

## **Frictions/Effractions**

À propos de *Furnica*, d'Olga Kokcharova

— Pali Meursault

*Publication originale accompagnant le disque Furnica d'Olga Kokcharova par Speckled Tosche*

La philosophie occidentale moderne et humaniste, kantienne et cartésienne, a établi l'idée d'une Nature fondamentalement étrangère à l'expérience humaine, plaçant nos vies sociales au-dessus du monde animal, et nos existences culturelles à l'opposé du naturel. Le tour de force (et de passe-passe) de cette modernité naturaliste est d'avoir rendu les espaces sauvages et « incultes » à la fois absolument inhospitaliers et, pour cette raison-même, entièrement soumis à nos besoins. Aujourd'hui, le naturalisme est encore si profondément ancré dans nos cultures que les prises de conscience successives de la finitude du monde, de l'épuisement de ses ressources et de l'imminence de la catastrophe climatique semblent insuffisantes, tant pour nous défaire des impensés qui organisent le monde dès le moment de la perception que pour remettre en cause la légitimité des mouvements d'expansion et des gestes d'extraction que les humains imposent à leurs environnements.

Les transformations environnementales radicales et successives ont nourri l'émergence des pensées écologistes. Il faut cependant admettre, précisément parce que ces pensées ont été élaborées à l'intérieur du cadre conceptuel naturaliste, que les mouvements écologistes s'en tiennent la plupart du temps aux principes du constat, du compromis et de la compensation, laissant à quelques écosophes ultra-gauchistes le soin de s'attaquer aux ontologies naturalistes, universalistes et capitalistes qui fondent nos cultures modernes. Pourtant, si la prudence dialectique permet bien à l'écologie de se tenir sur la scène politique, c'est au prix d'une aporie : il s'agit de faire de l'environnement une question politique en se basant sur une pensée naturaliste qui a exclu la Nature du champ des questions politiques, réservées aux êtres et aux faits de Culture. Prise au piège de la dichotomie naturaliste, l'écologie ne parvient alors à accorder aux étendues sauvages le statut d'espaces politiques de plein droit qu'au moment où celles-ci sont conquises ou polluées, et au vivant le statut de question politique de plein exercice que lorsqu'il est exploité ou breveté. La nouvelle économie « verte », qui voudrait faire passer l'internalisation des coûts environnementaux dans l'économie de marché pour un changement de paradigme, n'y change rien : la Nature reste une abstraction idéologique ou comptable, qui ne se matérialise qu'au moment où elle disparaît. Si l'idéologie naturaliste qui soutient ces modes de pensée insuffisants ou néfastes ne vacille pas autant qu'on le voudrait sous les attaques des anthropologies critiques depuis Descola<sup>1</sup> ou des

écologies radicales depuis Guattari<sup>ii</sup>, peut-être pourrons-nous bientôt nous réjouir d'une amère victoire, le naturalisme portant en lui-même le principe de sa propre fin : lorsqu'il n'y aura plus de Nature, la dichotomie ne sera plus de saison.

Mais puisque c'est de création, de production culturelle qu'il s'agit ici, passé ce constat à trop grande échelle résumé en trop peu de lignes, il faut ajouter ceci : nos contemplations et nos émerveillements face au monde sont autant empreints de naturalisme que la fracturation hydraulique ou le clonage des brebis. L'idée de « ressource naturelle » se tient aussi indifféremment disponible à l'admiration muette qu'à l'exploitation aveugle.

Il va de soi, bien sûr, que ni les effets sur l'environnement ni les justifications éthiques de la peinture à l'aquarelle et du forage pétrolier n'ont de commune mesure. Pourtant, en Occident, les pratiques culturelles et les discours esthétiques ont, eux aussi, accompagné continûment la solidification du dogme naturaliste depuis la Renaissance, colonisant la Nature naturelle en jardins, paysages et panoramas disponibles. Davantage, les arts picturaux, littéraires ou musicaux ont activement contribué à l'élection des quelques espaces et vies non-humaines que la valeur symbolique ou la qualité du reflet aperçu dans le miroir de l'anthropocentrisme rendaient dignes d'être sortis du chaos primordial, avant d'être présentés au musée, écoutés au concert, ou mis en récit selon l'idéal des règles de la perspective, de l'harmonie ou de la morale. D'avoir ainsi soumis l'importance du monde au maillage des critères esthétiques de la pensée moderne, on pourrait même dire que l'art porte la lourde responsabilité de nous avoir appris à en oublier la majeure partie : pour un arbre majestueux, combien de buissons de ronces avons-nous délaissés ; pour un point culminant, combien de marais obscurs ; pour un oiseau chanteur, combien d'invertébrés inaudibles ?

