

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

10 sept – 31 déc 2018



DOSSIER DE PRESSE TOMÁS SARACENO

Service presse :

Christine Delterme - c.delterme@festival-automne.com

Lucie Beraha - l.beraha@festival-automne.com

Assistées de Violette Kamal - assistant.presse@festival-automne.com

01 53 45 17 13



TOMÁS SARACENO

Jamming with spiders

Programme des concerts :

26 octobre - **Alvin Lucier**, *Moon bounce concert*

23 novembre - **Evan Zyporin**, *The spider's canvas*
Avec Christine Southworth, cornemuse, guitare et projections eBows
Design immersif interactif et traitement des données en temps réel, Isabelle Su

14 décembre - **Eliane Radigue**, *CONCERTO POUR ARACHNIDES*
Avec Carol Robinson, Bertrand Gauguet, Julia Eckhardt, Yannick Guedon et Holocnemus pluche // OCCAM XXIII, Bertrand Gauguet (saxophone) - création // OCCAM River XIX, Julia Eckart et Yannick Guedon (alto et baryton) // OCCAM River XXII, Carol Robinson et Bertrand Gauguet (clarinette basse, saxophone) - création // OCCAM XXII, Yannick Guedon // OCCAM delta XVI, tous les musiciens, quatuor - création Avec Carol Robinson, Bertrand Gauguet, Julia Eckhardt et Yannick Guedon

Production de la carte blanche Palais de Tokyo (Paris)
Coproducteur de *Jamming with spiders*, Palais de Tokyo (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

La carte blanche de Tomás Saraceno, « On air », au Palais de Tokyo, plonge le visiteur dans une grande « jam session cosmique », où s'entremêlent les sons et résonances de l'univers. Ponctuant l'exposition, trois soirées « Jamming with spiders » proposent une expérience unique d'écoute en faisant dialoguer musiciens et araignées.

Tomás Saraceno investit l'ensemble du Palais de Tokyo dans lequel ses œuvres rendent sensibles nos entrelacements, interconnexions et interdépendances avec une infinité d'autres échelles. L'espace d'exposition devient ainsi une membrane dans laquelle se déroule une chorégraphie aléatoire et évolutive, où la multiplicité, la richesse et la complexité des agents qui constituent l'univers, visibles et invisibles, humains et non humains, perceptibles et imperceptibles pour notre espèce, se révèlent comme les innombrables voix du concert du vivant. Tomás Saraceno célèbre la polyphonie du cosmos et tente une rencontre entre l'homme et l'animal au travers d'une série de trois « jam sessions inter-espèces » prenant place au cœur de ses œuvres. Les musiciens sont invités à jouer avec les araignées, à trouver des fréquences et modes de vibrations qui permettent un dialogue avec ces autres êtres. Pensés comme des temps forts du projet, rassemblant public et musiciens dans un processus d'écoute, de jeu et d'harmonisation mutuels, ces concerts procèdent de l'aléatoire, de l'improvisation, et de la résilience.

PALAIS DE TOKYO

Vendredi 26 octobre, vendredi 23 novembre et vendredi 14 décembre à partir de 19h30

Dans le cadre de la carte blanche « On air » de Tomás Saraceno présentée au Palais de Tokyo du 17 octobre 2018 au 6 janvier 2019

9€ et 12€ / Abonnés du Festival 9€ sur présentation de leur carte
Gratuit pour les moins de 18 ans, les demandeurs d'emploi et les bénéficiaires des minima sociaux

Le billet d'entrée à la carte blanche donne accès aux *Jamming with spiders*, dans la limite des places disponibles.

Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13

Palais de Tokyo

Claudine Collin communication : Marika Bekier
01 42 72 60 01 | marika@claudinecolin.com

LES CONCERTS

26 octobre - Alvin Lucier, Moon bounce concert

Alvin Lucier, figure historique de la musique expérimentale de la fin des années 1960 à aujourd'hui, imagine une oeuvre inédite pour ON AIR, lors de laquelle son pouls est prélevé en direct par un capteur, acheminé par les cordes en soie d'un Qin (instrument à corde chinois très ancien) et envoyé à la lune. En près de deux secondes et demie, chaque battement de cœur est renvoyé à la Terre. Le son des battements de cœur change en fonction des points de réflexion atteints à la surface de la lune.

