



HAL
open science

Special issue "bio art"

Clarisse Bardiot

► **To cite this version:**

Clarisse Bardiot (Dir.). Special issue "bio art". CECN, 9, 2009, Patch, revue du centre des écritures contemporaines et numériques. hal-02339761

HAL Id: hal-02339761

<https://hal.science/hal-02339761v1>

Submitted on 30 Oct 2019

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.



patch

La revue du Centre des Écritures
Contemporaines et Numériques
Center for Contemporary
and Digital Script **Review**

Février - February 2009

N° **09**

Critical
Eduardo
Jens Hauser
Myriam Gourfink
Mylène Benoit
Kasper T. Toeplitz
Jacquie Bablet
Dossier spécial Bio-art
Actualités du CECN2

patch

La revue du Centre des Écritures
Contemporaines et Numériques
Center for Contemporary
and Digital Script **Review**

Février - February 2009

N° **09**

Édito Mutations

Ce nouveau numéro de la revue du CECN s'ouvre sous le signe de la mutation.

Mutation du CECN, dont le projet, soutenu par le programme de financement européen Interreg IV, évolue. L'articulation initiale entre formation, création et recherche dans le domaine des arts de la scène et des technologies s'épanouit autour de différents axes. De nouveaux partenaires (Le Fresnoy, Danse à Lille/CDC, Art Zoyd et Charleroi/Danses) viennent renforcer et développer les synergies déjà existantes. Le CECN s'ouvre également à la formation initiale, de l'école à l'université, ainsi qu'aux biotechnologies et au développement durable. Les technologies ne sont plus seulement numériques : des formations, des résidences doivent éclore afin de mettre en avant ces nouveaux enjeux. Enfin, pour accompagner cette prolifération de projets, un pôle éditorial se met en place. Il regroupera la revue, une toute nouvelle collection d'ouvrages sur les processus de création et une plate-forme collaborative disponible sur Internet.

Mutation du magazine, qui devient « Patch, la revue du Centre des Écritures Contemporaines et Numériques ». Avec un format et une équipe renouvelés, la revue s'enrichit de nouvelles contributions et développe ses exigences, ses gages de qualité qui ont fait sa réputation. Intitulée *Patch*, en référence aux programmes informatiques utilisés par les artistes et aux multiples connexions qu'elle a pour vocation d'établir, au-delà des projets portés par le CECN, cette nouvelle formule s'articule autour de rubriques récurrentes (portrait, carte blanche, portfolio...) et d'un dossier spécial. Celui-ci offre une analyse de fond sur un aspect de la création contemporaine en s'appuyant sur des rédacteurs spécialisés. Une rubrique « biosphère » entend faire le point sur les questions relatives au développement durable dans les pratiques artistiques. L'approche éditoriale repose sur l'analyse et la mise en perspective des processus de création. Par conséquent, une place importante est accordée à la publication d'archives inédites et de documents visuels. Accompagnant la partie magazine, « les actualités du CECN » présentent le programme des formations, des résidences et des événements du CECN dans un format plus synthétique et plus lisible, pour une approche facilitée. Revue semestrielle gratuite, bilingue et largement diffusée auprès des professionnels, *Patch* sera dorénavant accompagnée d'un numéro hors-série sur les rencontres professionnelles du CECN.

Mutation des technologies, car après la cybernétique et les réseaux, les biotechnologies font leur entrée dans le champ artistique ; *Patch* leur consacre un dossier spécial dans ce numéro. Le bio-art : sujet certes controversé, mais néanmoins fondamental par les questions éthiques, sociales et politiques qu'il soulève. *Patch* a rencontré les spécialistes et les artistes engagés dans cette mouvance, en privilégiant les approches issues du spectacle « vivant ». En filigrane, dans le portfolio consacré aux répétitions du spectacle *La génisse et le pythagoricien*, (mis en scène par Jean-François Peyret ; photographies de Jacquie Bablet) et dans la carte blanche consacrée à Myriam Gourfink, vous retrouverez des échos de ce dossier spécial.

Patch fait peau neuve pour déplacer les attentes, exciter la curiosité, ouvrir de nouveaux horizons... Bonne lecture !

Clarisse Bardiot et Pascal Keiser

**Le lapin fluo,
c'est tout le contraire
de nos vaches classiques,
il est entièrement neuf,
poils et moustaches
vert fluo,
Green fluorescent,
ça pourrait être
un nom de rose.**

**Réalisé avec amour
par un artiste de labo
dans son atelier-hôpital,
prototype vivant,
oreilles clonées et douces,
cible idéale dans campagne
transparente, gibier 4D
pour nouveau chasseur.**

Boum.

Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé* (2002),
Paris, Gallimard, coll. Folio n°4729, 2008, p. 18.

Sommaire

Remerciements

Art orienté Objet
(Marion Laval-Jeantet
& Benoît Mangin)

Mylène Benoit

AA Bronson

Frédéric Cadet

Catherine Chalmers

Thierry Coduys

Myriam Gourfink

Michel Jaffrennou

Eduardo Kac

Alexandrine Kirmser

Steve Kurtz et le Critical Art Ensemble

Eléonore de Lavandeyra Schöffner

Maud Ligier

Nathalie Magnan

Maria de Menezes

Yann Marussich & Thuy-San Dinh

Jean-François Peyret

Julia Reodica

The Tissue Culture & Art
(Oron Catts & Ionat Zurr)

Kasper T. Toeplitz

Emilie Verdier
et Christophe Kihm
chez Art Press

Franz Wamhof

- 8** En bref
- 12** Carte blanche
Myriam Gourfink
C. Bardiot et P. Franck
- 22** Portrait
Mylène Benoit, les corps média critiques
P. Franck
- 26** Portrait
Kasper T. Toeplitz, magicien micro-tonal
V. Delvaux
- 32** Dossier spécial - Bio-art
- 34** Yann Marussich
C. Thomas
- 38** Eduardo Kac
C. Thomas
- 42** Art Orienté Objet
C. Thomas
- 46** Critical Art Ensemble
C. Thomas
- 50** Sk-interfaces
A. Bureaud
- 52** Les biotechnologies comme médialité
J. Hauser
- 57** À lire
- 58** Le point sur..
Le RFID
T. Coduys et M. Aktypi
- 62** Histoire
CYSP1, premier ballet
pour sculpture cybernétique et danseurs
C. Bardiot
- 64** Bio sphère
Frédéric Cadet, l'écodesign
V. Delvaux
- 68** Portfolio
Jacquie Bablet
- 76** Actualités du CECN2
- 78** Le CECN
- 86** Résidences
- 90** Événements
- 94** English Part

Patch,
la revue du Centre des Écritures
Contemporaines et Numériques,
n°9, février 2009

Directeur de la publication :
Pascal Keiser

Rédacteur en chef :
Clarisse Bardiot

Coordinateur éditorial :
Cyril Thomas

Correcteurs :
Julie Girard (français)
et Céline Candiard (anglais)

Conception graphique :
Colin Junius

Chargée de la communication
et relations presse :
Bertille Coudevylle

Traductrice :
Madeleine Aktypi

Équipe de rédaction :
Madeleine Aktypi,
Élise Avenet,
Clarisse Bardiot,
Annick Bureaud,
Thierry Coduys
Julien Delaunay,
Vincent Delvaux,
Philippe Franck,
Jens Hauser,
Jean-François Peyret
Cyril Thomas.

Impression :
L'Artésienne
ZI de l'Alouette -
rue François Jacob
62800 Liévin

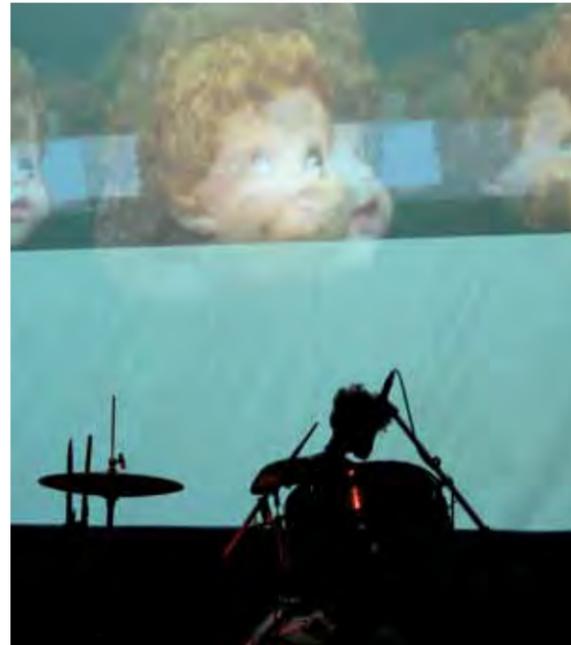
Dépôt légal à parution.
Revue gratuite.
ISSN = 2031-1680

Patch,
la revue du Centre des Écritures
Contemporaines et Numériques
paraît tous les six mois.

Contact :
TechnoclTé,
Château Degorge,
rue Henri Degorge, 23,
7301 Hornu, Belgique.
info@cecn.com

Photo de couverture :
The Tissue Culture & Art
(Oron Catts & Ionat Zurr)
Victimless Leather - A Prototype
of Stitch-Less Jacket Grown
in a Technoscientific "Body", 2004
© The Tissue Culture & Art
(Oron Catts & Ionat Zurr)
Courtesy des artistes





Popcore au Centre Wallonie-Bruxelles Paris, Les Transnumériques 2008
© Transcultures

Transcultures-SAT:

Échanges transatlantiques et contaminations positives

Transcultures (Mons) et la Société des Arts Technologiques (SAT-Montréal) ont lancé, à la faveur du festival Les Transnumériques 2008, une série d'échanges portant sur les performances audiovisuelles et les arts sonores dans divers lieux: à Paris, à Montréal, à Québec, à Mons où René Barsalo a présenté la *SAT[osphère]*, impressionnant dôme mobile permettant la diffusion d'images et de sons panoramiques. Ainsi, Nicolas d'Alessandro, Manuel Chantre (alias Taxi nouveau), Simon Dumas, Thomas Israël, Simon Laroche, les collectifs Popcore, MéTamorphoZ et Rhizome ont-ils initié plusieurs événements et collaborations fructueuses qui se développeront encore à la fin juin 2009 dans le cadre de City Sonics (du 26 juin au 26 juillet 2009). Au programme de ce rendez-vous attendu, la crème des nouvelles productions d'artistes belges et québécois découlant directement de ces «contaminations positives». Cerise sur le gâteau: une publication hybride belgo-québécoise est envisagée.

Julien Delaunay

www.sat.qc.ca / www.transcultures.be

Transforme

Cycle de formation du Centre de Recherche et de Composition Chorégraphiques

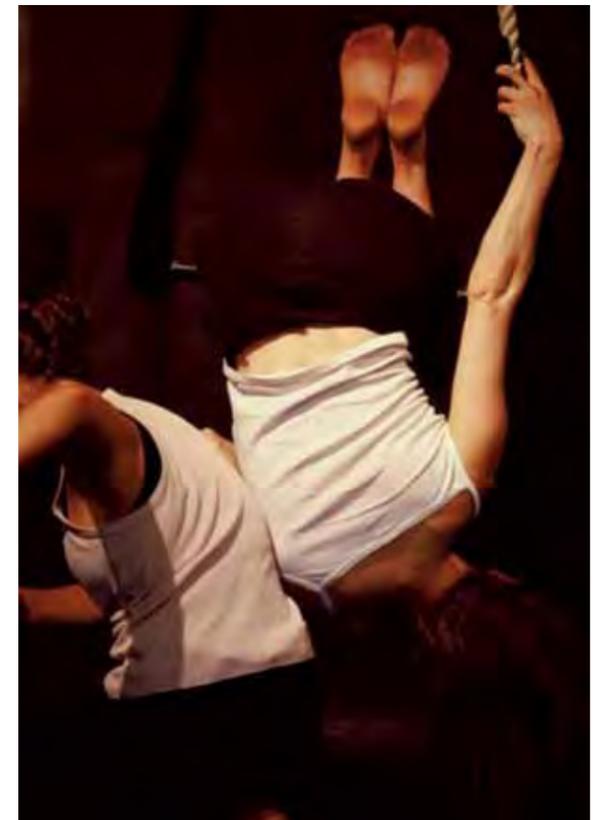
Direction artistique Myriam Gourfink, chorégraphe.

Transforme est conçu comme une «académie humaniste», un lieu où chaque année douze chorégraphes viennent enrichir leurs connaissances, nourrir leur production intellectuelle et artistique. En 2009, l'enseignement s'articule autour de la thématique de la perception.

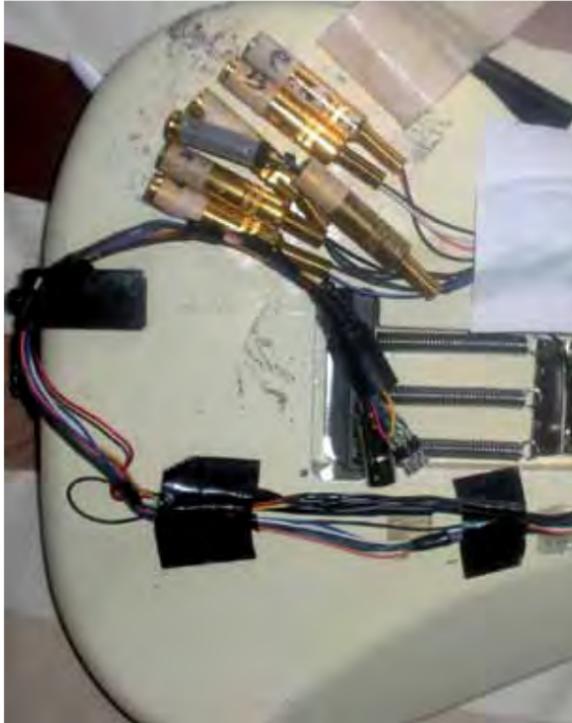
La formation comprend quatre sessions. La première session offre un panel d'interventions sur le thème retenu ainsi que sur les relations entre danse et musique, danse et nouvelles technologies. L'idée est d'amener les participants – lors des trois sessions suivantes – à formaliser un langage propre, à modeler un environnement chorégraphique en résonance avec les problématiques du cursus, afin de les accompagner dans la réalisation d'une esquisse de dix minutes environ. À l'issue de la formation, trois des douze auteurs sont conviés à développer à partir de leur projet une œuvre d'une vingtaine de minutes. L'ensemble des pièces formera un programme diffusé lors de la Saison musicale de Royaumont à l'automne, dans le Val-d'Oise et au-delà, en fonction des partenariats mis en place par le CRCC.

Clarisse Bardiot

www.royaumont.com



Transforme, Fondation Royaumont, 2008 © Michel Chassat



Loïc Reboursière, Guitare augmentée, 2008 © Loïc Reboursière

Loïc Reboursière, l'art à travers la captation du corporel

Le projet Numédiart, dont nous avons déjà parlé dans les précédents numéros du magazine, continue à faire des émules parmi les jeunes chercheurs en technologies numériques possédant la fibre artistique. Sous la houlette du professeur Thierry Dutoit, de la Faculté polytechnique de Mons, des projets audacieux tentent de faire le point sur l'état de l'art en matière d'interactivité et de repousser les limites de son champ d'application. Loïc Reboursière, ancien étudiant en Master de création numérique à l'université de Valenciennes, a pu effectuer un stage de fin d'études dans les laboratoires de Numédiart. Dans ce cadre, un projet de recherche initié par Thierry Coduys sur la captation de la respiration et sa transformation en paramètres pouvant interagir avec une partition musicale a permis à Loïc Reboursière de suivre la création de l'opéra *Passion* de Pascal Dusapin au festival d'Aix-en-Provence en 2008: « Je m'intéressais à la manière de capter des éléments physiologiques. J'ai un profil double, tant artistique que technique.

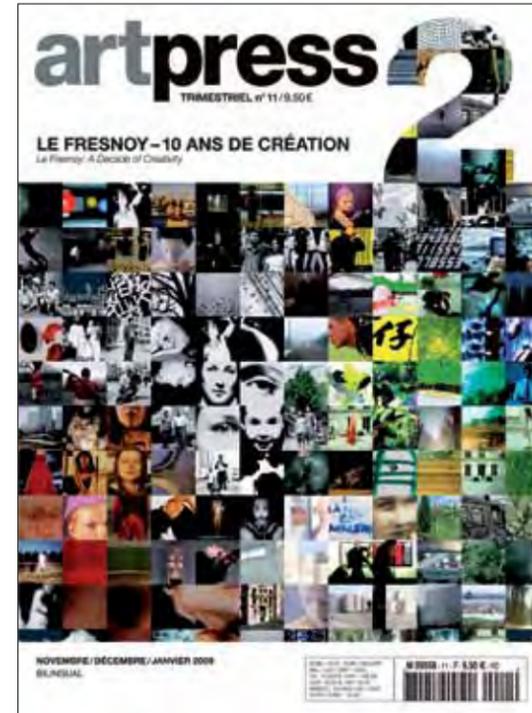
J'ai collaboré avec le compositeur Todor Todoroff et un chercheur, issu de l'UCL, Jehan-Julien Filatriau. Nos recherches se sont rapidement orientées vers les capteurs et les données qu'ils pouvaient nous fournir. En peu de mots, le traitement du signal. Une fois le projet lancé, les choses se sont enchaînées rapidement. J'ai assisté Thierry Coduys qui concevait le dispositif électroacoustique de l'opéra *Passion* de Pascal Dusapin.

Ainsi, j'ai contribué à la mise en œuvre des solutions techniques que nous avons élaborées. La captation physiologique est très différente de celle que l'on obtient avec des capteurs de pression ou de mouvements traditionnels, ou encore avec une caméra. Ici, c'est l'intérieur du corps qui est capté. Les interfaces existantes sont quasi exclusivement médicales et pas du tout adaptées aux exigences du spectacle vivant. Sous la supervision de Thierry Coduys, nous avons dû créer une interface spécifique, en écrivant ensuite des patches Max/MSP pour contrôler les différents paramètres et traiter les données capturées. Ce procédé ouvre des perspectives artistiquement très intéressantes: on peut saisir l'intérieur du corps d'un danseur par exemple. Ce stage achevé, je poursuis actuellement mes recherches à la Faculté polytechnique. »

Propos recueillis par Vincent Delvaux
<http://lilacwine.free.fr>



Loïc Reboursière, *Lorsque deux vérités se rencontrent, que se disent-elles ?*, Le Phénix, Valenciennes, 2008 © Alexandre Vallez



art press 2

Le Fresnoy – 10 ans de création
art press 2 n° 11, août 2008

Arts technologiques. Conservation & restauration
art press 2 n° 12, janvier 2009

art press publie deux numéros spéciaux en lien avec les arts numériques.

Le Fresnoy – 10 ans de création, édité à l'occasion des dix ans du Fresnoy, est consacré à ce lieu d'enseignement et de production dirigé par Alain Fleischer. Ce numéro présente un ensemble d'œuvres et de projets produits au Fresnoy et interroge les enjeux pédagogiques, technologiques, esthétiques, associés à l'enseignement et à la production artistiques aujourd'hui.

Arts technologiques. Conservation & restauration revient sur les recherches menées dans le cadre du programme DOCAM dirigé par la Fondation Daniel Langlois (Montréal). Des conservateurs et des responsables d'institution, des artistes et des historiens d'art font part de leurs réflexions sur la préservation des arts à composante technologique en s'appuyant sur de nombreuses études de cas.

Élise Avenet
www.artpress.fr

Donna Haraway

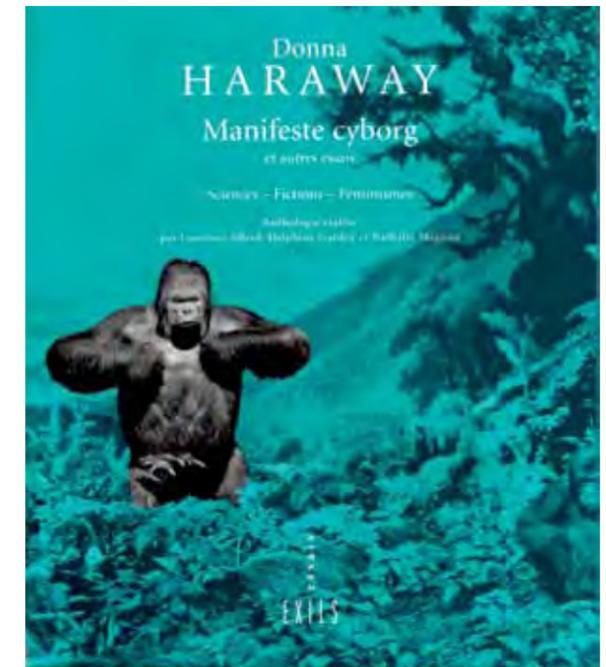
« Manifeste cyborg, et autres essais.
Sciences - Fictions - Féminismes »

Paris: éditions Exils, 336 p., 29 €.

Cet ouvrage, recueil de six articles, est essentiel à plus d'un point. En effet, Donna Haraway, professeur au département d'histoire de la conscience à l'université de Santa Cruz en Californie, propose au fil de ses écrits une méthode mettant en jeu des outils politiques (tels que les « Autres Inapproprié/es », ou d'autres à découvrir dans le texte intitulé « Le patriarcat du *Teddy Bear* »), des concepts philosophiques (le cyborg, le temps allochronique, la connexion) pour transformer de l'intérieur la perception et le devenir du monde contemporain. En élaborant une théorie du *cyborg*, Donna Haraway décroïsonne la science-fiction, l'emmène vers une réalité qui traverse les champs de *media*, des *gender*, du *post-colonialism* et des *feminist studies*.

Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan ne se contentent pas d'une simple traduction. Dans leurs introductions, elles déploient un appareillage critique et contextuel qui accompagne ainsi la pensée de l'auteur afin d'appréhender le monde, les primates, les machines et les genres.

Cyril Thomas



MYRIAM GOURFINK

Avec *Contraindre* (2004), *This is my House* (2005) ou plus récemment *Les temps tiraillés* (2009), Myriam Gourfink a développé une œuvre chorégraphique personnelle, exigeante, portée par une écriture précise héritière de Rudolf Laban (celui-ci avait élaboré au début du XX^e siècle une théorie de notation du mouvement, la « Labanotation »). Basée sur le yoga et la maîtrise du souffle, sa démarche inscrit le processus vivant dans un espace-temps d'une lenteur quasi hypnotique qui va à rebours d'une culture gouvernée par la vitesse et le zapping. Myriam Gourfink travaille en étroite collaboration avec le compositeur Kasper T. Toeplitz, qui construit des espaces sonores en direct, et avec des informaticiens afin d'explorer, tant avec les danseurs qu'avec les dispositifs numériques, des micromouvements dans une intense synergie corps-esprit. Le but de cette recherche est d'inviter l'interprète, via une partition ouverte, à cocréer la danse avec la chorégraphe.

Figure de proue de la recherche chorégraphique en France, Myriam Gourfink est lauréate de la Villa Médicis Hors les murs (New York 2000). En 2002, elle reçoit une bourse d'écriture du ministère de la Culture et de la Communication pour un travail visant à développer une écriture pour la composition chorégraphique et son intégration dans des dispositifs informatisés. Son œuvre s'inscrit largement dans cette relation à l'informatique : *Glossolalie* (1999), *Too Generate* (2000), *L'écarlate* (2001), *Marine* (2001), *Rare* (2002), *Contraindre* (2004), *This is my House* (2006). Ses spectacles ont été diffusés en France, en Belgique, en Suisse, en Turquie, au Japon, au Canada, aux États-Unis... Artiste en résidence à l'Ircam en 2004-2005, puis au Fresnoy - studio national des arts contemporains en 2005-2006, Myriam Gourfink est, depuis janvier 2008, directrice du Centre de Recherche et de Composition Chorégraphiques (CRCC) à la Fondation Royaumont (France). www.myriam-gourfink.com

Un art de la relation

Le corps avec tous ses organes, notamment sexuels, est au cœur de mon travail. C'est la relation entre ce corps et ce que je suis dans un environnement donné qui constitue le champ de ma recherche chorégraphique. Cependant, je préfère parler de « personne » comme un tout plutôt que de « corps ». Tout le mouvement corporel est associé au mouvement de la pensée: on pense différemment selon que l'on est debout, couché, en train de rouler... C'est pourquoi je parle bien de « personne » afin de ne pas séparer la tête des jambes. L'art chorégraphique est un art de la relation, et ce n'est donc pas un hasard si je m'intéresse au numérique en tant que stimulateur de ces résonances. La chorégraphie est une entité-corps qui travaille sur une autre échelle que le corps propre de la personne. Elle est une « métapersonne » construite qui prend vie dans un environnement que je construis pour elle. En observant les agencements, les processus, et en leur conférant du temps, de l'attention, je fais surgir cette « métapersonne ». Il y a sans doute un désir qui sous-tend cette démarche, quelque chose de l'ordre d'un processus qui vit malgré moi, que je pourrais ou non réutiliser dans une chorégraphie future, et qui me mènera vers un autre processus.

Partition chorégraphique

Avec les technologies numériques, je m'intéresse à la façon dont on peut concevoir une interface. Par exemple, pour *This is my House*, j'ai travaillé avec plusieurs chercheurs et ingénieurs de l'Ircam: Frédéric Bevilacqua, Rémy Müller et Emmanuel Fléty, qui ont conçu un système de captation sur mesure pour la chorégraphie, comprenant un logiciel permettant d'analyser certains aspects du mouvement. Pour la machine, j'ai composé une partition, avec tout un système de règles agissant sur les données chorégraphiques pour les modifier.

Dans mon travail, le numérique a souvent pour vecteur la partition, laquelle traduit à la fois une idée de mouvement, de pensée et de corps. Le numérique est une extension, un prolongement, qui nourrit la relation. C'est aussi une espèce de garde-fou: si, dans la vie, on peut se faire des illusions, s'automanipuler, s'aveugler, l'extension numérique permet au contraire un étalonnage franc, rationnel. On se confronte du coup à une certaine « fiabilité » de la machine. Ainsi, dans *This is my House*, les cinq danseuses travaillent sur la condition de l'harmonisation des souffles et des durées. Elles pilotent, par leur souffle et par de lents mouvements, – grâce à un système de captation développé par l'Ircam –, les processus de modification de la partition chorégraphique, qui s'affichent sur des écrans LCD placés en hauteur. Le toucher est plus juste quand les souffles sont en harmonie: en respirant ensemble, les danseuses prennent conscience de la globalité du corps de l'autre et lorsqu'elles le touchent, elles sentent ses appuis; elles vont alors vraiment à sa rencontre. Quand le pourcentage d'harmonisation du souffle est grand, elles rentrent en contact. Cette gradation est donnée par la machine et permet de générer les partitions lues et interprétées en direct par les danseuses. Atteindre cet objectif était difficile, surtout au début des répétitions, mais avec l'aide de l'informaticien qui donnait aux danseuses le pourcentage d'harmonisation des souffles, nous y sommes arrivés.

Myriam Gourfink, *This is my House*, 2005 © Rémy Müller





Myriam Gourfink, *Les temps tirillés*, photographies des répétitions, 2008 © Eric Legay

C'était plus lié à l'écoute de l'autre qu'à une forme de compétition. Cette précision implacable de la machine clarifie la relation entre les danseurs.

