

Synchronisation vs synchronicité

De la musique animale et de l'inutilité de l'homme, à propos d'une installation de Robin Meier

Bastien Gallet

C'est une tente. Une grande tente de toile noire hérissée de piquets et caparaçonnées de cordages. Elle s'élève dans la pénombre de la Volkshaus de Bâle. Pour le visiteur qui pénètre dans la nef de cette maison du peuple loué à grand frais par Audemars Piquet, elle est un animal tapi, la baleine de Jonas ou celle que Béla Tarr filma dans *Les Harmonies Werckmeister*, enfermée dans un parallélépipède de tôle. Comme Jonas, et comme le héros du film, Janos, qui est un autre Jonas, il lui faudra entrer, aller voir, regarder le monde depuis le ventre de la bête.

Entrons.

LUCIOLES ET CRIQUETS

Il faut traverser un sas, attendre que les fermetures derrière nous se referment et nous confinent dans la zone intermédiaire pour que s'ouvre le passage vers l'espace principal. L'ambiance est celle d'une serre. L'atmosphère est chaude et humide. La lumière rouge des lampes à fluorescence est réfléchiée par le revêtement Mylar de la toile. Des herbacées s'élèvent dans de grands bacs en métal. Devant nous, à l'orée de deux sentiers qui bifurquent, deux pendules oscillent avec une régularité parfaite au-dessus de ce qui ressemble à des électro-aimants. Les deux chemins dessinent en la contournant une jungle centrale de hautes herbes qui nous dépassent d'un bon mètre. Ils se rejoignent un peu plus loin, devant un petit escalier qui permet d'accéder à un plateau en surplomb. Le long des marches, un étroit ruisseau descend par paliers au milieu de plantes aquatiques jusqu'à un bassin dans lequel nagent quelques poissons colorés. Dans divers recoins, des machines transcrivent, enregistrent, donnent à voir. On reconnaît des oscilloscopes et un électroencéphalographe aux fonctions encore indécidables. Le caractère manifestement artificiel de ce milieu est encore souligné par un son d'ambiance (deux voix de chanteuses de musique carnatique étirée jusqu'au méconnaissable) qu'un haut-parleur, s'élevant comme une tour au milieu des plantes hautes, diffuse continûment.

Quelques minutes sont nécessaires pour distinguer les lucioles des guirlandes de LEDs qui traversent la tente et émettent une lumière d'un vert presque identique à celle que les insectes font scintiller. Posées sur les longues feuilles qui nous entourent ou voletant dans l'air, les lucioles clignent. Il faut moins de temps pour repérer les deux groupes de criquets, neuf près de l'entrée, cinq sur le plateau. Les premiers sont logés dans des niches anéchoïdes disposées en loggia autour d'une petite scène au centre de laquelle trône un haut-parleur. On dirait des spectateurs dans un théâtre à l'italienne. Les seconds sont en cercle autour d'un microphone qui fait trois fois leur taille, comme s'ils s'apprêtaient à enregistrer une œuvre de chant choral pour un disque de musique religieuse. Les criquets se donnent en spectacle, aussi infime puisse-t-il être dans la jungle qui les entoure, mais de quel spectacle peut-il bien s'agir ? Celui de leur synchronisation. Un bruit blanc scande le temps à raison de trente battements par minute. Diffusé à proximité immédiate des deux groupes de criquets, ceux-ci calent leur stridulation sur cette battue métronomique. Ils se synchronisent. Il suffit cependant de rester un moment auprès d'eux pour constater que cette synchronisation n'est pas continue et jamais totale. Certains crissent juste avant ou juste après l'occurrence du bruit blanc, d'autres s'interrompent et doivent, quand ils se remettent à froter leurs ailes, se resynchroniser progressivement avec les autres. Tous observent de longues plages de silence, indifférents à l'invitation insistante du bruit enregistré. Les moments de synchronicité du groupe entier sous le couvert de la battue sont très rares et durent peu. Autrement dit, la synchronisation est ici un processus sans fin, toujours à reprendre et qui ne produit presque jamais de synchronicité réelle.

