

Quel art sonore sur une Terre abîmée ?

Pali Meursault

[Communication dans le cadre du colloque *Médiums, Milieux, Écoutes, Récits*, organisé par l'école d'art du Mans TALM dans le cadre de la biennale Le Mans Sonore, les 20 et 21 janvier 2024.]

*Melt** est un travail d'enregistrements de terrain et de créations sonores que je développe depuis plusieurs années sur des glaciers des Alpes, en collaboration avec Thomas Tilly et désormais avec deux glaciologues basés à Grenoble, Lucas Davaze et Antoine Rabatel. À travers ce projet, j'aimerais aborder ici certaines questions touchant à l'écologie et, plus précisément, partager quelques-unes des réflexions qui animent un projet comme celui-ci, résultat d'une démarche artistique construite en relation avec des environnements et des milieux spécifiques.

Ce travail sur les glaciers des Alpes, qui se poursuit aujourd'hui avec la création d'une nouvelle performance croisant écoute environnementale et médiation scientifique, est issu d'un premier projet intitulé *Radio Glaces*ⁱ, dont les enregistrements de terrains ont nourri les concerts et la composition d'un disqueⁱⁱ.

~

Poser la question du sens et du contexte écologique d'un travail d'art sonore peut se faire de bien des manières. Il pourrait être question de mesurer la pertinence des intentions d'un projet en fonction d'une grille de lecture préétablie ; il pourrait être question d'évaluer la soutenabilité ou l'exemplarité d'une démarche d'un point de vue pratique et en termes d'impact ; on pourrait aussi aborder problème au prisme de questions éthiques, politiques, philosophiques ou esthétiques. Certainement, cette question écologique est transversale, et recouvre effectivement différents domaines. Il ne s'agit pas seulement de définir ou de redéfinir les principes théoriques d'une « écologie sonore », ou de proposer une critique de la manière dont l'écologie sonore a pu être définie jusqu'à présent, mais aussi de se demander ce que peut être *l'écologie d'une pratique artistique* et pourquoi pas *une pratique artistique de l'écologie*.

Lorsque Rodolphe Alexis et Olivier Pichard m'ont invité à participer au colloque *MMER*, j'avais, dans une courte proposition, posé cette question : *est-ce qu'on est sûr qu'artiste sonore c'est plus utile qu'éco-terroriste ?* Derrière la provocation un peu facile, il ne s'agissait évidemment pas de faire l'apologie du terrorisme, mais de souligner qu'à force de constater la destruction des écosystèmes par les intérêts capitalistes, la question des moyens des fins, et des rapports de force à travers lesquels s'écrivent le destin de nos milieux vie méritait d'être posée, y compris au prisme d'activités aussi marginales que l'art sonore.

Dans le cadre d'une pratique artistique qui se construit en relation avec des environnements, avec des milieux qui sont, systématiquement aujourd'hui, des milieux abîmés, cette question devient celle de la validité politique et de la pertinence écologique de pratiques artistiques et médiatiques dans le contexte d'un effondrement éco-systémique global. Autrement dit : comment continuer à faire de l'art ? Comment continuer à y croire, à y trouver une utilité à la hauteur des crises ? Comment réactualiser une pratique et la justifier dans un tel contexte ?

Et, si cela est possible, en évitant les écueils discursif du *greenwashing* qui, quoi que sous des formes plus modestes ou plus subtiles que celles des communications d'entreprises ou des projets olympiques, n'épargnent pas les milieux artistiques et culturels.

Certainement, je ne suis pas le premier à me confronter à ce genre de questions et à douter de la validité de mon activité face aux crises actuelles, alors même que nous disposons toutes et tous d'une masse de ressources systémiques – qu'elles soient techno-solutionnistes, accélérationnistes ou simplement négationnistes – pour parvenir à ignorer ces problèmes.

Le fait est que, dans les milieux culturel, éducatif et politique comme chez les scientifiques et les ingénieurs, les mouvements de désertions ou de bifurcations sont bien le signe que de nouveaux enjeux politiques et éthiques déterminent de nouveaux choix individuels et collectifs, pour répondre à des questionnements qui se font de plus en plus pressants et inquiétants. D'autre part, on peut se dire aussi que les dispositifs de contrôles ou de sanctions qui se resserrent autour des mondes de l'associatif et du social, de la recherche ou de la culture, ainsi que l'angoisse quasi-ontologique des pouvoirs actuellement en place face aux « risques de radicalisation » de la jeunesse éco-anxieuse, semblent également accréditer le fait que l'on comprenne, au fond, que certains cœurs puissent balancer entre maintenir la productivité et alimenter l'insurrection.