Durant la deuxième moitié du vingtième siècle, et particulièrement dans une Amérique du Nord se réclamant des contemplations forestières de Thoreau tout en faisant souvent l'impasse sur la réflexion anarchiste qui en servait de boussole, les esthétiques des arts sonores ont hérité des codes culturels naturalistes en les convertissant aux spécificités du médium. Avec Raymond Murray Schafer<sup>iii</sup>, la *veduta* de la peinture de la Renaissance est devenue « paysage sonore », prescrivant implicitement les règles de cadrage, le régime d'objectivation, de production des signes et de valeurs symboliques qui articulent les manifestations sonores du monde en discours de la Nature. Avec Bernie Krause<sup>iv</sup>, les principes harmoniques, les formes musicales et la hiérarchie orchestrale ont été essentialisés en catégories permettant de décrire « scientifiquement » l'environnement sonore, quitte à s'arranger avec les faits lorsque ceux-ci ne correspondent pas exactement aux idées... S'il est de plus en plus volontiers critiqué, nous n'en avons pas encore fini avec ce

naturalisme érigé en « écologie sonore ». Murray Schafer ou Krause n'ont jamais été autant célébrés : rééditions et expositions véhiculant en sous-main des positionnements essentialistes, anthropocentristes et datés, promouvant parfois des approximations scientistes, et soumettant toujours la complexité du dehors à des catégories idéologiques, esthétiques et morales préétablies.

Il est cependant important de noter que d'autres avaient choisi très tôt des manières bien différentes de s'engager sur le terrain. Celles et ceux-là se sont confronté·e·s à l'altérité des milieux non-humains en initiant des formes d'échanges avec des vies indéchiffrables ou en pistant des mouvements incommensurables. Que ce soit du côté de la démarche scientifique ou des pratiques artistiques de terrain, la déconstruction du dogme naturaliste et de la perception anthropocentrée impose humilité contre certitudes, réflexivité critique contre idéalisme, et souvent un entêtement discret. En ce qui concerne les précurseurs des arts sonores, on peut penser à David Dunn et à ses *entrainements*<sup>v</sup> initiant la possibilité d'une expérimentation musicale inter-espèces, ou à Knud Viktor, dont les agrandissements sonores abolissent la perception paysagère instituée pour s'approcher des limites de la sensibilité<sup>vi</sup>. En termes de construction de la subjectivité, le mouvement de ce type de recherches fonctionne à l'inverse de celui du naturalisme et de l'écologie sonore : plutôt que de procéder par extractions pour faire correspondre le dehors à un idéal culturel, il s'agit de désapprendre, de défaire les codes établis afin de laisser émerger de nouvelles manières de percevoir et de ressentir. Cela implique aussi d'accepter que la relation initiée avec le dehors soit toujours imprévue, parfois incompréhensible et nécessairement instable. De ce point de vue, les travaux de Dunn ou de Viktor font écho par anticipation à la manière dont Baptiste Morizot décrit l'attention au vivant autre-qu'humain : la tentative, inlassablement et nécessairement reconduite de « traduire l'intraduisible<sup>vii</sup> ».

Les pratiques de field-recording, popularisées à partir des années 1990 avec la portabilité du matériel d'enregistrement, ont souvent revendiqué le cadre de références de la bioacoustique, du paysage et de l'écologie sonores. Les contradictions éthiques et esthétiques qui ont résulté de l'assimilation d'un usage des technologies à un usage du monde ne sont sans doute pas étrangères à la rapide érosion des formes et des postures du genre. Ceci à tel point qu'à la vogue du tournant du siècle, consistant à revendiquer dans les notes des disques des « enregistrements de terrain sans aucune retouche », ont répondu quinze ans plus tard d'amusantes formules promettant des « albums garantis sans field-recording ». De fait, le field-recording avait lui aussi hérité des certitudes naturalistes, passant sous silence les contradictions entre Nature et média pour mieux affirmer l'authenticité de phénomènes sonores domestiqués à 44.100 échantillons par secondes, ou la pureté d'un « esprit des lieux » converti en fétichisme du point GPS.