Observons les lucioles. Les guirlandes de LEDs clignent par vagues successives selon un tempo qui est celui des battues de bruit blanc. Quand elles sont à proximité immédiate d'un LED, les lucioles ont tendance à synchroniser leur clignotement sur celui de l'ampoule. Et de proche en proche les autres lucioles font de même. Mais il suffit qu'une distance



Robin Meier, « Synchronicity », Art Basel 2015. Photo: Marc Ducrest

trop importante les sépare des LEDs pour que la synchronisation cesse d'opérer. Différents groupes de lucioles peuvent ainsi clignoter rythmiquement les uns par rapport aux autres, autrement dit selon des tempi divers et non congruents. L'effet de synchronisation est local et, dans la mesure où les lucioles se déplacent, il dure peu et ne touche jamais toute la population présente dans la zone de contamination. À l'échelle de la tente, on observe par conséquent une multiplicité de synchronisations non congruentes et quelques synchronicités localisées et peu durables. Parfois, quand des groupes éloignés se synchronisent du fait de leur égale proximité avec une guirlande de LEDs ou que les lucioles sont suffisamment nombreuses pour occuper une plus vaste portion d'espace, on observe un effet de vague et l'espace tout entier semble alors pris dans un même rythme pulsatif, auquel il arrive, plus rarement encore, que les criquets prêtent leur voix.

L'ART DE LA SYNCHRONISATION

Cette tente et tout ce qui l'habite est une installation dont le titre désigne par antiphrase le programme impossible, *Synchronicity*. Commande d'Audemars Piguet, elle a été présentée dans le cadre d'Art Basel en juin 2015. L'artiste qui l'a pensée et réalisée, en collaboration avec André Gwerder, s'appelle Robin Meier. Compositeur et musicien, il est aussi réalisateur en informatique musicale à l'Ircam, ce qui le situe tant du côté de la musique (il travaille en collaboration avec les compositeurs invités) que de la recherche théorique et

ingénierique qui y est menée. *Synchronicity* est loin d'être sa première expérience avec les espèces animales : il y eut les moustiques de *Truce: Strategies for Post-Apocalyptic Computation* (2009), les fourmis Atta de *The Tragedy of the Commons* (2011) et les abeilles de *If The Lion Could Speak* (2012, les trois en collaboration avec Ali Momeni), puis, plus récemment, les pigeons de *Song for Ghost Travelers* (2015). La finalité de chacune de ces installations est d'agir sur le comportement des espèces en question de manière à rendre sensible l'intelligence de leur fonctionnement collectif — et le raffinement de leur vie communautaire. Elles ne sont donc pas exemptes d'une certaine scientificité, une connaissance approfondie de leur physiologie et de leur éthologie étant, de fait, requise. L'art de Robin Meier est de faire de ces animaux des acteurs à part entière de l'installation. Ce sont eux qu'on voit et qu'on entend : le son des sifflets que les pigeons portent sur leur queue quand ils volent entre les instruments du trio qui les accompagne ; le bruit des fourmis quand elles déchiquent le papier du livre aspergé de fragrances désirables ; les tentatives de synchronisation d'un moustique avec les bourdonnements que produit un ordinateur programmé pour imiter une femelle et pour jouer ensuite vis-à-vis du même moustique le rôle du mâle ; les mouvements complexes des abeilles réagissant à la diffusion des morceaux gravés sur le Golden Record que la NASA envoya dans l'espace en 1977. Certes, ces bruits et ces mouvements sont en grande partie l'effet des installations et des connaissances réunies par leurs auteurs. Mais influence n'est pas détermination. Si le dispositif mis en place modifie manifestement leur comportement, il ne le conditionne

jamais totalement. En plus de l'intelligence d'un fonctionnement collectif, les installations de Robin Meier rendent sensible la capacité des insectes et des oiseaux à interpréter des signaux nouveaux, à adapter leur comportement, à faire preuve d'une intelligence située et réactive aux variations subtiles de leur entourage — ainsi le bourdonnement du moustique de *Truce* oscille-t-il entre deux tendances (mais peut-être faudrait-il dire *tentations*) : 1) à se synchroniser avec la fréquence de battement de la femelle supposée, 2) à stabiliser son bourdonnement de manière à laisser l'autre moustique se synchroniser avec lui. L'art de ces dispositifs est, si l'on peut dire, de les individualiser, l'individu constitué pouvant être une colonie de fourmis, un groupe de pigeons ou bien deux chœurs de criquets et deux fois mille lucioles — dont deux fois cent cinquante femelles qui, elles, ne se synchronisent pas (on les libéra par vagues successives).