Un colloque sur des pratiques artistiques et sonores tournées vers l'environnement rassemble a priori des intervenant·e·s et des publics pour qui l'importance et l'utilité de l'art ne fait pas de doute. Si pour moi pas plus que pour mes collègues, l'utilité de l'art n'est pas encore invalidée, ce qui a changé est que ce qui a longtemps été une évidence, ne faisait aucun doute, doit désormais être repensé et reconstruit politiquement. L'état du monde inquiète mon travail et mon identité d'artiste au point que, pour continuer à y trouver du sens, ma pratique s'est progressivement modifiée. Plutôt que de s'en remettre aux vertus implicites de l'art, il me semble aujourd'hui nécessaire de reformuler un positionnement éthique pour chaque nouveau travail. En d'autres termes, je suis passé de « avoir un positionnement dans un champ » à « inscrire un volet réflexif dans chaque projet ». Concrètement, cela signifie aussi qu'alors que mes activités militantes étaient parallèles et mes travaux théoriques étaient une activité annexe, développée en toile de fond, il s'agit désormais d'évaluer comment chaque projet peut contribuer à des luttes, et comment chaque projet peut produire une pensée politique.

Que l'on soit ingénieur/ingénieuse ou artiste, il n'est plus étonnant de voir aujourd'hui sa pratique plus ou moins modestement mise « en crise » par le contexte écologique. En ce qui me concerne, il m'arrive de plus en plus régulièrement de collaborer avec des artistes, des scientifiques ou des étudiant·e·s qui se posent les mêmes questions. Le fait que nous nous donnions, collectivement, de plus en plus d'occasions de repenser les fondements politiques et même éthiques de nos pratiques, de nos usages des technologies et de nos cadres institutionnels de financement et de diffusion est une excellente nouvelle. Rien, cependant, n'est jamais acquis et chaque projet, chaque colloque ou chaque publication doit être une occasion de débattre et d'interroger les lignes qui délimitent nos domaines d'activités. Pour contribuer à des changements systémiques, sans doute les réponses viendront-elles lentement, mais la première étape est d'œuvrer pour que nous ne puissions plus faire l'économie des questions.

Face à des enjeux perçus au prisme de représentations culturelles et institutionnelles, il est important de noter la dimension générationnelle du problème. Pour des artistes qui, comme moi, ont

fréquenté les écoles d'art dans les années 1990 et commencé à travailler dans les années 2000, ce qui reste encore à déconstruire de nos illusions est sans doute bien plus efficacement mis en pièce par les artistes des générations suivantes et les étudiant·e·s d'aujourd'hui. Mon enseignement artistique – pas de boomer, donc, mais quand même au siècle dernier – a été largement nourri par cette ontologie politique, soigneusement développée au gré des avant-gardes du 20^e siècle et théorisée par des gens comme Herbert Marcuseⁱⁱⁱ, selon laquelle l'art était « révolutionnaire par essence ». En somme, à l'époque, la valeur politique de l'art ne faisait aucun doute et, sauf preuve du contraire, tous les artistes étaient de gauche. En même temps, pourtant, émergeait la théorie de la « fin de l'histoire », les avant-gardes étaient mortes et il fallait régulièrement repeindre les murs de la *whitebox* pour préparer la révolution de la semaine suivante. Au sein de l'école d'art dans laquelle j'étais, il me semblait que poser la question de la fonction sociale ou de l'utilité politique de l'art avait quelque chose de presque grossier. C'était cracher dans la soupe, c'était témoigner d'une défiance malvenue envers la puissance universelle de l'art... En réalité ça n'empêchait pas de débattre à l'infini, mais on débattait de l'essence des choses, de la puissance des affects, d'esthétique et d'ontologie, beaucoup plus rarement de crise écologique et évidemment absolument pas de questions culturalistes ou intersectionnelles.

