



HAL
open science

Les récits de l'anthropocène. Quelle contribution des arts à la transition socio-écologique ?

François Ribac

► To cite this version:

François Ribac. Les récits de l'anthropocène. Quelle contribution des arts à la transition socio-écologique?. Les Cahiers de l'atelier, 2017, Transition écologique et énergétique : comment changer de comportements?, 553, pp.103-108. hal-01672688

HAL Id: hal-01672688

<https://hal.science/hal-01672688>

Submitted on 26 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les récits de l'anthropocène. Quelle contribution des arts à la transition socio-écologique ?

Bio : François Ribac, compositeur de théâtre musical et sociologue. Université de Bourgogne-Franche-Comté, Laboratoire Cimeos et Ircam/APM¹.

Abstract : Dans cet article, j'examine l'apport possible des arts à la compréhension de l'anthropocène et à la transition socio-écologique. Je m'intéresse en particulier à une exposition/concert de Bernie Krause : le *Grand orchestre des animaux*.

1 La contribution des arts

L'idée que les arts peuvent constituer des sortes d'activateurs pour envisager les questions écologiques a de nombreuses acceptions et déclinaisons. Ainsi, le courant dit de l'écocriticisme répertorie et analyse et discute les façons dont la littérature contribue à la défense de la nature et à la conscience écologique². On rappellera aussi que certains courants écologistes, comme la *deep ecology*³ ou l'écoféminisme⁴, développent non seulement leurs idées par le truchement de manifestes et de textes théoriques mais aussi par le biais de poèmes, de récits mythologiques, de fictions.

D'une façon plus générale, on sait que de nombreux acteurs, collectifs artistiques, institutions, universitaires, activistes pensent que (ce qu'ils définissent comme étant de) l'art a la capacité d'alerter et/ou d'éduquer le public sur les catastrophes écologiques⁵. Nombre des dispositifs

1 Coordonnateur du projet de recherche Arts de la scène et Musique à l'âge de l'Anthropocène 2016-2019 soutenu par l'ADEME, le Conseil régional de Bourgogne-Franche-Comté et le réseau de recherche et innovation sur la transition socio-écologique de la MSH de Dijon <http://reseau-transition.fr/asma-arts-de-la-scene-et-musique-a-lage-de-lanthropocene/>

2 Greg Garrard, *Ecocriticism*. Routledge. New York, 2012 ; Timothy Clark. *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a threshold concept*. Bloomsbury Academic. London, 2015 ; David Ingram, *Jukebox in the Garden. Ecocriticism and American Popular Music Since 1960*. Amsterdam: Rodopi, 2010.

3 Voir par exemple les écrits du poète Gary Snyder pour la *Deep Ecology* : Gary Snyder. *The Practice of the Wild*. North Point Press. Berkeley, 1990.

4 Émilie Hache (Éd). *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*. Cambourakis. Paris, 2016.

5 Par exemple Sacha Kagan *Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity*. Transcript. Bielefeld, 2013 ; Linda Weintraub. *To Life!: Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. University of California Press. Berkeley, 2012 ; Malcolm Miles. *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change (Radical Aesthetics-Radical Art)*. Bloomsbury Publishing. London, 2014 ; Heather Davies et Etienne Turpin, éd. *Art in the Anthropocene*. Open Humanities Press. London, 2015.

s'appliquent à montrer les conséquences néfastes du recours à des objets tels que les smartphones (produits chimiques non recyclables, enfants employés dans des mines en Afrique, poubelles technologiques en Asie) ou encore les phénomènes climatiques extrêmes etc. On peut ainsi mentionner les performances récemment organisées par le réseau *350.org* au Louvre afin de dénoncer l'association entre le musée et la firme Total⁶. Le monde de l'art contemporain endosse régulièrement ce rôle de vigie et décline ces thématiques sous forme d'œuvres événementielles et/ou d'expositions, voire d'installations *in situ* etc. On peut par exemple citer la coalition d'artistes et de chercheur-e-s en France *Coal*⁷ ou le collectif berlinois de plasticien-n-e-s *Global 3000*⁸.

Les arts de la scène déclinent, eux aussi, un grand nombre de propositions : spectacles destinés à enseigner le respect de l'environnement aux jeunes générations, projets explicitement dédiés à décrire les désordres écologiques, transposition en scène de textes théoriques (comme par exemple le *Global Gaïa Circus* qui théâtralise les travaux de Bruno Latour sur l'anthropocène⁹), etc.