Malgré l'irritation, l'amusement ou le mépris que le field-recording suscite depuis quelques années, il faut lui accorder quelques mérites. Au-delà des références théoriques, il s'agissait d'une démarche fondée principalement sur la pratique du terrain et des outils, qui a été largement investie par des transfuges de la pratique instrumentale ou des arts plastiques désirant se confronter avec le réel et dont les pensées, les gestes, étaient davantage orientés par la curiosité que conditionnés par des principes théoriques. Bien que restant souvent attachées à l'idée de paysage sonore, nombre de tentatives d'enregistrements de terrain, empiriques ou autodidactes, ont en réalité contribué à déconstruire la représentation paysagère moderne : en prenant pied à l'intérieur du cadre, en s'approchant à tâtons de manifestations insaisissables, ou en instillant dans l'écoute un matérialisme électroacoustique qui excédait l'ethos audionaturaliste. À cet égard, l'enregistrement de fourmilières est devenu une occasion de chercher le point où les certitudes du paysage se brouillaient en bruissement de vie indéchiffrable. Le field-recording, il est vrai, a usé et abusé de la fourmilière jusqu'à en faire un « truc », partagé entre praticien·ne·s au même titre que la soudure des capteurs piézoélectriques ou les recommandations de micros résistants à l'humidité, mais celui-ci a imprimé durablement le fourmillement comme une nouvelle possibilité musicale dans la sensibilité auditive. En s'approchant de la fourmilière ou de quelques autres sujets favoris, le field-recording a converti l'*horizon* du paysage en *point de friction* avec le réel. Un point qui ne se condense pas en lieu, mais où se libère à coup sûr une énergie vivante et où se troublent les habitudes perceptives.

Si ce rapide et partial état des lieux des pratiques d'enregistrement de terrain concerne Olga Kokcharova, ce n'est sans doute que dans la mesure où, devant la fourmilière, sa démarche, ses gestes et l'appareillage technique qui permet la médiation entre le monde et l'œuvre ont certainement été informés par des démarches, des gestes et des médiations inaugurées auparavant par d'autres. L'écoute de *Furnica* comme du reste de son travail, cependant, fait clairement entendre une volonté (peut-être une nécessité) de s'affranchir des références et des pratiques installées pour explorer un versant plus obscur de la médiation de l'expérience sensible.

Il y a déjà dix ans, Christian Zanési absolvait l'artiste du risque d'appartenir au courant du field-recording, lequel atteignait déjà sa fin de vogue, et avait sans doute présenté dès l'abord, pour le compositeur d'électroacoustique, une fâcheuse tendance à trop parler des sources et pas assez du son. Sur France Musique, il nous rassurait donc : « on n'est pas du tout dans le champ du field-recording, où un artiste va signer un paysage, dire qu'il a enregistré un lieu tel jour, à telle date et à telle heure. Là, pas du tout. On est dans du sonore pur, enregistré de très très près, proche de nos oreilles, comme au microscope. Et finalement, il se dégage de cela une forme de poésie et d'étonnement permanent.<sup>viii</sup> ». Une décennie plus tard, il n'importe finalement plus de savoir si Olga

fait du field-recording ou pas. Et si l'on note au passage que la notion problématique de « pureté sonore », reformulée ici selon les termes du son concret, mériterait d'être examinée, l'intérêt de la remarque de Zanési tient surtout au fait d'abolir le paysage par l'approche : écouté « au microscope », le son ne révèle pas un nouveau paysage, mycélien ou microbien, mais une incertitude infuse, poétique et étonnante. Soit peut-être, un « intraduisible », dont l'œuvre constitue humblement une tentative de traduction – possible, transitoire, mais qui ne s'impose jamais en témoignage univoque, en discours surplombant ou en vérité définitive.