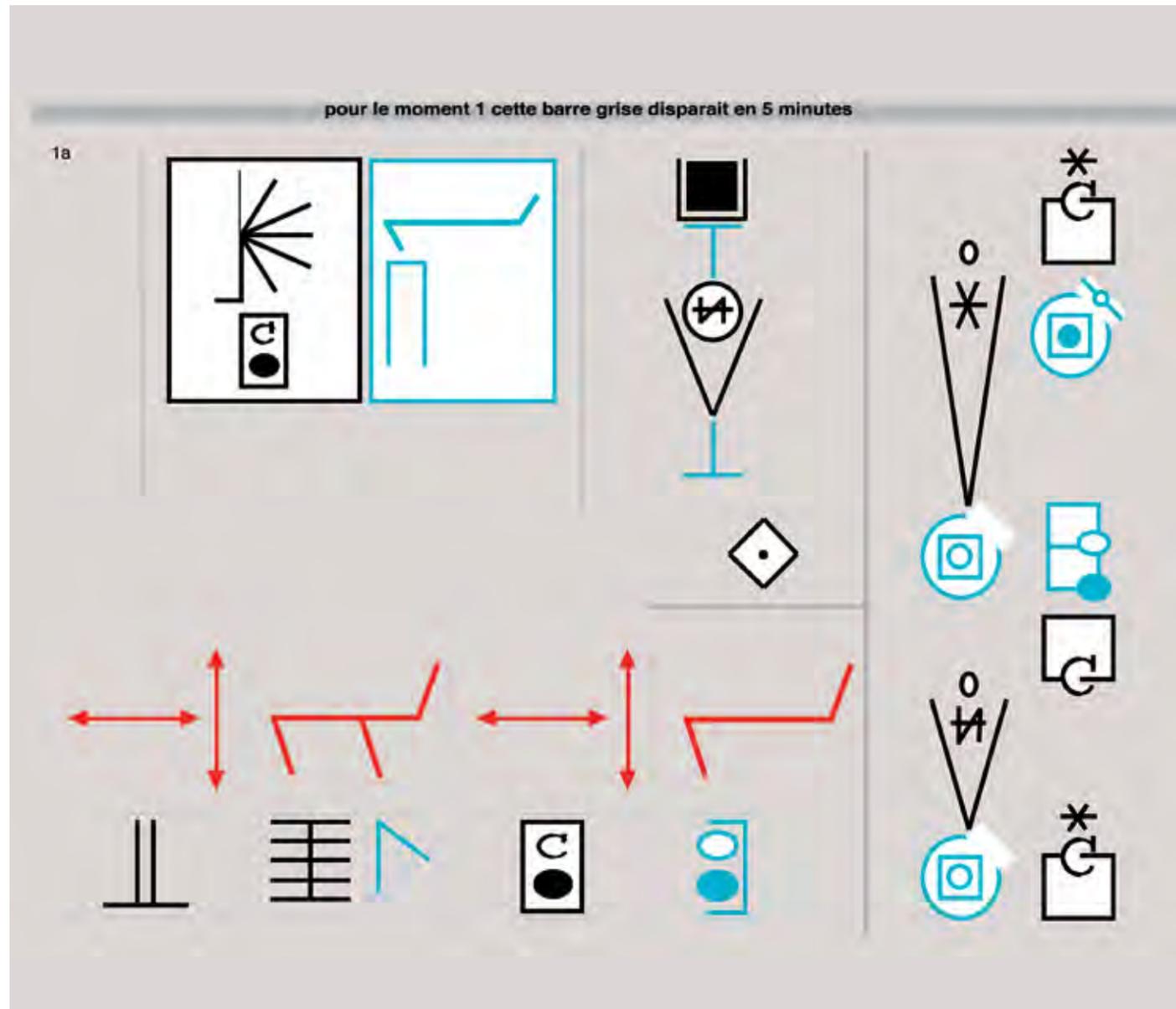
Abstraction – introspection

Dans *Les temps tirillés*, mon dernier spectacle (création en 2009 au Centre Pompidou), je suis sur scène avec les interprètes. Cette fois-ci, ce ne sont pas les capteurs qui génèrent la partition, mais moi qui l'écris en direct, en fonction de la perception que j'ai du déroulement du spectacle. La partition est diffusée sur les écrans disposés sur le plateau, ainsi qu'à l'extérieur de la scène. Les danseuses ont une idée sensible de ce qui doit se passer, mais ne savent pas formellement ce qu'elles vont danser. Le travail en lui-même n'est pas abstrait, même si les processus le sont. Dans ce spectacle, je m'appuie sur l'idée que danser fait naître une créature. La dramaturgie est traversée par l'interprète. Ce dernier est toujours dans la projection, explorant perpétuellement ses états, ses humeurs ; ce n'est pas un personnage construit comme par exemple dans l'expressionnisme. On pourrait penser que cette attitude est de l'ordre de la mise à distance. Pourtant, la dimension introspective est importante. Même si cette créature s'évanouit, on ne doit pas se laisser envahir par ce qui surgit, on doit rester dans un jeu entre distance et introspection. Penser la danse sans anticipation est, selon moi, une aberration. Il y a différents degrés d'anticipation. Le propre du mouvement est de se prolonger dans une extension. Il faut être concentré mais également ouvert sur les possibilités de mouvement qui peuvent surgir. L'intégration du numérique dans la danse est parfaite pour être en mesure d'anticiper ; c'est un temps hyperrapide, un temps-lumière. La machine en ce sens est profondément humaine, car elle va calculer cette durée pour proposer quelque chose à la personne. Elle prend en charge une partie de la mémoire. Elle clarifie la communication et allège notre rapport au temps.

Rythme

Dès le début, j'ai eu une résistance à l'idée de rythme : le rythme, de par son caractère strié, ne m'a jamais plu, je suis davantage attirée par le lisse, l'écho, le résonnant... Dans la danse, j'associe le fait d'être en rythme au militaire, au comptage – ce qu'une personnalité rebelle ne peut aimer. J'adore écouter le bruit du souffle et du vent... J'ai exploré artistiquement ce goût personnel en le poussant plus loin. Même si ce processus en énerve certains, tandis que d'autres rentrent dans une sorte d'hypnose, il est intéressant de noter que les plus « dérangés » par ce rythme viennent quand même vérifier leurs sensations.

Pourtant cette résistance à la métrique du rythme n'annule pas le reste. Parallèlement à mes créations, lesquelles correspondent le plus à ma sensibilité, je continue avec beaucoup de plaisir à danser pour la chorégraphe Odile Duboc. À 18 ans, j'ai découvert que l'origine du terme « rythme » provenait de *réo*, que l'on associe au verbe « couler ». J'en ai conclu que le rythme devait être lisse, fluide, et que si ce n'était pas le cas, cela venait de son association avec des valeurs liées au travail, comme le rythme des ouvriers à la chaîne. Ce raisonnement était sans doute un peu simpliste mais j'éprouve une sorte de révolte contre ce régime des feuilles de temps et du zapping.



À l'occasion de *This is my House*, Myriam Gourfink a rédigé un texte qui présente très précisément sa démarche d'écriture. Il comprend et combine le synopsis de la partition qui a ensuite été informatisé, ainsi que la partition elle-même, diffusée sur les écrans disposés sur scène et à destination des danseuses. À cela s'ajoute le lexique explicitant les symboles utilisés, directement inspirés de la « Labanotation ». Les danseuses doivent parfaitement maîtriser ce lexique afin d'interpréter les partitions générées au cours de la représentation. Nous reproduisons ici quelques pages extraites de ce manuscrit inédit.

Synopsis de la partition pour le Quartette
 durée 47 minutes

Introduction :
 2 minutes. Les écrans se lèvent doucement au bout de 3 minutes ils sont donc au moins à 70 cm du sol. La danse est lris au sol durant toute l'introduction. Les 5 danseuses viennent de jardin torréfié. Pendant 2 à 3 minutes elles se glissent sous et entre les 3 écrans du torréfié.

Danseuse 1 Versus A
 danse la phrase d'intro composée des moments C, D, E, F, G ou le moment C (répété)
 trace au sol, avant d'être en scène

Danseuse 2 Versus J
 danse la phrase d'intro composée des moments C, D, E, F, G ou le moment D (répété)
 trace au sol, avant d'être en scène

Danseuse 3 Versus V
 danse la phrase d'intro composée des moments C, D, E, F, G ou le moment E (répété)
 trace au sol, avant d'être en scène

Danseuse 4 Versus G
 danse la phrase d'intro composée des moments C, D, E, F, G ou le moment F (répété)
 trace au sol, avant d'être en scène

Danseuse 5 Versus M
 danse la phrase d'intro composée des moments C, D, E, F, G ou le moment G (répété)
 trace au sol, avant d'être en scène

Reconnaissance : note est reconnaissable à sa pou (trajet) dans un enchaînement de mouvements qui va se répéter. Pour la danseuse 1, il y a eu répétition esquisse et dans C, il n'y a pas eu répétition, c'est qu'elle a dansé G, dans une D, E, F, G pour chacune des quatre danseuses.

ensemble informatique : indique le nombre de danseuses qui font une phrase répétitive.

INFO des de type 111 :
 4 ou 5 danseuses ont dansé une phrase répétitive

INFO des de type 112 :
 2 ou 3 danseuses ont dansé une phrase répétitive

INFO des de type 113 :
 0 ou 1 danseuse ont dansé une phrase répétitive

Alors la partition qui s'affichera sera celle du moment 1a, puis 2a, puis 3a.

Alors la partition qui s'affichera sera celle du moment 1b, puis 2b, puis 3b.

Alors la partition qui s'affichera sera celle du moment 1c, puis 2c, puis 3c.

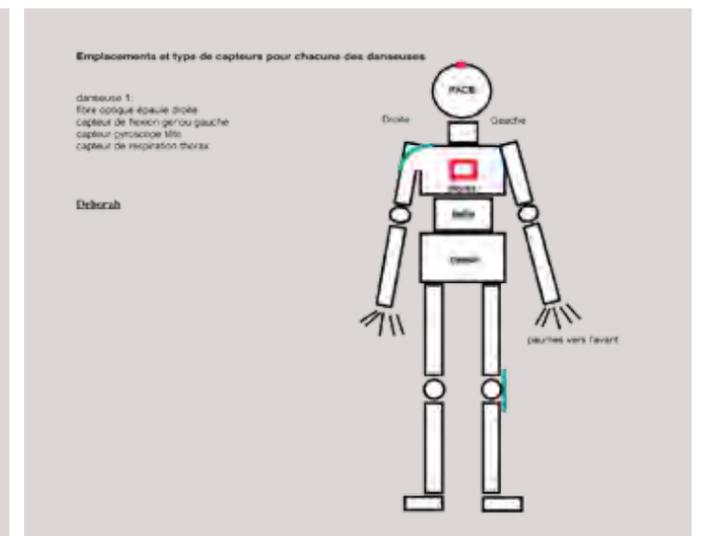
- De haut en bas et de gauche à droite :
- extrait du synopsis de la première partie
 - schéma explicitant les différentes zones de la partition
 - schéma présentant les emplacements et types de capteurs de l'une des cinq danseuses
 - deux extraits du lexique développé par Myriam Gourfink

Page précédente :

- extrait de la partition de la première partie (diffusée par la suite sur les écrans pendant le spectacle)

Découpage de la partition pour "This is my house"

le case 1, peut contenir une indication de répétition valable pour toutes les actions effectuées	La case 2 contient les contraintes qui agissent durant toute la durée du moment.	La case 3 contient les informations liées à l'espace, à la distance à parcourir, à la distance des personnes du groupe entre elles.	Case de respiration, micro actions et focus. Un focus relié à la respiration est écrit à droite de la respiration. Une micro-action reliée à une respiration est écrite à gauche
1	2	3	18
L1, L2, L3 sont des barres qui ordonnent les actions dans le temps			
L1	L2	L3	
4	5	6	7
Cases 4,5,6,7 sont des cases pour des petits opérateurs qui modifient les actions ou les précisent.			
8	9	10	11
Cases 8, 9, 10 et 11 sont des cases contenant des informations d'actions			
12	13	14	15
cases 12,13,14,15 Informent sur les parties du corps en action			



La direction - plan horizontal

Ainsi une première famille de signes désigne les mouvements effectués par le danseur sur un plan horizontal (la direction). Dans l'exemple qui suit l'espace horizontal est divisé en cinq de façon régulière. La ligne verticale correspond à la direction que doit prendre le danseur.

en place direction 1 direction 2 direction 3 direction 4 direction 5

direction soit l'une ou l'autre-etc. direction entre celle-ci et celle-là direction entre celle-ci et celle-là, ces deux dernières sont exclues

Signification de certaines combinaisons de signes

respiration complète par les deux poumons deux halètements

respiration soit à droite soit à gauche

respiration alternée à gauche puis à droite

après temps vide

phases d'expiration

après temps plein

phases d'inspiration

Transforme

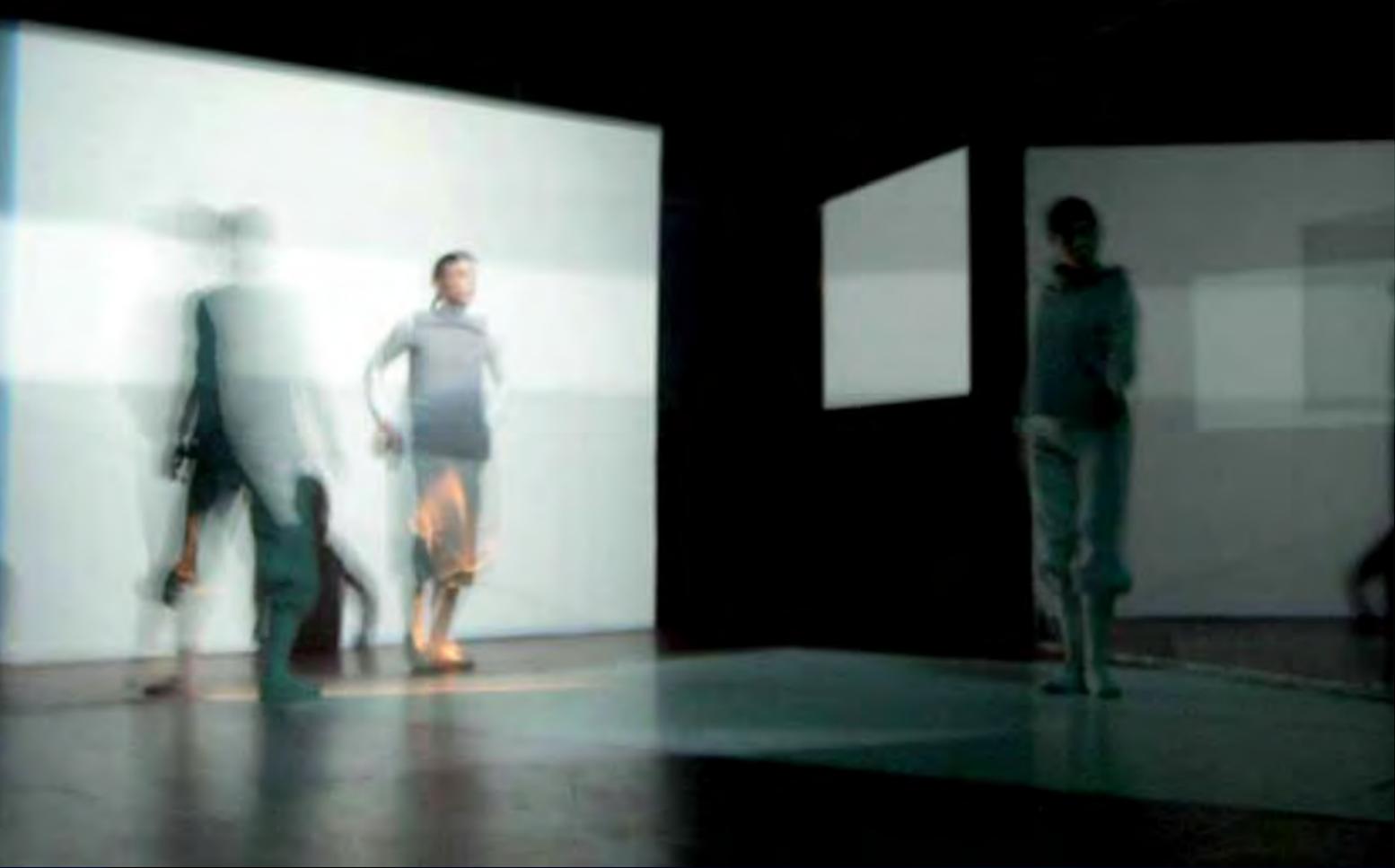
Ces dernières années, j'ai eu l'occasion d'intervenir dans divers contextes de formation. Par ailleurs, j'ai été invitée à des sessions de recherche regroupant plusieurs chorégraphes. Ces diverses expériences ont été à l'origine de travaux de collaboration avec des chercheurs, ou avec d'autres chorégraphes. Ainsi est né le désir de créer un lieu d'échange regroupant chorégraphes, danseurs, compositeurs, chercheurs, etc. Suite à l'annonce du départ de Suzanne Buirge, la Fondation Royaumont cherchait un chorégraphe pour prendre la direction du Centre de Recherche et de Composition Chorégraphiques. En présentant ma candidature, qui a été retenue, j'ai dû approfondir mon idée de départ et imaginer un projet sur mesure pour Royaumont, que j'ai intitulé « Transforme ». L'idée n'est pas de « former » les chorégraphes, mais plutôt que chacun vienne à Royaumont pour réactualiser sa pratique, pour se donner un temps de réflexion en partageant ses questionnements. Chaque année, douze auteurs – chorégraphes ou auteurs-interprètes – sont sélectionnés. Pour le premier cursus, qui a commencé en 2008, j'ai choisi comme thème l'espace.

Nous avons travaillé avec Mark Coniglio (concepteur du logiciel Isadora), Frédéric Neyrat (philosophe), Noëlle Simonet (spécialiste de la notation Laban), Gianna Dupont (formatrice à l'École française de yoga), etc., et Marco Suarez Cifuentes, compositeur, encadre avec moi cette édition.

En 2009, le thème choisi est la perception. La formation s'adressera à des interprètes-auteurs désirant travailler la figure du solo. Yann Marussich sera l'intervenant clé. Dans *Bleu remix*, il utilise les biotechnologies ; pour étayer le propos, j'ai donc fait appel à Jens Hauser qui nous présentera des artistes intégrant dans leurs œuvres les technologies développées dans le secteur médical.

Propos recueillis par Philippe Franck et Clarisse Bardiot





MYLÈNE BENOIT

Les corps média critiques

« Le spectacle n'est pas un ensemble d'images mais un rapport social entre des personnages médiatisés par des images ». Cette citation tirée de la *Société du spectacle* de Guy Debord pourrait résumer la philosophie qui innerve les créations chorégraphiques de Mylène Benoit et de sa compagnie. Mylène Benoit chorégraphie les corps contemporains avec un regard de plasticienne. Déjà, dans *Effets personnels* (spectacle créé en 2003 et produit par Le Fresnoy - studio national des arts contemporains, dont elle est diplômée), elle faisait dialoguer un trio de femmes avec un triptyque vidéo afin « d'ausculter les effets de surface fabriqués par les injonctions du corps social sur le corps particulier. » Dans le travail de sa compagnie Contour progressif, le corps-image, le corps-média devient un multicorps qui se cherche et se transforme mais jamais n'oublie son essence.



« Paradoxalement, alors que je n'ai pas une formation de chorégraphe, j'ai l'impression d'être un grand défenseur de la danse: la danse permet peut-être ce que les images ne peuvent peu ou plus faire dans la société de l'information, c'est-à-dire s'auto-critiquer ».

Cette fonction serait, selon cette jeune femme déterminée, reprise par le corps sur le plateau, ce dernier étant « un véritable espace critique pour les images continues déversées par les médias; ce serait l'outil le plus puissant pour s'emparer de ces représentations, plus que le texte ou l'image ». Si le corps est image, il peut aussi révéler le corps de l'image même. À l'ère du simulacre, la qualité organique, humaine, à la fois fragile et forte du corps scénique permettrait d'aller explorer l'envers des simulations des images d'aujourd'hui, de les mettre en relief de manière tangible.

En 2007, à la Maison Folie de Mons et dans le cadre du festival VIA, la compagnie Contour progressif présente *Effet papillon*, après plusieurs étapes de résidence, notamment au CECN. Ce spectacle interroge et met en scène les modes de représentation des corps dans les univers de réalité virtuelle et du jeu vidéo. Dans cette pièce chorégraphique pour trois danseuses qui s'est rapidement fait remarquer, Mylène Benoit travaille un langage chorégraphique fait d'accélération, de décélération, de ruptures, d'automatismes, de simplifications de gestes empruntés aux avatars des jeux vidéo. Effet troublant qui met le spectateur en face d'une danse androïde à la fois familière et étrangère. Avec cette création charnière, « beaucoup de personnes qui n'étaient pas dans l'univers du jeu vidéo ni dans les mondes virtuels ont pris la mesure de la réalisation des corps en les voyant se rapprocher des comportements des personnages des jeux vidéo. En sortant de la salle, certaines personnes réanalysaient leurs mouvements de marche ». Si ces personnages au regard fixe et aux gestes rigides paraissent au spectateur terriblement froids au départ, on ne peut s'empêcher d'éprouver une certaine empathie pour ces êtres esclaves de la machine qui évoluent dans un espace de lumière clinique et tentent vainement de s'affranchir de leurs techno-contraintes. Cet *Effet papillon* serait peut-être aussi un moyen pour le spectateur de pénétrer, de manière sensible, dans ces univers virtuels.

Au départ du processus, *Effet papillon* intègrait des séquences de jeu vidéo mais petit à petit, Mylène Benoit s'est rendue compte que « pour s'interroger sur un corps de pixel, il fallait faire disparaître les pixels ». Elle s'est alors davantage concentrée sur les identités que sur une « confrontation dialectique » entre l'humain et sa représentation virtuelle. Dans les spectacles de la compagnie, la danse serait un

La compagnie Contour progressif a été créée en 2003 par Mylène Benoit, artiste plasticienne et vidéaste diplômée de l'université de Westminster (Londres), de l'université Paris 8 (art et multimédia) et du Fresnoy - studio national des arts contemporains. www.contour-progressif.net

« exposant arithmétique » comme si la créatrice poussait les danseurs sous un niveau de radiation plus élevé que d'ordinaire. Chaque pièce est un laboratoire sans dramatisation et une mise en visibilité. « À l'intérieur de chaque mouvement, il y a un autre mouvement sur la danse et sur l'image ». Cette approche est au centre d'un travail chorégraphique qui « recherche la forme d'une danse et d'un mouvement qui incorporerait ses propres médiatisations. »

La chair du monde

Avec son nouveau spectacle, *La chair du monde*, créé en janvier 2009 au Vivat à Armentières, Mylène Benoit approfondit ces questionnements. Elle investit cette fois le vaste champ de la représentation médiatique de la catastrophe et de la mise en spectacle de la violence dans le monde. Celle-ci, « amortie par sa propre fiction audiovisuelle » à la télévision, « s'est progressivement transformée en une sorte d'autel des sacrifices humains » selon le philosophe/urbaniste français Paul Virilio¹. On pourrait également appliquer cette remarque aux domaines du cinéma et du jeu vidéo. « Ces images nous fascinent et nous façonnent collectivement » commente la chorégraphe-

« Elles sont constitutives de notre mémoire corporelle commune. Nos consciences les absorbent. Nous les incorporons à nos chairs et les régurgitons symptomatiquement dans nos comportements et nos affects ». Dans *La chair du monde*, les corps des quatre danseurs se font « chambres d'écho et chair de l'image. Ils s'instaurent comme dépositaires, opèrent par transfert pour mettre en évidence les stigmates de l'incorporation. »

Le travail mené par Mylène Benoit s'accompagne d'une grande exigence pour ses interprètes. Pour elle, la danse est un outil de réveil des consciences et des corps qui permet de sortir de l'hypnose, de la « sidération ».

Cette écriture du mouvement, nourrie par cette médiatisation entre les champs mental, iconique et charnel, est une forme d'exploration opiniâtre qu'elle voit comme de plus en plus « cellulaire ». Dans *La chair du monde*, elle travaille pour la première fois avec des interprètes masculins (Emmanuel Le Floch, Orlando Mardenborough, Romain Capello) qui évoluent sur scène au côté de Marion Carriau. Cette confrontation requiert un niveau technique important qui génère une qualité singulière. Il ne s'agit pas du tout, précise Mylène Benoit, « d'une corporalité immédiate;



on est dans un mouvement très étrange dans lequel se recrée une nouvelle corporalité. » Prolongeant le corps augmenté de capteurs travaillé dans *Effet papillon*, les danseurs pénètrent littéralement dans *La chair du monde* avec des « corps spécialement équipés » : « On voudrait que les mouvements des danseurs puissent affecter la lumière et le son tout au long de la pièce, sans que cela soit forcément repérable par les spectateurs, afin de générer une relation plus énigmatique entre le corps et l'environnement. » Les collaborateurs de Mylène Benoit, l'éclairagiste Annie Leuridan et l'artiste/développeur Cyrille Henri, travaillent à la création d'un nouveau langage de la lumière dans le spectacle vivant.

La catastrophe incarnée

Avec *La chair du monde*, Mylène Benoit explore ces images violentes qui passent, sur nos petits écrans, du statut d'actualité à celui de fiction, parfois indistinctement. Le corps les incarne, les porte et les régurgite. En retour, « le corps est lui-même sidéré par les images qu'il incarne. À l'intérieur des corps des danseurs, on peut chercher et trouver cette élasticité, fruit de discussions parfois très dures entre le corps et l'image ; le corps incarne mais il est aussi spectateur de ce qu'il incarne ». On note aussi dans les créations de la compagnie une certaine distanciation assumée. Les danseuses-joueuses-jouées de *Effet papillon*

affichent leur hiératisme tout en se donnant à voir au plus près du spectateur. « Ce processus génère comme des images cachées d'aliénation, de grande solitude. Ces images sont aussi celles de notre civilisation et vont au-delà du simple jeu vidéo. Dans *La chair du monde*, les danseurs ont plus de latitude que dans *Effet papillon* et leur niveau d'incarnation est plus grand mais il faut aussi éviter la caricature. » En effet, les danseurs ne miment pas une situation. Ils incorporent une pièce médiatisée. Comment alors incarner ces images-clichés dans un spectacle qui les dénonce ? « Nous parlons davantage avec les danseurs de flux, d'image-clé, de *time line*, de tête de lecture que de combat, de guerre, de mort ou d'agonie », précise Mylène Benoit. Cela lui semble révélateur de cette relation étrange que nous entretenons avec la violence des images, du regard et du spectaculaire. « Échapper à la caricature, c'est être plus proche des effets de médiatisation de l'image. C'est alors toute la complexité du propos qui passe par la nature du mouvement sur lequel nous travaillons sans relâche. C'est à cet endroit-là que la danse peut générer à chaque centimètre parcouru une intelligence du corps qui donne à voir et à sentir. »

Philippe Franck

Note

¹ Dans le texte de l'exposition *Ce qui arrive* (Fondation Cartier, Paris, 2002).

Le bruit peut être ainsi infinitésimalement granulé, il acquiert une couleur et une vie propres. Cependant, ce travail ne peut être transcrit en écriture solfégique – c'est là que je propose une écriture qui est à la fois plus graphique et plus « poétique », mais aussi, paradoxalement, plus précise : la notation en hertz ou en millisecondes est bien plus exigeante, absolue. Bien évidemment, c'est un travail qui n'est pas terminé – on pourrait songer à utiliser des procédés d'hypertexte dans l'écriture des partitions...

KASPER T. TOEPLITZ

Magicien micro-tonal

Vincent Delvaux: Votre parcours de compositeur a débuté par la musique contemporaine, avec notamment comme influences Giacinto Scelsi, Luigi Nono, Iannis Xenakis ou György Ligeti, avant de se tourner vers l'expérimentation électronique. Pouvez-vous nous retracer la généalogie de votre travail et la raison de cette évolution ?

Kasper T. Toeplitz est un électron libre dans le champ musical. Ne gravitant dans aucune sphère particulière mais évoluant sans retenue de l'une à l'autre, il explore à ses débuts la musique contemporaine, traditionnelle et instrumentale, l'écriture d'opéras, puis dirige Sleaze Art, son orchestre de guitares électriques, avant de se vouer plus particulièrement à la musique électronique. Contrairement à de nombreux musiciens dont l'horizon se limite aux BPM et au *sampling*, il conserve une rigueur dans son approche musicale qui passe par un procédé d'écriture – une manière de mieux penser la musique – et un travail sur la texture du son, explorant l'entièreté du spectre, des infrabasses aux hyperaigus. Cet anticonformiste aime pousser les instruments dans leurs ultimes retranchements et propose à travers sa musique une expérience d'immersion. L'ordinateur, qu'il intègre à part entière dans son processus de création, lui permet d'articuler un nouveau langage, libéré de la forme traditionnelle et ouvrant la voie à l'aventure sonore.

Kasper T. Toeplitz: Comme vous le mentionnez, j'ai en effet commencé ma carrière de compositeur par la musique contemporaine, qui présentait alors – au milieu des années 80 – une grande inventivité, ce qui ne se vérifie plus tout à fait aujourd'hui. À cette époque, le free jazz tournait en rond et la musique rock, même de tendance industrielle, était encore trop ancrée dans un schéma imposé par la variété. La musique contemporaine, elle, possédait une liberté de ton et de forme exceptionnelle. Le fait qu'elle était écrite la rendait plus intéressante à mes yeux. L'écriture, parce qu'elle est un métalangage de la musique, permet un travail du sonore en dehors du son lui-même. Pendant une dizaine d'années, j'ai créé un grand nombre de pièces de musique contemporaine, sans avoir recours à l'électronique (mais en utilisant parfois la basse électrique). Certains événements ont agi comme des déclencheurs dans ma carrière et dans ma pensée de la musique : ainsi, je suis parti au Japon en 1997 grâce à l'obtention d'une bourse de la Villa Kujoyama. J'ai découvert là-bas une nouvelle esthétique et une grande liberté de ton. Les Japonais sont très au fait de ce qui se passe en musique contemporaine, ce qui n'est, hélas, pas toujours réciproque. J'ai monté un grand orchestre de *noise*, en collaborant notamment avec Zbigniew Karkowski, Merzbow et Tetsuo Furudate, avec lesquels j'ai ensuite tourné au Japon et en Europe. C'était l'époque – vers 1999 – où les PC portables commençaient à devenir suffisamment puissants pour générer du son en temps réel. Lorsque je suis rentré en Europe, j'ai continué à faire de la musique *noise*, ce qui découlait de choix instrumentaux et d'un positionnement esthétique assumés.

Compositeur, bassiste et musicien, Kasper T. Toeplitz a développé son travail dans le *no man's land* existant entre la composition académique, l'électronique et la *noise*. Lauréat de la Villa Médicis Hors les murs à New York, du Daad à Berlin, il a remporté différents prix dont le premier prix du festival de Besançon et le premier prix « Opéra autrement/Centre Acanthes ». Son travail a également fait l'objet de nombreuses commissions de la part du gouvernement français, de diverses radios, de l'Ircam, du GRM, du GMEM, etc. L'ensemble KERNEL a sorti 2 CD : *Kernel#2* et *The Deep*, compositions de K. T. Toeplitz. www.sleazeart.com

De quelle façon le numérique et la musique assistée par ordinateur ont-ils influencé votre travail de compositeur et changé votre manière de percevoir la musique ?

K. T. T. : Je considère l'ordinateur comme un vrai instrument et, plus encore, comme un outil de réflexion. L'ordinateur amène à penser la musique différemment. Il transforme le rapport aux paramètres musicaux : données de hauteur, temporalité, rythme, etc. Il change également l'idée de la virtuosité liée à l'instrumentiste, laquelle a bien sûr un tout autre sens dans ce contexte.

Dans vos pièces plus récentes, vous employez la synthèse du son en temps réel, contrairement à beaucoup de musiciens électroniques, sans restitution de sons préalablement fixés (samples ou séquences). Qu'est-ce que « jouer » d'un ordinateur implique selon vous ?

K. T. T. : Je n'ai presque jamais travaillé à partir de samples préexistants, car je préfère jouer en temps réel. A priori, l'ordinateur n'est pas un instrument pouvant tout jouer : il n'est même pas un instrument, bien qu'il puisse le devenir. Il est nécessaire de le programmer, de lui écrire sa partition. C'est donc un travail tant sur le plan musical que sur le plan sonore. La musique, selon moi, doit être réfléchie, écrite. Le musical ne nécessite d'ailleurs pas toujours le sonore. Dans mon travail, le son résulte de la pensée. Cela me différencie de compositeurs électroacoustiques qui partent en premier lieu d'une recherche ou d'une manipulation sur le son. Une autre différence réside dans la manière de composer. Si l'on donne la primauté aux hauteurs, aux rythmes et à l'écriture solfégique, on se prive de tous les apports de l'ordinateur – comme par exemple la gestion des masses ou celle de données « floues ».