On notera enfin que tant dans l'art contemporain que les arts de la scène (en particulier les festivals de rock), nombre d'organismes, d'artistes et d'institutions tentent de réduire le *coût matériel* de l'art : recyclage et tri des matériaux et des déchets, échange de scénographies, organisation de covoiturage pour les festivals, circuits courts d'alimentation, préférence pour le bio, mesure et limitation de la consommation d'énergie, etc¹⁰. Une évolution soutenue en parallèle par l'imposition de normes pour les bâtiments qui sont mises en œuvre lorsque l'on construit de nouveaux lieux de spectacles ou d'exposition.

Je voudrais ici évoquer un projet qui mobilise la musique, le son et l'écoute souvent négligés au profit du littéraire et du visuel¹¹.

6 <https://350.org/press-release/350-org-lance-une-campagne-demandant-au-musee-du-louvre-de-mettre-un-terme-a-son-partenariat-avec-total/>

7 <http://www.projetcoal.org/coal/coal-art-developpement-durable/>

8 <https://groupglobal3000.de/en/>

9 Conception Bruno Latour, Frédérique Aït-Touati et Chloé Latour. Écriture Pierre Daubigny. Mise en scène Frédérique Aït-Touati. Création 2013.

10 Sur ce coût : Matthew Fuller. *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*. Leonardo Books, Cambridge, 2005. ; Gilian Whiteley. *Junk Art and the Politics of Trash*. I.B.Tauris. New York, 2011 ; Mark Pedelty. *Ecomusicology: Rock, Folk, and the Environment*. Temple University Press. Philadelphia, 2012.

11 Pour une réfutation (brillante et argumentée) de la prédominance du visuel : Jonathan Sterne. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press. Durham, 2003.

2 Le grand orchestre des animaux de Bernie Krause

De juillet 2016 à janvier 2017, la Fondation Cartier, à Paris, a présenté une exposition consacrée aux travaux de Bernie Krause et à sa thèse principale à savoir que la musique nous vient des animaux¹². Si Krause s'est tout d'abord fait connaître comme pionnier des synthétiseurs à la fin des sixties, c'est également un théoricien et un praticien des *soundscape*s que l'on pourrait traduire par environnements sonores. Il ainsi forgé les termes *antropony* et *biophonny* pour décrire respectivement la part humaine et naturelle de ces environnements et il enregistre la faune animale aux quatre coins du globe depuis quarante ans. L'exposition comprenait deux niveaux ; au rez-de-chaussée du bâtiment des œuvres essentiellement picturales (vidéos, peintures, photographies) nous montraient des sociétés animales et la place centrale de la musique dans ces sociabilités. Le sous-sol était surtout dédié à la dimension sonore et à l'écoute d'enregistrements. On s'intéressera principalement ici à la salle où les ambiances sonores de Krause étaient diffusées.

a) Le son de la terre

Après avoir passé un sas, le visiteur accède à une très vaste pièce où chacun-e peut s'installer à sa guise, rester debout le long d'un mur, s'allonger sur la moquette, s'asseoir sur des podiums, circuler. Dans une demi pénombre, les ambiances de Krause résonnent et s'écoulent les unes après les autres, très exactement toutes les douze minutes. Une projection vidéo décrit dans quel pays, quel lieu, quelles conditions météorologiques, quelle saison et à quelle date l'enregistrement a été effectué. On ne cesse de changer de continent, on passe d'un étang au plein océan, de la Toundra à l'Amérique, des baleines aux éléphants, des oiseaux aux mammifères, du ciel à la terre. Grâce à un système de multi diffusion, le son enveloppe toute la pièce et ceux/celles qui s'y trouvent. Le collectif United Visual Artists (UVA) a conçu un dispositif qui transpose en flux lumineux les *soundscape*s de Krause et les fait circuler sur trois des parois de la pièce. Sur un premier mur des signaux lumineux réagissent à la dynamique de la musique. Sur deux autres murs, des ondes lumineuses se déplacent de gauche à droite au rythme de la musique, chaque chant d'animal spécifique étant annoncé par un texte inséré dans le flux lumineux. La texture de chaque séquence consiste la plupart du temps en une ambiance sonore globale (par exemple le vent, le ressac de la mer et des cris d'oiseaux marins entremêlés) au sein de laquelle des (groupes d') animaux spécifiques entament des solos puis laissent la place à d'autres. Ce dispositif permet littéralement de visualiser le son et de pouvoir discerner dans le *background* les différents (groupe d') animaux qui fréquentent le lieu. Le monde secret, halluciné et hybride des animaux musiciens du rez-de-chaussée se déploie dans nos oreilles