Ce qui motive l'approche d'Olga jusqu'à ce « très très près », c'est bien la recherche de ce point de friction avec le réel – ou plutôt *des* points de frictions *entre* les réels : là où nos relations d'êtres vivants, humains, fourmis ou végétaux, génèrent du bruit par frottement. Un bruit présent partout et résultant, sinon de communications effectives au sens linguistique, du moins de la multitude intraduisible mais tangible des interrelations, des interagissements et des interdépendances entre les êtres. Le « bruit » renvoyant ici autant au concret sonore qu'à la manière mathématique de nommer ce qui, dans le cadre d'une démarche tendue vers un objectif prédéfini, devrait être décorrélé des signaux véritablement signifiants et tenu à l'écart de l'effort d'attention. Se mettre, à l'inverse, à l'écoute du bruit indifférencié de la friction implique dès lors de rediriger son attention vers les innombrables fourmillements qui ne font pas signe *a priori*. Comme le réclame l'anthropologue Anna Tsing, une telle approche implique de déconstruire les habitudes perceptives pour apprendre de nouvelles formes de sensibilité.

Olga revendique volontiers le terme de « friction », de même que l'influence de la pensée de Tsing. Pour l'anthropologue qui en a fait le titre de son premier ouvrage<sup>ix</sup>, la notion qualifie autant les destructions que les productions qui résultent du frottement des différences, entre les pouvoirs, entre les peuples ou entre les êtres. À l'opposé d'une écologie naturaliste qui peine à véritablement investir la Nature d'un questionnement politique, aborder la relation des humains à leurs environnements à partir de la notion de friction relève chez Tsing d'une démarche politique de part en part : elle amène à réévaluer entièrement les effets des relations entre globalité et marge ou entre humains et non-humains selon d'autres géographies, d'autres échelles ou d'autres temporalités politiques. D'une certaine manière, la friction permet également de problématiser et de « charger » politiquement une autre notion, à laquelle les anthropologies et écologies critiques ont souvent fait appel pour remettre en cause le modèle naturaliste : celle de « relation ». Mais là où l'idée de relation évoque avant tout une forme positive d'attention au monde, à (re)construire en s'inspirant parfois d'autres cosmologies, la friction nous rappelle qu'en réalité nous ne cessons jamais d'être en relation avec le monde, quand bien même nous voudrions le tenir à distance conceptuelle. Et si, dans l'immense majorité des cas, il s'agit d'une relation asymétrique, prédatrice, coloniale et

toxique, celle-ci peut aussi, plus rarement, laisser place à des formes inattendues de rencontre, de création commune, de moments de diplomatie inter-espèces ou d'invention co-évolutive.

*Furnica* met, très littéralement, la friction en audibilité. La pièce n'a pas grand-chose à voir avec la multitude des enregistrements de terrain de fourmilière déjà entendus parce qu'elle ne cherche pas à en faire le portrait, elle ne prétend pas évoquer l'authenticité sonore d'une manifestation naturelle, préférant lui substituer un phénomène indécidable, qui doit autant aux pattes des fourmis qu'aux circuits imprimés de l'enregistreur. Prenant pour sujet les relations entre les êtres et les choses plutôt que leur identité ou leur essence, *Furnica* nous conduit à mettre en doute l'étanchéité de la dichotomie naturaliste, jusque dans sa réitération krausienne. La segmentation proposée par le bio-acousticien, qui organise le monde audible en domaines humain (*anthropophonie*), animal (*biophonie*) et géo-climatique (*géophonie*) va de pair avec l'idéal d'une Nature sauvage essentiellement séparée de la vie humaine. Or, si plus rien n'atteste aujourd'hui de l'existence d'une nature vierge d'interférence anthropique, les esthétiques naturalistes s'attèlent à la remettre inlassablement en scène, quitte à discrètement mobiliser les techniques de montage lorsque la matière enregistrée ne suffit pas à l'évocation.