23 novembre - Evan Zyporin, *The spider's canvas*

Evan Zyporin, compositeur et directeur du Centre d'art, de Science et de Technologie du MIT, imagine une oeuvre inédite pour ON AIR, lors de laquelle un ensemble joue dans la toile de l'araignée. « Nous jouons dans la toile de l'araignée, utilisant la sonification des modèles en 3D et d'images en 2D dans le langage harmonieux de la gamme naturelle. Plutôt que de jouer avec l'araignée elle-même, nous utilisons ses toiles comme base de notre musique, lisant ses partitions, utilisant ses géométries comme fondement de nos vibrations, elle nous fournit un paysage sonore dans lequel nous pouvons nous promener ». Collaboration entre le Centre d'art, de Science et de Technologie du MIT (CAST) et le Département d'ingénierie civile et environnementale du MIT (directeur Markus Buehler).

14 décembre - Eliane Radigue, *CONCERTO POUR ARACHNIDES*

Eliane Radigue propose une suite de sa série *Occam Ocean*, une exploration sonore méditative inaugurée en 2011. Privilégiant des instruments et tessitures à basse fréquence - celles que les araignées sont susceptibles d'entendre - les musiciens joueront en solo, duos ou quatuors de longues notes continues, avec l'espoir de provoquer des réactions chez les araignées et de pouvoir composer avec elles en direct.

ENTRETIEN

Tomás Saraceno

La résonance des cordes : l'instrument infini

Une porte s'ouvre. Un son puissant (anthropomorphisé) s'engouffre dans un espace clos. L'humain remarque le son et perçoit ses effets sur son appareil auditif. Bientôt, il réagit à la sonorité indésirable. On ferme la porte, ce qui permet de contenir le son, bien qu'il lui parvienne encore par voie de vibrations qui se propagent à travers les murs, le plafond et le sol. Le son se voit ainsi transformé par la masse d'un médium matériel et visible, qui filtre ses fréquences les plus élevées : on commence à le percevoir comme un intrus d'un autre genre, moins agressif, sans doute, quoiqu'encore résolument envahissant. Il produit maintenant des effets corporels aux impacts psychologiques plus profonds, et remet radicalement en question la fausse idée selon laquelle les sensations seraient distinctes les unes des autres, leurs sources étant, en apparence, traitées séparément par des organes perceptifs distincts : les oreilles, le nez, la bouche, les yeux, les doigts.

Nous savons que les espèces non humaines communiquent et interagissent au sein de leurs mondes propres au moyen d'un grand nombre d'outils extrêmement spécialisés, comme les impulsions électriques, la couleur et la lumière, les composés chimiques, les odeurs, la production et la perception de signaux ultrasonores ou subsoniques, l'écholocalisation et, dans le cas des araignées, les vibrations. La « parade nuptiale » de l'araignée est ainsi décrite par Hubert et Mable Frings dans *Animal Communication*¹ : « Elle fait intervenir des mouvements spécifiques des pattes, des pédipalpes et du corps. Chez certains *Lycosidae*, des poils spécialisés ou des zones colorées des jambes se dressent. On a même observé des changements de la couleur des yeux chez certaines araignées sauteuses (*Salticidae*). ». Ces stimuli complexes sont généralement accompagnés de signaux vibratoires générés par des actions de percussion, de stridulation ou de trémulation². Le résultat, dont on peut admirer les exemples dans de nombreuses vidéos amateur postées sur *Youtube*³, nous rappelle de manière singulière et troublante ce que le biosémioticien Jakob von Uexküll a défini comme *l'Umwelt* : *le monde propre*, inconnaissable, de chaque espèce vivante.

Quoique ces mondes singuliers soient sans doute impossibles à décrire avec nos mots d'humains, ils sont pour ainsi dire entrelacés, comme l'a notamment formulé Giorgio Agamben dans sa relecture de Uexküll, prenant l'exemple de la relation unissant l'araignée et la mouche : « Les deux mondes perceptifs de la mouche et de l'araignée sont donc absolument non communicants, et cependant si parfaitement accordés que l'on dirait que la partition originale de la mouche, que l'on pourrait aussi désigner comme son image originale ou son archétype, agit sur celle de l'araignée de telle sorte que la toile qu'elle tisse peut être qualifiée de « mouchère » (*fly-like*). Bien que l'araignée ne puisse voir en aucune manière *l'Umwelt* de la mouche (Uexküll affirme, en formulant un principe qui devait faire fortune, "qu'aucun animal ne peut entrer en relation avec un objet comme tel", mais seulement avec ses porteurs de signification), la toile exprime la paradoxale coïncidence de cette cécité réciproque⁴. ». S'il y a un fossé, perçu ou non comme tel, entre les animaux