Vous évoquez parfois un « travail à l'intérieur du son »...

K. T. T. : Ce qui m'intéresse, c'est le travail sur les blocs sonores, sur les bruits extrêmement denses. Dans ce registre, on dispose de bien plus de finesse que ce qu'autorise la division en demi-tons, ou encore la notation des changements de timbre. Je passe beaucoup de temps à créer des masses sonores, dans lesquelles il n'y a pas d'événements rythmiques, mais où se déploient des textures. La machine permet de faire varier des dizaines de paramètres en même temps. Ainsi, le bruit peut-il être infiniment granulé, il acquiert une couleur et une vie propres. Cependant, ce travail ne peut être retranscrit en écriture solfégique. J'ai inventé une écriture, à la fois plus graphique et plus « poétique », mais paradoxalement, plus précise : absolue, la notation

en hertz ou en millisecondes est bien plus exigeante. Cette recherche n'est pas encore achevée : l'utilisation de procédés hypertextes dans l'écriture des partitions est une voie en cours d'exploration...

Pouvez-vous nous parler de votre projet KERNEL ? Il s'agit là d'une œuvre dont la genèse s'étend sur plusieurs années...

K. T. T. : KERNEL est un projet qui évolue, dont la nature même a évolué. Au départ, en 2002, il s'agissait d'une composition intitulée *Kernel*, qui a été créée à Marseille, au festival du GEMM, pour trois instrumentistes : Didier Casamitjana (percussions), Laurent Dailleau (theremin) et moi-même (basse), tous trois jouant également de l'ordinateur. Le début de la pièce, qui devait être une courte introduction, jouée uniquement sur ordinateurs, est devenu une partie de quarante-cinq minutes.

Au même moment, je me suis intéressé au travail de Peter Castine, le concepteur de *Litter*, une bibliothèque d'objets conçus pour le logiciel Max/MSP et axés sur le bruit. Castine a créé de nombreux algorithmes, en questionnant la notion de l'aléatoire dans le son et en manipulant l'énergie présente dans les différents niveaux de spectres sonores. Il en a dégagé des idées intéressantes sur les différentes « couleurs » du bruit, avec des bruits bleus, plus aigus et granuleux, des bruits roses, bruns, etc. Ses recherches confèrent une autre perspective au travail sur le bruit.

Pour en revenir à KERNEL, quelques temps plus tard, en 2007, j'ai fondé un ensemble de musique électronique « live », et le nom de KERNEL s'est naturellement imposé (en informatique, cela désigne le noyau d'un système d'exploitation). Une réécriture de la pièce *Kernel* (appelée *Kernel#2*, qui ne retenait de l'original que la partie purement électronique) a été la première composition sur laquelle nous avons travaillé.

KERNEL est aujourd'hui un groupe fixe formé d'Eryck Abecassis, de Wilfried Wendling et de moi. Il explore la double question de l'ordinateur comme instrument – un « vrai » instrument et non pas une machine à rejouer des sons ou des séquences préenregistrées – et de l'écriture pour un *instrumentarium* électronique. Pour nous éloigner du modèle traditionnel, instrumental, nous avons proscrit les interfaces reprenant les formes et fonctions des instruments traditionnels (claviers, pads de percussion) pour n'utiliser – éventuellement – que celles issues d'une pensée de l'ordinateur comme nouvel instrument.

t=18'00 **40 E Brillance Métal** son aigu, métallique très creux comme une résonance - de rien
 mp un mouvement très lent comme un subtil LFO

t=19'00 **32 W** amènent la brillance p

t=18'40 **35 W** des variations de texture, des brusques mouvements au-dessus
 bloc très plein, très rapide disparition
 une pulsation lente très peu perceptible

800Hz **33 W** stabilité la matière n'évolue pas, une fonction de drone (mouvant)
 700Hz

t=20'00 **30_1 K** la partie haute disparaît progressivement, sans ralentissement
 950Hz

34 K des variations de texture, des brusques mouvements au-dessus parfois des micro-arrêts, pertes d'équilibre
 mp ou une tenue subite -

30_2 K bloc très plein, très rapide un fond constant de bruit en mouvement granulaire rapide

t=19'10 **30_2 K** aller vers le calme serein descente

t=19'35 **31 E** (0'20")

t=18'20 **41 K Nuage Métal** son roulant, métallique une "brillance de graves"
 350Hz mp installe une attente
 100Hz



Aujourd'hui, nous avons à notre répertoire quatre pièces (généralement longues, entre trente et soixante minutes). Elles explorent le champ acoustique de l'hyperaigu au subgrave, mais elles posent surtout autrement les questions de polyphonie, de polytimbralité et celle de la fonction instrumentale. À l'avenir, nous allons passer commande à différents compositeurs – un des buts d'une recherche sur le langage est bien de tendre vers une plus grande communication, une « universalité », et non pas de rester en vase clos.

Quelle place occupe la poésie sonore dans votre travail ? Il semble que votre œuvre fasse parfois référence aux textes littéraires, à Sylvia Plath notamment.

K. T. T.: En effet, j'ai souvent travaillé avec une dimension textuelle. Mon premier opéra a été composé sur et autour des poèmes de Sylvia Plath. Par la suite, j'ai participé aux projets de l'écrivain François Bon. Ce que nous faisons n'était toutefois pas de la poésie sonore, dans le sens qu'Henri Chopin a pu lui donner, mais plutôt des lectures de textes avec de la musique. À présent, je crée des opéras sans texte. J'ai également collaboré avec des chorégraphes de danse contemporaine, comme Myriam Gourfink, Hervé Robbe ou Olivia Grandville, en jouant ma musique en *live*. Il s'agissait pour moi avant tout d'un positionnement esthétique. Il y a quelques années, la danse offrait une réflexion poussée sur la notion de spectaculaire, sur le rapport au public, avec parfois un questionnement sur la nécessité du corps, comme on a pu le voir par exemple chez Jérôme Bel ou chez Christian Rizzo.

Vos pièces font souvent appel à un processus de spatialisation du son. Cela revient-il à affirmer dans votre cas que la musique est fonction non seulement du temps mais aussi de l'espace ?

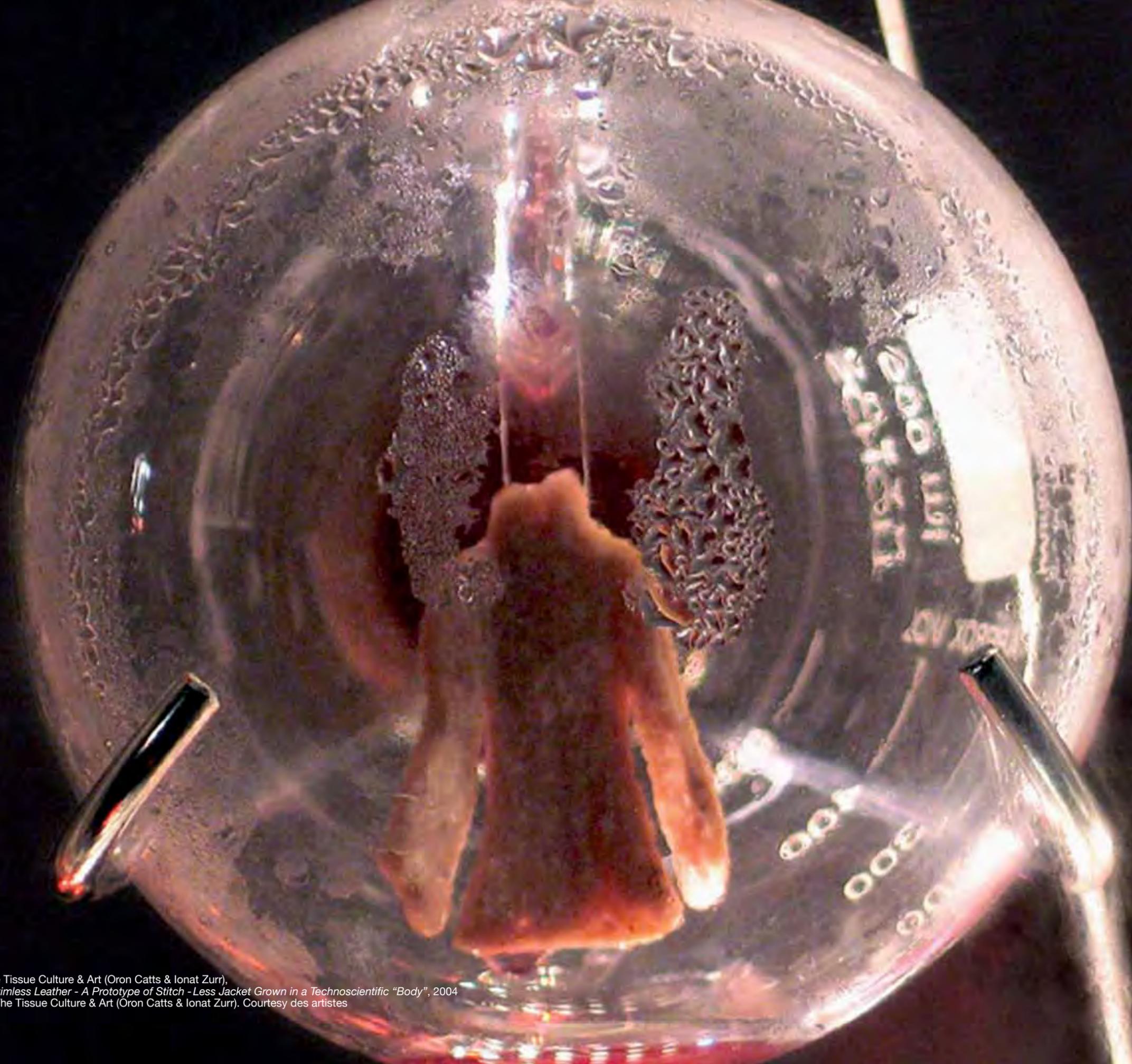
K. T. T.: Sur l'utilisation de la spatialisation, j'ai un avis partagé. Dans *Kernel*, il y avait de la spatialisation sur six points de diffusion. Aujourd'hui, cela ne constitue plus un élément aussi essentiel dans mon travail. J'emploie encore ce procédé pour embellir la pièce si l'acoustique et l'équipement de la salle le permettent. Toutefois, je n'ai pas mis un point final à ma réflexion sur ce sujet. Au début du processus de création avec *KERNEL*, nous commençons toujours à travailler en mono afin d'avoir une compréhension commune de la pièce, et par la suite, nous rajoutons de la spatialisation.

Lorsque c'est possible, j'essaie de jouer au milieu du public, afin d'être bien dans un seul et même espace sonore, qu'il n'y ait pas un son issu de la scène et un son reçu par le public.

De manière générale, sur scène, nous ne nous plaçons pas dans le registre du spectaculaire. Nous essayons de ne pas amplifier la gestuelle, car souvent les musiciens qui utilisent des capteurs ont tendance à exagérer le geste, bien que cela ne rajoute rien au niveau musical. Nous avons fait le choix de jouer debout, ce qui rajoute une physicalité, minime certes, mais néanmoins présente, dans nos performances.

Propos recueillis par Vincent Delvaux

BIO ART



Un lapin fluo, des papillons aux motifs inconnus, une variété éteinte de grenouilles, une flore étrange, des arbres clonés plantés à San Francisco...
 À l'heure des biotechnologies, de nombreux artistes s'associent aux laboratoires de recherche.
 Les biotechnologies ne sont pas seulement un sujet d'actualité, mais bel et bien un nouveau médium. Manipulations génétiques sur des plantes ou des animaux, cultures de tissus, hybridations, clonages, synthèses de séquences ADN produits artificiellement... : le vivant est au bio-art ce que la toile est aux peintres.
 Après les technologies numériques, les biotechnologies investissent le champ artistique. Symbole de ce phénomène, la création dans le cadre d'Ars Electronica d'une nouvelle catégorie de prix en 2007, intitulée « Hybrid Art ». Les sculptures de tissu cellulaire du collectif australien Tissue Culture & Art (en couverture de ce magazine et ci-contre) et la performance *Bleu remix* de Yann Marussich ont été récompensées respectivement en 2007 et 2008.
 Le bio-art implique la performance, au sens premier du terme. Œuvrant sur le vivant, sur le sujet, il est art de la présence et de l'incarnation. Ainsi, il met en scène et en jeu des organismes, parfois humains, provoquant de multiples controverses.
 Plus généralement, le bio-art demeure un champ de questionnements et d'interrogations sur nos propres corps. Plusieurs démarches, exemplaires, du bio-art sont réunies dans ce dossier spécial où une place importante est accordée au « spectacle vivant », expression qui trouve ici un nouveau sens.

The Tissue Culture & Art (Oron Catts & Ionat Zurr),
Victimless Leather - A Prototype of Stitch - Less Jacket Grown in a Technoscientific "Body", 2004
 © The Tissue Culture & Art (Oron Catts & Ionat Zurr). Courtesy des artistes

YANN MARUSSICH

Yann Marussich oscille entre les extrêmes, se servant de son corps comme d'une interface modulable à l'infini (*Morsure* en 2004 ou *Blessure* en 2005). Il étire et renouvelle ses capacités (*Diagnostic* en 2004), se confrontant parfois au danger, lorsqu'il se fait étrangler par le spectateur ou lorsqu'il s'enferme dans une fourmilière. Sa démarche s'appuie sur une maîtrise des enjeux du mouvement, même les plus infimes. La gestualité, la présence, les émotions sont analysées et contrôlées pour devenir des moteurs créatifs. L'introspection se met en scène, elle est le cœur de l'action. Ainsi, en 2001, il conçoit *Bleu provisoire*. L'artiste joue sur l'idée de rendre visible les flux et les fluides corporels généralement camouflés en ingérant un composé chimique bleu. Durant plus d'une heure, les spectateurs assistent à l'écoulement de ses sécrétions en direct et en différé grâce à un dispositif vidéo qui filme en plan serré les pores de sa peau. *Patch* ne pouvait résister à l'idée de rencontrer ce performeur apprenti sorcier...

Cyril Thomas: Vos œuvres sont toujours à la tangente de la danse et la performance. Comment l'une et l'autre influencent-elles votre pratique actuelle ?

Yann Marussich: Je viens du milieu de la danse. J'ai d'abord été danseur puis chorégraphe. En parallèle, je faisais des performances dans d'autres milieux plus *underground* comme des squats et divers autres endroits. Puis en 2001, j'ai quitté définitivement le milieu de la danse pour me consacrer à la performance. *Bleu provisoire* coïncide exactement avec cette période.

Danseur, chorégraphe puis performeur, Yann Marussich (artiste suisse né en 1966) repousse petit à petit le mouvement vers une immobilité mobile. Adeptes des grands écarts, depuis ses pièces bio-art (dont *Bleu remix* qui lui valu un prix à Ars Electronica 2008 dans la toute nouvelle catégorie « Art hybride ») jusqu'aux performances où il repousse certaines limites corporelles (*Autoportrait dans une fourmilière* en 2003 ou *Traversée* en 2004), en passant par des actions plus traditionnelles (*Douches* en 2008), il emmène le public dans une balade visuelle le confrontant parfois avec ses propres maux et émotions. www.yannmarussich.ch

Pensez-vous être un artiste bio-art ? Si oui, quelle serait selon vous la définition du bio-art ?

Y. M.: Non, je n'ai pas envie d'être catalogué comme un artiste du bio-art, je ne veux pas m'inscrire dans une lignée prédéfinie. *Bleu provisoire* puis *Bleu remix* s'approchent du bio-art; mes autres œuvres, elles, s'en éloignent.

Cette performance est directement liée à votre histoire, à votre parcours dans la danse.

Y. M.: Complètement, *Bleu provisoire* s'appréhende comme une sorte de transition. Je considère cette performance presque comme une sorte de manifeste. Un manifeste de l'immobilité liée à la danse...

Pourquoi ce choix de la couleur bleue ? Pensez-vous aux monochromes et aux anthropométries d'Yves Klein ?

Au moment où je préparais la performance, un ami chimiste m'a signalé que la seule couleur convenable était le bleu. C'est une couleur mais surtout la substance la moins toxique pour le corps. Ensuite, durant la phase d'élaboration, j'ai travaillé sur des rapprochements avec Yves Klein et d'autres artistes.

Comment et avec qui avez-vous travaillé pour préparer Bleu provisoire en 2001 puis Bleu remix en 2007 ?

Y. M.: Toutes mes performances découlent d'un long processus où se mélangent trois modes d'inspiration. Le premier découle d'un travail corporel; le second est lié à un travail intellectuel; le dernier résulte de mes rêves, de mes visions. Lorsque ces trois principes s'apparient, je commence alors à chercher des choses pour les mettre en forme.

Pour *Bleu provisoire*, la première étape consistait à quitter le mouvement pour en trouver un autre dans l'immobilité. À l'époque, mes visions avaient trait à l'idée de transformation d'une forme à une autre. Je cherchais un mouvement non musculaire mais intrinsèque au corps humain. Des questions s'imposaient alors: comment rendre visible des mouvements, comme ceux des organes par exemple? Comment travailler des mouvements qui viennent de l'intérieur et qui se manifestent à l'extérieur? J'ai commencé à m'intéresser aux sécrétions. La bave, l'urine, la sueur, les pleurs sont cachés la plupart du temps dans notre société, ils font somme toute partie de nous-mêmes. Je ne voulais pas m'inscrire dans un jugement moral. Ces sécrétions sont transparentes, peu visibles, je leur ai donc donné une couleur. Puis vient le travail en équipe... avec Yann Gioria (pour la partie sonore), Daniel Demont (pour la collaboration artistique et les lumières), Cédric Bach et Martin Rautenstrauch (pour le décor). À ceux-ci s'ajoutent plusieurs médecins (les docteurs Aguilar, Sayegh et Schneider et le professeur Terrier), presque un pour chaque partie du corps. Le plus dur était de trouver des médecins ouverts, prêts

à dialoguer avec moi et à me suivre dans cette performance. Les choses se sont mises en place au fur et à mesure des discussions avec l'ensemble de l'équipe.

Pouvez-vous évoquer l'évolution des dispositifs entre 2001 et 2007, entre vos deux performances Bleu provisoire et Bleu remix ?

Y. M. : Depuis 2001, on m'a souvent demandé de réitérer *Bleu provisoire*. *Bleu remix* est une version simplifiée, épurée. *Bleu provisoire* était plus compliqué techniquement que *Bleu remix*. En effet, la première performance se déroulait dans un théâtre, avec un dispositif très technologique. Une structure me soutenait, un robot articulé avec une minicamera scrutait mon corps et filmait mes sécrétions en gros plan. Un système de vidéo projetait en direct des gros plans de mon corps, presque abstraits, avec le bleu qui sortait des pores de ma peau.

Dans plusieurs de vos autres projets, vous mettez en avant l'immobilité, le ralentissement, pour faire de votre corps une surface accueillant des vibrations. Comment avez-vous élaboré ce repli sur le corps comme surface, notamment dans Verre de nuit (2006) ou Nuit de verre (2007) ?

Y. M. : Non, c'est comme si je devenais une vibration, je suis dedans, je deviens celle-ci. Je n'ai plus la sensation de mon corps, je la perds au fur et à mesure. La sensation s'apparente à celle d'un endormissement dans la neige, le froid gagne le corps, puis les muscles s'effacent... Cependant, j'ai toujours une conscience de mon corps, une demi-conscience. Le plus juste serait de dire que je vis mon inconscient consciemment à travers ces mises en situations corporelles.

Considérez-vous votre corps comme une interface ou un médium sur lequel vous expérimentez une nouvelle approche de la performance ?

Y. M. : Ce que je fais avec mon corps est une sorte de prolongement de mes rêves, de mes visions. Pour ma performance *Traversée*, en 2004, lorsque je suis étranglé par les spectateurs, je me considère comme un cobaye. Ce qui m'intéresse alors, c'est le rapport du public avec mon corps... Avec *l'Autoportrait dans une fourmilière* de 2003, l'expérience demeure plus intérieure. Elle est associée à une introspection. Je m'explore moi-même lorsque les fourmis envahissent mon corps. La performance est dangereuse tant physiquement que psychologiquement à tel point que durant les six mois qui ont suivi, je n'ai plus eu de rapports normaux avec mes proches. J'ai atteint une zone proche de la folie et de la mort ; j'étais comme un funambule !

De quelle manière se prépare-t-on pour une telle performance ?

Y. M. : Beaucoup de méditation et de Chi Kung (qi gong), il faut maîtriser son énergie pour se maintenir sain d'esprit.

Pour l'Autoportrait dans une fourmilière, avec qui avez-vous travaillé ?

Y. M. : J'ai collaboré avec un spécialiste des fourmis, le docteur Jean-Christophe Lenoir de l'université de Tours, qui possède dans son département un studio d'enregistrement de sons d'insectes. Son équipe fournit les sons des fourmis pour l'industrie du film. Pour cette performance, j'ai entouré le caisson où je m'installais avec les insectes d'écrans vidéo et de six casques audio. Je voulais travailler sur la perception d'un corps immobile tout en le mettant en relation avec le silence relatif des animaux. En effet, les fourmis produisent des sons très stridents, très particuliers. Dans cette performance, le spectateur pouvait prendre un casque pour écouter. Deux casques donnaient accès à des prises de son réel, deux autres casques renvoyaient aux rêves, les deux derniers diffusaient des combats. Je n'avais pas conscience des spectateurs qui s'approchaient pour écouter.

Quels sont vos projets ?

Y. M. : Pour ma prochaine œuvre, je voudrais travailler à la fois sur le micromouvement, sur des mouvements presque imperceptibles et sur l'extrême lenteur. Je m'entoure pour mener à bien ce projet de nombreux techniciens, de scientifiques, tels que des neurologues, des neuropsychologues, mais également de personnes qui gèrent et maîtrisent les énergies.

Existe-t-il un rapport entre votre nouveau projet et le travail de Myriam Gourfink ?

Y. M. : Sans doute, mais nous vivons et nous ressentons le mouvement d'une manière complètement différente. Myriam Gourfink compose par et avec le souffle. Elle structure une mécanique du mouvement. Le micromouvement, selon moi, demeure un mouvement qui ne vient pas de la pensée. Mouvement inné ou instinctif, je travaille sur ces nuances en ce moment. J'explore l'idée d'une circulation de l'émotion qui engendrerait un mouvement. Je prends les émotions du public, je les digère pour élaborer un mouvement et le rediffuser ensuite sous la forme d'une énergie. Je souhaite amener le spectateur à voyager dans les émotions, vers des émotions dénudées.

Propos recueillis par Cyril Thomas



EDUARDO KAC

Cyril Thomas : Au regard de l'ensemble de votre carrière, quelle serait votre définition du bio-art ?

Eduardo Kac : Le bio-art est une nouvelle direction de l'art contemporain qui manipule les processus de vie. Le bio-art soutient des stratégies évolutionnistes qui offrent des alternatives aux notions courantes de beauté (imaginez une rose bleu turquoise à pois roses avec des épines sur les feuilles) ou de singularité (imaginez un mammifère faisant la photosynthèse). En théorie, beaucoup d'œuvres d'art biologique peuvent durer aussi longtemps qu'il y a de la vie sur cette planète à condition qu'elles soient capables de se reproduire ou de se répliquer. Le bio-art ne doit pas se concevoir comme limité à ce que l'on comprend et à ce que l'on sait faire aujourd'hui, il s'agit plutôt d'un principe général de création littéralement basée sur la vie.

Vos œuvres ont toujours interrogé les enjeux politiques, sociaux, historiques et travaillé en profondeur la notion d'éthique. Est-ce pour vous une manière de traduire une forme contemporaine d'engagement ?

E. K. : Oui et non. À mon sens, et ma position est peut-être assez proche de celles de Martin Buber et d'Emmanuel Levinas, ce qui confère au bio-art une dimension éthique, c'est qu'un être vivant créé dans le contexte d'une œuvre d'art doit faire l'objet d'une reconnaissance en tant que sujet et non en tant qu'objet. Ce nouveau « sujet artistique » exige que l'artiste et le public adoptent une attitude responsable, il exige une relation intersubjective et dialogique. Pour ces raisons, l'éthique se trouve mise au premier plan au lieu de jouer un rôle accessoire. C'est ce que j'appelle « l'éthique performative » : l'éthique considérée comme faisant partie intégrante et inaliénable de l'œuvre.

Pouvez-vous nous retracer la naissance de votre projet GFP Bunny (2000) ?

E. K. : En 1998, j'ai lancé le concept et l'expression d'art transgénique et proposé de créer (et d'intégrer socialement) un chien exprimant la protéine vert fluorescent (GFP). Cette protéine est couramment utilisée comme biomarqueur en recherche génétique ; mais je voulais utiliser ses propriétés visuelles en un geste symbolique, comme marqueur social. GFP K-9, en cours depuis 1998, passe en revue la longue histoire de la domestication du chien par l'homme et de leurs relations, et souligne la forte influence de l'homme sur l'évolution canine. Rappelant que l'on ne rencontre pas de hordes de caniches ou de chihuahuas dans la nature, et que la création du chien à partir du loup fut un acte technologique – on semble l'avoir oublié –, je souligne les relations complexes entre le chien et l'homme durant leur longue histoire commune.

Eduardo Kac combine l'art, la science et la poésie. Entre 1983 et 1993, il crée des « holopoèmes », sortes de machineries visuelles complexes qui abolissent la linéarité temporelle pour ouvrir le spectateur aux multiples variations textuelles. Ce travail débouche en 2003 sur une nouvelle forme : la biopoésie. Kac est avant tout un explorateur des frontières entre l'homme, l'animal et le robot. Dès 1986, il développe un art de la téléprésence, avant d'inventer un art biotélématique. Autant d'étapes qui l'amèneront vers un art transgénique en 1998 qui le placera sous les feux de la rampe et des plus vives critiques. Du lapin vert fluo à Genesis, présenté à Ars Electronica en 1999, il ne cesse de concevoir des mondes, des écosystèmes, des œuvres où le vivant se fait pigment et où les manipulations scientifiques se font pinceaux. Patch en profite pour faire le point sur cet insatiable artiste.

Eduardo Kac, artiste d'origine brésilienne (né en 1962) est enseignant à l'école de l'Art Institute of Chicago. Performeur, poète puis pionnier dans l'art de la téléprésence (avec *Ornitornico* en 1989-1998) et de la biotélématique, il cultive une fascination pour la robotique et la mélange adroitement avec l'Internet tout juste naissant (*Rara Avis* en 1996). Ensuite, il se passionne pour la génétique (*Time Capsule* en 1997) et les biotechnologies en concevant notamment *Genesis* (en 1999) puis un lapin fluorescent : *GFP Bunny*, plus connu sous le nom d'Alba, en février 2000. Son parcours est jalonné de nombreuses publications et récompenses. Il est professeur invité au Fresnoy en 2008-2009. www.ekac.org



La discussion à propos du projet et des questions qu'il soulève a toujours été un de mes buts premiers. Selon moi, le débat doit aller au-delà de la décision politique et de la recherche académique pour englober le grand public, y compris les artistes. La première réaction du public au projet GFP K-9 fut une curiosité mêlée d'incrédulité. Le projet était parfaitement viable, mais bien peu semblaient croire qu'il pourrait être, ou serait, réalisé. En bataillant pour trouver des partenaires susceptibles de m'aider à créer GFP K-9, j'ai moi aussi réalisé que la technologie reproductive canine n'était pas assez développée, à l'époque, pour me permettre de créer un chien exprimant la GFP.

En 2000, j'ai annoncé la réalisation d'un projet intitulé *GFP Bunny* (Lapin GFP). Ce travail englobait la création d'un lapin vert fluorescent (Alba), le débat public suscité par le projet et l'intégration sociale du lapin. Alba est née, une lapine douce et en bonne santé. Je n'aurais pas pu réaliser ce travail sans la précieuse contribution de Louis Bec et Louis-Marie Houdebine. Louis Bec a tenu le rôle de producteur, tandis que Louis-Marie Houdebine, de l'Inra, y a apporté sa compétence en biotechnologie. *GFP Bunny* devait être présenté dans le cadre du festival Avignon numérique, en juin 2000. J'avais l'intention de m'installer avec la lapine, pendant une semaine, en Avignon, afin que le public nous rencontre tous les deux. Puis je l'aurais emmenée à Chicago partager ma vie et celle de ma famille. Malheureusement, l'ancien directeur de l'institut où est née Alba s'est opposé à ce qu'elle soit montrée en Avignon puis me suive à Chicago.

Si l'objectif était de contourner l'attention des médias, il y a eu un retour de flamme. Avec Louis Bec, nous avons dénoncé cette censure par le biais d'Internet et par de nombreuses interviews dans la presse. *GFP Bunny* est devenu un scandale médiatique international après avoir fait la « une » du *Boston Globe*, partageant les gros titres avec les Jeux Olympiques de 2000 et la campagne présidentielle aux États-Unis. Alba s'est également retrouvée en première page du quotidien *Le Monde* le 5 octobre 2000. De mi-2000 à début 2003, les incessantes réactions à *GFP Bunny* ont été à la fois intenses et fascinantes, accompagnées d'un débat fécond où soutien et opposition étaient aussi forts l'un que l'autre. Comme je l'espérais, le débat s'est intensifié, est devenu plus riche, plus subtil et nuancé. Ces réactions à *GFP Bunny* constituent en soi un matériau extrêmement riche.