La remise en question de mes catégories esthétiques, la reconstruction de ma conception de l'art et de son utilité politique et sociale n'a commencé que très lentement, après ma formation en école d'art, à la fois en fréquentant des collectifs politisés, mais aussi en commençant à travailler avec la prise de son. À cause de mon usage des micros, je me retrouvais sur des terrains, dans des usines, dans des environnements pollués, dans des espaces naturels fragilisés. Dans ces lieux, la légitimité de ma présence d'artiste n'allait pas de soi, contrairement à celle des gens que j'y rencontrais. À partir de ce moment, il n'a plus été possible pour moi de faire l'économie de la question du « à quoi ça sert ? », ni du « qu'est-ce que je fais là ? ».

À la pratique de la prise de son, empruntant aux techniques électroacoustiques, audio-naturalistes ou documentaires, il a donc fallu peu à peu associer une pratique du terrain empruntant à la sociologie et à l'anthropologie, aux sciences de la terre et du vivant pour donner un sens sociologique et écologique à la démarche, et au fait de se tenir là.

~

Mon travail sur les glaciers a commencé avec un premier cycle de travail entre 2006 et 2008, qui a abouti à un disque, *Without the wolves*^{iv}. La haute-montagne étant pour moi un environnement familier, le fait de mettre mes modestes compétences de randonneur et d'alpiniste au service d'un travail d'enregistrement et de composition paraissait assez évident. Il s'agissait en somme d'aller à la rencontre d'un environnement naturel pour en révéler la beauté dans une composition. Cela semblait correspondre à l'idée que je me faisais de la pratique du *field-recording*, qui impliquait une forme de voyage, de déplacement des perceptions quotidiennes. Le fait de marcher plutôt que de prendre l'avion était alors davantage motivé par des raisons économiques qu'écologiques.

Sans que je l'ai vraiment anticipé, ce premier travail en montagne est devenu un peu moins la célébration des beautés d'altitudes que j'avais imaginé au départ, et davantage une chronique climatique de l'effondrement et de la fonte. Cependant, comme pour d'autres de mes recherches menées dans des environnements industriels ou abandonnés, mon approche électroacoustique s'accommodait volontiers de cette « beauté du négatif ». À travers l'influence des musiques industrielles, que je préférais à l'angélisme des fabricants de *soundscales*, cette esthétique du

désastre me convenait assez bien et me permettait d'aller travailler à l'endroit où l'évidence paysagère était troublée par une réalité en crise. Le paradoxe de la beauté des sons d'une usine polluante, des bruits de la fonte d'un glacier ou de l'effondrement d'une montagne est toujours présent dans mon travail. En réalité, ça n'est pas quelque chose que je mets spontanément en avant quand je parle de mon travail, mais dans le cas de *Melt**, par exemple, c'est quelque chose qui a été pointé par les critiques du disque, soulevant la question du paradoxe de vivre une expérience esthétique à partir d'un phénomène qui est de l'ordre de la destruction.

Pour accompagner ce trouble, une chose qui a clairement évolué dans ma démarche ces dernières années, c'est la nécessité de contextualiser, d'accompagner la captation de l'attention que permet l'écoute de ces sons par des formes de médiations documentaires, scientifiques et théoriques.

Lorsqu'en 2020 j'ai invité Thomas Tilly à revenir avec moi sur ces terrains de montagne pour la création de *Radio Glaces*, le travail d'enregistrements de terrain et de composition électroacoustique était bien au cœur du projet, mais celui-ci s'accompagnait d'un travail documentaire, une série d'entretiens menés avec des glaciologues, géomorphologues, gardiennes de refuges, guides de haute-montagne et exploitants du ski, afin de situer l'expérience d'écoute électroacoustique à l'intérieur d'un contexte plus large, défini par des faits géographiques, sociaux et environnementaux. Le principe était celui d'un cercle vertueux : l'écoute renforçant l'intérêt que l'on pouvait porter aux faits et la description nourrissant l'écoute en retour. Principe s'opposant en quelque sorte de manière *soft* à la « réduction de l'écoute », les objets sonores étant innervés par la dimension scientifique, sociale et située des propos.