12 Catalogue de l'exposition : Bernie Krause et Hervé Chandès (éd), *The Great Animal Orchestra*. Fondation Cartier pour l'Art Contemporain. Paris, 2016. <http://www.legrandorchestredesanimaux.com/fr>

et sur les écrans du sous-sol, la diversité des espèces se révèle par la variété des cris, des chants, des dynamiques, par des ensembles, des solos, des dialogues concertants sans cesse renouvelés. Par la succession de ces biotopes sonores, Krause nous fait entendre le(s) son(s) de la Terre. Alors qu'au rez-de-chaussée la continuité entre les animaux et les humains était suggérée par des représentations visuelles, c'est donc par l'immersion dans les *soundscape*s et l'écoute que les visiteurs/humains pénètrent au sein des écosystèmes et perçoivent leurs différentes composantes et leurs interactions, comme s'ils en étaient¹³... Que l'on ferme les yeux pour se fondre dans l'ambiance sonore ou que l'on observe le flux lumineux sur les murs/écrans, l'expérience sensorielle est intense. Toutes les personnes ayant assisté à l'exposition que j'ai pu interroger s'accordent sur ce point et sur la beauté de ces cartographies sonores.

Nul doute que, comme ce fut mon cas, la plupart des visiteurs/trices réalisent également que nombre de ces ambiances sonores sont désormais les seuls témoignages de mondes engloutis par l'urbanisation du monde et le réchauffement climatique. Les *soundscape*s de Krause sonorisent l'anthropocène, ils nous donnent à entendre ce qui n'est déjà plus, ce qui va de toute façon disparaître et ce qu'il nous faut sauver.

b) Une politique du son

Précisément, la spécificité du dispositif imaginé pour cette exposition est de nous donner à voir et entendre les mutations qui accompagnent l'anthropocène en privilégiant l'expérience sensorielle. Mais, plutôt que de nous montrer des vallées dévastées, plutôt que de nous faire écouter le silence des zones polluées, plutôt que de nous délivrer un discours de type prophétique (annoncer la catastrophe pour mieux la conjurer) Krause nous immerge dans les *soundscape*s qu'il collecte depuis des décennies¹⁴. Le Sublime¹⁵ de Krause n'est donc pas le spectacle des éléments déchaînés qu'admiraient tant les romantiques mais le ravissement sonore du monde sauvage. On notera également l'hybridité du dispositif qui tient tout autant de l'enregistrement, du concert, du spectacle que de l'exposition. Nous sommes donc en présence d'une véritable politique écologique du son.

13 Il y aurait sûrement un enquête à mener sur la concordance entre la progression de la conscience écologique et celles des techniques qui immergent les usagers dans des univers ; l'écoute au casque des fans de rock, les lunettes de réalité virtuelle, le cinéma en relief d'*Avatar* etc.

14 Sur les discours prophétiques voir H. S. Afeissa. *La fin du monde et de l'humanité: Essai de généalogie du discours écologique*. Presses Universitaires de France. Paris, 2014.

15 Là-dessus : Emiliy Brady *The Sublime in Modern Philosophy*. Cambridge University Press. New York, 2013 ; Hélène Guenin . *Sublime. Les tremblements du monde (Catalogue de l'Exposition)*. Centre Pompidou. Metz, 2016.

c) La nature est-elle seule au monde ?

L'autre point remarquable du *Grand orchestre des animaux* tient au statut également hybride de la "nature". Même si de nombreuses œuvres du rez-de-chaussée suggèrent plus ou moins explicitement que la faune, la flore et le monde animal vivent et coexistent à l'écart des humains¹⁶, les *soundscape*s de Krause sont, concrètement, basés sur l'interpénétration entre humains/visiteurs, animaux et éléments. Environnés par les sons, nous sommes moins à la place de l'observateur qu'au cœur même de l'écosystème sonore, ballottés par les eaux, portés par le vent comme des oiseaux, écoutant la terre à hauteur d'insecte. Une expérience qui conforte l'animisme implicite de nombre d'œuvres et d'installations du rez-de-chaussée ; l'idée d'une continuité entre "nous" et les animaux, et que les humains sont tout autant des animaux que le contraire. On sait que Timothy Morton appelle de ses vœux une *ecology without nature*¹⁷ où cette dernière cesserait d'être pensée comme une entité séparée car c'est précisément le fait de la considérer comme un environnement, et donc de la traiter comme une ressource, qui ont abouti à l'anthropocène. Le travail de Krause réalise *pratiquement et sensiblement* le programme de Morton et il le fait au moyen d'un dispositif qui moins que reproduire la nature et le monde sauvage les produit. Quelles leçons tirer de cette expérience ?