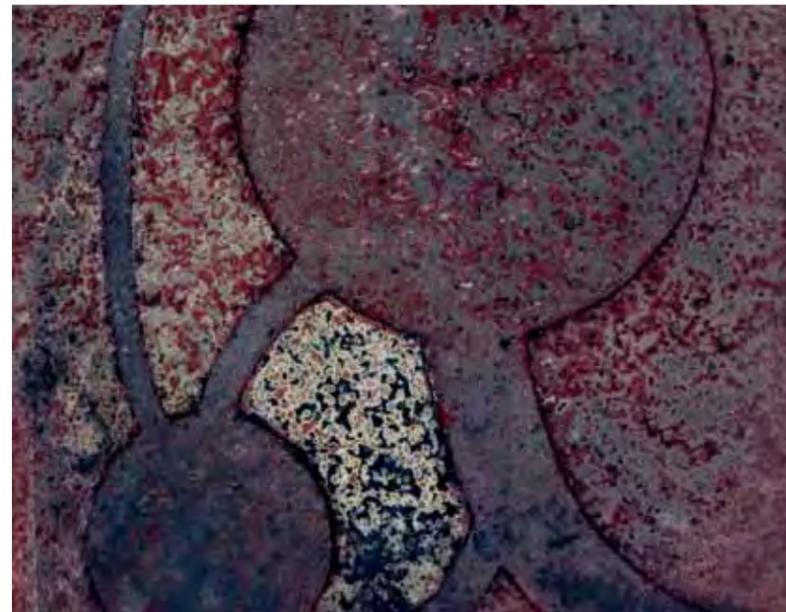
Alba a fortement marqué l'imaginaire du public, la campagne « free Alba » encore plus. Considériez-vous à l'époque cette œuvre comme une sorte de manifeste d'un « devenir-animal » ?



E. K.: Non, il ne s'agit pas d'un « devenir-animal ». Gilles Deleuze et Félix Guattari sont importants à leur manière, mais leur pensée atteint peut-être ses limites lorsqu'elle est appliquée au bio-art. Nous autres humains, nous sommes déjà des animaux, des animaux d'un genre particulier, mais rien de plus. Ainsi, la dichotomie « homme » « animal » est problématique. J'ai toujours travaillé à la frontière entre l'humain et le non-humain, entre le technologique et le biologique, entre les espèces, de manière à créer des ponts entre le proche et le lointain.

Nous devenons constamment autre chose, non seulement des animaux non-humains mais aussi des machines, des réseaux, des humains alternatifs. Nous comprenons de mieux en mieux notre propre animalité tout en reconnaissant peu à peu que les animaux non-humains ne sont pas des objets; ce sont des sujets à part entière.

Nous sommes différents sans être ni meilleurs ni pires. Deleuze n'était peut-être pas prêt à faire face à la nouvelle réalité matérielle de la biotechnologie où de fait les catégories d'espèces sont matériellement transgressées. Dans le bio-art, le franchissement de la barrière d'espèces – et dans mon œuvre la plus récente qui sera dévoilée en 2009, cette expression est à prendre au pied de la lettre, au sens génétique du terme – se produit réellement de manière très concrète, et non pas seulement dans le champ de la spéculation philosophico-cognitive. Cela requiert peut-être de nouveaux concepts, par exemple ceux que Peter Sloterdijk et Dominique Lestel ont récemment élaborés.



Vous avez très fortement contribué à éclairer et à analyser les pratiques sur l'ADN, sur le clonage, afin de ne pas les enfermer dans la catégorie « monstre » qui n'était qu'une traduction d'une peur primaire. Est-ce durant cette période que vous avez commencé à élaborer le terme « biotope » ?

E. K.: J'utilise le terme de « biotope » dans mes séries « *Specimen of Secrecy about Marvelous Discoveries* » montrées pour la première fois lors de la Biennale de Singapour en 2006. Chacun de mes biotopes est, au pied de la lettre, un écosystème autonome composé de milliers de minuscules êtres vivants qui évoluent dans un milieu, par exemple la terre, l'eau et d'autres substances. J'orchestre le métabolisme de cette vie microbienne diversifiée de manière à produire des œuvres vivantes en évolution constante. Lorsque le spectateur contemple un biotope, il voit une « image » ou ce que l'on peut qualifier ainsi. Cependant, puisque cette image est en transformation permanente, ce que l'on perçoit comme une forme « d'immobilité » résulte des conditions d'observation (les limites de la perception humaine, la présence éphémère du spectateur dans la galerie) plutôt que des propriétés intrinsèques du biotope. Chacun de mes biotopes explore ce que j'appelle le « temps biologique », c'est-à-dire le temps qui se manifeste d'un bout à l'autre du cycle de vie, d'un être *in vivo* (contrairement par exemple, au temps figé de la peinture ou de la photographie, au temps monté du film ou de la vidéo, ou encore au temps réel d'un événement retransmis par un réseau de télécommunications). Ce processus ouvert trans-forme constamment l'« image », et peut, aboutir

à sa disparition, en fonction de facteurs tels que l'éclairage ou la durée de l'exposition, voire au début d'un nouveau cycle. En ce moment, je crée un nouveau biotope pour l'exposition « Panorama » qui se tiendra au Fresnoy en juin 2009.

Pour conclure, quels sont selon vous les nouveaux territoires à explorer pour le bio-art ?

E. K.: Le bio-art continuera à changer à mesure que le monde évoluera, comme cela s'est produit pour toutes les autres formes artistiques. Pour être plus précis, dans les prochaines décennies, un certain nombre de questions vont conduire à créer de nouvelles formes de bio-art. Pour citer quelques exemples: génome personnalisé, clonage généralisé, biologie synthétique, amélioration et accélération des cultures de tissus ainsi que de la prédiction et de la synthèse des gènes et des protéines, cartographie de nouvelles connexions génétiques, synthèse complète et à la portée de tous des chromosomes, génomes et cellules... C'est la nature dialogique, sociale, relationnelle du bio-art qui va évoluer avec des œuvres partageant la vie des gens, que ce soit dans la sphère privée ou lorsqu'elles seront présentées dans l'espace public, du jardin au musée. Ce type de contact plus direct et plus intime avec le public, dans lequel la relation entre l'homme et l'œuvre s'enrichit mutuellement, est une étape nécessaire pour l'avenir du bio-art.

Propos recueillis par Cyril Thomas



ART ORIENTÉ OBJET

Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin

En pleine préparation du deuxième volet du festival *Veilleurs du monde*, un projet « art et environnement » (www.veilleurs-du-monde.com) au Centre culturel français de Douala (Cameroun), *Patch* a rencontré Marion Laval-Jeantet du duo Art Orienté Objet.

En 1991, Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin donnent naissance à un duo atypique : Art Orienté Objet, en clin d'œil à une théorie de la programmation en informatique. Au fil du temps, leurs œuvres développent une nouvelle approche du vivant, de l'écologie et du politique. Jouant de tous les supports et de tous les médiums, leurs réflexions sur les espèces en voie de disparition (*Trying Animal on Me*), sur les greffes de peaux (*Cultures de peaux*), sur les manipulations génétiques et sur l'hybridation des vivants embrassent de nombreux champs allant de l'ethnopsychiatrie à la génétique la plus pointue. En 2007, ils sont résidents de la prestigieuse Villa Kujoyama à Kyoto, puis en 2008, ils s'envolent vers le Cameroun, pour le festival *Veilleurs du monde II* afin d'y réaliser une pièce sur la déforestation et les origines des espèces animales. www.artorienteeobjet.com

Cyril Thomas: Quelles seraient selon vous les caractéristiques du bio-art? Serait-ce un art de la technologie?

Marion Laval-Jeantet: Le bio-art ne se réduit pas à un modèle technologique, c'est pour cela qu'il demeure indéfinissable. Étrangement, tout dépend du moment où vous faites démarrer le bio-art. Si nous devons le circonscrire, le bio-art s'appréhende plus comme un acte temporel. Il n'y a pas une synergie volontaire autour du bio-art mais plutôt un consensus lié à l'époque qui regroupe les recherches de plusieurs artistes et l'évolution des technologies... Historiquement, nous avons réalisé une des premières œuvres liées au bio-art sans que celui-ci soit encore défini. Sur le moment, nos *Cultures de peaux d'artistes* et *French Paradox* (1996-1997) ne furent pas bien compris, ni là où ces œuvres furent produites, ni en France, ni en Hollande lors de leurs présentations à De Appel. Elles sont restées en suspens jusqu'au moment où Jens Hauser les a redécouvertes presque par hasard, alors qu'il s'intéressait aux œuvres de SymbioticA (www.symbiotica.uwa.edu.au) et à celles d'Eduardo Kac.

Vous définissez-vous comme des artistes du bio-art?

M. L.-J.: Nous ne sommes pas que des artistes du bio-art, cette appellation nous semble trop réductrice. Depuis plus de seize ans, nos travaux portent sur un domaine particulier : la logique inhérente au vivant. Les trois musées (la série *Musée Manifesto*, 1997-1999) que nous avons conçus, celui des horreurs naturelles, celui des horreurs biologiques et celui des horreurs mentales résument nos axes de recherches. L'animal, comme la plante, prennent une place prépondérante. Plus exactement, nous partageons une sensibilité écologique ; c'est pourquoi nous avons travaillé sur l'Homme, sur l'Animal, sur les arbres, sur l'environnement, en les explorant d'un point de vue psychique ou en adoptant celui de la biologie interne... Dès notre première œuvre, nous avons élaboré un protocole de création où nous partions du terrain, nous l'expérimentions pour produire nos œuvres. Ce point de départ correspond à la définition de la programmation orientée objet en informatique. Nous sommes manifestement des artistes du bio-art mais nous ne sommes pas que cela.

Pourtant il y a nettement un rapport scientifique très présent dans vos œuvres, surtout celles traitant des animaux comme A Pioneer World en 2001, voire une mise en scène du laboratoire scientifique, de certaines « horreurs » liées aux animaux dans vos productions?

M. L.-J.: La question de l'animalité nous travaille encore. Nous restons persuadés que l'art existe pour

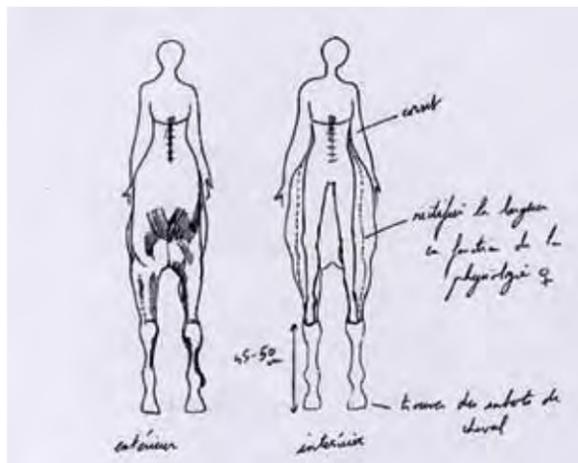
élargir les limites de la conscience et par conséquent pour chercher à comprendre l'Autre. L'animal, c'est aussi un Autre. L'œuvre sur laquelle nous travaillons en ce moment est au cœur de ce rapport à l'animal en tant qu'Autre.

Cette œuvre qui consistera à m'injecter du sang de cheval est en cours de finalisation. Elle peut s'appréhender comme une œuvre issue du body art. Cependant, elle demeure associée aux préoccupations du bio-art dans le sens où il a fallu rendre compatible mon sang avec celui du cheval mais également me rendre compatible avec cet autre type sanguin. En somme, nous faisons un pas vers le cheval comme le cheval effectue lui-même un pas vers l'humain.

Comment et avec qui élabore-t-on une telle hybridation sanguine? Y a-t-il un calcul sur les prises de risque liées à une telle expérience?

M. L.-J.: Cette pièce résulte d'une collaboration de longue haleine avec plusieurs laboratoires, l'un en France, les autres en Suisse et en Slovénie. Finalement, cette œuvre tente de comprendre, d'examiner et de déterminer si nous pouvons nous hybrider nous-mêmes. Nous essayons de calculer, de cerner tous les risques encourus mais l'impact de cette transfusion demeure inconnu. Notre démarche reste très empirique.

J'ai déjà été sensibilisée à plusieurs immunoglobulines (c'est-à-dire des protéines) chevalines. Depuis plusieurs années, je me soumetts à un suivi médical sérieux pour préparer cette pièce, il continuera bien après la transfusion car l'injection risque de laisser des traces dans l'organisme... La recherche scientifique demeure encore assez imprécise. Les scientifiques connaissent les effets que certaines immunoglobulines produisent séparément sur l'organisme, mais à l'heure actuelle, leurs effets combinés demeurent inconnus. On avance pas à pas. Il reste de nombreuses zones d'ombre, notamment en ce qui concerne l'élimination de ce sang animal. Les chercheurs ont confiance dans la capacité du corps humain à éliminer des corps ou des substances étrangères à l'organisme. C'est une expérimentation dont on ne connaît pas, dont on ne peut pas encore mesurer les conséquences. Une expérience qui s'ancre dans notre contemporain et qui interroge vraiment l'époque à laquelle elle se déroule. Comme dans nos *Cultures de peaux*, la question du fétiche nous semble pertinente. Quel rituel adopter, s'il y en a un lors de cette injection? Quels seront les objets qui en découleront? D'une certaine manière, ce projet rejoint les préoccupations artistiques des années 60 comme dans la *Merda d'artista* de Piero Manzoni. Peut-être des flacons de mon sang, comparable à un sang mutant, à un sang hybridé verront-ils le jour?



Il est probable que ma vision des choses changera le temps que je serai influencée par cet autre sang. Dans notre pratique, nous prenons des risques. Il y a quelques années, nous nous sommes rendus chez les Pygmées en Centre-Afrique, pour expérimenter les limites de la mort, voire tester une autre approche de la mort. Nous nous intéressons à d'autres processus de création, en utilisant par exemple ma formation en ethnopsychiatrie. Dans ce cas précis, le protocole consistait à ingérer un violent psychotrope, peu connu du monde occidental, utilisé lors des initiations pour devenir thérapeute. À un an d'intervalle, nous nous sommes volontairement plongés dans une sorte de coma, durant une nuit, pour approcher de très près un état de mort tout en conservant des traces dans notre mémoire... Puis, accompagnés par un sorcier, nous sommes revenus. D'une certaine manière, c'était le prolongement de nos recherches bio-art. Cette expérience aura donné naissance à trois ouvrages différents, dont le dernier, bientôt publié, portera sur le devenir de cette expérience dans l'art.

Ce projet autour de l'hybridation sanguine découle-t-il de vos travaux sur la communication avec les animaux ou de celui, plus ancien, intitulé Trying Animal on Me de 1996?

M. L.-J.: En 2005, lors de l'exposition « Bêtes et hommes » pour la réouverture de la Grande Halle de la Villette, nous avons conçu une série de prothèses pour communiquer avec certaines espèces animales. Ainsi, l'une de nos créations permettait d'évoluer avec la démarche d'un chat... Dans cette nouvelle œuvre, il s'agit moins d'explorer la communication que de se focaliser sur le ressenti.

Lors de l'injection de l'immunoglobuline dite neuroendocrine, c'est-à-dire celle qui gère par exemple la thyroïde, je n'ai pas dormi pendant une semaine, trop énervée. J'ai expérimenté et ressenti dans mon

corps la nature très vive du cheval. Une nature différente, étrangère à celle de l'homme. Dans ce projet, il s'agit de comprendre quel est le ressenti animal dans l'homme. C'est une expérience assez différente de celle qui consiste à prendre un organe d'un animal, pour le greffer sur l'homme comme dans le cas des xénogreffes. L'animal n'est pas utilisé comme remplacement mais comme point de départ pour comprendre de l'intérieur, dans notre corps humain, quelle est la réactivité animale. En cela, il est différent de notre projet tatouage *Trying Animal on Me*. À l'époque, on voulait tatouer toutes les espèces en voie de disparition. Très vite, nous nous sommes rendu compte que nous serions recouverts de tous les animaux. Quelque part, ça ne ressemblerait à rien ou simplement à quelque chose de monstrueux...

Ce nouveau projet rappelle plus nos premières *Cultures de peaux*. Leur réussite dépendait d'une chose : en adhérant à certains groupes antivivisection, nous avons accès directement aux laboratoires de culture. En effet, lorsque les laboratoires cherchent des volontaires qui remplacent les animaux cobayes, ils les recrutent dans de tels groupes. Ces œuvres proposaient de faire en sorte que l'animal ne soit plus au service de l'homme. Nous avons offert notre peau à la place de celles des animaux !

La plupart de vos œuvres traduisent un engagement politique, continuez-vous dans cette voie ?

M. L.-J.: Notre art est avant tout un art politique qui formule des opinions. Lorsque nous abordons les questions du bio-art, il nous paraît important que nous puissions les expérimenter sur et par nous-mêmes. Le bio-art nécessite d'être acteur, de prêter son corps, de s'impliquer... Même si parfois c'est impossible. Par exemple, actuellement, nos recherches portent sur les organismes génétiquement modifiés. Malheureusement, nous ne pouvons guère préciser leur avancée car le brevet n'est pas encore déposé. Nous collaborons avec les chercheurs de l'Inra dans le domaine « plante », il sera finalisé dans un an ou deux, peut-être lors de la prochaine exposition de Jens Hauser au Luxembourg.

Cet OGM expérimental est en soi inoffensif mais il sera dangereux dans sa symbolique. S'il se répandait dans la nature, il modifierait un certain ordre. Il ne faut absolument pas qu'il se propage. Au-delà du champ de l'expérimentation, ce projet développe un enjeu sociétal fort. Même si cette œuvre végétale demeure très visuelle, elle servira à une prise de conscience. En effet, à l'heure actuelle, personne, mis à part quelques spécialistes, ne peut discerner un champ de blé transgénique d'un autre champ de blé. Quelque part, nous cherchons à montrer une réalité parallèle dont on ne peut encore cerner les conséquences tant sur

l'environnement que sur l'humain. Cette œuvre rejoint aussi les préoccupations que nous abordions dans nos *Cultures de peaux*. Nous voulions montrer les avancées scientifiques (xénogreffes, etc.) qui modifiaient l'homme pour que celles-ci soient moins abstraites pour le grand public.

Existe-t-il une différence, ou adoptez-vous une démarche parallèle entre les œuvres précédemment nommées et vos sculptures présentées à la galerie Anton Weller à Paris au printemps 2008 ?

M. L.-J.: On ne sépare pas les choses, les expériences amènent à la production d'objets, mais elles sont également des objets artistiques en soi. Notre intérêt se porte véritablement sur le ou les processus de création, que ce soit dans nos sculptures, nos actions, nos photographies, nos vidéos, nos objets fonctionnels... Vivre un processus sur le terrain puis trouver les moyens d'en rendre compte, de lui donner un sens, de le partager avec le public, voilà ce qui nous motive véritablement.

Par exemple, la pièce intitulée *Le tout autre*, cet agneau transpercé, s'appréhende comme une réinterprétation de *l'Agneau mystique* des frères Van Eyck. C'est la première œuvre qui m'a fortement émue dans mon enfance et qui m'a influencée pour devenir artiste. En même temps, il y avait à l'époque une cohérence à dénoncer l'utilisation sociale de l'animal comme un bouc émissaire, qui subit toutes les souffrances sans que l'homme s'y montre particulièrement sensible. La *Machine à méditer sur le sort des oiseaux migrants*

découle d'un processus de fabrication car elle est étroitement liée aux événements médiatiques autour de la grippe aviaire et du virus H5N1. Je suis originaire de l'Ain, le département français où l'on a localisé les premiers cas dans l'Hexagone.

Par mesure de sécurité, les autorités ont interdit aux gens de ramasser des plumes, puis de laisser leurs oiseaux dehors. Tout à coup, les oiseaux migrants annonçant joyeusement l'arrivée du printemps se transformaient en une chose effrayante et terrifiante. C'est une mutation du monde, un renversement de la perception. Sur place, nous avons ramassé avec précaution plusieurs plumes sans savoir si elles étaient infectées ou non. Puis nous les avons collées ensemble pour fabriquer des ailes au fauteuil. Bien entendu, les virus meurent, donc il n'y avait plus de risque, mais la genèse de cette pièce reste intéressante. Cette chaise de repos reforme ses ailes sur vous et joue sur une dialectique entre le confort du repos et l'inquiétude. Notre création se situe dans différents registres, allant du *low-tech* (avec *Le tout autre*), en passant par ce que l'on pourrait nommer le *middle-tech* (avec la *Machine à méditer sur le sort des oiseaux migrants*) jusqu'au *high-tech* (avec le projet sanguin).

Propos recueillis par Cyril Thomas



CRITICAL ART ENSEMBLE

Le Critical Art Ensemble n'est pas un groupe ni un collectif comme les autres. À la frontière de nombreuses pratiques, leurs interventions ou leurs manifestes défendent un art engagé. AA Bronson ne s'y est pas trompé en consacrant une rétrospective de tous leurs manifestes, tracts et autres au Printed Matter¹ à New York cet hiver. Les charges pesant sur Steve Kurtz, après quatre ans de procédure judiciaire, ont été abandonnées en juin 2008. Petite piqûre de rappel sur cette triste affaire: la femme de Steve Kurtz (également membre du CAE) est retrouvée morte à leur domicile. Les recherches du CAE sur les modifications génétiques et sur le codage de l'ADN dérangeant et il n'y a qu'un pas très vite franchi par les autorités judiciaires américaines pour que les biotechnologies deviennent potentiellement des armes bactériologiques. Une partie de la communauté artistique américaine se mobilise, dont Lynn Hershman Leeson qui réalise *Strange Culture*², film diffusé sur Second Life et maintenant disponible en DVD³, pour dénoncer ce dérapage. *Patch* plonge au cœur d'un groupe artistique hors norme, militant, passionné et toujours traversé par le politique.

Le Critical Art Ensemble fut fondé en 1987 à Chicago par plusieurs étudiants en philosophie et en art afin de poser la question de l'engagement politique dans l'espace culturel. À la fois dans le réseau artistique et dans la sphère scientifique, ils mettent en place différents protocoles de recherches ou d'œuvres, dont de nombreuses performances, afin d'éveiller les consciences d'un large public sur les technologies numériques puis sur les diverses manipulations génétiques et leurs conséquences tant sur l'écologie que sur le devenir de l'espèce humaine. www.critical-art.net

Critical Art ensemble, *Fear Power* (affiche-manifeste), 2006 © CAE

Cyril Thomas: Quelle serait votre définition du bio-art ?
Critical Art Ensemble: Nous ne sommes probablement pas les bonnes personnes pour répondre à cette question. Ce n'est pas un terme sur lequel nous avons vraiment réfléchi car nous ne nous considérons pas comme des bio-artistes; du reste, ce genre ne nous intéresse pas vraiment. Nous sommes des artistes politiques, des praticiens des tactiques médiatiques et des interventionnistes qui interrogeons parfois les sciences du vivant et les biotechnologies.

Comment et à quelle date avez-vous commencé à travailler sur les sciences du vivant ?

CAE: Nous avons commencé au milieu des années 90. Nous avons le sentiment d'avoir suffisamment exploré les domaines des Technologies de l'information et de la communication (TIC) et nous avons acquis la conviction que les véritables enjeux sur lesquels nous avions à intervenir se situaient désormais du côté du biotech. Les TIC n'étaient porteuses d'aucun renouvellement, mais à l'échelle globale, la révolution biotech était une nouveauté sans précédent et promettait d'avoir un impact sur tous les êtres vivants.

Pourquoi et comment avez-vous créé le Critical Art Ensemble? Quelles étaient vos motivations lorsque vous avez constitué ce groupe ?

CAE: Malheureusement, les origines du CAE ne se prêtent pas au même genre de récit héroïque que ceux de mouvements internationaux tels que l'internationale situationniste, du moins si l'on en croit la version romancée qui en est souvent colportée. L'histoire du CAE est beaucoup plus banale. Nous étions étudiants et désirions élaborer un réseau social capable d'avoir une résonance d'un point de vue culturel, autrement dit inventer un mode d'organisation grâce auquel nous pourrions disposer des ressources financières et humaines ainsi que des équipements nécessaires à une forme d'expression publique. L'activité collective nous semblait être la meilleure option, et nous en sommes toujours convaincus. Le modèle du Critical Art Ensemble est organique. Chaque membre a son propre domaine de spécialisation; par conséquent, on y retrouve des savoir-faire très différents, mais aussi (à un degré moindre mais significatif) des valeurs esthétiques extrêmement diverses. Ce qui nous a réunis, plus encore que l'interdépendance de nos pratiques, ce sont les idées politiques que nous partageons, mais aussi la conviction que notre intérêt pour la politique ne peut pas être séparé de nos pratiques culturelles. Nous nous accordons sur quelques principes essentiels: en faveur de la décentralisation, des libertés individuelles et de la résistance contre l'instrumentalisation/rationalisation totale de

la culture (ce qui, par extension, revient à défendre la valeur des activités sociales non rationnelles).

Pouvez-vous expliquer la relation entre le théâtre et vos travaux sur le biotech ?

CAE : Le biotech et les sciences du vivant ont tendance à ennuyer le grand public. Par le biais du théâtre, nous pouvons favoriser la participation de l'auditoire et élaborer une narration qui rend beaucoup moins rébarbative l'interaction avec les questions, les équipements et les processus en rapport avec le bio-art. Quand tout marche bien, le résultat peut même être passionnant.

Pensez-vous que le bio-art soit une nouvelle forme d'activisme ?

CAE : Non. Le bio-art est une exploration apolitique dont le but est fréquemment commercial. Bien souvent, le bio-art se met au service des grandes entreprises en perpétuant l'aura de mystère dont s'entourent les sciences du vivant, ainsi qu'en privilégiant l'esthétisme au détriment de l'analyse politique.

Pouvez-vous évoquer l'idée principale qui anime vos œuvres sur le bio-art comme BioCom ou Marching Plague ?

CAE : Le projet *BioCom* (aussi nommé *Flesh Machine*) consistait à examiner de manière interactive les résidus idéologiques de l'eugénisme qui sous-tendent la commercialisation des technologies de la reproduction et qui, par ce biais, se diffusent dans la société tout entière.

Marching Plague analysait l'échec des recherches menées au niveau mondial sur les armements bactériologiques et s'interrogeait sur leur résurgence actuelle aux États-Unis, dont les conséquences ont été désastreuses en termes de politique sanitaire à l'échelle planétaire.

Ces projets sont-ils en lien avec celui intitulé The Society for Reproductive Anachronisms ?

CAE : *The Society for Reproductive Anachronisms* est né de notre désir de diffuser le message de *Flesh Machine* sans recourir à des moyens onéreux. *Flesh Machine* nécessitait deux laboratoires distincts et deux batteries d'ordinateurs. Cette infrastructure était trop lourde pour beaucoup d'organismes culturels. Ainsi, nous l'avons simplifiée pour créer *Society for Reproductive Anachronisms* (SRA). Cette performance était très *low-tech* et pouvait sans difficulté circuler d'un lieu à un autre. En deux mots, la SRA était un groupe réactionnaire opposé à toute forme d'intervention médicale dans le processus reproductif. Les personnages que nous avons imaginés étaient complètement fous et très permissifs, ce qui

nous permettait d'attirer l'attention du public tout en ouvrant le débat sur les formes d'eugénisme inhérentes aux technologies de la reproduction médicalement assistée et d'en faire la démonstration.

Comment avez-vous commencé à travailler avec Claire Pentecost et Beatriz da Costa pour Molecular Invasion, et quelles étaient vos motivations ?

CAE : Le but immédiat que nous nous étions fixé consistait à élaborer un kit d'autodéfense à l'usage des fermiers bio ou tout simplement adeptes des méthodes traditionnelles afin qu'ils puissent lutter contre la contamination génétique causée par les produits Monsanto (plantes rendues résistantes à l'herbicide Roundup) sans mettre en danger l'environnement. Nous pensions pouvoir nous attaquer aux plantes de Monsanto en intervenant par des moyens biochimiques sur le gène étranger dont elles sont porteuses. Nous avons trouvé la substance dont nous avions besoin : la pyridoxine P5P, qui est sans danger pour les autres plantes et pour l'environnement. Nous avons également un objectif plus général, qui était de démontrer en quoi les biotechnologies les plus récentes peuvent être employées à des fins de résistance et par là d'inaugurer une forme contestataire de recherche biologique.

Vous avez innové en créant votre propre manière d'exposer des projets biotech. Comment avez-vous changé la relation entre l'espace traditionnel d'exposition et celui des musées scientifiques ?

CAE : Nous envisageons la spatialité comme quelque chose de fluide qui se prête à toutes sortes de combinaisons. En construisant un théâtre, nous pouvons reconfigurer l'espace de manière à isoler des points d'hybridité qui tranchent sur le paysage culturel et ainsi déjouent les attentes du public. Par certains côtés, nous pouvons contrecarrer les habitudes véhiculées par l'institution, voire les utiliser à notre avantage.

Pensez-vous que plus le public se familiarise avec le bio-art, moins il a peur des nouvelles frontières en matière de génétique ?

CAE : Oui, et c'est dangereux quand cela se généralise. C'est pourquoi tant de praticiens du bio-art font sans le vouloir la promotion des entreprises spécialisées dans les biotechnologies. La situation est beaucoup trop complexe pour qu'il suffise de se demander si les gens ont peur ou non, s'ils se sentent en terrain connu ou bien s'ils ont l'impression d'avoir affaire à une nouveauté incompréhensible. Bien sûr, il faut que le public sache de quoi ne pas avoir peur, mais il doit également connaître ce qui, au contraire, mérite une telle réaction et de quels moyens d'action il dispose.

Bien souvent, les biotechnologies ne sont pas au service de l'intérêt général. Les pratiques culturelles en rapport avec les sciences du vivant doivent tenir compte de ce problème. Il est également très important de distinguer la science-fiction des faits avérés en matière de recherche scientifique. Moins le public comprend les enjeux réels, plus il est facile de l'induire en erreur.

Pensez-vous qu'il y ait un type de bio-art spécifique en Europe ?

CAE : Oui, c'est certain, mais les artistes concernés se consacrent davantage à *l'Ecomedia*. Ce n'est qu'une impression, mais c'est ce que nous avons constaté.