humains et non humains, alors comment le franchir ? En 1971, j'ai proposé l'idée de *Bi(s)onique*⁵ pour désigner une certaine manière de travailler avec le son s'inspirant des environnements naturels et du monde animal, en particulier ce qu'on appelle la bioacoustique. La *bionique* — la science qui étudie les systèmes biologiques dans le but d'en faire des modèles d'application technologique — était à ce moment-là en train de devenir un important sujet de discussions. Elle incarnait le rêve d'un futur dans lequel les humains s'inspireraient de leurs découvertes et de leur compréhension des pouvoirs des animaux (radar ou sonar, par exemple) pour contribuer à l'élaboration d'un *sur-humain*, un humain augmenté. La bionique ainsi définie n'était cependant pas simplement une sorte de futurologie, car les humains ont, en réalité, toujours appris des vivants et des processus biologiques non humains.

On peut d'ailleurs trouver des exemples de relations intimes liant humains et animaux dès les premières manifestations de l'art rupestre, et en particulier dans les instruments de musique, si l'on pense par exemple à la flûte de Hohle Fels, creusée dans l'os d'une aile de vautour et datée de 35 000 ans, ou encore la plus controversée flûte de Divje Babe, un fémur d'ours des cavernes présentant des perforations, qui aurait été fabriquée il y a 43 100 ans. Nous héritons d'une longue et riche histoire de relations. En expédition au Nigéria en 1930, l'anthropologue Henri Balfour, le premier conservateur du Pitt Rivers Museum à Oxford, fut fasciné par un ensemble d'instruments rituels employés afin de transformer la voix. Il s'agissait pour la plupart de simples tubes utilisés pour parler ou pour chanter, mais auxquels un matériau provenant souvent de cocons ou de toiles d'araignées avait été attaché, ce qui ajoutait un effet de bourdonnement. Le son produit, qui semblait surnaturel, renforçait l'impression selon laquelle les danseurs masqués ou les chanteurs, dissimulés, étaient en train de donner voix à des esprits ancestraux. Évoquant le culte de l'obwai pratiqué par la société masculine secrète de la tribu Katab (ou Kataf, ndt), dans la province de Zaria au nord du Nigéria, Balfour écrit que « L'Obwai demeure invisible, mais on peut entendre sa voix stridente, et je devine que le timbre particulier de sa voix résulte de la perturbation vibratoire produite par un membranophone... Pendant la fête, l'Obwai, qui semble se cacher quelque part dans le toit, s'adresse à l'assemblée d'une voix travestie au moyen du filament d'une toile d'araignée⁶. »

Dans la Chine antique, les différentes méthodes consistant à toucher ou à pincer les cordes de soie du *Ch'in* (ou *Qin*, ndt) – luth ou cithare traditionnelle à sept cordes – ont été élaborées à partir de l'écoute attentive des sons produits par les animaux ainsi que l'observation de leurs mouvements corporels. Différentes techniques de toucher des cordes avec la main gauche – par pression, mouvement ou vibrato – s'inspirent en effet des vibrations percussives des cigales ou du cri du pigeon annonçant la pluie ; d'autres encore rappellent des phénomènes naturels tenus, comme les sons de la pluie sur du bambou, des fleurs fanées emportées par le courant d'une rivière, des nuages flottant, des mouvements de la queue d'un poisson qui nage, ou de l'écho lointain de l'eau s'écoulant dans les gorges de la montagne. Toutes ces techniques ont été décrites dans des

manuels combinant consignes écrites et symboles illustratifs. Dans ceux de la dynastie Ming, le vibrato était par exemple illustré par le dessin d'une cigale grimant sur un arbre, et le pincement d'une corde avec deux doigts de la main droite par celui d'une oie sauvage transportant une tige de roseau dans son bec.

Dans son ouvrage *The Lore of the Chinese Lute*⁷, Robert Hans van Gulik prend pour exemple l'exécution d'un mouvement rapide sur une corde, souvent présenté à l'élève comme celui « d'un crabe pourpre se déplaçant de côté » (comme l'écrit van Gulik, « Il faut s'imaginer le mouvement rapide des pattes de petits crabes se déplaçant hâtivement sur le sable⁸. »). Mais la plus raffinée de toutes ces techniques se situe au-delà d'un seuil de perception qui n'est accessible qu'aux experts aux sens les plus aiguisés : « Le *ting-yin* est à cet égard une technique particulièrement admirable : le tremblement du doigt doit être si subtil qu'il devient quasiment imperceptible. Certains manuels vont jusqu'à indiquer qu'il ne faut en fait pas bouger, mais simplement laisser le timbre recueillir les pulsations du sang au bout du doigt, en faisant pression sur la corde un peu plus pleinement et fermement que de coutume⁹. » Cette conception de l'immobilité aux confins de l'abstinence incarne l'état taoïste idéal, ainsi traduit par François Jullien à partir des mots de Laozi :