Lorsqu'ensuite nous avons prolongé ce travail par des concerts avec Thomas, nous nous sommes concentrés d'une certaine manière sur la dimension électroacoustique du travail, mais ce rapport à la médiation s'est maintenu et ces concerts ont toujours été nécessairement accompagnés d'un temps de paroles, d'échanges et de contextualisation. Dans les suites du projet sur lesquelles nous travaillons actuellement, cette dimension est replacée au centre du projet, qui prendra une forme hybride entre la conférence et le concert, pleinement co-écrite avec les glaciologues, et invitant la parole scientifique sur scène.

Un autre aspect de l'évolution de mon travail, qui me semble aller dans le sens d'un questionnement écologiquement un peu plus présent, tient dans le fait d'étirer les projets sur des temps plus longs, de leur donner une profondeur de développement sur plusieurs années. C'est clairement le cas avec les déclinaisons de *Radio Glaces* et *Melt**, dont les différents volets sont aussi une manière de construire une forme de veille en relation avec un terrain et un sujet, et en l'articulant à la fois avec la veille scientifique et les calendriers des luttes locales. *Melt** se construit par exemple sur certains terrains, comme le glacier de la Girose, dans les Hautes-Alpes, où nous accompagnons le travail de relevés de Lucas Davaze, qui a commencé ses mesures systématiques au moment de *Radio Glaces*. Mais le projet est également « pris » dans le calendrier des luttes locales, en l'occurrence celui de la mobilisation contre l'extension du téléphérique qui donne accès au glacier.

Je signale l'importance de ce rapport au temps car c'est à mon avis l'un des enjeux sur lequel il s'agit d'insister auprès des institutions pour faire évoluer les conditions qui structurent nos pratiques. Paradoxalement, l'urgence climatique demande de prendre du temps, et les fonctionnements économiques de nos milieux, calibrés au projet ou à la saison, ne permettent peut-être pas de construire les formes d'art engagés dont nous avons besoin. Lorsque certaines institutions se mettent à attribuer leurs subventions selon des critères « écolos » tout en refusant de modifier leurs propres principes de fonctionnements, on commence à sentir l'odeur du

greenwashing. À titre d'exemple, une grande Fondation a refusé de soutenir *Melt** en nous expliquant qu'il aurait fallu que nous diffusions le projet auprès du public en 2024, puisqu'en 2025 la question du réchauffement climatique laissera la place à une nouvelle thématique... Dont acte : dépêchons-nous de boucler les projets tant que la fin du monde est à la mode.

D'autres aspects de la recherche menée avec *Melt** pourraient servir d'exemple, mais ce qui me semble important de relever dans l'historique de ce projet, c'est qu'il accompagne la construction d'une écologie de pratique. Au fil de quelques années, il a constitué pour moi un réajustement, un glissement progressif du paradigme électroacoustique (où le travail en relation à l'environnement se mettait au service de questions esthétiques et formelles, de la puissance d'affect de l'objet sonore et de la composition musicale) vers un paradigme d'engagement écologique (où la création devient une modalité de captation et de distribution de l'attention au service d'un activisme situé à l'intérieur d'un territoire de luttes). Il ne s'agit pas ici d'opposer strictement un positionnement à l'autre et d'abandonner tout enjeux musical et esthétique, mais de prendre acte de ce que la pratique sonore environnementale, en nous invitant à quitter le studio pour le terrain, doit également être l'occasion de réévaluer nos questionnements au-delà du sonore et du musical. À défaut de ce repositionnement, les milieux que nous fréquentons resteraient uniquement des sources d'inspiration et de ressources acoustiques, en proie à nos désirs extractivistes, fussent-ils seulement poétiques.

Sur un plan théorique – et même si les catégories ne sont jamais totalement binaires et étanches – ces deux directions paradigmatiques renvoient à des polarités qui font débat au sein des *sound studies* entre approche ontologique (qui serait donc du côté de la matérialité, des affects, de l'esthétique et de l'abstraction) et approche culturaliste (qui s'intéresserait davantage aux significations, aux discours culturels et aux identités).