Tous les membres du Critical Art Ensemble ont des liens très forts avec un art politiquement engagé. Quels seront vos prochains combats ?

CAE : Quand on choisit d'exercer sa liberté d'expression d'une manière contraire aux intérêts de l'armée ou des grandes entreprises, il vaut mieux faire preuve d'un engagement sans faille, car il faut raisonnablement s'attendre à ce qu'un tel comportement soit puni. À l'heure actuelle, notre principale initiative consiste à chercher par quels moyens nous pourrions contribuer à mettre un terme aux guerres impérialistes au Moyen-Orient. Aux États-Unis, nous devons tout mettre en œuvre pour que cesse la militarisation de la société civile et pour rétablir la constitution américaine, profondément corrompue par l'administration Bush.

Allez-vous continuer à exposer à l'étranger ?

CAE : Oui. Nous avons l'impression d'être constamment en voyage. Depuis que le procès engagé par le ministère de la Justice contre l'un de nos membres (Steve Kurtz) s'est achevé, notre programme est beaucoup moins stressant.

Pensez-vous qu'à l'avenir le bio-art deviendra plus tactique ?

CAE : Ce serait bien, mais nous en serions les premiers surpris.

Comment imaginez-vous justement son avenir ?

CAE : Nous espérons qu'il ne s'agit que d'un engouement passager comme il y en a tant dans les milieux artistiques. Cela dit, il y aura toujours matière à intervenir dans le paysage politique des sciences du vivant, qui représentera un enjeu crucial pendant plusieurs décennies. Pour la première fois, le capital est en mesure de modifier le programme environnemental et de le mettre en conformité avec ses objectifs idéologiques ; bien plus, notre corps même n'est pas à l'abri. Non seulement la lutte sera longue et

l'adversaire impitoyable, mais l'affrontement ne fera que s'intensifier dans les années à venir à mesure que le néolibéralisme tentera d'incorporer ses valeurs et ses principes au substrat moléculaire des organismes vivants.

Propos recueillis par Cyril Thomas, janvier et février 2009

L'auteur tient ici à remercier AA Bronson, pour son « coup de pouce », Steve Kurtz pour sa générosité et sa disponibilité ainsi que Mathieu Duplay pour sa précieuse aide et sa patiente relecture de la traduction.

Les ouvrages suivants sont disponibles en PDF sur le site de Critical Art Ensemble : www.critical-art.net. Certains d'entre eux ont été traduits en français.

The Electronic Disturbance
Electronic Civil Disobedience & Other Unpopular Ideas
The Molecular Invasion
Flesh Machine: Cyborgs, Designer Babies, & New Eugenic Consciousness
Marching Plague: Germ Warfare And Global Public Health



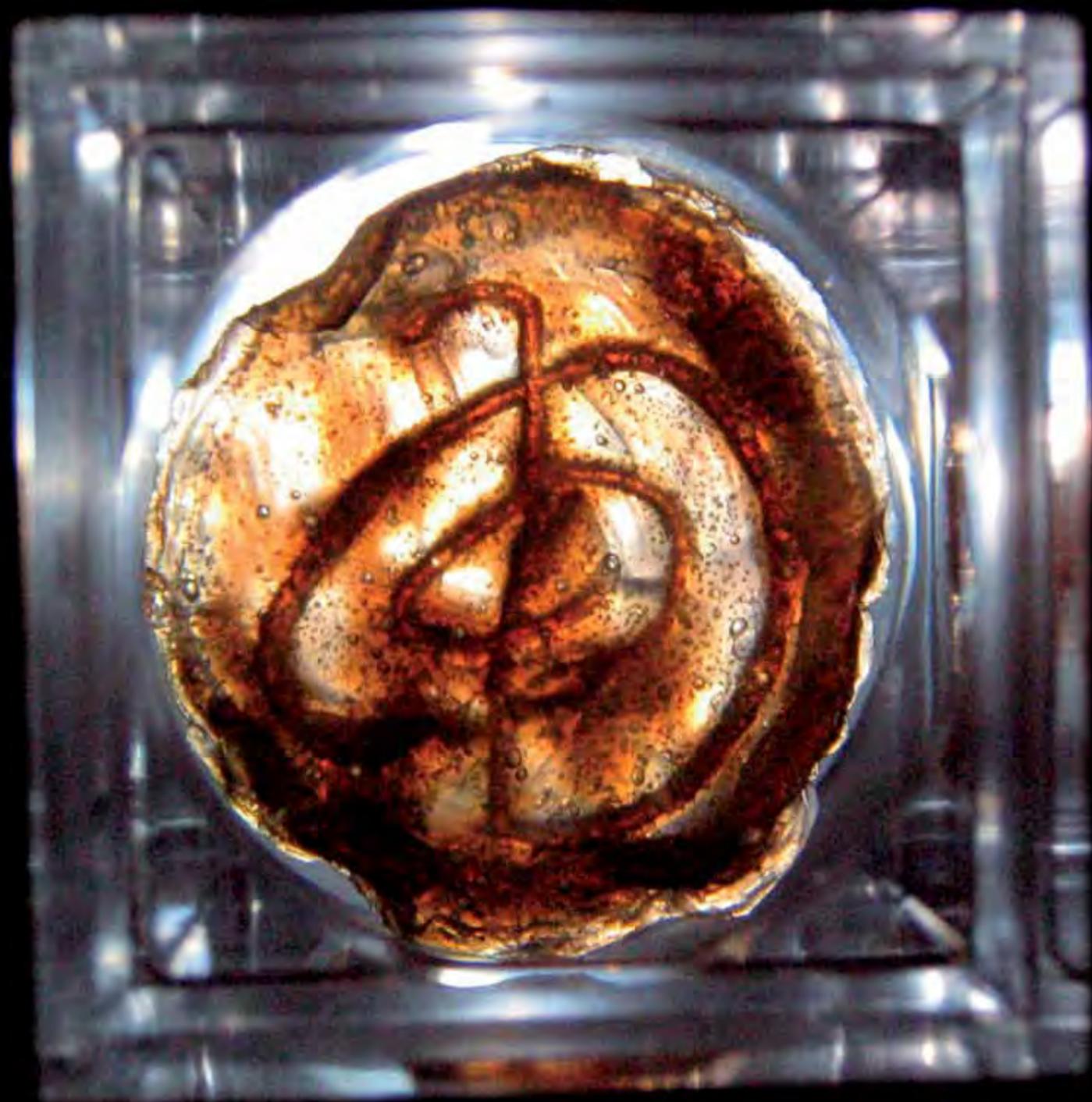
Notes

- 1 Exposition « Critical Art Ensemble » du 17 janvier au 28 février 2009. À signaler également la parution à cette occasion de l'ouvrage Critical Art Ensemble, *Betty Crocker 3000 Presents Food for a Hungry World*, Phoenix, AZ, Critical Art Ensemble, 2008-2009.
- 2 Se reporter au site Internet www.strangeculture.net.
- 3 Disponible chez Artefact Film.
- 4 L'auteur précise que cet entretien commencé aux États-Unis s'est poursuivi durant la participation du CAE au Medialab-Prado (Madrid, Espagne) du 28 janvier au 14 février 2009.

SK-INTERFACES

FACT, Liverpool, 1^{er} février au 30 mars 2008

Annick Bureau



La peau est un objet social, politique, culturel, philosophique et moral. Décrite comme topos de l'inscription de la loi dans les sociétés premières par Pierre Clastres¹, comme un des sièges du moi par Didier Anzieu², cette peau, aujourd'hui cultivée, devient à nouveau un des symptômes majeurs de nos sociétés. Organisée par Jens Hauser autour d'une problématique, et non d'une technique particulière, Sk-interfaces réunit dix-sept artistes qui incarnent ces symptômes dans des œuvres aux formes, esthétiques et médiums très divers.

S'il est bien une peau chargée de morale, c'est l'hymen. Dans *hymNext Hymen*, Julia Reodica cultive la fragile membrane à partir de ses cellules vaginales sur des formes rondes en métal, sur lesquelles sont sculptés divers symboles, laissant ainsi leurs empreintes dans le tissu. Symbole d'une re-virginisation *ad infinitum*, ces hymens artificiels sont scellés dans de petites boîtes transparentes et présentés dans des coffrets ouvragés. Par un geste simple et acide, Reodica évoque l'asservissement des femmes, la possibilité de reconstruction virgine et place l'hymen au rang d'objet précieux d'un autre temps, pour cabinet de curiosités. C'est la peau symbole d'une identité et d'une pureté culturelles et de l'espèce que désintègre Orlan avec le *Manteau d'Arlequin*. Cette installation est composée de losanges en plexiglas assemblés en forme de manteau, de vidéos de cellules et de cultures combinées de cellules provenant de l'artiste, de personnes de diverses origines ethniques et d'autres espèces. La tête de l'Arlequin est un bioréacteur où croît le même mélange cellulaire. Arlequin devient ici la métaphore de la perméabilité et du multiculturalisme.

Faire de la peau un vêtement pour se protéger, c'est de facto enlever la sienne à un autre. *Roadkill Coat* de Art Orienté Objet³, manteau de fourrure réalisé à partir d'animaux tués sur les routes, et *Victimless Leather* de TC&A⁴, vêtements miniatures élaborés à partir de cultures de tissus, questionnent notre regard sur cette seconde peau dont nous nous sommes si longtemps vêtus (et que nous utilisons encore sous forme de cuir). *Victimless Leather* souligne l'illusion de vouloir fabriquer du cuir – et un cuir « utilisable » – sans faire de victimes animales. Ce qui frappe dans cette œuvre est que ces « vêtements » font penser à des habits de poupée, nous renvoyant, par l'émotion ainsi suscitée, au monde de l'enfance où tout est possible, y compris ces rêves qu'une fois adultes nous savons illusoire. L'image est aussi devenue une peau, celle du monde. *World Skin: Safari photo au pays de la guerre*, installation interactive immersive de Maurice Benayoun et Jean-Baptiste Barrière, déploie une dialectique entre des médias qui, simultanément,

nous donnent accès au monde et le filtrent, entre une image qui n'est qu'image et représentation, mais qui devient réalité entre le battement de notre cœur et le fracas des armes.

Plusieurs points communs traversent ces œuvres: celui d'une peau qui n'est plus surface et limite entre l'intérieur et l'extérieur, soi et les autres, le visible et l'invisible, mais interface mouvante, sans cesse reconfigurée, une peau construite et à construire; celui d'une (re)matérialisation de l'art dans une nouvelle matérialité fluctuante et enfin un nouveau questionnement politique et éthique. La peau, c'est aussi le toucher et ces minuscules parties de nous que nous laissons, inconsciemment, sur le monde (et réciproquement), comme le rappellent la trace de nos mains sur le mur thermochromique *Touch Me* ou la couverture du catalogue de l'exposition conçus par Zane Berzina.

Annick Bureau



Notes

¹ Pierre Clastres, *La Société contre l'état*, Paris, éd. de Minuit, 1974.

² Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, 1995.

³ Le duo Art Orienté Objet est composé de Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin.

⁴ TC&A (*Tissue Culture & Art*) est composé de Oron Catts et Ionat Zurr.

Article initialement paru dans *art press* n° 344, avril 2008, pp. 77-78.

L'exposition sk-interfaces sera présentée de nouveau à partir du 25 septembre 2009 au Casino, Forum d'Art Contemporain, à Luxembourg. www.casino-luxembourg.lu

JENS HAUSER

Les biotechnologies
comme médialité
Stratégies pour un art
des nouveaux média organiques¹

L'art s'est approprié tout un éventail de méthodes biotechnologiques : transgénése, culture des tissus et des cellules, hybridation et sélection végétale et animale, homogreffes, neurophysiologie, auto-expérimentation physiologique ainsi que synthèse de séquences d'ADN artificielles... Ces procédures sont devenues des outils pour des artistes s'efforçant d'abandonner les paradigmes conventionnels de représentation, de simulation ou de métaphore. Art éphémère, basé sur des processus de transformation *in vivo* ou *in vitro*, l'art biotech' manipule du matériau et des systèmes biologiques à des niveaux discrets – que ce soient des cellules, des protéines, des gènes ou des nucléotides – pour créer des œuvres auxquelles le public participe émotionnellement et cognitivement.

Alors que d'un côté, la montée en puissance de la biologie comme champ scientifique éminent a mené à une inflation des *métaphores* biologiques dans les sciences humaines et les arts, de l'autre, les *méthodes* biotechnologiques procurent aux artistes non seulement des *thèmes* mais aussi des *moyens d'expression* nouveaux. Cependant, l'art biotech' conjugue magistralement méthodes et thèmes en ce qu'il transfère le concept d'une miniaturisation progressive du biopouvoir développé par Foucault dans le champ de l'art – du physique au physiologique. Il se mêle des enjeux du siècle biotech', à tous les niveaux, et défie ses mécanismes devenus invisibles. Les pouvoirs qui s'exercent sur la vie sont ainsi présentés dans leur physicalité organique, construite et mise en scène.

Alors qu'*a priori* ces processus biotechnologiques ne produisent pas d'images, leur détournement révèle des tendances qui dépassent le simple champ de cet art encore marginal : après une époque de simulations, on est maintenant face à un art re-matérialisé, rassemblant des fragments corporels satellitaires, inscrit dans une durée, et à certains égards proche de la performance. La remise en question du statut central de l'image s'accompagne de nombreux paratextes qui contribuent à conférer à l'art biotech' sa présence particulière.

Jens Hauser est commissaire d'expositions, journaliste culturel, vidéaste et auteur franco-allemand. Il a été le commissaire de l'exposition "L'Art Biotech" à la Scène nationale du Lieu Unique à Nantes en 2003, et de "Still, Living" à Perth, en 2007. Récemment, il a conçu l'exposition pluridisciplinaire "sk-interfaces" à Liverpool, s'inscrivant dans le cadre du programme de Liverpool '08, Capitale culturelle européenne, ainsi que la Biennale "Article" à Stavanger (Norvège). Également réalisateur de pièces radiophoniques et de films documentaires, il collabore régulièrement avec la chaîne de télévision Arte depuis 1992.

¹ Version actualisée du texte « Biotechnologie as Mediality. Strategies of organic media art » publié dans *Performance Research* 11.4, déc 2006. 129-136. Nous avons préféré publier ici ce texte en langue anglaise, à cause de sa terminologie complexe et afin de ne pas trahir la pensée de l'auteur.

Art that utilizes diverse biotechnological methods as new media of expression in its actual practice is today often being referred to as *bio art*¹. This catchword has appeared within a still unclear post-digital paradigm, and may be seen as a polysemic placeholder, including its own evolution and mutation. Currently, it first and foremost denotes an ephemeral and process based art of transformation *in vivo* or *in vitro* that manipulates “biological material at discrete levels – be it cells, proteins, genes or nucleotides – creating displays which allow audiences to partake of them emotionally and cognitively.”² Artistic strategies that conceive of biotechnology as mediality are also indicators for a larger tendency in art: *Re-materialization* and *de-image-ing* characterize emerging forms in which performativity is central, and in which associated paratexts play an increasing role in giving the art works a presence.

Wetware art – in reference to hard- and software based art – raises the question to what degree *a priori* non-image producing biotechnological processes can become artistic media, and how they tie into current tendencies in media art. Corresponding to the Foucaultian idea of a progressing miniaturization from physical to physiological scales of today’s invisible “bio-political powers” dominating our bodies, here, satellites-bodies and body fragments are developing within *bio art*. Defying the visio-centric tradition of Western art, *representation* of physicality is being superseded by organically constructed and staged *presence*. The artistic displays are mostly time-based – performatively or diegetically – and offer a holistic perspective on the continuum of life. Their analysis needs to comprise the phenomenological dimensions of perception, and the multi-sensorial aesthetic experience³, going beyond cognitive comprehension.

Re-materialization

Art has often been inspired by scientific paradigms and technologies of its day – from the early avant-garde and its interest in biological regulatory circuits up to Internet art, new knowledge and tools have been an object of artistic experimentation – sometimes with more, sometimes less critical distance. But can the *life sciences* be re-appropriated?

Bio art can by all means be referred back at least to tendencies in art history of the late 20th century, although the influences seem diverse. While schematically the “blurring of art and life”⁴ leads through Fluxus, Conceptual Art and Situationism to a “dematerialization of the art object”⁵ combined with a critique of prevalent institutions and the acceptance of non-object-bound processes, a similar

development, when continued in the digital era⁶, also affects the reception of biological concepts and their media-artistic transposition into visualized “genetic algorithms”, *artificial life* installations and autopoietic systems. These were however primarily based on technological assumptions of information transmission and expressed strong genetic determinism. Art at the interface of the organic and the mechanical finds itself now again confronted with concrete carbon-based matter. In the space of just a few years, in parallel to techno-scientific developments and the end of an unconditional genocentrism, a panorama of biotechnological methods have been appropriated and subverted in the name of art: transgenesis, cell and tissue cultures, hybridization and selection of animals and plants, homo-transplantation, neuro-physiology, physiological self-experimentation as well as the synthesis of artificially produced DNA sequences have become tools for artists consciously striving to leave behind the paradigms of representation, simulation and metaphor. What has taken the place of a suggested programmability of life mechanisms is not only a verification of those self-same theories with the help of organic material and organisms, but rather the literal mingling of “art and the living” and with it a general trend towards physicality and bodily perception. It generates *presence*.

De-image-ing: the production of presence in place of representation

In an age, in which the techno-sciences themselves have become potent producers of aesthetic images⁷, the use of biotechnological processes as means of expression in *bio art* has no prime depictive function, even if it does occasionally bring forth one or the other effective publicity icon – Eduardo Kac’s *GFP Bunny* may be the most prominent example. Bio art distances itself from the assumption made on the comparability of scientific and artistic images as proclaimed in the context of the *iconic or pictorial* turn⁸. It defies referential representativeness and illustrative simulation, such as that which characterizes the understanding of biological systems in digital media art. When analyzing these “living images”, we must ask ourselves whether the artists involved are actively contributing to the process of knowledge, thereby making rival use of the “epistemological power of the image”⁹ – or whether they see their role instead in the subversive questioning of dominant concepts and dogmas, and thereby also their modes of representation. What seems to point to this *de-image-ing*,

which should also be regarded as often subversive, is the ironic approach that *network-centered* artists have towards visualization technologies such as functional magnet-resonance tomography, GFP-protein localization or gel-electrophoresis.

Bio art is to a large degree based on the staging of authenticity. This takes place simultaneously both through imparted knowledge of the underlying processes, as well as through the organic presence, which the viewer comes into contact with and which with he sensually or multi-sensorially accomplishes an affective visualization of a metonymic corporeal projection. The specific aesthetic experience is partially based on the “production of presence”¹⁰. Theories on contextual art¹¹ also apply to bio art when it doesn’t involve visually reproducible images to analyze hermeneutically, but impressions of self-experimentation, taste, hearing, touch, etc, in other words: the “oscillation between the effects of presence and the effects of meaning.”¹²

Performativity

Re-materialization in *bio art* does not conceptually entail a relapse into object-centered art. It is mostly about the enacting of transformational processes of a temporary nature, not about the conservable final products. Many artists choose performative forms of presentation that display biotechnologies in relation to their philosophical, political and economic parameters. The underlying dialectical relationship between actual *presence* and metaphorical *representation* is comparable to that of performance art: while the theatrical actor metaphorically *em-bodies* a role, the performer contributes his/her own body, identity and biography – on the side of the recipient this creates a singular physical, emotional field of tension between the possible modalities of perceiving the action. Similarly the observer of *bio art* must shift between the symbolic artistic space and the “real life” of the presented processes suggested by the organic presence. These processes draw their significance not only as semiotic cultural signs, but also through their own performativity, which suggest to the recipient the existence of a “bodily co-presence” through the materiality of the presentation.

After a phase of dematerialization in (media) art, *bio art* is contributing to an artistic tendency to increasingly reconsider physicality for use as a battleground for bio-political debate. In doing so they are drawing the interest of a growing number of artists active in the field of body art. The structural affinities between the two fields is not to be overlooked, for in the conservation of presentation *a posteriori* of the often ephemeral projects there are a range of similarities

between body and bio art: they either survive as film, photo or video documents, as traces such as poster or flyers, or in the form of material remains or physical remnants, which then synecdotically refer back to the process. In this context the question of “un-presentability” arises: on the one hand bio art defies reproducibility, on the other hand it postulates the importance of direct presence – and is therefore usually read and interpreted via “over-semantization” as secondary text or *paratext*.

Bio art as paratext the paratexts of bio art

In spite of their marginalized and still largely undefined status, protagonists in the field of *bio art* become socially accepted producers of epistemological discourses – paradoxically, so far only a very restricted audience has experienced such biotechnological artistic displays concretely in an exhibit or performance situation. And yet this art fulfills a strong *agenda setting* function in the public eye. *Bio art* reflects the zeitgeist and is brought up as a wildcard in public discourse. This interest, which does not genuinely develop out of the realm of art itself, culminates in interdisciplinary conferences, events by biomedical groups or thinktanks.

Here, Gérard Genette’s formula of the *paratextual analysis*¹³, originally designed as a philological tool, is well suited in that it can be transposed onto a complex, inter-medial concept of work beyond that of a text in the narrower sense of the word.¹⁴ It lends itself well to the understanding of bio art, because it clarifies the thus far prevalent problem of reception: this art today would be, in Genette’s paratextual terms, comparable to a book that almost no one has read, but which the wider public has heard about, thanks to its paratexts (mainly reproduced images and reviews). Genette defines paratexts as an equation: Paratext = peritext + epitext. The peritext includes elements inside the confines of the aesthetic object (artist’s name, titles, notes of intention, dedications, epigraphs); the epitext denotes elements outside the aesthetic object (reviews, interviews, public responses, media coverage, symposia, letters).

So far existing analyses have mostly been based on discourses, declarations of intent or indirect media response. Mediated reception clearly dominates through epitexts. In this situation, artists construct an often inscrutable substructure of paratexts on multiple levels of reception – *as peritexts* – or react to external, public *epitexts* and integrate them in turn, so that the paratextual organization significantly determines the aesthetic object itself.

Biotechnology as mediality

Bio art has an indicative function for a broader shift of paradigms. It does not permit itself to be nailed down with an unambiguous conceptual, material or procedural definition as its medium. In contrast to the means employed in digital media art, biotechnologies have not yet been democratized. Purely technical media definitions fail to properly reflect the diverse possibilities of utilizing biotechnological processes in art. Information technological notions of *biomedica*¹⁵, which explain bio-informatics and bio-computing as information carriers of similar systems of data transformation prove to be of only limited use in the context of art. If for example the encoding of visual icons or text fragments in DNA is still relevant for artists within the genetic paradigm, then the artistic practice of i.e. *Tissue Culture* demands a media definition that is not based on this kind of information theory. The media terminology hereby not only refers to the *material medium* but to its *mediation* within a context. The spectrum is wide: while some artists may emphasize biotechnologies as information-transmitters in self-referential installations or manufacture organic sculptures, other "tactical media" artists define their politically motivated actions with wetware as a direct exertion of influence on public discourse and media reality. It is significant how in *bio art* the specific intermedial function between artist and recipient can be characterized, since "the mediality of the arts must not be identified by the status of their images but in the execution of the operations"¹⁶. The question of inter-mediality in bio art also contains in it the question as to the self-definition of the artist – be it in the acquisition of a partial double qualification, delegating certain processes to scientists, or in the temptation of the latter to address the "art system" themselves. These processes of research and the often tedious elaboration of ideas also influence the modalities of the presentation – in its organic, ephemeral conditionality *bio art* is performative.

Endnotes

- 1 The term tends to synthesize alternative terminologies such as bio art, bio(tech) art, moist media art, vivo art or live art.
- 2 Kac, Eduardo (Ed.): *Signs of Life. Bio Art and Beyond*. Cambridge, 2007 ; and: Hauser, Jens: *Bioart – Taxonomy of an Etymological Monster*. In: Gerfried Stocker & Christine Schöpf: *Hybrid. Living in Paradox*. Ars Electronica. Ostfildern-Ruit, 2005.
- 3 Marks, Laura U.: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis, 2002.
- 4 Kaprow, Allan: *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley/Los Angeles, 1993/2003.
- 5 Lippard, Lucy R.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*. New York, 1973.
- 6 Lyotard, Jean-François: *Les Immatériaux*. Paris, 1985.
- 7 Köchy, Kristian: *Zur Funktion des Bildes in den Biowissenschaften*. In: Stefan Majetschak (Ed.): *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. Munich, 2005.
- 8 Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild ?* Munich, 1994 ; and : Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, 1994.
- 9 Bredekamp, Horst & Sybille Krämer (Eds.): *Bild - Schrift - Zahl*, Munich 2003.
- 10 Gumbrecht, Hans Ulrich: *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, 2004.
- 11 Ardenne, Paul: *Un Art Contextuel*. Paris, 2002 ; and : Weibel, Peter : *Kontext Kunst*. Cologne, 1994.
- 12 Gumbrecht, H.
- 13 Genette, Gérard: *Seuils*. Paris, 1987. In English: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge, 1997.
- 14 Stanitzek, Georg: *Texts and Paratexts in Media. Critical Inquiry* Automne 2005 Vol 32 No 1. Chicago, 2005.
- 15 Thacker, Eugene: *Biomedica*. Minneapolis, 2004.
- 16 Reck, Hans Ulrich: *Kunst als Medientheorie*. Munich, 2003.



Illustrations des pages précédentes:
Marta de Menezes, *Nature ?*, 2000.
Artiste d'origine portugaise, Marta de Menezes intervient sur les chrysalides de papillons pour modifier les motifs d'une de leurs ailes (l'autre aile conservant le motif « naturel »), faisant apparaître couleurs et dessins inconnus dans la nature. Les papillons, véritables peintures vivantes uniques, sont exposés dans une volière où ils évoluent en liberté.
www.martademenezes.com

À lire

Livres et catalogues d'expositions

- Suzanne Anker, Dorothy Nelkin, *The Molecular Gaze: Art in the Genetic Age*, Cold Spring: Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2004
- Dominique Babin, *PH1 : Manuel d'usage et d'entretien du post-humain*, Paris: Flammarion, 2004
- Denis Baron, *La chair mutante, fabrique d'un posthumain*, Paris: Dis Voir, 2008
- Gregory Burke, Jonathan Bywater, *Bloom : Mutation, Toxicity and the Sublime*, New Plymouth: Govett-Brewster Art Gallery, 2004
- Ian Berry (sous la dir. de), *Paradise Now: Picturing the Genetic Revolution*, catalogue d'exposition, Tang Teaching Museum, 2001
- Dmitry Bulatov (sous la dir. de), *Biomediale. Contemporary Society and Genomic Culture*, Kaliningrad: The National Centre for Contemporary art (Kaliningrad branch, Russia), The National Publishing House, 2004. Egalement publié sur Internet : <http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/?>
- Beatriz da Costa & Kavita Philip (sous la dir. de), *Tactical Biopolitics. Art, Activism, and Technoscience*, Cambridge (MA): MIT Press, 2008
- Soke Dinkla, Renate Heide Heller & Cornelia Bruninghausen-Knubel, *Unter der Haut: Transformationen des Biologischen in der Zeitgenössischen Kunst = Under the Skin: Biological Transformations in Contemporary Art*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2001
- Jens Hauser (sous la dir. de), *L'art biotech*. Trézélan: Filigranes; Nantes: Le Lieu Unique, 2003
- Jens Hauser (sous la dir. de), *Sk-interfaces. Exploding borders - creating membranes in art, technology and society*. Liverpool: University of Liverpool Press, 2008
- Eduardo Kac, *Telepresence & Bio Art. Networking Humans, Rabbits & Robots*. Ann Arbor: University of Michigan, 2005
- Nicole C. Karafyllis (sous la dir. de), *Biofakte - Versuch über den Menschen zwischen Artefakt und Lebewesen*. Paderborn: Mentis, 2003
- Jorge La Ferla (sous la dir. de), *De la Pantalla al Arte Transgenico*, Buenos Aires: Libros de Rojas, 2000
- Louise Poissant, Ernestine Daubner (sous la dir. de), *Art et biotechnologie*, Sainte-Foy (Québec): Presses de l'Université du Québec; Saint-Étienne: Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2005
- Gerfried Stocker et Christine Schöpf (sous la dir. de), *LifeScience: Ars Electronica 99: Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft*, Wien: Springer Verlag, 1999
- Ingeborg Reichle, *Kunst aus dem Labor*, Wien: Springer, 2005

Reuves

- « Art bio(techno)logique = Bio(techno)logical art », in *art press*, n° 276, février, 2002, pp. 37-54
- « L'art biotech et le posthumain », *Inter*, n° 94, automne 2006
- Ellen Levy (sous la dir. de), "Contemporary Art and the Genetic Code," numéro spécial de *Art Journal*, Vol. 55, n° 1, (printemps 1996)

DVD

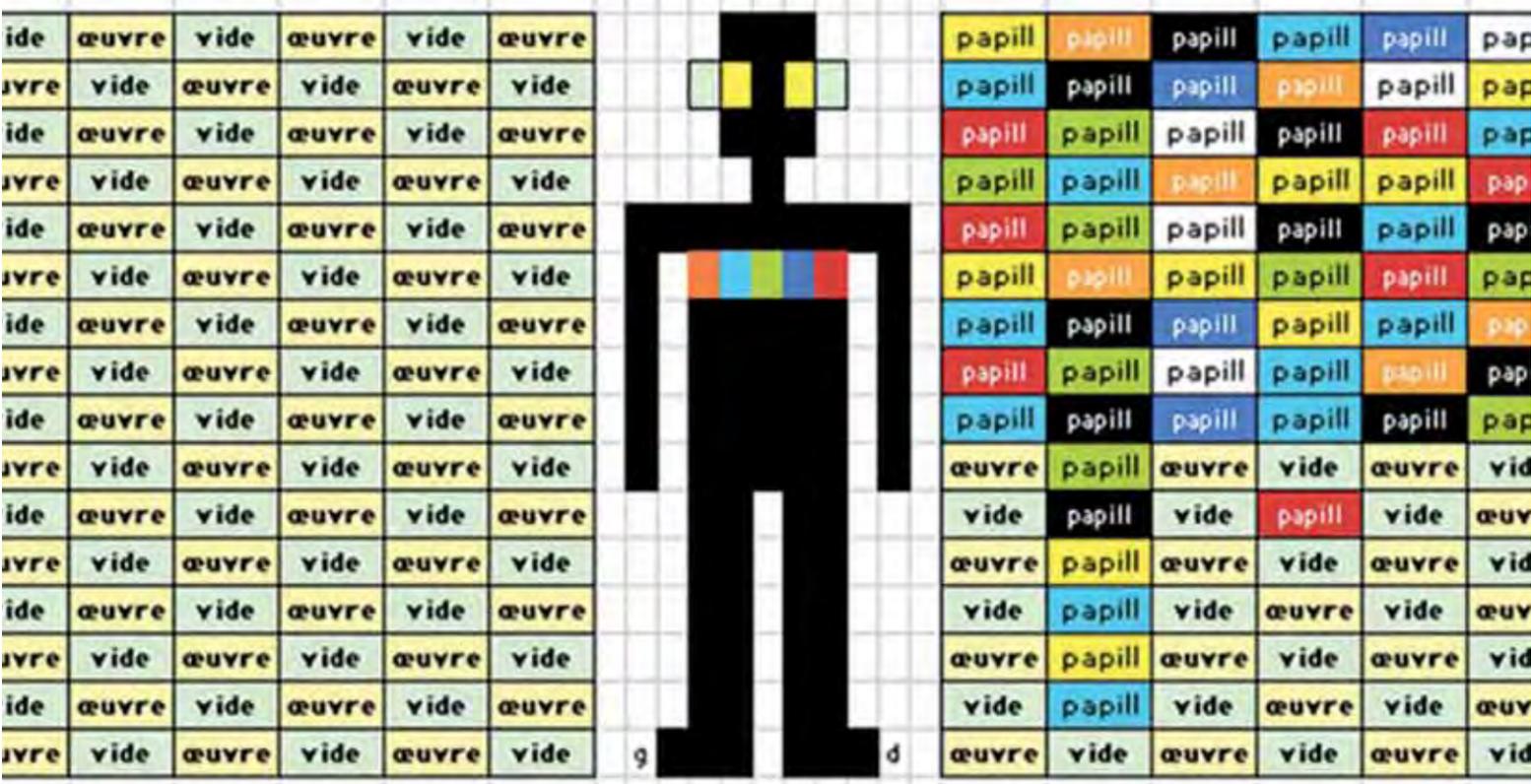
- Robert Mitchell, Helen J. Burgess, & Phillip Thurtle, *Biofutures: owning body parts and information*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007

Sites Internet

- Le fermenteur à bioréaction, l'actualité des sciences de la vie et des biotechnologies www.lefermenteurabioreaction.com
- Dossier *Art Biotech*, Arte, 2005-2008, www.arte.tv/fr/Echappees-culturelles/cultures-electroniques/Art-biotech/796140.html
- Artbiotics (art, biology and environment in the 21st century) www.artbiotics.net
- The Arts and Genomic Centre (Hollande), www.artsgenomics.nl
- « b-i-o + a-r-t », *Magazine électronique du CIAC*, n° 23, 2005, www.ciac.ca/magazine/archives/no_23/index.html
- Observatoire de la génétique, www.ircm.qc.ca/bioethique/obsgetique/
- Sites Internet de l'exposition Still, Living (commissaire: Jens Hauser), www.stilliving.symbiotica.uwa.edu.au
- www.beap.org



Catherine Chalmers est une photographe américaine basée à New York. Dans la série intitulée "Transgénic Mice", elle photographie des souris de laboratoire génétiquement modifiées à des fins de recherche scientifique.
www.catherinechalmers.com



LE RFID

Sal ouvre les yeux : ça sent le café. Il y a quelques minutes, son réveil, alerté par son sommeil agité, lui a chuchoté : « Du café ? » et elle a marmonné : « Oui ». Ce sont les seuls mots qu'il connaît : « oui » et « non ». Sal regarde son quartier par les diverses fenêtres de sa chambre. À travers l'une sont visibles le soleil et la clôture, mais à travers les autres elle voit les traces électroniques des trajets que ses voisins ont effectués plus tôt ce matin¹.