« Le grand carré n'a pas d'angles
(...) La grande sonorité n'a qu'un son infime
La grande image n'a pas de forme.¹⁰ »

Cette action qui émerge de l'inaction, la pulsation interne du corps qui devient musique, nous éveille à une pratique d'écoute intense, un état que Jullien décrit comme « potentiel énergétique se rassemblant sur lui-même... La vision projette violemment notre attention au-dehors alors que l'écoute la rassemble vers l'intérieur.¹¹ ». L'extrémité du doigt qui repose délicatement sur un fil de soie, les subtiles vibrations capturées et transformées en sons si fugitifs que seuls les esprits les plus sensibles peuvent s'accorder à leur présence, ce type d'expérience éveille une autre image. C'est à nouveau celle de l'araignée qui, semblant flotter dans les airs, médite et patiente, en attente d'une vibration qui l'informerait instantanément d'une prise. Les toiles et les filets ont toujours été des symboles très puissants dans les cultures humaines, des métaphores – parfois curieusement contradictoires – du piège, de la capture ou de l'action de « réceptionner » (à la fois filet de pêche et filet de sécurité), de l'extension spatiale et d'une interconnexion complexe.

À propos du filet comme piège, on peut penser à l'histoire, relatée par Plutarque, du dispositif militaire dont Brutus fit usage pendant le siège de Xanthos. Il fit installer des filets tout au fond de la rivière qui coulait à proximité de la cité. Lorsque les Xanthiens tentèrent de fuir le siège à la nage, ils furent capturés et leur présence confondue par les sons des petites cloches suspendues aux extrémités des filets.

Pour ce qui est de la toile comme extension et symbole d'interconnectivité, on peut se tourner cette fois vers nous-mêmes et notre présent-futur : tous, en train de taper sur nos claviers, tablettes et smartphones, d'écouter les vibrations, de développer des compétences tactiles, nous suivons et recueillons continuellement les lignes d'information invisibles qui composent cet environnement connecté que nous désignons communément par l'(inter)net ou le (world wide) web.

Les araignées incarneraient ainsi, en fait, le modèle dont notre présent est une sorte de simulacre, non pas uniquement dans ce *futur-déjà-présent*, technocratique et apparemment intangible de la vie « en ligne » ou connectée, mais aussi en raison de l'urgence actuelle et immédiate que manifeste l'état des relations écologiques et leur fragilité. Le travail de précurseur de Jakob von Uexküll en biologie a plus tard été popularisé par celui d'un autre pionnier, le zoosémioticien Thomas Sebeok. Comme le rappelle Dorion Sagan dans l'introduction de *Mondes animaux et mondes humains* de Uexküll, Sebeok a décrit la conception de son prédécesseur comme « une "toile sémiotique" — notre compréhension du monde n'étant ni parfaitement instinctive ou innée, ni purement construite, mais le résultat d'un mélange fascinant des deux dimensions ; une toile semblable à celle d'une araignée, résultant en partie d'une construction sociale et personnelle, mais dont les filaments, quoique invisibles comme ceux de l'araignée, peuvent avoir des effets concrets sur le monde.¹² ».

Pour l'araignée, pour la petite percussionniste, la toile est un instrument évolutif sans bornes précises, une extension quasiment invisible de son propre corps, dont l'architecture est faite d'interconnexions infinies. C'est un instrument illimité quoique temporaire, qui n'est finalement pas tant une caisse pour *produire* des percussions que son contraire, une caisse de résonance *réceptive* pour écouter, recueillant les impulsions ou signaux que nous nous représentons comme des sons — bien que beaucoup d'entre eux soient en réalité imperceptibles à l'oreille humaine sans médiation. Dans le paysage élargi des enregistrements de l'écologie acoustique, de la musique électronique et des arts sonores, l'araignée n'est-elle pas la plus virtuose de toutes les artistes ?

David Toop

Traduit de l'anglais par Joshua de Paiva

Texte publié en 2014 dans le catalogue *Cosmic Jive : Tomas Saraceno The Spider sessions* publié à l'occasion d'une exposition à la Villa Croce de Gênes

¹ Hubert et Mable Frings, « Other Invertebrates », dans Thomas A. Sebeok (ed.), *Animal Communication*, Indiana University Press, 1968, p. 258 (non traduit).