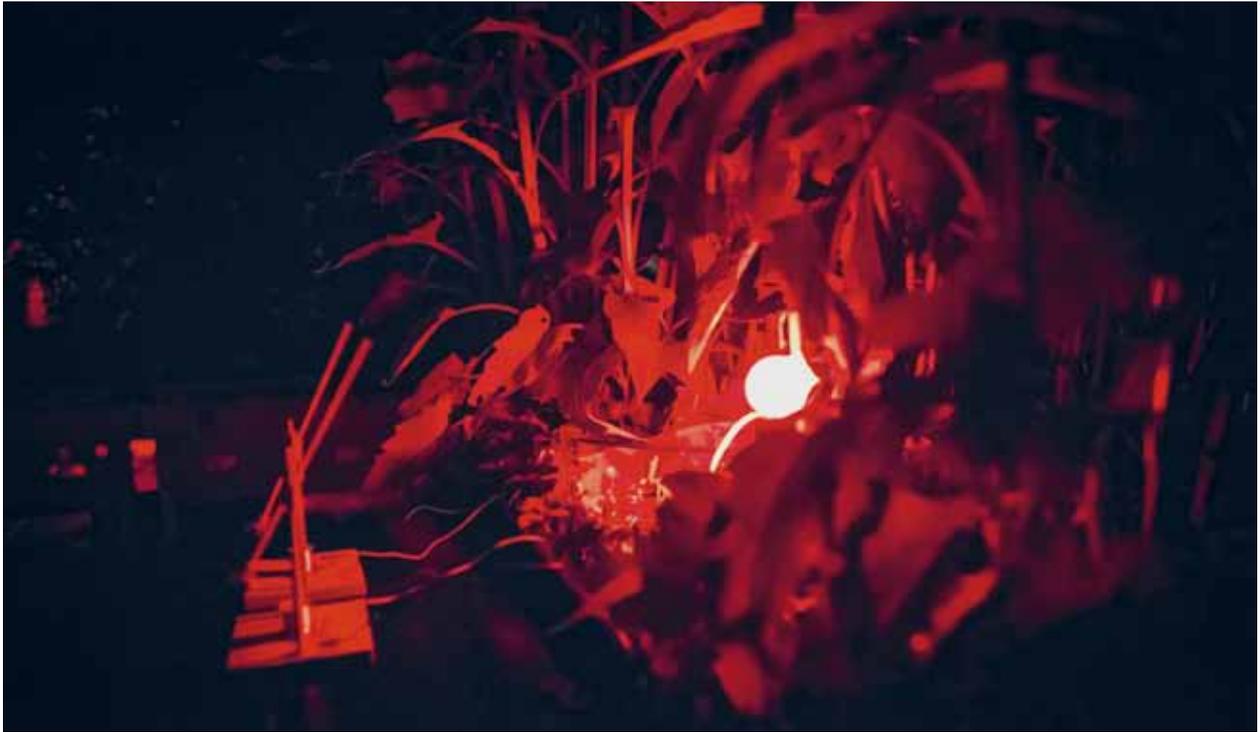
LA MUSIQUE DES INSECTES ET DES MACHINES

La musique que ces installations produisent est dans un tout autre rapport à l'animal que celle des compositeurs qui traquent sa « musicalité » et transcrivent ses « chants ». S'il existe une « musique » animale, elle n'est certainement pas à rechercher du côté de ce qui chez eux s'apparenterait à notre musique. Il faut commencer, bien au contraire, par démusicaliser leurs comportements sonores, par restituer leur irréductible spécificité. Le battement d'un moustique, la stridulation d'une fourmi ou le bourdonnement d'un essaim d'abeilles n'ont en eux-mêmes rien de musical. Il faut une intention humaine pour les entendre ainsi : une écoute orientée et prédéterminée par ce qu'elle attend d'eux. Il y a une grande ironie à disposer des criquets autour d'un microphone de studio. Comme s'ils n'attendaient que nous, les auditeurs, pour entonner leur chant. La musique de ces installations est ailleurs. Dans le jeu qui se produit entre les signes visuels, sonores et olfactifs mis en œuvre pour les influencer et les signes nombreux qu'ils émettent en retour. La réussite de *Synchronicity* ne réside pas dans les rares moments où une synchronicité perceptible est réalisée, elle réside dans le jeu complexe et littéralement sans fin de la synchronisation. Ce qui est musical est l'étonnant dialogue qui s'engage entre la connaissance que nous avons d'eux et ce qu'ils font en effet. L'exacte progression des vagues successives de LEDs a été calculée en utilisant un algorithme qui modélise le processus de contamination lumineuse à l'œuvre chez les lucioles. Elles réagissent pourtant très diversement à cette rigoureuse modélisation de leur comportement. L'art est dans cette différence : dans le rythme arythmique de cette différence variable et variée.

Nous avons évoqué au début de ce texte les machines dont cette tente est pleine et dont le rôle est souvent sans rapport avec le processus que l'installation tente de mettre en œuvre : deux oscilloscopes traduisent en sons granuleux des images de lucioles devenues sur leurs écrans des nébuleuses de points verts qui s'épanchent et s'effacent comme une longue respiration ; un électroencéphalographe transcrit sur une

bande de papier les mouvements de l'algorithme qui règle l'éclairage processuel des LEDs ; un écran de moniteur montre des images des expériences de Held & Hein sur les coordinations visuo-motrices des chatons (1963) ; on voit sur un autre écran la progression en pixels de la vague lumineuse. Ces machines se *synchronisent* entre elles autant qu'elles *synchronisent* criquets et lucioles. Et cette synchronisation n'est pas moins hasardeuse que l'autre. Les traductions, transductions