Sal n'est pas le personnage d'un roman de Philip K. Dick, mais une femme quelconque habitant notre futur proche, tel que l'imagine au tout début des années 90 Mark Weiser, l'inventeur de l'*Ubiquitous Computing*². Dans son texte *The Computer for the 21st Century*, il a essayé de projeter le potentiel de l'informatique ubiquitaire au sein du quotidien. Divers objets veillent sur son héroïne. Ainsi, sans quitter son lit, elle est capable de surveiller aisément l'intérieur ainsi que l'extérieur de sa demeure sous l'œil protecteur de son réveil au vocabulaire si réduit. Le monde activé, il y a peu familier aux seuls passionnés de science-fiction, est aujourd'hui dans toutes les bouches (gouvernementales, entrepreneuriales, citoyennes, activistes, etc.). Sous le sigle RFID, ce qui fut hier une fiction fascinante prend actuellement la forme d'un scénario, et d'une réalité, inquiétants voire cauchemardesques.

La radio-identification, couramment désignée par le sigle RFID (pour Radio Frequency IDentification), est un dispositif technique capable de mémoriser et de récupérer des données à distance par le biais de marqueurs appelés « RFID tags ». Grâce à une antenne associée à une puce électronique, ces derniers peuvent non seulement recevoir des requêtes mais également envoyer des réponses aux signaux radio émis depuis l'émetteur-récepteur (lecteur RFID). De taille très variable, les « radio-étiquettes » peuvent facilement et surtout discrètement être jointes ou incorporées aussi bien à la matière inorganique qu'à la matière organique, qui deviennent ainsi traçables.

Initialement conçu pendant la Seconde Guerre mondiale dans le but de distinguer les avions amis des avions ennemis, le RFID a gagné la ville en passant par la campagne où, à partir des années 70, il a servi à identifier le bétail. Aujourd'hui, le RFID ne cesse constamment d'étendre son territoire : les bibliothèques, les cliniques de nouveau-nés, les tumorothèques (France), les transports d'écoliers (États-Unis), les malvoyants (Italie), les vélos (Japon), les vêtements de marque, etc., s'en équipent les uns après les autres. Cette extension et « personnalisation » du contrôle (chaque étiquette porte un numéro unique) ne sont pas vraiment inédites, mais atteignent ici un nouveau seuil, d'autant plus que les données ainsi récupérées ne sont protégées par aucune loi.

Walter Benjamin choquait les âmes sensibles du début du XX^e siècle en remarquant que désormais les humains se distinguaient de moins en moins de la marchandise³. Un siècle plus tard, on n'a pourtant toujours pas cessé d'être abasourdi par le rapprochement croissant des sujets et des objets...

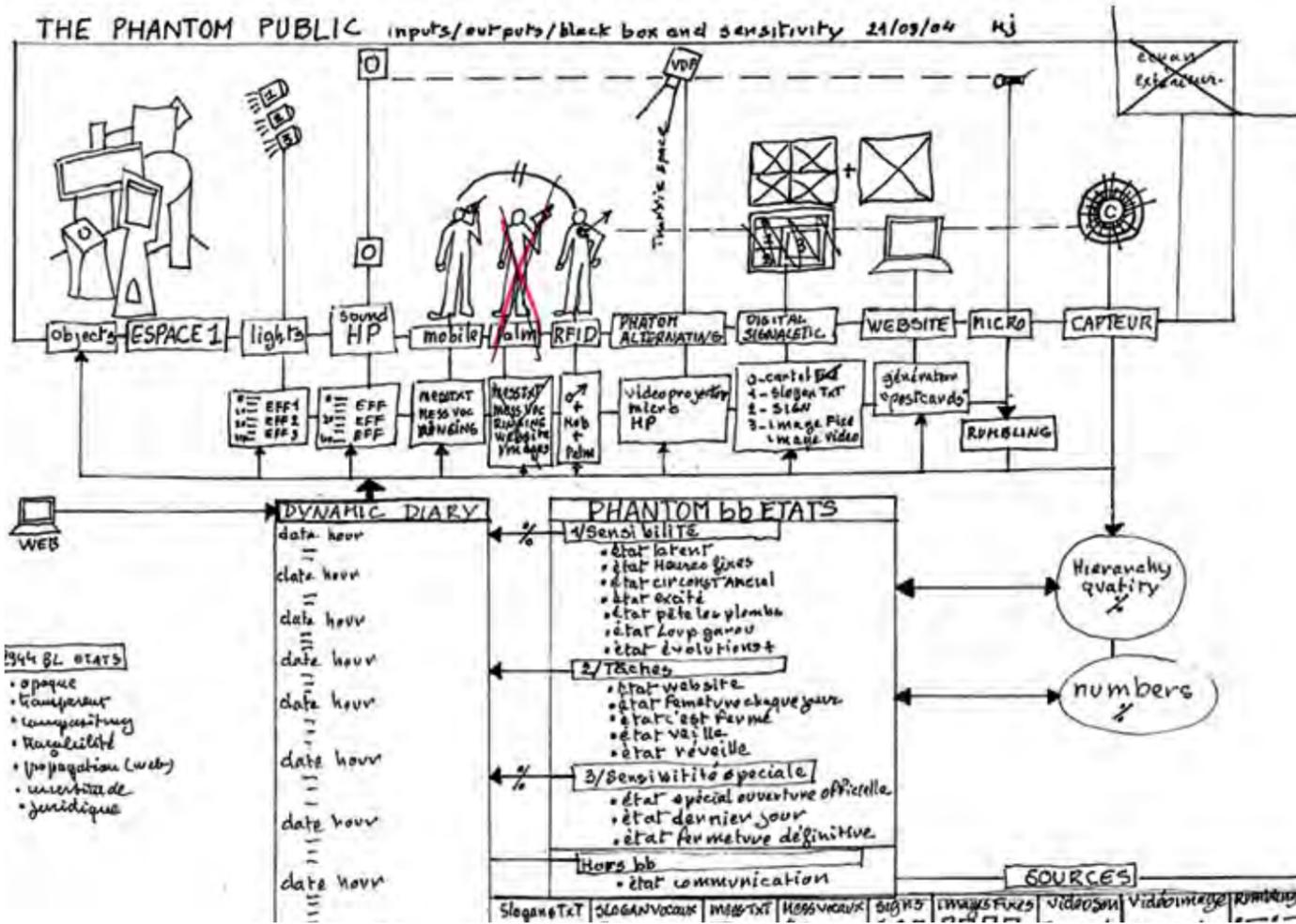
Dans le contexte présent où, entre la dissémination du RFID et l'implantation imminente de l'IPv6⁴, l'environnement entier devient une interface – c'est-à-dire que plusieurs couches d'information, lisibles et activables, viennent s'y superposer⁵ tout en bousculant nos repères habituels – il y a de quoi être inquiet quant à l'avenir des libertés et la reformulation en cours des subjectivités.

Cependant, il serait dommage de négliger deux points qui semblent tomber dans l'oubli dès qu'il est question d'informatique ubiquitaire.

Le premier, c'est que les technologies en question ont beau être capables d'envahir l'espace social, elles demeurent technologiquement vulnérables et fragiles. Un passeport RFID peut être hacké en quatre heures, le temps de vie des puces n'est pas connu, etc. Par conséquent, centrer la discussion et l'opinion publique uniquement sur la question des droits civils, comme si on était en 1984⁶, pourrait éventuellement ne faire que renforcer (l'image de) la supposée surpuissance du dispositif.

Le deuxième concerne l'histoire des technologies. Avant l'informatique, il y a eu l'électricité⁷, et bien avant elle l'écriture. Toutes les deux ont effrayé leurs contemporains, qui ont voulu se protéger d'elles. « Dans le *Phèdre* {de Platon}, l'écriture est présentée au roi, devant la loi, devant l'instance politique du pouvoir, comme un *pharmakon* bénéfique parce que, prétend Theuth, elle permet de répéter, donc de se souvenir. {...} Mais le roi disqualifie cette répétition. Ce n'est pas la *bonne* répétition. {Elle} a plus d'affinité avec l'oubli, le simulacre, la *mauvaise* répétition, qu'avec l'anamnèse et la vérité. »⁸

Michel Jaffrennou, *Démon-démos, the Phantom Public*, 2005. Œuvre réalisée lors de l'exposition de Bruno Latour « Making Things Public, Atmospheres of Democracy » au ZKM de Karlsruhe (mars-octobre 2005) © Michel Jaffrennou. Courtesy de l'artiste



Le roi et Platon condamnaient l'écriture en tant que le mal suprême, jugeant qu'elle nous rendrait oublieux et nous déresponsabiliserait. Deux millénaires plus tard, les « bienfaits » de l'écriture sont inextricablement entrelacés avec nos manières d'habiter/penser le monde alors que ses « méfaits » nous sont devenus de plus en plus opaques. Pourquoi en irait-il autrement avec l'informatique ubiquitaire ?

Le RFID implique une nouvelle articulation de l'espace social, qu'il est en train de pénétrer de façon graduelle et pourtant violente. La *condition de virtualité*⁹ selon laquelle la réalité environnante se trouve déjà perforée par des modèles et motifs informationnels n'est plus une simple *perception culturelle*¹⁰, mais concerne un processus matériel précis et en (pleine) marche.

Cette transformation, dont personne actuellement ne peut prévoir les péripéties, est un appel à penser là justement où l'on croit qu'il n'y a plus rien à penser. S'activer contre le monde activé pour qu'il ne devienne

pas totalement totalitaire est certes primordial, mais la création d'armes nouvelles¹¹ ne passe ni par la défense inconditionnelle ni par l'attaque aveugle. Elle a plutôt lieu là où les *artistes de la faim* et les penseurs de la vie imaginent de nouveaux *trapèzes*¹². Ce qui reviendrait à dire que faire, c'est penser avec son corps entier : un corps entrelacé avec le code et avec l'interface¹³.

Dans « Making Things Public », exposition qui a eu lieu au ZKM en 2005, « on tente », selon son commissaire, Bruno Latour, « l'exploit impossible de donner chair au *Public Fantôme*. On veut que les visiteurs sentent la différence entre ce que c'est que vouloir ce que le Corps Politique ne peut pas donner et se laisser mobiliser par le *Public Fantôme*. L'idée est de prendre le mot *Fantôme* et d'attribuer à ce concept fragile et provisoire un peu plus de réalité. [...] En d'autres mots, de faire face au problème de composer un corps à partir d'une multitude de corps. [...] Le *Phantom Public*, conçu par Michel Jaffrennou

et Thierry Coduys, est une œuvre d'art invisible. Il est activé par les mouvements des visiteurs tout au long de l'exposition de façon à ce que chaque spectateur soit simultanément un acteur et le seul écran sur laquelle toute l'exposition est projetée. » À travers une installation technologique complexe, basée en grande partie sur l'usage du RFID, « la politique vous traverse comme un flux mystérieux, comme un fantôme¹⁴ ». Muni d'un badge RFID, chaque visiteur « reçoit sur sa peau pour ainsi dire ses propres effets et les effets composites de tous les autres¹⁵ », et ceci de manière imprévisible et variable. Le public, ce fantôme que Walter Lippmann imagina en 1925 afin de dénoncer les failles qu'il croyait détecter dans le système démocratique, acquiert alors une chair improbable en vue de rendre tangibles les enjeux d'une redéfinition de ce que peut être et de ce que peut faire le « public » dans le monde *perforé*.

Il se pourrait d'ailleurs que le RFID soit moins une simple question d'accès et d'usage des données, mais l'intensification et la prolifération de ce que l'on vit depuis longtemps déjà – politiquement, socialement, technologiquement – en tant que corps publics.

Le Hub | Thierry Coduys - Madeleine Aktypi
www.le-hub.org

Liens suggérés

Fabriquer son propre RFID

www.elektor.fr/magazines/2006/septembre/lecteur-de-rfid-experimental.68984.lynkx
www.eng.tau.ac.il/~yash/kw-usenix06/index.html

Actualité du RFID

www.smallbrothers.org/actu.htm
http://ec.europa.eu/information_society/policy/rfid/index_en.htm

Recherche

www.rfidvirus.org/index.html
www.arlab.nl/projects.html
http://waag.org/project/difr
www.disappearing-computer.net
www.we-make-money-not-art.com/cgi-bin/mt-search.cgi?search=rfid&IncludeBlogs=2
www.zapped-it.net

Notes

1 M. Weiser, *The computer for the 21st Century*, 1991, <http://nano.xerox.com/hypertext/weiser/SciAmDraft3.html>

2 Présenté comme le contraire de la réalité virtuelle, le terme désigne un changement majeur concernant la place de la technologie : elle est désormais incorporée dans l'environnement de façon discrète et « naturelle ». Ainsi, selon Weiser, « un bon outil est un outil invisible » (in *The world is not a Desktop*, 1993). www.ubiq.com/hypertext/weiser/UbiHome.html

3 L'emblème en étant le flâneur. W. Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, éditions du Cerf, Paris, 1989, p. 73 : « [...], les marchandises prolifèrent aux façades des maisons et nouent de nouvelles et fantastiques relations comme les tissus dans les ulcères. – Le flâneur sabote le trafic. Il n'est pas non plus acheteur. Il est marchandise. »

4 L'IPv6 est le prochain protocole Internet apportant l'évolution nécessaire vers les réseaux sans fil, la mobilité et l'accessibilité quasi permanente des terminaux.

5 Voir aussi L. Manovich, "The Poetics of Augmented Space" in A. Everett & J. T. Caldwell (ed.), *New Media Theories and Practices of Digitextuality*, Routledge, NY, 2003, pp. 75-80.

6 G. Orwell, 1984, Penguin, London, 1949.

7 Pour un récit singulier de la naissance de l'électricité, voir Thomas Pynchon, Claro (trad.) *Contre-Jour, Fiction & C^o*, Paris, 2008.

8 J. Derrida, *Points de Suspension*, Galilée, Paris, 1992, p. 247.

9 Katherine N. Hayles, *The Condition of Virtuality*, in Peter Lunenfeld (ed.) *The Digital Dialectic*, The MIT Press, 1999, p. 69.

10 Id.

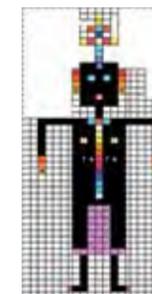
11 G. Deleuze, Cl. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Champs, 1996, p. 47.

12 Franz Kafka, *Un artiste de la faim*, Gallimard, coll. Folio, 1980.

13 À titre d'exemple, voir http://hivenetworks.net/tiki-index.php?page=Hive_system. Les *Hivewares* sont des applications open source qui peuvent remplacer le logiciel d'origine des dispositifs de connexion et ainsi déplacer non seulement leurs fonctions mais aussi leurs sens. Voir aussi R. van Kranenburg, "The Internet of Things A critique of Ambient Technology and the All-Seeing Network of RFID", Notebook Networks, 2008. www.networkcultures.org/uploads/notebook2_theinternetofthings.pdf

14 Bruno Latour, "From Realpolitik to Dingpolitik – or How to Make Things Public" in Bruno Latour, Peter Weibel (ed.), *Making Things Public – Atmospheres of Democracy*, MIT Press, 2005. www.bruno-latour.fr/expositions/index.html

15 M. Jaffrenou, T. Coduys, *Mission Impossible, Giving Flesh to the Phantom Public*, pp. 218-221.





CYSP¹

premier ballet pour sculpture
cybernétique et danseurs

En 1956 a lieu ce qui est considéré par les historiens des arts et des technologies comme le premier spectacle mêlant danse et électronique. *CYSP 1* (pour les premières lettres de *Cybernétique et Spatiodynamique*) est un ballet chorégraphié par Maurice Béjart dans lequel évolue une sculpture cybernétique (interactive), créée par Nicolas Schöffer avec le concours de la société Philips. On retrouve dans cette première les ingrédients des futurs spectacles intégrant des technologies numériques: la collaboration non seulement entre artistes de différentes disciplines mais aussi avec des ingénieurs. Cette nouvelle recherche mettant en œuvre des technologies de pointe pose alors la question de la relation entre les machines, l'environnement scénique et les interprètes.

Dès la fin des années 40, Nicolas Schöffer, plasticien français d'origine hongroise, s'intéresse à la cybernétique et cherche à en appliquer les principes dans ses œuvres, en particulier dans des sculptures spatiodynamiques qui répondent cybernétiquement à leur environnement. En introduisant dans ses réalisations l'interactivité et la programmation, il devient l'un des précurseurs de l'art numérique. C'est ainsi qu'il conçoit dès 1955 plusieurs « tours cybernétiques spatiodynamiques et sonores », notamment en collaboration avec Pierre Henry pour la musique. La sculpture mobile et autonome *CYSP 1* – la première de ce genre au monde – s'inscrit dans cet axe de recherche. Elle est ainsi décrite par Philips: « Un cerveau électronique, étudié et mis au point par nos ingénieurs, lui donne la possibilité de se déplacer, de tourner sur elle-même et d'animer les seize éléments mobiles qu'elle porte, à diverses vitesses. Chacun des mouvements est déclenché par des signaux lumineux ou sonores, captés par des cellules photoélectriques et des microphones intégrés dans l'ensemble, ce qui donne à l'appareil une sensibilité quasi organique. Le danseur cybernétique "CYSP 1" se déplacera et s'animera suivant le déroulement du scénario lumineux et sonore conçu par le chorégraphe. »¹

C'est ainsi que la sculpture est sensible à son environnement: elle s'anime à la lumière bleue ou au silence, se calme à la lumière rouge et au bruit. *CYSP 1* fait sa première apparition sur scène lors de la « Nuit de la poésie » au théâtre Sarah Bernhardt à Paris en 1956. Alors seule en scène, on la retrouve quelques mois plus tard dans un pas de deux avec des danseuses de Maurice Béjart, sur le toit de la Cité radieuse de Le Corbusier, à Marseille, lors du premier *Festival d'art d'avant-garde* organisé par Jacques Polieri. La collaboration entre Maurice Béjart et Nicolas Schöffer avait commencé en 1954, au cours de confrontations dans l'atelier du plasticien, entre les danseurs et les sculptures abstraites, la courbe et l'orthogonalité, le vivant et l'artificiel. Une troisième apparition a lieu en 1957 au théâtre municipal d'Évreux, dans un premier « spectacle cybernétique » dont la partition musicale est créée par Pierre Henry. Les mouvements de *CYSP 1*, sa dynamique, son autonomie, et surtout la part d'indétermination de ses réactions grâce au recours à la cybernétique, en font un « danseur » à part entière, et Nicolas Schöffer envisage d'emblée des chorégraphies pour plusieurs robots-danseurs. Mais il faudra attendre 1973, avec *Kyldex 1* (« *Kybernetische Luminodynamische Experiment 1* ») (chorégraphie d'Alwin Nikolais et musique de Pierre Henry), pour que cette ambition puisse se réaliser à l'opéra de Hambourg.

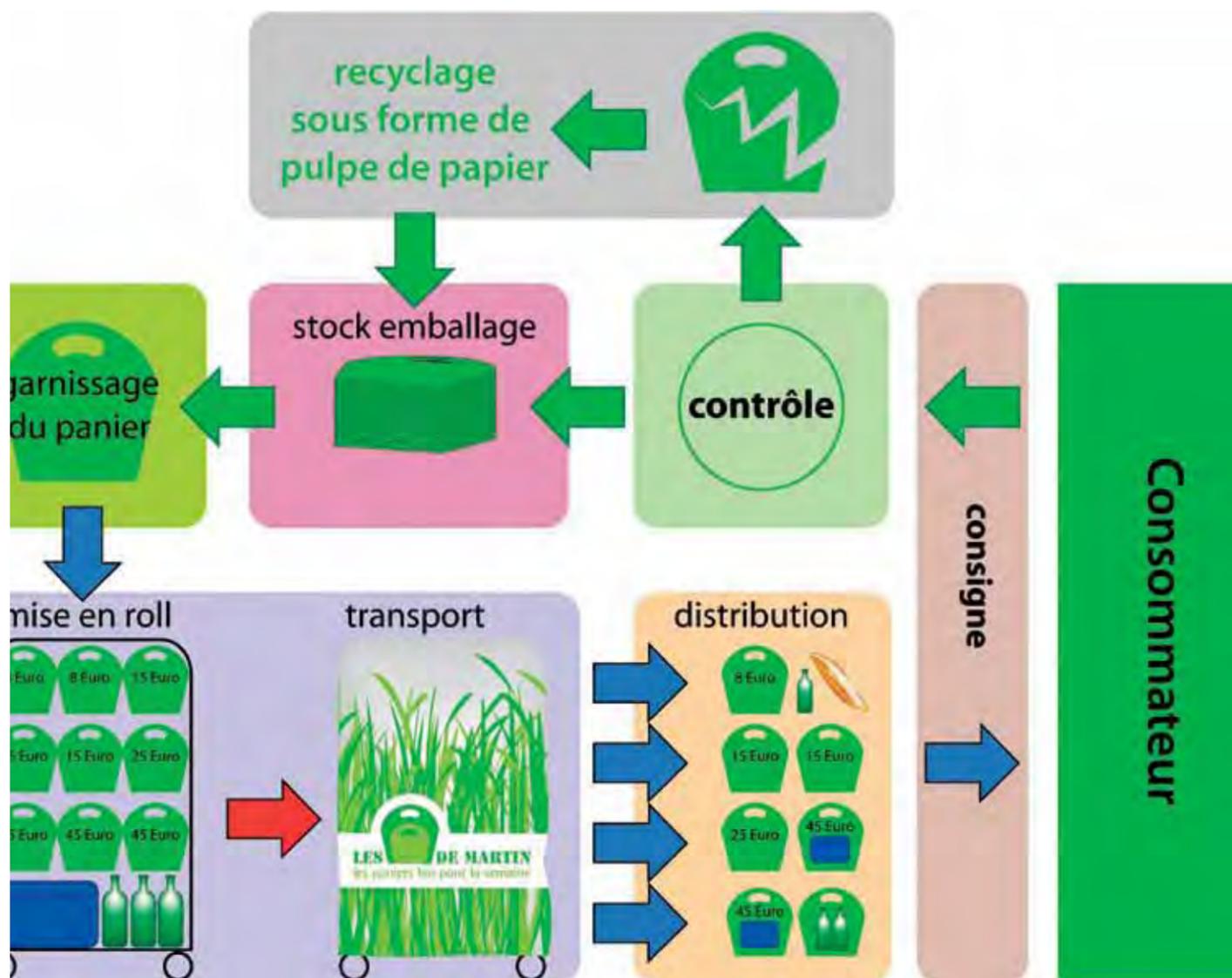
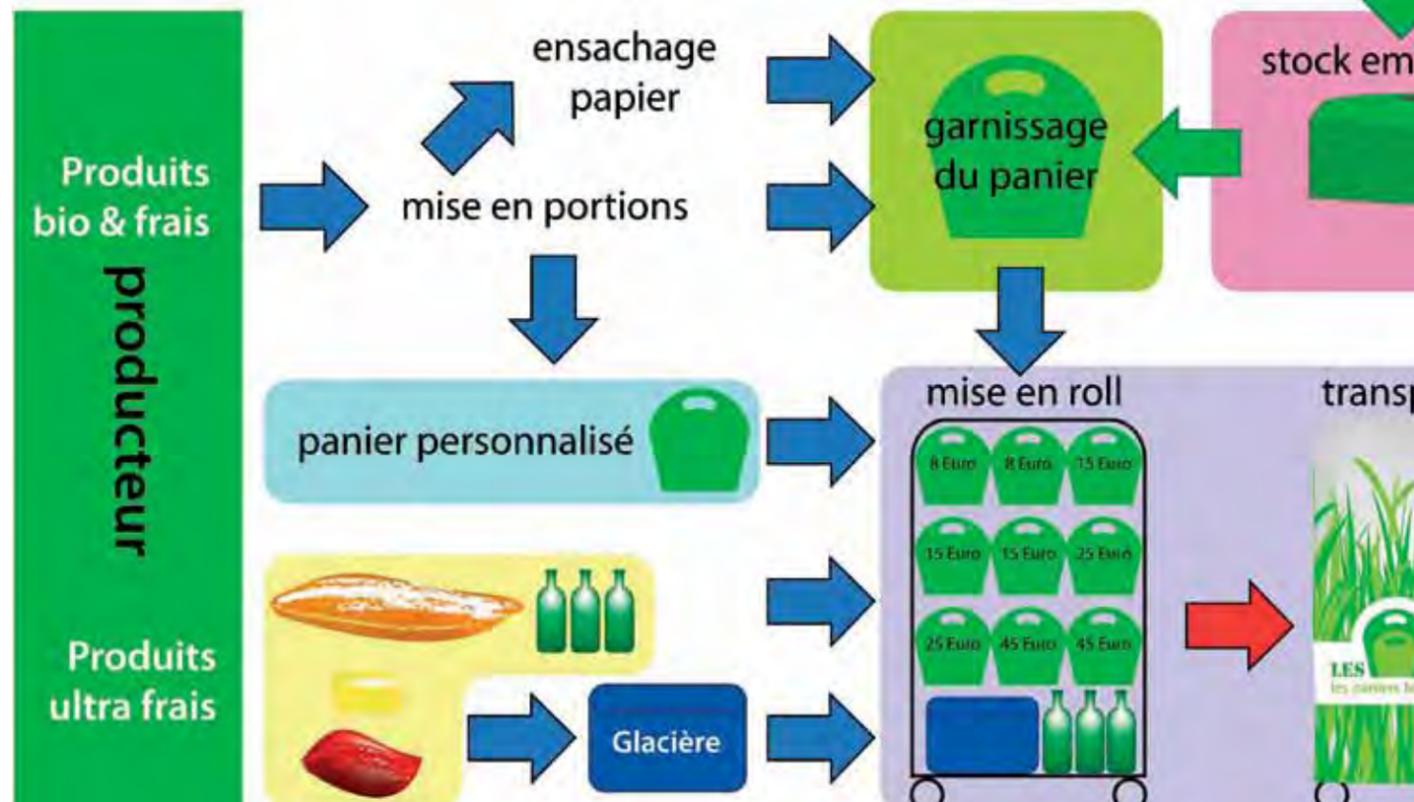
Clarisse Bardiot

www.olats.org/schoffer/
Nicolas Schöffer, catalogue d'exposition,
Les Presses du Réel, 2004.