² S. Sivalinghem et A. C. Mason, *Sensory communication in a black widow spider (Araneae: Theridiidae): From signals production to reception*, XIV International Conference on Invertebrate Sound and Vibration, University of Strathclyde, UK, 2013, p. 54 (non traduit).

³ Voir notamment « Spider Making Strange Noises » et « Jumping spider mating ritual with sound: Habronattus coecatus »

⁴ Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, translated by Kevin Attell, Stanford University Press, 2004, p. 42. Voir pour la traduction française, *L'Ouvert, De l'homme et de l'animal*, Éditions Payot et Rivages, 2002, p.67. Traduit de l'italien par Joël Gayraud.

⁵ *Bi(s)onics* en anglais, *ndt.*

⁶ Henry Balfour, « Ritual and Secular Uses of Vibrating Membranes as Voice Disguisers », *Royal Anthropological Institute Journal*, 1948, p. 51 (non traduit).

⁷ Non traduit. « La cithare chinoise traditionnelle », *ndt.*

⁸ Robert Hans van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute*, Sophia University Tokyo, 1968, p. 129 (non traduit).

⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹⁰ François Jullien, *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting*, translated by Jame Marie Todd, University of Chicago Press, 2009, p. 47. Pour la version originale française, voir François Jullien, *La Grande Image n'a pas de forme. Ou du non-objet par la peinture*, Seuil, L'ordre philosophique, 2003.

¹¹ *Ibid.*, p.171.

¹² Dorion Sagan, introduction de l'édition anglaise de Jakob von Uexküll, *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans*, University of Minnesota Press, 2010, p. 4.

BIOGRAPHIE

L'œuvre de **Tomás Saraceno**, né en 1973 en Argentine, pourrait être apparentée à une recherche au long-cours, façonnée par les mondes de l'art, de l'architecture, des sciences naturelles, de l'astrophysique et des sciences de l'ingénieur. Ses sculptures flottantes, ses projets communautaires et ses installations interactives explorent et proposent des manières nouvelles et durables d'habiter et de percevoir notre environnement.

Avec *Aerocene*, Tomás Saraceno initie un projet communautaire-reconsacré à la recherche artistique et scientifique, les sculptures qui en découlent flottent sous l'effet de la chaleur du soleil et des radiations infrarouges émises par la surface de la Terre. En 2015, Tomás Saraceno bat le record du monde du premier vol humain certifié le plus long alimenté à l'énergie solaire seulement. Il a initié des collaborations avec d'importantes institutions scientifiques, parmi lesquelles le Massachusetts Institute of Technology, l'Institut Max Planck, l'Université Technologique de Singapour et le Musée d'Histoire Naturelle de Londres. Il est la première personne au monde à avoir scanné, reconstruit et réinventé les habitations spatiales tissées des araignées ; et possède l'unique collection tridimensionnelle de toiles d'araignée connue à ce jour.

Il donne des conférences au sein d'institutions de par le monde. De 2014 à 2016, il dirige l'Institute of Architecture-related Art (IAK) à l'Université de Technologie de Braunschweig en Allemagne. Il est en résidence au Centre National d'Études Spatiales (2014-2015), au MIT Center for Art, Science & Technology (2012-à ce jour) et à l'Atelier Calder (2010), entre autres. En 2009, il suit un programme international d'étude spatiale à la NASA Ames. La même année, il présente une installation importante à la 53e Biennale de Venise, et se voit plus tard récompensé du prestigieux Prix Calder. Son travail fait l'objet de nombreuses expositions internationales, individuelles ou collectives : *Aerocene*, dans le cadre de « Solutions COP21 », au Grand Palais, Paris (2015) ; *Arachnid Orchestra. Jam Sessions*, au NTU Centre for Contemporary Art Singapore (2015) ; *Becoming Aerosolar*, au 21er Haus, Belvedere, Vienne (2015) ; *In orbit*, au Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen K21, Düsseldorf (2013-à ce jour) ; *On the Roof: Cloud City*, au Metropolitan Museum of Art, New York (2012) ; *Cloud Cities*, au Hamburger Bahnhof, Berlin (2011-12). Les œuvres de Tomás Saraceno appartiennent, entre autres, aux collections du Museum of Modern Art, New York ; au SFMOMA, San Francisco ; au Walker Art Center, Minneapolis ; à la Nationalgalerie, Staatliche Museen Berlin.

Tomás Saraceno vit et travaille dans le monde et au-delà.

tomassaraceno.com



156, rue de Rivoli 75001 Paris
Renseignements et réservation 01 53 45 17 17
www.festival-automne.com