et visualisations variées des signaux analogiques et digitaux que ce réseau machinique donne à voir ne sauraient être unifiées dans un unique processus idéalement totalisable. Nous ne sommes pas les spectateurs d'un concert de machines mais de solos variés et non congruents, ce qui ne les empêche pas de se traduire les unes les autres et les unes dans les autres. L'ironie du titre — *Synchronicity* — tient à sa littéralité. Il y a bien un étalon de la synchronicité dans cette tente tropicale : la fréquence de battement des deux pendules qui, au seuil de l'installation, oscillent au-dessus du champ magnétique que produisent les deux électro-aimants. Il n'est dans la tente aucun tempo qui ne soit arithmétiquement déductible de cette fréquence première. Rien d'étonnant à ce que cet étalon, semblable en cela à celui de nos mesures du temps, soit délégué à l'arbitraire nécessité d'un phénomène physique. L'artificialité du milieu est totale. Mais sa collision avec des insectes réels, autrement dit l'agrégation impossible du conditionnant et du conditionné — ce dernier ne se laissant jamais entièrement faire — produit l'indétermination vivante d'un rythme, c'est-à-dire une musique. Et une musique qui n'est plus que très lointainement le fait de l'homme. Dans la tente, le processus indéfini de synchronisation de la machine par l'insecte, de l'insecte (luciole et criquet) par l'insecte (criquet et luciole) et de la machine par la machine opère sans lui. Sa médiation fut sans aucun doute nécessaire. Elle est désormais inutile. L'impression étrange que produit cette installation sur le visiteur tient à la situation inédite dans laquelle elle nous place, nous êtres humains : le spectacle qu'on a conçu pour nous ne nous est au fond pas adressé. Et c'est parce qu'ils sont indifférents à notre présence et à notre regard que les existants qui peuplent cette tente interagissent, font peut-être à peu près société. C'est sans nous qu'ils apprennent à vivre ensemble. Les machines ne sont pas seulement la condition de ce jeu dont Robin Meier a établi les règles, elles en deviennent elles aussi les acteurs. Et il faut bien admettre qu'elles y jouent beaucoup mieux que nous. Ce sont elles et elles seules qui nous révèlent ici la puissance musicale (et d'une musique qui ne nous doit rien) de ces animaux qui strident, bourdonnent et crissent. La finesse de leurs capteurs et leur puissance de calcul en font des existants plus adaptés que nous ne pourrions jamais l'être à ces interactions infimes. S'il s'avère que le destin de l'espèce humaine est de disparaître, nous savons déjà qui la remplacera auprès des immenses populations d'insectes qui peuplent la Terre et avec lesquels nous communiquons si mal.