Note

¹ « CYSP 1. Le danseur cybernétique », in *PHIL A PHIL*, juin 1956, publié sur Internet www.olats.org/schoffer/arch0065.htm



L'ÉCO DESIGN

une démarche à la pointe du changement environnemental

Frédéric Cadet est le fondateur d'une agence d'« écodesign » portant son nom et basée à Lyon. Pionnier d'un concept qui a – enfin – le vent en poupe, la démarche qu'il poursuit tend à une révolution verte de nos pratiques quotidiennes et s'applique particulièrement au monde du travail. Réagissant au gâchis journalier des ressources, la jeune agence propose des conseils et des méthodes aux entreprises afin qu'elles réduisent leur empreinte environnementale. L'enjeu est de taille et demande une réflexion globale sur l'activité au sein des sociétés afin non seulement qu'elles analysent leurs usages mais surtout qu'elles les fassent évoluer. Une démarche qui s'inscrit dans le long terme et qui se veut porteuse d'avenir. Entretien avec ce jeune patron vert.

Vincent Delvaux: Pourriez-vous nous éclairer sur votre parcours ?

Frédéric Cadet: Après des études à l'IUT section Génie électrique et informatique industrielle afin de rassurer mes parents, j'ai finalement décidé de m'orienter vers le design ! J'ai donc intégré le BTS Design Olivier de Serres puis l'École supérieure des beaux-arts & arts appliqués de Troyes dont je suis diplômé. Au départ, je me destinais au design industriel. Lors de ma première expérience professionnelle, j'ai créé la cellule R&D de Smurfit Socar à Tours-sur-Marne. J'y ai conçu des solutions *packaging* plus économiques et plus écologiques. J'ai d'ailleurs déposé un brevet et obtenu un oscar de l'emballage en 1998. Ensuite, j'ai rejoint l'agence AYA (design d'espace) à Lyon où j'ai conçu les stands de grands groupes (Seb, Boiron, entre autres) pendant sept ans. Après un rapide passage à la direction de l'agence I&D, j'ai suivi une formation en écoconception auprès du Centre du design Rhône-Alpes (nouvellement ARDI design) et j'ai créé mon agence en 2005.

J'ai toujours porté un intérêt certain à l'environnement. Déjà, mon mémoire de fin d'études en 1997, était construit sur le thème du recyclage en milieu urbain (recyclage des déchets, accessibilité mentale et physique à la revalorisation). Actuellement je poursuis cette réflexion sur le recyclage avec un imprimeur grand format (ATC caractères). Nous donnons une seconde vie à leurs anciennes bâches en les transformant en objets (sacs pour les congrès, lampes...). Nous avons ouvert notre action à d'autres designers et à plusieurs associations.

Comment définiriez-vous l'écodesign? Comment ce concept a-t-il évolué et quand a-t-il émergé ?

F. C.: Ce concept a émergé dans les années 90 en Europe du Nord. Il se base sur le fait que tout produit ou processus a un impact sur l'environnement, qu'il s'agisse de production de biens ou de services. En France, les premières approches en écoconception ont été développées à partir de l'emballage des produits dès le début des années 2000.

L'écodesign est une démarche globale qui apporte un éclairage environnemental dans le processus de conception d'une stratégie, d'un produit, d'une communication... Elle répond aux nouvelles attentes de la société en matière d'écoresponsabilité.

La différence entre un designer et un écodesigner réside principalement dans la prise en compte de l'environnement dans toutes les étapes du cycle de vie d'un produit ou d'un service, de la matière première aux kilomètres parcourus, en passant par l'énergie consommée, la toxicité ou la fin de vie...

Avec notre client, Les Paniers de Martin, spécialisé dans la vente de paniers fruits et légumes bio de proximité, nous avons élaboré une offre de service et un *packaging* dans le respect de l'environnement. Ainsi, nous avons optimisé la logistique en amont, dématérialisé les points de vente en utilisant des lieux existants (cafés, associations, boutiques) et conçu son *packaging* en carton recyclé.



Quels genres d'outils mettez-vous à disposition des entreprises pour améliorer leur bilan écologique ?

F. C. : L'agence écodesign [frédéric@adet](mailto:frédéric@adet.com) accompagne les organismes (entreprises, associations, institutionnels) qui souhaitent lancer une dynamique environnementale. Elle propose de repenser la stratégie d'entreprise, les produits et le *packaging*, la communication (identité visuelle, plaquette,...), ainsi que les événements (stands, colloques...). Nous nous appuyons sur les méthodes d'écoconception développées par des organismes (bilan produit, Ecofaire...) et sur les fournisseurs que nous avons sélectionnés pour leurs bonnes pratiques environnementales ou

sociales comme des imprimeurs « Imprim'Vert » utilisant des encres végétales et du papier recyclé. En outre, nous faisons appel aux Centres d'aide par le travail (CAT) pour du pliage ou de la couture.

Notre agence propose trois produits aux entreprises qui désirent s'engager dans l'environnement vis-à-vis de ses salariés, de ses clients, de ses fournisseurs et des pouvoirs publics. Le premier produit, Cap éco-efficiency®, consiste à définir une stratégie environnementale et à impulser une dynamique globale d'entreprise écocitoyenne. Il est complété par une communication interne et externe sur l'image responsable de l'entreprise ainsi que de la création d'engagements opérationnels. Le second produit, le Bilan éco-efficiency®, consiste en une démarche globale qui comprend un audit du site, une sensibilisation des collaborateurs, un diagnostic environnemental, une hiérarchisation des recommandations, une analyse et une conception de stratégies sur mesure. Nous proposons des conseils et un suivi dans l'implémentation des actions écocitoyennes. Enfin, le Suivi éco-efficiency®, s'attache à la pérennisation des actions engagées et au développement d'outils novateurs et fédérateurs avec disponibilité téléphonique et *consulting* personnalisé.

À titre d'exemple, nous avons effectué un bilan d'éco-efficiency pour un imprimeur grand format (bâches, stickers, signalétique,...). Maintenant, l'ensemble des collaborateurs ont pris conscience de leur impact sur l'environnement. Ils mettent eux-mêmes en place des actions liées au tri de leurs déchets et à l'achat de produits écoresponsables. De plus, les dirigeants ont intégré l'environnement dans leur stratégie et investi dans la première imprimante grand format à encre végétale en Europe. Ils ont également tissé des liens avec leurs fournisseurs pour qu'ils les accompagnent dans leur offre de produits qu'ils nomment « éco-attitude ». En 2008, ils ont exposé sur l'espace Buy & Care du salon Pollutec. Ils sont maintenant dans une dynamique de croissance verte et cela leur réussit commercialement.

Comment combinez-vous dans votre approche le design et l'écologie et de quelle manière ceux-ci peuvent-ils se renforcer ou se compléter ?

F. C. : Pour allier design et environnement, l'agence s'appuie sur deux personnes très complémentaires : une ingénieure environnement, Elsa Thomasson, et un écodesigner, moi-même. Notre complémentarité représente notre force et notre différence. Notre agence combine l'expertise d'un bureau d'études et la créativité d'une agence de design. Elsa apporte l'éclairage « environnement » sur mes créations. C'est loin d'être simple ! Pourtant c'est porteur de sens et d'innovation. Ainsi, nous avons développé des

supports de communication pour une association d'écoconstructeurs : les éco-Pop'UP®, disponibles maintenant à la vente. La structure est en hêtre de Franche-Comté et la bâche, sans PVC, imprimée avec des encres végétales. L'objectif est d'offrir aux entreprises et aux associations des moyens de communication cohérents par rapport à leur engagement environnemental. Nous envisageons notre travail dans une perspective à moyen et à long terme, période sur laquelle l'investissement environnemental est rentable économiquement.

Quelles sont selon vous les priorités écologiques urgentes à mettre en œuvre au sein du monde de l'entreprise aujourd'hui ?

F. C. : La sobriété ! La sobriété dans la consommation des matières, de l'énergie, de l'eau. C'est ce que permet l'écoconception : réduire en amont les impacts sur l'environnement d'un produit, d'un service, d'un événement. Il faut aussi respecter l'un des principes du développement durable : la prévention. Ce cap passe par le changement des comportements, des petits gestes simples qui répétés tous les jours influent sur notre environnement. La sensibilisation des acteurs de l'entreprise nécessite du temps et des contacts humains. Le pari est gagné lorsque des membres de l'équipe s'emparent de la problématique et la portent en interne.

En quoi les technologies numériques peuvent-elles aider à une meilleure prise en charge des enjeux écologiques ?

F. C. : Les technologies numériques ont modifié l'espace et le temps, entraînant des conséquences tant positives que négatives sur l'environnement.

Ainsi, la visioconférence ou l'audioconférence évitent des déplacements, facteurs aggravants de l'effet de serre et de la pollution de l'air. De même, l'e-mail ou Youtube sont des outils qui permettent de transmettre de l'information sans support, de manière dématérialisée, évitant la consommation de matière première, d'énergie pour la réalisation du support...

Cependant, il existe un effet pervers : submergés d'informations, nous les imprimons et donc nous utilisons trop de papier ! En moyenne, un salarié français consomme 80 kg de papier par an. De nouveaux besoins apparaissent avec le numérique comme les jeux vidéo en réseau par exemple. Les dernières estimations montrent qu'un avatar consomme plus d'énergie par an qu'un Brésilien. Aurait-on pu le croire dix ans auparavant ? Je vous invite à lire à ce propos l'article de GreenIT sur la consommation d'énergie d'Internet¹.

Des entreprises commencent à en prendre conscience, ainsi l'hébergeur Strato a-t-il décidé d'alimenter ses centres de données avec de l'électricité 100 % d'origine

renouvelable. La PME DotRiver tente de lutter contre l'obsolescence programmée des ordinateurs et contre la fracture numérique en proposant aux écoles, aux associations, aux HLM, d'employer leur parc informatique comme simple terminal en travaillant sur un serveur commun où toutes les applications et tous les fichiers sont regroupés. Les personnes se servent alors de vieux ordinateurs (jusqu'à dix ans d'âge) et sont dégagées de la gestion des applications car les logiciels gratuits sont gérés directement par la PME.

La culture peut-elle jouer un rôle dans la révolution verte en cours ? Comment mettre en place de bonnes pratiques dans ce secteur et mieux sensibiliser à ces enjeux ?

F. C. : Bien sûr ! Regardez ce qui se passe dans le bâtiment, on redécouvre notre patrimoine et ses techniques constructives qui se révèlent très écologiques comme le pisé, la brique...

Comment faire comprendre aux individus que la planète est en danger et que cela concerne tout le monde (les êtres humains, les animaux, la nature) ? La culture a un rôle à jouer sur ces questions pour éveiller nos consciences par l'émotion, la provocation, la poésie... En effet, c'est un moyen de rendre accessible ces sujets complexes.

Les événements culturels sont aussi source de pollution. Comme toute activité, ils ont des impacts sur l'environnement (éclairage, transport, chauffage, publicité, multimédia) mais il existe des moyens pour les limiter. Certains s'y sont déjà attelés comme l'opéra de Lyon, le festival musical des Vieilles charries à Carhaix... Des réflexions sur des méthodes ont par ailleurs été menées face à ces enjeux, comme la charte écofestival ou l'écoguide, carnet de route vers un événement écoresponsable réalisé par l'ANAé (Association des agences de communication événementielle). Ces recueils proposent des solutions concrètes pour la conception, la gestion, le transport, le traiteur, les TIC, la communication... avec un parti pris environnemental.

Propos recueillis par Vincent Delvaux
www.fredericadet.com

Note

¹ <http://www.greenit.fr/article/materiel/serveur/internet-consommation-autant-d-energie-que-l-humainite>

JACQUIE BABLET

LA GÉNISSE ET LE PYTHAGORICIEN :
UN SPECTACLE DE JEAN-FRANÇOIS PEYRET
ET ALAIN PROCHIANTZ

Rencontre entre l'imagination théâtrale et l'imagination scientifique, entre un metteur en scène (Jean-François Peyret) et un biologiste (Alain Prochiantz), *La génisse et le pythagoricien* a été créée en avril 2002 au Théâtre National de Strasbourg à partir des *Métamorphoses* d'Ovide. En écho au dossier spécial de ce numéro consacré aux arts et aux biotechnologies, ce spectacle est le premier volet d'un « traité des formes » qui entend explorer, d'après Jean-François Peyret, « la fragilité de la frontière entre l'homme et l'animal. Car cette frontière est plus que jamais imprécise. L'homme n'a jamais été moins définitif qu'aujourd'hui ; il n'a jamais été aussi peu certain de ses définitions. Il n'a jamais été aussi capable de se transformer, comme aussi démuné devant les conséquences. Comme animal, voici que la technologie génétique va le mettre dans le cas de pouvoir se bricoler un peu, tandis que d'un autre côté les machines qu'il a fabriquées l'invitent à d'étranges métamorphoses qui risquent de lui faire perdre ses privilèges. » Jacquie Bablet, photographe et vidéaste, a suivi les différentes étapes de la création de ce spectacle où vidéo, manipulations sonores, électronique et réseau offrent au comédien et au plateau de multiples mutations possibles.





Jacque Bablet ne photographie pas le théâtre. Pourtant elle passe le plus clair de son temps dans les salles obscures, je le sais bien, mais regardez ses photographies, celles ici de *La génisse et le pythagoricien*, vous voyez bien que le théâtre ne vous saute pas aux yeux. Au contraire, les photographes de théâtre officiels, les professionnels de la profession, ceux qui viennent mitrailler votre spectacle lors de la battue de la séance photo, ne photographient que ça, le théâtre. Le théâtre, vous ne voyez que lui, et, vous voyez tout de suite que ça ne peut pas être autre chose que du théâtre. Il y a pire : à vouloir faire à tout prix des clichés de théâtre, on finit par ne traquer que le théâtre cliché, c'est-à-dire le théâtre mort, celui dont on dirait que, corollairement, il n'est fait que pour finir en images dans les livres illustrés d'histoire de la mise en scène : scénographie,



mise en place, gestuelle, tout pour la photo. La photographie est fatale au théâtre ; elle tire sur ce qui bouge et parle (le théâtre est corps en mouvement et voix), pour l'éterniser, comme on dit. Elle change l'instant en destin, mais à ce jeu, l'éternité, c'est la mort. Cette éternité dans laquelle la photographie fige, tel qu'en lui-même, le théâtre, c'est celle des empailleurs. Jacquie Bablet ne photographie pas le théâtre ; les autres accusent le théâtre (comme on accuse des traits), elle témoigne pour la défense, simplement parce que, plus qu'à la mort, qui peut avoir son charme tragique, c'est à la naissance du théâtre qu'elle s'intéresse, à la naissance du théâtre, c'est-à-dire comme l'étymologie nous le souffle, à sa nature. C'est une photographie non violente, non mortifère, qui est comme une caresse donnée à ce qui vient à la vie ; voyant Jacquie



au travail parmi nous, je me dis souvent qu'elle photographie comme elle sourit. Affaire de tact. La preuve? Je ne sais jamais quand elle prend sa photo, quand elle *shoote*. Du coup, ça ne fait pas mal. On ne sent rien, on ne sent pas l'objectif et l'on se laisse faire avec la même indifférence que la faune sous-marine. Je disais témoigner. Le mot ne me plaît pas. J'imagine plutôt, sa modestie me contredirait sans doute, que si Jackie Bablet vient au théâtre, ce n'est pas tant pour rendre compte d'un travail en train de se faire que pour faire de la photographie, à son compte. Au théâtre, elle fait de la photographie: dans mon théâtre, j'aime que chacun fasse ce qu'il a à faire: les comédiens jouent la comédie, le musicien fait de la musique, le scientifique, comme dit Alain Prochiantz vient faire de la science, les penseurs pensent.



La photographe fait de la photographie. Avec son appareil, vise non pas « notre » théâtre, mais s'intéresse à ce que chaque spectacle vise. Quand je la voyais se promener chez nous, chez elle, dans ce qui est plus un biotope qu'une scénographie, s'emmêler, comme les comédiens, dans les lanières élastiques de la membrane qui séparait les deux côtés du bifrontal de Nicky Rieti, je me disais qu'elle était vraiment *dedans*, embarquée, et qu'elle était bien obligée de faire son truc, quelque chose que je ne comprends probablement pas, n'étant pas photographe, mais qui ne saurait se réduire à la fabrication d'images. Jackie Bablet est là et elle écoute au moins autant qu'elle regarde. Elle ne photographie pas avec son œil ou alors on dira que son œil écoute. C'est ça: l'objectif écoute, cherche les résonances de ce qui va prendre vie. Jackie Bablet échographie le théâtre.

Jean-François Peyret

Après avoir étudié la peinture à l'École des beaux-arts de Paris, **Jacque Bablet** photographie la peinture, la sculpture, l'architecture pendant quinze ans. Membre du Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle du CNRS de 1980 à 2001, elle photographie et filme le théâtre pour la recherche. S'intéressant avant tout au processus de la création théâtrale (lectures à la table, répétitions, maquettes de décor, dessins préparatoires...), elle constitue des documents sur les mises en scène de T. Kantor, A. Vitez, M. Langhoff, J. Svoboda, F. Tanguy, J.-F. Peyret. Ses photographies sont publiées dans les ouvrages du laboratoire (CNRS éditions) ainsi que dans des livres et revues consacrés aux arts de la scène et aux arts plastiques. *La génisse et le pythagoricien* a donné lieu à une captation et à un film-témoignage des répétitions, *Une génisse en gésine*, deux DVD produits par CNRS Images.



Jean-François Peyret est metteur en scène, auteur, traducteur et universitaire (Sorbonne Nouvelle, Paris III). En 1995, il se lance dans le cycle du *Traité des passions*, dont le dernier opus, *Un Faust, histoire naturelle* (1998) est écrit avec le neurobiologiste Jean-Didier Vincent. Dans *Turing-Machine* (1999) et dans *Histoire naturelle de l'esprit (suite et fin)* (2000), il confronte le théâtre avec les défis de l'intelligence artificielle. En 2002, il met en chantier, avec Alain Prochiantz, un nouveau projet, le *Traité des formes*, qui se décline en trois épisodes: *La génisse et le pythagoricien* (2002), *Des chimères en automne ou l'improvisé de Chaillot* (2003), et *Les variations Darwin* (2004). Son dernier spectacle, *Tournant autour de Galilée* (2008) a été créé en collaboration avec Françoise Balibar et Alain Prochiantz.



Un spectacle de
Jean-François Peyret et Alain Prochiantz
Mise en scène: Jean-François Peyret
Avec François Chattot, Pascal Ternisien,
David Chevalier (piano), Alain Trescallet (alto),
Julien Vanhoute (violon), Maud Le Grèvelec,
Jean-Baptiste Verquin, Clément Victor
Scénographie: Nicky Rieti
Costumes: Chantal de la Coste Messelière
Lumières: Bruno Goubert
Musique: Alexandros Markeas
Collaboration artistique: Alain Prochiantz
Vidéo: Benoît Bradel
Son: Thierry Coduys-La Kitchen
Assistant à la mise en scène: Nicolas Bigards

Production: Compagnie t2, Théâtre National de Strasbourg;
Collaboration à la production: polimniA. Avec l'aide du ministère
de la Culture et de la Communication, la DRAC Île-de-France,
le Conseil général de Seine-Saint-Denis. Création au TNS en avril 2002



pp. 68-74:
photographies des répétitions de *La génisse et le pythagoricien*,
Théâtre National de Strasbourg, mars 2002;
diapositives couleur et une photographie noir et blanc.

p. 75:
planche contact d'une représentation donnée au TNS le 18 avril 2002.
© Jacque Bablet

Nom Jacque Bablet Date 14 02 Sujet J.F. Peyret / A. Prochiantz
LA GENISSE ET LE PYTHAGORICIEN
Observations M.S. J.F. PEYRET 02/34 ENS
répétitions au TNS - 18. 14. 02
 spectacle





ACTUALITÉS DU CECN2

- 78 Le CECN2
- 86 Résidences
- 90 Événements

Le CECN2

Le CECN2 est la première structure européenne de formation, de production et de sensibilisation aux technologies numériques appliquées aux arts de la scène. L'articulation des activités autour de quatre axes (formation, création, recherche et diffusion) permet de favoriser synergies, échanges et collaborations multiples.

Soutenu par le programme de financement européen Interreg, le CECN (Centre des Écritures Contemporaines et Numériques) a été créé en 2004 de part et d'autre de la frontière franco-belge. Ce projet est né des liens tissés entre différentes structures artistiques et de formation.

Aujourd'hui, le CECN comprend huit opérateurs :

TechnocITé (BE)

TechnocITé est un centre de compétence de la Région Wallonne dans le domaine des technologies de l'information et de la communication. Ses objectifs principaux sont la formation qualifiante, la formation continue, la sensibilisation, l'aide aux entreprises, la collaboration avec l'enseignement, la veille et la création de partenariats publics et privés.

Le manège.mons (BE)

Le manège.mons, structure artistique novatrice et transversale, regroupe le manège.mons/Centre dramatique, l'un des quatre centres dramatiques en Belgique francophone; le manège.mons/Ensemble Musiques Nouvelles, l'ensemble de création musicale contemporaine de la Belgique francophone; le manège.mons/Maison Folie, dédié à l'émergence, aux milieux associatifs et à la transversalité; le manège.mons/CECN, dédié à la création et à la pédagogie numérique.

Le Manège Maubeuge (FR)

Le Manège Maubeuge est une scène nationale qui travaille en étroite collaboration avec le manège.mons. Le studio technologique du Manège, véritable laboratoire de la création numérique liée aux arts de la scène, a pour vocation de favoriser la transversalité entre le spectacle vivant et les nouvelles technologies. Aussi, depuis sa création en 2000, il se fait trait d'union entre les compagnies qu'il accueille en résidence de création et leurs projets de scénographie à la croisée de différents médias.

Ville de Jeumont (FR)

La Ville de Jeumont dispose, depuis 2008, d'une plate-forme d'art et de technologie numérique, « La Gare », qui comporte notamment un auditorium, une scène, un plateau de tournage et différents espaces de travail.

Danse à Lille/Centre de Développement Chorégraphique (CDC) (FR)

Danse à Lille/CDC propose une saison de spectacles qui accueille en moyenne quarante compagnies. Chaque année, elle organise deux festivals: *Les petits pas*, dédié au jeune public, et *Les repérages*, qui présente des chorégraphes de dix-sept pays. Elle propose également des cours et stages de danse contemporaine pour tous niveaux ainsi que des actions de sensibilisation.

Charleroi/Danses Centre chorégraphique de la Communauté française de Belgique (BE)

Dirigé depuis 2006 par un quatuor artistique composé de Michèle Anne De Mey, Pierre Droulers, Thierry De Mey et Vincent Thirion, Charleroi/Danses s'est orienté de manière radicale vers la création contemporaine. Ses activités se déroulent aux Écuries de Charleroi et à la Raffinerie de Bruxelles: production et diffusion du travail des artistes directeurs et des résidents, programmation d'événements divers tels que la *Biennale de la danse*, *Compil d'avril*, *Objectif danse*, etc.

Le Fresnoy - studio national des arts contemporains (FR)

Centre de formation, de recherche et de production dans tous les domaines artistiques de l'image et du son, Le Fresnoy accueille des étudiants pour un cursus de deux ans, sous la direction d'artistes-professeurs invités qui réalisent eux-mêmes de nouveaux projets. Le Fresnoy propose au public des programmations de films d'auteurs, des expositions d'art contemporain, des concerts, des spectacles et divers événements artistiques tout au long de l'année.

Art Zoyd (FR)

Groupe français fondé en 1969, Art Zoyd se définit aujourd'hui comme un groupe de musique électronique, et travaille surtout sur des musiques de film, de ballet ou en alliance avec d'autres arts. Gérard Hourbette en est le directeur artistique. Art Zoyd possède son propre studio de création musicale à Valenciennes, dans lequel il accueille de nombreux compositeurs pour de la production et de la recherche, et où il mène des actions pédagogiques.

Les ateliers du CECN janvier – juin 2009

Les ateliers du CECN sont des formations professionnelles aux technologies numériques pour les métiers de la danse, du théâtre, de la musique contemporaine et des arts visuels. Conçues pour un petit groupe de stagiaires (environ douze personnes), elles se déroulent en général sur une semaine. Les formateurs sont des professionnels internationalement reconnus dans leur domaine, invités à transmettre leurs connaissances à la fois pratiques et théoriques. Chaque atelier comprend ainsi un état de l'art, des études de cas et une expérimentation sur le plateau. Du matériel récent est mis à disposition de chaque stagiaire. La mixité des publics (français et belge, artistes et techniciens) est privilégiée. Le programme des formations est adapté en fonction de l'évolution des technologies numériques et des besoins des professionnels.

N'hésitez pas à nous contacter si vous souhaitez des formations spécifiques.

Nouveautés

Des formations en théâtre, danse, musique, arts plastiques

Grâce à son réseau de partenaires, les ateliers du CECN couvrent tous les champs artistiques et proposent des formations dans les domaines de la danse, du théâtre, de la musique et des arts plastiques. Certains ateliers permettent soit de se concentrer sur une pratique spécifique, soit au contraire de favoriser une approche transdisciplinaire.

Temps forts

Autour d'ateliers de base que nous suivons depuis plusieurs années (Isadora, Max/MSP, traitement temps réel de la voix et du son, régie vidéo), nous proposons ce semestre de nouvelles formations :

- Musique électroacoustique (Art Zoyd) et lutherie numérique (Kasper T. Toeplitz ainsi que Jean-Paul Dessy et Nicolas d'Alessandro).
- Histoire des arts de la scène et des technologies (Clarisse Bardi).
- Trois ateliers exceptionnels autour de quatre artistes (Thierry De Mey, Kitsou Dubois et Eric Joris, Mylène Benoit).
- Enfin, plusieurs ateliers auront lieu pendant les rencontres professionnelles du CECN les 19 et 20 mars.

Biotechnologies et développement durable

En complément des formations liées aux technologies numériques, un nouvel axe de formation est proposé depuis 2008 sur les biotechnologies et le développement durable. De plus en plus d'artistes s'emparent de cette thématique, mais aussi des technologies développées dans ces domaines pour mieux interroger l'évolution de l'environnement ou encore les problèmes bio-éthiques.

Parcours thématiques

S'il est possible de faire son programme « à la carte », les ateliers peuvent être regroupés en parcours thématiques, afin d'approfondir un aspect particulier :

- Images et écrans : ateliers sur les différents aspects de l'image projetée sur un plateau.
- Espace et corps augmentés : relation de l'espace et du corps aux technologies numériques.
- Design sonore : traitement du son, depuis la transformation de la voix en temps réel jusqu'à la musique en réseau.
- Outils pour l'écriture interactive : logiciels utilisés dans les arts numériques.
- Réseau et mobilité : pratiques liées au réseau et aux dispositifs mobiles comme le téléphone portable, les puces RFID, le GPS, etc.
- Artistes associés : ateliers avec des artistes programmés dans la saison des partenaires du CECN, ou qui effectuent une résidence de création.

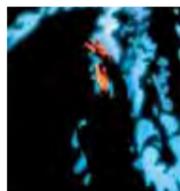
La complémentarité avec les formations de TechnocITé

TechnocITé est le partenaire du CECN pour la formation. Cet organisme de formation continue propose de nombreuses formations logicielles qui sont complémentaires de celles proposées par le CECN.

Pour plus de renseignements : www.technocite.be

Formations du CECN à l'INA et au CFPTS

Nous continuons nos partenariats avec la Maison des Arts de Créteil et l'INA (Institut National de l'Audiovisuel), ainsi que le CFPTS (Centre de Formation Professionnelle des Techniciens du Spectacle). Ces structures intègrent des modules du CECN dans leurs propositions de formation. Ces modules sont conventionnés AFDAS.



Le 20/03/2009

Espace Sculfort, Maubeuge (France)
code: 4379
Parcours : outils pour l'écriture interactive, espaces et corps augmentés, design sonore, artistes associés
Domaines : danse, musique

Atelier autour de *Light Music* de Thierry De Mey : « Interprétation et interactivité : le mouvement comme musique »

Par Thierry De Mey (BE), Jean Geoffroy (FR), Christophe Lebreton (FR)

Une pensée musicale peut-elle s'imaginer sans un geste l'accompagnant? Lorsque l'on imagine une phrase musicale, malgré nous notre corps bouge, cherchant ainsi à donner un mouvement physique qui serait une des représentations possibles d'une « forme rêvée » de cette pensée musicale.

Peut-on danser sans avoir notre propre son intérieur? Le son deviendrait alors le prolongement naturel du geste, sa signature, une sorte « d'incarnation sonore... » du mouvement. Peut-on alors penser la musique sans geste, jouer sans mouvement et danser sans son? Geste et son/son et geste, sont indissociables quel que soit le point de départ: idée musicale, geste instrumental ou danse.

Entre nécessité et intuition, entre geste expert et geste inné, c'est cette frontière ténue et fragile qui se trouve dans *Light Music*. Grâce à la captation vidéo et au suivi de partition, nous nous retrouvons dans un espace « hyper-sensible » dans lequel toutes nos intentions sont révélées, mouvement de la main, du bras, du corps tout entier, un espace à se réapproprier sans cesse, où il nous faut retrouver nos marques en marchant à tâtons dans cet espace suspendu. À partir du dispositif de *Light Music*, cet atelier propose une exploration du son et du geste.

Compositeur et réalisateur de films, une grande partie de la production musicale de **Thierry De Mey** est destinée à la danse et au cinéma (Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Michèle Anne De Mey). En juillet 2005, il est nommé dans le quatuor de direction artistique de Charleroi/Danses.

