autres pièces, et si vous avez vu les autres pièces, ou les avez lues ou écoutées, alors je pense que votre appréciation de l'une ou l'autre des oeuvres de *Patria* y gagnera.

Nos réalisations sont très proches au niveau de l'idéal, j'imagine, ou de l'idéologie, de l'écologie et de la nature, et de notre rapport avec l'environnement. Nous tentons de trouver un meilleur rapport, vous savez – un rapport plus harmonieux, et cela passe aussi dans la musique. Dans cette oeuvre, je veux dire, l'une des choses que vous remarquerez est, étant donné que nous l'avons enregistrée à cinq ou six heures du matin,

trois matins de suite, vous entendrez les oiseaux. Vous entendrez les oiseaux et les animaux participer, répondre aux musiciens.

L'une des choses que l'on pouvait clairement observer, je pense, est que différents oiseaux et différents animaux semblaient réagir à des instruments différents ; ainsi, vous savez, les trompettes peuvent exciter les huards, les clarinettes exciteront les corneilles, et il est manifeste que l'on assiste à un dialogue entre les interprètes et les autres créatures du lac qui partagent cet espace avec nous.

- transcrit par Darius Truhlar