3 Quelques réflexions

a) Pas de fétichisme de l'art

Dans le *Grand orchestre* l'art n'est pas présenté comme capable comme un facteur de durabilité, et encore moins de « développement durable », il n'est ni fétichisé, ni instrumentalisé¹⁸. Si Bernie Krause signe le dispositif, l'exposition a été conçue et réalisée par et avec d'autres collectifs, artistes et un commissaire d'exposition. De même, les interprètes sont tout autant des humains que des machines, des animaux et des paysages. Si l'on compare *Le Grand orchestre* avec d'autres expositions consacrées à l'anthropocène¹⁹, on remarque l'absence totale de didactisme et de vulgarisation scientifique, on fait ici le pari que l'expérience esthétique sera une excellente

16 Par exemple : Bernie Krause. *Wild Soundscapes: Discovering the Voice of the Natural World*,. Yale University Press. London. 2002

17 Timothy Morton. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press. Cambridge, 2007.

18 Pour une critique de la notion de développement durable dans les arts du spectacle voir : V. Ballereau, F. Pirolli, S. Reboud, F. Ribac et C. Sinapi. « Pour une géologie des instruments de musique » in *Arts et Développement Durable*. C. Dupont, A. Mouton-Rezzouk, C. Sinapi et D. Urrutiaguier eds. Revue *Registres*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris. À paraître en 2018.

19 On pense notamment à l'exposition *Welcome to the anthropocene. The Earth in Our Hands* présentée par le Deutsches Museum à Munich <http://www.environmentandsociety.org/exhibitions/anthropocene>

médiatrice, qu'elle informera les visiteurs autant qu'elle les ravira. Tout est ici parfaitement accessible, quel que soit son âge, sa langue, son pays, nul besoin de mode d'emploi pour accéder aux œuvres, ni de médiateurs pour saisir le propos de l'artiste, pas de leçon de civisme non plus. Les registres scientifiques, artistiques, spectaculaires, muséaux, militants s'interpénètrent sans pour autant se recouvrir et c'est aux usagers d'en tirer eux-mêmes les leçons²⁰.

b) Le paradoxe moderne

L'autre caractéristique du *grand orchestre* est son recours affirmé aux technologies d'enregistrement, à l'électronique, à l'informatique. Krause a capté des sons avec des microphones et des enregistreurs, le son a été codé numériquement puis mixé et poli dans des studios d'enregistrement grâce à des logiciels informatiques. Un autre logiciel permet de gérer les sons et les images qui sont diffusées dans le sous-sol de l'exposition, sans compter le matériel de sonorisation et les projecteurs²¹. De la même façon qu'il faut des satellites pour mesurer le réchauffement climatique, Krause décrit et construit la « nature » dans son studio. Une société décroissante devra non seulement décarboner les technologies mais aussi penser et négocier leurs usages.

Dans ses écrits, le théoricien des villes en transition, Rob Hopkins insiste sur l'importance de constituer les expériences locales en narrations, que les récits de la transition vers un autre monde s'affirment dans l'imaginaire commun²². D'une certaine façon, le *Grand orchestre* répond « culturellement » et en musique à ce dessein.

20 À ce sujet, les réflexions d'Olivier Perriquet : <http://perriquet.net/docs/lna74p24.pdf>

21 Sur les dommages du « numérique » et de l'électronique : Jennifer Gabrys. *Digital Rubbish: A Natural History of Electronics*. The University of Michigan Press. San Francisco, 2011. ; Fabrice Flippo, Michèle Dobré et Marion Michot. *La Face Cachée Du Numérique*. L'échappée. Montreuil, 2013. ; Sean Cubitt. *Finite Media: Environmental Implications of Digital Technologies*. Duke University Press. Durham, 2017.

22 Hopkins, Rob. *Ils Changent Le Monde!: 1001 Initiatives de Transition Écologique*. Seuil. Paris, 2014.