À l'opposé, l'enregistrement de *Furnica* est certainement *brut*, mais le phénomène n'a rien de *pur*. Il n'est pas identifiable à un lieu, assignable à un comportement ou à une identité animale, ou même réductible au médium et à la défaillance technique. Quelque chose a bien eu lieu, mais qui à la fois échappe au « ça-a-été » du document enregistré<sup>x</sup> (d'ailleurs, que ferait l'éthologie d'un tel témoignage ?) et anéantit l'évocation paysagère (y a-t-il encore paysage lorsque rien ne saurait héberger de point de vue ?). Incertain mais néanmoins tangible, le son produit par la friction de deux mondes ne témoigne pas des êtres et des choses, mais de l'évènement de leur rencontre. Soit, ici : le résultat de circonstances fortuites impossibles à reproduire à l'identique, nous confrontant à l'autonomie et à l'imprévisibilité du vivant, sans convoquer de représentations déjà établies. Ce qu'on entend se tient donc entre les catégories et en trouble les contours. Il ne s'agit pas tant de la voix d'un nouveau personnage à l'identité hybride (insecte-cyborg, chimère de fourmi électrique), que de l'écho de la relation, de la friction-même : *rumeur d'une confrontation géopolitique à l'échelle du microcosme d'une parcelle de sol forestier*.

La possibilité de se tenir sur une ligne aussi fine tient à la volonté de l'artiste d'entrer dans les certitudes du paysage, d'oser s'y tenir avec l'impureté de son monde électrifié, pour approcher l'altérité de très très près. Mais ce qui relève de l'évènement tient aussi au fait que *Furnica* est un enregistrement accidentel, et porte avec lui cette honnêteté fragile dont seul l'imprévu peut se prévaloir. Est-ce que cela s'entend effectivement sur le disque ou est-ce simplement que je veux y

croire ? Quoi qu'il en soit, il ne fait pas de doute que la répétition du geste d'abandonner son matériel aux fourmis convertirait rapidement l'évènement en rituel et en représentation, un équivalent audionaturaliste à la destruction autrefois punk des guitares.

Pour l'artiste elle-même, il aura fallu un certain temps et un certain recul pour se convaincre que l'évènement avait bel et bien eu lieu, et pour que la violence de l'effraction technologique dans la fourmilière cède la place à celle qui infuse dans l'écoute et transforme l'attention au monde. À notre tour d'écouter, l'enregistrement nous transmet bien une certaine violence, mais dont on s'aperçoit en chemin qu'elle n'est pas tellement le fait des fourmis, qui ne font entendre que la continuelle obstination du vivant, mais tient plutôt au fait que le dispositif de médiation, dont on avait appris à oublier la présence, a fait brutalement irruption. À la fois lentille et miroir, celui-ci ne nous renvoie pas simplement un paysage distordu par la défaillance du matériel, mais une image du monde à laquelle se superpose notre propre reflet. *Furnica* nous rappelle alors que toutes nos contemplations, nos mises en récits, nos représentations en images ou en sons devraient aussi être des occasions de sentir que nos pieds reposent bien sur le sol, et que nous échangeons avec ce qui nous entoure toutes sortes d'énergies confuses. Énergies et frottements, frictions et effractions qui débordent les idéaux de la perspective, de l'harmonie ou de la morale, et dont les intensités peuvent encore échapper au contrôle des systèmes de pensée naturaliste, universaliste et capitaliste.

- <sup>i</sup>Voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, 2005.
- <sup>ii</sup>Voir Félix Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, 1989.
- <sup>iii</sup>Voir Raymond Murray Schafer, *Le paysage sonore*, Wildproject, 2010.
- <sup>iv</sup>Voir Bernie Krause, *Le grand orchestre animal*, Flammarion, 2013.
- <sup>v</sup>Dans David D. Dunn, *Music, Language, Environment*, Innova, 1996.
- <sup>vi</sup>Notamment dans Knud Viktor, *Images et Ambiances*, L'oiseau musicien, 1972.
- <sup>vii</sup>Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Actes Sud, 2020.
- <sup>viii</sup>Dans *Electromania*, France Musique, 15/11/2011.
- <sup>ix</sup>Anna Lowenhaupt Tsing, *Friction. Délires et faux-semblants de la globalité*, La Découverte, 2020.
- <sup>x</sup>Voir Pierre-Yves Macé, *Musique et document sonore*, Les Presses du réel, 2012.