On peut avoir l'impression que l'on s'intéresse aujourd'hui davantage aux savoirs situés, aux questions intersectionnelles féministes et post-coloniales, après avoir passé tant de temps à construire les universaux de la perception dans une approche phénoménologique. Des chercheuses comme Mary Thompson perçoivent cependant un « retour ontologique » dans les philosophies du son^v. Et en effet, dans nos domaines du son et de la musique peut-être un peu plus qu'ailleurs, le matérialisme et la nature phénoménologique du sonore restent prépondérantes, et parfois même fétichisées. Des théoriciens d'héritage Cagien, comme Christoph Cox^{vi}, revitalisent aujourd'hui la question de la « nature du sonique », et tendent vers la généralisation et la recherche des universaux, quitte à faire passer les questions culturalistes pour des sujets dépassés. Pour Mary Thompson, il est utile d'interroger les positions sociales, raciales et culturelles à partir desquelles se construisent le type de philosophie et d'ontologie sonore qui témoignent de ce qu'elle appelle une « auralité blanche ». L'universalisme d'une approche purement ontologique devient dès lors une sorte de privilège blanc. Dans son article, Thompson met en regard deux œuvres sonores revisitant la *Music for Airport* de Brian Eno : *Airport Symphony* de Lawrence English et *Airport Music for black folk* de Chino Amobi, la seconde démontrant que l'expérience de l'aéroport depuis une position racialisée ne saurait faire l'économie de questions socialement, culturellement et politiquement situées.

Parmi d'autres, un tel exemple m'invite à interroger ma pratique et ma relation à mes « terrains » à l'aune de mes modalités d'accès au monde. S'il ne fait aucun doute que l'expérience acoustique de l'aéroport n'a rien d'uniforme, selon que l'on a des oreilles de touriste occidental ou de réfugié

politique, c'est l'ensemble de nos expériences perceptives qui sont déterminées par nos capacités de déplacements, par la légitimité des positions que nous pouvons tenir dans des contextes écosociaux et par les représentations culturelles qui rendent l'environnement audible et saisissable.

Qu'est-ce qui me garantit ou au contraire m'interdit l'accès au monde sonore ? Quel privilège me permet de faire des vibrations d'un environnement une ressource esthétique pour une pratique artistique ? Quels corps socialisés ont accès à quels milieux et que sont-ils en mesure d'y percevoir ? Sur un glacier ? Dans un centre d'art ?

De telles questions, propres au versant culturaliste des sound studies, ne sont pas la négation de leur versant ontologique, mais elle opèrent une conversion politique des puissances d'affects en puissance d'agir. Ne plus faire l'économie de ces questions, c'est rendre tangibles les obstacles et les verticalités qui contredisent l'universalité et la transversalité des cultures sonores.

Pour théorique qu'elles puissent paraître, ces considérations sont pourtant bien des problématiques corporelles, qui interrogent la manière dont sont construits nos corps entendants, et les façons dont nous, artistes sonores, contribuons à cette fabrique des corps. Le fait est que les pratiques des arts sonores jouent beaucoup à l'échange et à la redistribution des corps. Pensons par exemple aux enregistrements binauraux qui consistent littéralement à « prêter son corps et son écoute » à un corps auditeur tiers. En réalité, le fait est que cet exercice est en partie rendu possible non seulement par une certaine compatibilité physiologique entre le preneur de son et l'auditeur ou l'auditrice potentiel·le, mais aussi, à l'intérieur de réseaux de diffusion déterminés, par la relative normativité culturelle, sociale, raciale, genrée ou sexuée qui font la réalité sociologique de nos milieux culturels.

De telles considérations permettent également de renforcer une critique de l'écologie sonore de Raymond-Murray Schafer et du World Soundscape Project, là où celle-ci fait souvent passer des déterminismes culturels et sociaux pour une ontologie universelle dans le rapport à l'environnement.

On peut retrouver ici les termes du débat entre approche culturaliste et approche ontologique puisque, à y regarder de plus près et pour peu qu'on renverse la perspective, les paysages urbains, industriels ou pastoraux décrit par Schafer et les valeurs attachées à ces environnements sonores décrivent effectivement, en retour, un point de vue extrêmement situé et partial qui pourrait correspondre à ce que Thompson définit comme « auralité blanche »^{vii}. Il semble par ailleurs que de nombreux projets de field-recording réalisés par des occidentaux sur les territoires exotiques et tropicaux du sud global tendent plus souvent à stabiliser et à renforcer cette subjectivité sonore occidentale et blanche qu'ils ne concourent à la déconstruire ou à la décentrer^{viii}.