En 2013, Robin Meier et Ali Momeni réalisèrent *Human Use of Human Beings*, une œuvre mettant en scène un ensemble de petits robots roulant sans fin sur une plateforme quadrillée. Des capteurs divers leur permettaient de communiquer entre



Lampe à fluorescence, « Synchronicity », Art Basel 2015. Photo: Marc Ducrest

eux et leur équipement d'émettre des sons. Les robots avaient remplacé les animaux, mais qui a vu la différence ? Nous ne voulons pas dire que les animaux ne sont que des machines particulièrement perfectionnées ou évoluées, mais qu'il est aussi étrange de regarder ces petits robots à roues, diode, antenne et haut-parleur interagir comme s'ils formaient une société secrète (ils chantent ensemble des incantations védiques) que d'observer des fourmis déchiqueter un livre parce qu'il sent la rose.

INDIVIDUATIONS

Dire que ces dispositifs artistiques et techniques sont pour ces animaux l'occasion d'une individuation ne signifie pas qu'ils s'élèveraient ainsi par la grâce de l'art au-dessus de leur condition. Une colonie de fourmis ou un pigeon ramier ne sont pas moins des individus que nous les sommes. Et, comme l'a montré de manière si convaincante Gilbert Simondon, un individu n'est pas une substance (une entité fixe et stable) mais un processus¹. Ce qui le définit n'est pas l'identité, mais la relation et la transformation, autrement dit le fait qu'il change potentiellement de forme au contact du monde extérieur. Un individu n'est jamais stable au point d'être immun à ces transformations. Il est toujours en partie métastable, ouvert à ces transformations. Mais encore faut-il qu'une rencontre ait lieu. Ce sont de telles rencontres, pensons-nous, que Robin Meier organise avec les animaux qu'il met en scène. Dans les dispositifs complexes qu'il édifie, ils ne se contentent pas de dévier de leurs habitudes, ils prennent autrement forme. En termes

simondoniens, un rapport transindividuel se substitue alors au rapport interindividuel : la relation habituelle à l'autre et au monde extérieure est suspendue et une nouvelle individuation est rendue possible. Oscillant entre les deux bourdonnements calculés par l'ordinateur, le moustique de *Truce* produit un champ harmonique qui rappelle le Dhrupad, un style de musique vocale de l'Inde du Nord. Synchronisant arythmiquement leur clignotement, les lucioles de *Synchronicity* constituent un ballet lumineux aussi beau qu'il était imprévisible quelques instants plus tôt. Impossible bien sûr de savoir dans quelle mesure ils ont conservé la mémoire de ces transformations perceptibles, si les prises de forme que ces interactions ont permises furent durables ou éphémères. Il n'en demeure pas moins que les agencements entre animaux et machines proposés par Robin Meier sont des exemples de relations fructueuses, ce qui pour nous veut dire individuanes, avec des êtres qui sont toujours relégués au bas de l'échelle du vivant. Nous ne pouvons que souhaiter que ces agencements ne transforment pas seulement les insectes et les pigeons qui y ont participé, mais également notre rapport à ces espèces injustement dépréciées.

Vidéos et extraits sonores des installations de Robin Meier sont disponibles sur son site : <http://robinmeier.net>

1 Gilbert Simondon développe et argumente cette théorie — évidemment beaucoup plus complexe et ramifiée que ce que nous avons pu en dire ici — dans *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon (2005), volume qui réunit *L'individu et sa genèse physico-biologique* (1964), Paris, Millon, 1995 et *L'individuation psychique et collective* (1989), Paris, Aubier, 2007.



Robin Meier «Synchronicity», Art Basel 2015. Courtesy of the artists. Photo: Nikolai Zheludovich