Aux marges géopolitiques de ces questions, on pourrait ainsi pointer la possibilité d'une « écologie blanche », qui inviterait à relativiser la portée de la « pensée globale » qui anime les discours écologistes. En suivant le principe des trois écologies de Félix Guattari^{ix}, il s'agit donc d'interroger nos pratiques sonores écologiques au prisme d'une écologie sociale, qui nous engage à l'intérieur de ces questions culturalistes et qui nous permettent d'interroger ce qui conditionne nos points de vue, nos relations à nos environnements et les modalités culturelles, politiques et sociales qui déterminent rien de moins que notre accès au réel.

En ce qui me concerne, ce type de réflexions a donc contribué à faire émerger la nécessité de la médiation et le besoin d'articuler chaque projet à une épistémologie. En quelque sorte, j'ai la sensation de faire de moins en moins confiance au son, au « son-même » ou au « son-seul », promis

par la phénoménologie électroacoustique. Cette perte n'est pas une mauvaise nouvelle puisque, dans ce nouveau rapport, le son n'est plus jamais seul, et chaque moment d'écoute devient une opportunité pour articuler la pratique à des débats politiques, écologiques et éco-systémiques plus larges.

Dans le cas de *Melt**, cela signifie que le son est insuffisant pour décrire les enjeux climatiques du retrait des glaciers sans une contextualisation forte, notamment parce que les sons de fontes que nous avons enregistrés auraient pu être entendus pendant des périodes plus froides, mais à des altitudes plus basses et durant des étés plus courts. En revanche, c'est tout un ensemble d'éléments scientifiques ou géographiques, ou encore l'histoire des lieux, l'économie du ski ou l'évolution des pratiques alpines qui sont convoqués informer et situer l'écoute.

~

Pour conclure, je voudrais rappeler la phrase attribuée à Fredric Jameson, qui dit qu'« il est plus facile d'imaginer la fin du monde que la fin du capitalisme ». La foi que nos « auralités blanches », faute d'être suffisamment interrogées, nous fait placer dans le phénomène sonore et sa supposée puissance d'affect ne risque-t-elle pas de nous conduire à infiniment imaginer, documenter, décrire ou consigner la fin du monde, la fin de notre monde ? Comment prendre la mesure des constructions et reconstructions, individuelles et collectives, dont nous avons besoin pour contribuer, à l'inverse, à convertir nos puissances d'affects en puissances d'agir ? Pour mettre, peut-être, fin au capitalisme, ou pour nous permettre, au moins, de continuer à habiter le monde dans son interminable fin.

Dans le contexte d'un effondrement global, il s'agit donc pour moi d'interroger la pertinence de ma pratique sonore dans sa capacité à contribuer à une critique du capitalisme, mais aussi de l'universalisme et du naturalisme qui en sont les compagnons. Pour reprendre l'expression de Donna Haraway – paraphrasée en titre de cet article – il s'agit donc d'affiner et de remettre inlassablement en questions les termes d'un art sonore qu'il soit possible de continuer à pratiquer sur une « Terre abimée^x ».

- i Meursault, Pali et Tilly, Thomas. *Radio Glaces*, Bonding Elastic, 2020 – <https://www.radioglaces.net/>
- ii Meursault, Pali et Tilly, Thomas. *Melt**, Fragments, 2023 – <https://fragmentseditions.bandcamp.com/album/melt-2>
- iii Marcuse, Herbert. *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique Marxiste*, Seuil, 1979.
- iv Meursault, Pali. *Without the wolves*, Entr'acte, 2011 – <https://palimeursault.net/wolves.html>
- v Thompson, Marie. *Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies*, Parallax, 2017, pp. 266–282
- vi Voir notamment : Cox, Christoph. *Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism*, Journal of visual culture, 2011.
- vii Schafer, R. Murray. *The Soundscape, Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books, 1997, pp. 43, 71.
- viii À ce sujet, voir : Wright, Mark Peter. *Listening after Nature*, Bloomsbury, 2022.
- ix Guattari, Félix. *Les trois écologies*, Galilée, 1989.
- x Haraway, Donna J. *Vivre avec le Trouble*, Des Mondes à Faire, 2020.