Premier interprète de nombreuses œuvres pour percussion solo, **Jean Geoffroy** est invité comme soliste dans les plus prestigieux festivals d'Europe. Ingénieur du son, **Christophe Lebreton**, intègre en 1989 l'équipe du GRAME, centre national de création musicale (France).



Du 02/06/2009 au 12/06/2009

Margin'halle, Maison Folie, Mons (Belgique) | code: 4375
Parcours : images et écrans, espaces et corps augmentés, artistes associés
Domaines : danse, théâtre, arts plastiques

Dispositif immersif/corps en apesanteur/perte et construction Comment (re)construit-on son propre corps dans un dispositif immersif?

Par Kitsou Dubois (FR), Éric Joris (BE), Jean-Louis Larcebeau (FR), Vincent Jacobs (BE)

Cette formation est une exploration de la notion de corps en apesanteur dans un environnement immersif à partir des travaux de deux artistes : Kitsou Dubois et Éric Joris. Un environnement immersif se construit à partir des tensions entre absence et présence et provoque un va-et-vient continu entre ces deux états. D'une part, le corps en apesanteur est une métaphore du corps contemporain : les nouvelles technologies du spatial permettent d'expérimenter, en absence de gravité, la perte instantanée du corps. Il en résulte tout un processus pour reconstruire un espace corporel propre. À partir de ce processus, Kitsou Dubois revisite les notions d'ancrage, d'appui, de distance, de connexion, en lien avec l'environnement. D'autre part, les performances de CREW_Éric Joris utilisent les technologies immersives en créant une représentation virtuelle du corps. Cependant, ce sont la gravité et les actions physiques qui vont permettre l'existence d'une présence corporelle dans cet environnement intermédiaire. Si ces deux approches peuvent paraître contradictoires à première vue, elles utilisent pourtant cet espace transitionnel entre absence/présence, réalité de poids/virtualité de la présence, perte de sensation/nécessité de (re)construction.

Chorégraphe, **Kitsou Dubois** collabore de 1991 à 1994 avec le Centre National d'Études Spatiales français (CNES) où elle propose un programme d'entraînement des astronautes à partir des techniques de danse. Elle participe depuis à de nombreux vols paraboliques.

Composée d'artistes et de scientifiques, **CREW_Éric Joris** est une compagnie belge travaillant aux frontières de la technologie, du théâtre et de la science. Responsable de formation à l'ISTS, **Jean-Louis Larcebeau** est chargé des secteurs son, vidéo et nouvelles technologies.

Au sein de la compagnie CREW_Éric Joris, **Vincent Jacobs** est responsable des développements technologiques.



Du 09/06/2009 au 11/06/2009

Salle des redoutes, Théâtre Royal, Mons (Belgique) | code: 4360
Parcours : CECN biotech

Prendre en compte l'environnement et le développement durable dans une institution culturelle

Par Frédéric Cadet (FR), Elsa Thomasson (FR)

Comme toute activité, la création artistique a des impacts sur l'environnement : consommation des ressources naturelles (énergie, papier, textile...), utilisation de produits toxiques (peinture, encre...), production de déchets (ordinateur...), pollution due aux transports.

Après une introduction présentant le développement durable et son retentissement dans le monde actuel, nous :

- Identifierons les motivations et les freins à s'engager dans une création plus respectueuse de l'environnement.
- Rechercherons les impacts environnementaux de l'activité artistique.
- Définirons les pistes d'amélioration sur la base d'exemples et d'outils existants (écofestival).
- Construirons un argumentaire en faveur de l'environnement.
- Développerons une méthode de communication sur la démarche environnement.

La prise en compte de l'environnement dans la création artistique sera traitée lors d'une autre session.

Designer de formation et spécialiste de l'écodesign, **Frédéric Cadet** a créé son agence en 2005. Celle-ci développe des activités dans les domaines du *consulting*, du design et de la communication.

Après neuf ans d'expérience à l'Agence de l'environnement et de la maîtrise de l'énergie française (Ademe), **Elsa Thomasson** rejoint l'agence écodesign frédéri@adet en 2007.

Lire l'interview de Frédéric Cadet p. 64.



Du 02/06/2009 au 06/09/2009

Carré des arts, TechnocITé, Mons (Belgique) | code: 4374
Parcours : CECN biotech
Domaines : arts plastiques

Introduction à l'art biologique

Par Zandrine Chiri (FR), Annick Bureaud (FR)

Les biotechnologies sont devenues un outil pour les artistes. Leurs travaux seront présentés au début de la formation. Certaines œuvres seront ensuite analysées à la fois sur le plan technique et sur le plan artistique. Après une courte introduction en biologie cellulaire, la formation se concentrera sur les principes de génétique et de biologie moléculaire : définition d'un gène, structure et réplication de l'ADN, rôles des acides nucléiques dans le vivant, mécanismes des mutations. Ces notions théoriques permettront d'aborder les biotechnologies, leurs principes de fonctionnement et leurs applications. En pratique les participants pourront manipuler quelques outils simples couramment employés en laboratoire.

Docteur en sciences (biologie du développement), **Zandrine Chiri** est cofondatrice de la société Interface-Z, spécialisée dans la conception d'interfaces, de capteurs et d'actionneurs destinés aux artistes.

Critique d'art, **Annick Bureaud** est chercheuse dans le domaine art, science, technologie et directrice de Leonardo/Olats (www.olats.org).

Lire le dossier spécial bio-art p. 32

Du 27/10/2008 au 23/05/2009

Art Zoyd, Valenciennes (France) | code: 4350

Art Zoyd : Classe de composition électroacoustique

Parcours: design sonore,
outils pour l'écriture interactive
Domaine: musique

Par André Serre-Milan (FR) et Carl Faia (EU)

La composition musicale est avant tout conception, structuration, mise en forme et action d'idées à l'aide de techniques musicales appropriées.

Cet apprentissage compositionnel ne se désolidarise pas d'un contexte professionnel et concret de production permettant d'en comprendre les tenants et les aboutissants, et d'en avoir une réelle expérience.

Vingt-deux jours de sessions réparties sur l'année scolaire proposent :

- L'apprentissage de technologies informatiques liées à la musique (environnements Pro Tools et Max/MSP).
- La formation à différentes techniques de prise de sons.
- L'écoute et l'analyse d'œuvres du répertoire musical.
- La conception, l'écriture et la production d'un court projet personnel.

Cette composition personnelle sera mise en regard des autres propositions, articulées en un tout sous la forme d'un spectacle multimédia qui sera présenté sur la scène du Phénix à Valenciennes. La dynamique de groupe et les échanges sont favorisés à toutes les étapes de travail.

Compositeur, **André Serre-Milan** travaille conjointement l'écriture vocale, instrumentale, électroacoustique et multimédia. Ses productions l'ont amené à collaborer avec Art Zoyd, GRM, la KITCHEN, GMEM, GRAME, CCRMA, CNMAT...

Compositeur et réalisateur musical américain, **Carl Faia** a collaboré à de nombreux projets en informatique musicale. Depuis 2003, il est chargé du développement et du suivi informatique des productions d'Art Zoyd.

Du 05/01/2009 au 09/01/2009

Art Zoyd, Valenciennes (France) | code: 4355

Introduction au traitement temps réel de la voix et du son

Parcours: design sonore, outils pour l'écriture interactive
Domaines: théâtre, danse, musique

Par Alexander MacSween (CA)

La voix d'un comédien peut aujourd'hui être traitée numériquement, son souffle amplifié, le son spatialisé, l'interaction entre les processus sonores et le jeu développée. Après une introduction présentant des exemples d'utilisation du son dans les arts de la scène dans les installations interactives, le formateur présentera un survol des logiciels de création

et de traitement de la voix et du son. Les projets des participants seront évalués et des éléments méthodologiques leur seront proposés.

Compositeur et musicien, **Alexander MacSween** a participé à de nombreux projets artistiques, notamment avec Robert Lepage et Marie Brassard.

Du 05/01/2009 au 09/01/2009

Salle des redoutes, Théâtre Royal, Mons (France)
code: 4356

Introduction à Isadora Scénographies pour sons et corps en mouvement

Parcours: outils pour l'écriture interactive,
espaces et corps augmentés, images et écrans
Domaines: théâtre, danse, arts plastiques

Par Armando Menicacci (FR)

La dernière version du logiciel Isadora offre de nouvelles possibilités de traitement du son et de la vidéo. Après une découverte des principes fondamentaux d'Isadora, cet atelier prend comme point de départ la chorégraphie du spectateur et propose d'explorer la poétique de l'écriture interactive mettant en jeu le corps en mouvement et diverses sources sonores. Il s'agira alors d'interroger l'hétérogénéité des perceptions de l'espace et l'écriture du geste interfacé.

Spécialiste de la danse et des nouvelles technologies, **Armando Menicacci** collabore avec plusieurs chorégraphes (Rachid Ouramdane, Alain Buffard) et développe des créations personnelles.

Du 09/02/2009 au 13/02/2009

Carré des arts, TechnocITé, Mons (Belgique)
code: 4358

Max/MSP dans les arts de la scène Formation initiale

Parcours: outils pour l'écriture interactive
Domaines: théâtre, danse, musique, arts plastiques

Par Philippe Montémont (FR)

Max se présente depuis plusieurs années comme le principal logiciel gérant les processus interactifs dans les arts de la scène. Cet atelier, destiné à des débutants sur Max maîtrisant l'environnement informatique, est une approche pratique à l'usage de Max. Dans une dynamique de projet, les participants réaliseront des mini-applications (patches) qui seront reliées les unes aux autres par un réseau local. Ces applications intégreront les contraintes inhérentes au spectacle vivant.

Les points suivants seront abordés :

- Vidéo: lecteur de film; tracking avec webcam et envoi des coordonnées recueillies au réseau,
- Son: lecteur de fichier; récupération des données

de tracking de la webcam pour le positionnement dans l'espace d'une source monaurale.

- Lumière: petite mixette permettant l'enregistrement et la restitution d'états lumineux.
 - Régie: interface de conduite globale (réseau) avec enregistrement/restitution de conduite.
 - Sur tous les patches, le contrôle par MIDI est abordé.
- Régisseur de théâtre, **Philippe Montémont** explore les problématiques du traitement temps réel et de l'interactivité dans les arts de la scène.

Du 30/03/2009 au 03/04/2009

Musiques Nouvelles, Carré des arts, Mons (Belgique)
code: 4376

L'ordinateur comme Instrument

Parcours: design sonore,
outils pour l'écriture interactive
Domaines: musique, arts plastiques, danse

Par Kasper T. Toeplitz (FR/PL)

Bien plus qu'une machine à mixer et à (re)jouer des sons, l'ordinateur est devenu un véritable instrument, utilisable sur scène. Cette mutation implique toutefois la redéfinition du statut d'instrument véritable. On s'attachera ici à la question de la musique *live*, mais également à celle des installations et des modes de production sonore: soit création pure, ou synthèse, soit utilisation d'un autre métalangage artistique, comme l'image (fixe, dessinée ou animée), pour produire le son. Nous verrons comment les différents langages induisent des gestes compositionnels différents. Les questions du contrôle du son en direct seront également abordées (contrôle par capteurs, par images, par fonctions algorithmiques ou semi-aléatoires...).

Compositeur, **Kasper T. Toeplitz** est également bassiste électrique et musicien. Il a développé son travail dans le *no man's land* entre la composition « académique » et la nouvelle musique électronique ou *noise music*.

Lire l'interview de Kasper T. Toeplitz p. 26

Du 30/03/2009 au 03/04/2009

Musiques Nouvelles, Carré des arts, Mons (Belgique)
code: 4376

La lutherie numérique : extension des corps sonores

Parcours: design sonore,
outils pour l'écriture interactive
Domaines: musique, arts plastiques, danse

Par Jean-Paul Dessy (BE),
Nicolas D'Alessandro (BE)

La lutherie électronique a ouvert depuis les années 20 un fabuleux champ d'invention sonore en parvenant à transformer le rapport de l'homme et de la machine en un dialogue fécond. Ce dialogue doit être nourri par des créations d'instruments originaux imaginés

conjointement par des luthiers électroniques et des musiciens. L'atelier se focalisera sur les pratiques instrumentales: capture, extension, imitation et invention de gestes musicaux, visant à la production de sons synthétisés et/ou mixtes.

Violoncelliste et compositeur, **Jean-Paul Dessy** est le directeur musical de l'ensemble Musique Nouvelles et de l'Orchestre royal de chambre de Wallonie. Doctorant de la Faculté polytechnique de Mons, **Nicolas d'Alessandro** travaille sur les problématiques de lutherie numérique, principalement liées à la synthèse de la voix.

Du 27/04/2009 au 28/04/2009

Salle des redoutes, Théâtre Royal, Mons (Belgique)
code: 4359

Arts de la scène et technologies contemporaines : histoire et enjeux esthétiques

Parcours: images et écrans, réseau et mobilité,
espaces et corps augmentés
Domaines: théâtre, danse

Par Clarisse Bardiot (FR)

Les arts de la scène ont toujours absorbé les inventions techniques, mécaniques, électriques, filmiques, électroniques ou numériques. Ce phénomène se poursuit tout au long du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, renouvelant souvent les pratiques scéniques. Ainsi, les écrans sur la scène ou les dispositifs interactifs ont-ils interrogé l'écriture, la mise en scène, la place de l'acteur et du spectateur ou encore la scénographie. L'objet de cet atelier sera d'examiner l'impact des technologies sur les arts du spectacle de la fin du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Chercheur, **Clarisse Bardiot** est spécialiste des relations entre arts de la scène et technologies numériques.

Du 04/05/2009 au 07/05/2009

Danse à Lille/CDC, Roubaix (France)
code: 4380

Les capteurs embarqués pour les arts de la scène : dramaturgie et technologie

Parcours: espaces et corps augmentés,
outils pour l'écriture interactive, artistes associés
Domaines: danse

Par Cyrille Henry (FR), Mylène Benoit (FR)

Portés sur les corps, les capteurs embarqués offrent la possibilité de connecter la scène aux outils informatiques. Ces outils permettent d'asservir différents médias (la lumière, le son, l'image projetée) aux mouvements des danseurs. Ils enchaînent les images (lumineuses et sonores) aux actes corporels et génèrent de nouvelles dramaturgies. En s'appuyant

sur les créations de la compagnie Contour progressif, Mylène Benoit et Cyrille Henry aborderont différents usages des capteurs embarqués dans les pièces chorégraphiques. Les créations de la compagnie donnent lieu en effet à une recherche de fond autour des nouvelles écritures scéniques générées par l'usage des nouvelles technologies. Elles fédèrent les différents membres de l'équipe autour du développement de nouveaux outils de création et de gestion en temps réel de la lumière et du son, en interaction avec les mouvements des interprètes sur le plateau.

Développeur et ingénieur, **Cyrille Henry** est spécialisé dans l'interaction entre le geste humain et l'informatique. À ce titre, il collabore avec de nombreux artistes.

Créatrice de la Compagnie Contour progressif, chorégraphe et vidéaste, **Mylène Benoit** explore dans ses oeuvres la façon dont les technologies et les médias façonnent la réalité du corps humain.

Lire l'interview de Mylène Benoit p. 22

Informations pratiques

Inscription

et prix des formations :

L'inscription se fait sur le site Internet du CECN : www.cecn.com

Les formations sont gratuites pour les professionnels des métiers de la culture domiciliés en Région Nord-Pas-de-Calais et en Zone Interreg Région Wallonne (Ath, Dinant, Mouscron, Mons, Neufchâteau, Philippeville, Thuin, Tournai, Virton, Charleroi, Namur, Soignies).

Pour les personnes extérieures à cette zone géographique, contacter le cecn : info@cecn.com

Adresse des lieux de formation :

Les ateliers présentés dans la revue se déroulent dans plusieurs lieux situés de part et d'autre de la frontière franco-belge, de sorte à favoriser des collaborations transfrontalières entre institutions, professionnels, formateurs et stagiaires. Les ateliers sont accessibles en priorité aux professionnels habitant en Région Wallonne et en Région Nord-Pas-de-Calais.

Carré des Arts,

TechnocITé, 4a rue des Sœurs Noires, Mons (Belgique)

Margin'halle, Maison Folie,

3 rue des Arbalestriers, Mons (Belgique)

Salle des redoutes

Théâtre Royal, Grand-Place, Mons (Belgique)

Le Fresnoy

22 rue du Fresnoy, Tourcoing (France)

Art Zoyd

8 rue Ferrand, Valenciennes (France)

Danse à Lille

5 rue du Général Chanzy, Roubaix (France)

Espace Sculfort

avenue Jean Jaurès, Maubeuge (France)

Contact pour les formations :

Amélie Kestermans :

+ 32 (0) 65 56 55 68

amelie.kestermans@technocite.be

Agenda des formations

27/10/2008 > 23/05/2009

Art Zoyd :

Classe de composition électroacoustique

Lieu : Art Zoyd, Valenciennes

05/01/2009 > 09/01/2009

Introduction au traitement temps réel de la voix et du son

Lieu : Art Zoyd, Valenciennes

05/01/2009 > 09/01/2009

Introduction à Isadora

Scénographies pour sons et corps en mouvement

Lieu : Salle des redoutes, Théâtre Royal, Mons

09/02/2009 > 13/02/2009

Max/MSP dans les arts de la scène

Formation initiale

Lieu : Carré des arts, TechnocITé, Mons

16/03/2009 > 19/03/2009

L'ordinateur comme instrument

Créations sonores en synthèse pure et en re-synthèse d'images ; manipulations en « live »

Lieu : Art Zoyd, Valenciennes

20/03/2009

Atelier autour de *Light Music* de Thierry De Mey.

« Interprétation et interactivité :

le mouvement comme musique »

Proposé par Charleroi/Danses, centre

chorégraphique de la communauté française

Lieu : Espace Sculfort, Maubeuge

30/03/2009 > 03/04/2009

La lutherie numérique : extension des corps sonores

Lieu : Musiques Nouvelles, Carré des arts, Mons

27/04/2009 > 28/04/2009

Arts de la scène et technologies contemporaines : histoire et enjeux esthétiques

Lieu : Salle des redoutes, Théâtre Royal, Mons

07/05/2009

Les capteurs embarqués pour les arts de la scène : dramaturgie et technologie

Lieu : Danse à Lille/CDC, Roubaix

02/06/2009 > 06/09/2008

Introduction à l'art biologique

Lieu : Carré des arts, TechnocITé, Mons

02/06/2009 > 12/06/2009

Dispositif immersif/corps en apesanteur/ perte et construction

Comment (re)construit-on son propre corps dans un dispositif immersif ?

Lieu : Margin'halle, Maison Folie, Mons

09/06/2009 > 11/06/2009

Prendre en compte l'environnement et le développement durable dans une institution culturelle

Lieu : Salle des redoutes, Théâtre Royal, Mons

Résidences septembre 2008 – juin 2009

Le CECN offre un programme de résidence pour des compagnies souhaitant intégrer des technologies dans leur création. Les modalités sont très ouvertes : moyens en production et coproduction, période de recherche et d'expérimentation sur un plateau, formations spécifiques élaborées « à la carte ». La durée des résidences est variable, de quelques jours à plusieurs semaines, en fonction des projets. Le CECN a ainsi accueilli et soutenu Caden Manson, Denis Marleau, Daniel Danis, Marie Brassard, Michèle Noiret, Thierry De Mey, Zaven Paré, Laurent Hatat... sans oublier le soutien à la jeune création : Adrien Mondot, Valérie Cordy, Mylène Benoit, Florence Corin, Transitscape, Antoine Defoort...

Si vous souhaitez soumettre un projet, vous pouvez soit contacter un opérateur spécifique, soit adresser votre demande à info@cecn.com

Cie Contour Progressif / Mylène Benoit La Chair du monde (titre provisoire)



Danse à Lille/CDC, le manège.mons, TechnocITé
décembre 2008 à janvier 2009

La chair du monde, création 2009 de la Cie Contour Progressif, poursuit le travail amorcé avec *Effet papillon* sur la représentation du corps dans les médias. Ce projet investit le champ de la représentation de la catastrophe, de l'accident et du combat sur la scène médiatique (télévision, cinéma, jeu vidéo). Il sera programmé dans le cadre de la saison 2009/2010 de Danse à Lille/CDC et aux Rencontres professionnelles du CECN en mars 2009.

Partenaires : Le Vivat Scène Conventioonnée, Armentières (BE) / le manège.mons/CECN (BE) / La MAC, Sallaumines (FR) / Danse à Lille/CDC (FR) / La Condition Publique, Roubaix (FR). Avec le soutien de : La DRAC Nord-Pas-de-Calais / Le Conseil régional Nord-Pas-de-Calais / L'ADAMI / La Fondation Beaumarchais.

Marie-Pierre Bésanger / Bottom Théâtre Vênem, ou l'attachement



TechnocITé, le manège.mons / juin 2008 à mars 2009

Vênem, ou l'attachement poursuit en Afrique la questionnement mené par la compagnie sur le territoire du Pays de Tulle entre 2004 et 2006 : où en sommes-nous de notre perception de l'espace à l'heure du téléphone portable, de l'ADSL, du GPS, lorsque les frontières du village se sont perdues dans les communautés de communes ? Ces questions tissent l'échange entre l'auteur africain Aristide Tarnagda, situé à 200 km au sud-ouest de Ouagadougou, et la metteuse en scène Marie-Pierre Bésanger, qui travaille à Sadroc, à 500 km au sud de Paris. La création vidéo du spectacle est réalisée par le CECN (Amélie Kestermans).

Création du Bottom Théâtre (Tulle) en collaboration avec la compagnie ODC (Ouagadougou). En coproduction avec le Festival des Francophonies en Limousin et le CECN. Avec le soutien de Cultures France, du CITEF, de l'OIF, de la DRAC Limousin, de la Région Limousin, du Département de la Corrèze, de la Ville de Tulle. Et l'aide de La Mégisserie - Pôle culturel de Saint-Junien.

David Bobee / C^{ie} RICTUS Nos enfants nous font peur quand on les croise dans la rue



Le>studio Manège Maubeuge / septembre 2008

Nos enfants nous font peur quand on les croise dans la rue est le titre d'un texte de Ronan Chéneau sur ce qu'il y a de visible et d'invisible d'Afrique. La jeunesse, la France, la politique, la peur, l'identité nationale... sont les thèmes qui jalonnent son propos et qui sont au cœur de cette création. L'espace est ici fermé et urbain, une boîte métallique, un espace public intérieur. Il peut s'agir du hall d'attente d'un aéroport, d'un centre de transit ou même de détention. Un lieu collectif et froid qui, visuellement, pose la question de la place du vivant dans nos cités contemporaines. La résidence permet d'explorer la scénographie vidéo en configuration réelle.

Production : RICTUS. Coproduction et accueil de résidence : Le Centre Dramatique National de Gennevilliers, L'Hippodrome/Scène Nationale de Douai, la Scène Nationale de Petit-Quevilly/Mont Saint-Aignan, La Brèche/Centre des Arts du Cirque de Basse-Normandie. Coproduction : Le Carré des Jalles/Saint-Médard-en-Jalles, Théâtre Brétigny/Scène conventionnée du Val-d'Orge. Avec le soutien du Manège Maubeuge/CECN. La compagnie Rictus est conventionnée par le ministère de la Culture - DRAC de Basse-Normandie.

Lucille Calmel Au bord du gouffre



TechnocITé, le manège.mons / février 2009

Où est le dedans ? Où est le dehors ? Et l'en-deçà du dehors ? Et l'au-delà du dedans ? Artiste-performatrice, metteuse en scène et écrivain, Lucille Calmel préfère emprunter les dédales singuliers d'une création furieusement indisciplinée. Une étrange noria de visions sur fond d'expériences des limites qui se débat, se délite et se cogne aux volutes de la chair et du virtuel pour renouer avec la nature instinctive de l'art. Avec au cœur de l'archipel scénique encore à pressentir, une écriture d'une troublante étrangeté créant son propre glossaire et le corps symptomatique à rebours réinventé par les croisées des nouvelles technologies.

Projet accompagné par La Bellone, Maison du Spectacle, le manège.mons/CECN2. Avec le soutien de la Cie U-Structure Nouvelle - France, l'Agence Wallonie-Bruxelles Danse/Théâtre, Le Centre des Arts scéniques.

Antoine Defoort / Halory Goerger &&&&& & &&&&



TechnocITé, le manège.mons /
septembre 2008 à mars 2009

&&&&& & &&&& traite de la science, de la fiction, et des deux réunis par un tiret. On y dissèque la présence du futur dans nos vies, la possibilité de l'intergalactique dans une boîte en carton, le désir d'exode vers des planètes plus engageantes. Dans une tradition qui tient autant du music-hall que de la performance, deux porteurs d'épée posent des questions à un moment et à un endroit, pour y répondre à un autre moment et à un autre endroit. Le spectacle se prolonge dans les installations, pour une narration éclatée où l'on se prend parfois les pieds dans le robot.

Coproduction : TNT-Manufacture de chaussures, Bordeaux (FR), Théâtre de L'L, Bruxelles (BE), Le Vivat Scène conventionnée, Armentières (FR), le manège.mons/ Maison folie, Mons (BE), la Maison Folie de Wazemmes, Lille (FR), le manège.mons/CECN, Mons (BE) / Avec le soutien de La Malterie, Lille (FR) / Avec l'aide de la DRAC Nord-Pas-de-Calais / Production : Frietsoep Inc.

Thierry De Mey Light Music (nouvelle version)

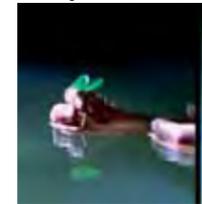


Charleroi/Danses / août 2008 à février 2009

Light Music explore l'état de tension à la frontière entre le geste et le son produit, le visuel et le sonore, l'écriture chorégraphique et la musique. Equipé des technologies émergentes de captation du mouvement, le chef solo ou le percussionniste sans percussions peut, du simple mouvement de ses mains, déclencher des sons ou des séquences musicales, les manipuler dans le temps et dans l'espace, les mettre en boucles, les déchirer, les faire résonner, etc. La pièce fait l'objet d'un constant travail d'amélioration au fur et à mesure de sa diffusion sur scène en vue de libérer l'interprète des contraintes liées à la captation du mouvement. Ainsi, il acquiert une plus grande autonomie d'interprétation et une responsabilité maximale dans la gestion des déclenchements sonores et musicaux. Les échantillons sonores sont également réenregistrés avec le percussionniste Jean Geoffroy sur base de textures sonores acoustiques. La nouvelle version de l'œuvre est présentée en plusieurs étapes durant la saison 2008/2009 : NRW International Dance Festival dirigé par Pina Bausch au PACT Zollverein à Essen le 25 novembre 2008 ; Festival Temps d'images au Trafo House of Contemporary Arts à Budapest les 6 et 7 février 2009 ; Rencontres Professionnelles du CECN en mars 2009.

Production : Grame, centre national de création musicale/Lyon, en coproduction avec Charleroi/Danses, Centre chorégraphique de la Communauté française, en collaboration avec le GMEM, centre national de création musicale/Marseille (commande GMEM-Ministère de la Culture -Création Biennale Musiques en Scène - Lyon/Mars 2004).

Thierry De Mey Ma mère l'oye et Prélude à l'après-midi d'un faune



Charleroi/Danses / novembre 2008 à avril 2009

Prenant comme point de départ la réalisation du film de deux chorégraphes d'Anne Teresa De Keersmaeker, *Ma mère l'oye et Prélude à l'après-midi d'un faune*, sur des musiques de Maurice Ravel et Claude Debussy, Thierry De Mey propose un projet filmique pour orchestre où les films de danse sont

montés en temps réel selon l'interprétation musicale. Les séquences de danse filmée sont projetées sur trois grands écrans tendus au-dessus de l'orchestre. Le montage vidéo en triptyque permet une mise en relation des différentes phrases de mouvement en fonction des motifs musicaux et des couleurs orchestrales. Les techniques de projection haute définition utilisées permettent le déclenchement et le montage en temps réel des séquences filmées en suivant la partition. Ce dispositif réactif laisse le chef libre de ses « mouvements » et l'interprétation musicale exempte de contraintes extra-musicales. Résidences au Grame, centre national de création musicale à Lyon et à Charleroi/Danses.

Kitsou Dubois Traversées

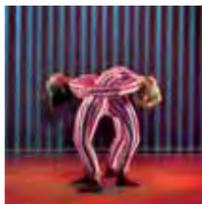


Art Zoyd / février 2009

À l'occasion de sa prochaine création, intitulée *Traversées*, la chorégraphe Kitsou Dubois est accueillie pour une résidence en deux étapes. Dans un premier temps, le compositeur Pierre Boscheron est accueilli à Art Zoyd. À partir de matériaux recueillis durant les laboratoires d'expérimentation menés par Kitsou Dubois (voix et ambiances), des textes de l'auteur Sonia Chiambretto et des éléments musicaux (instruments et programmations), sa composition intègre la spatialisation du son et ses résonances. Lors d'une seconde étape de résidence, sur l'un des plateaux de la Maison Folie de Mons, les interprètes de *Traversées* s'approprient cette matière sonore grâce à des capteurs de mouvements pour en faire leur propre espace de jeux : suspension, disparition, réverbération, augmentation. La création aura lieu les 18 et 19 novembre 2009 au Manège de Reims.

Production déléguée : Ki Productions Coproductions et accueils en résidence : Le Manège de Reims Scène Nationale, L'Espace 1789 de Saint-Ouen, La Brèche - Centre des Arts du Cirque de Basse-Normandie, La Chartreuse (Centre National des Écritures du Spectacle). Partenaires des laboratoires de recherche : le manège.mons/CECN2 (BE), l'Observatoire de l'Espace du CNES (Centre National d'Études Spatiales), Art Zoyd - Valenciennes, Centre de Production et de Création Musicales [Assistant musical : Carl Faia] avec l'aide du ministère de la Culture/aide à la résidence cirque. Partenariat avec le CICM (Centre de Recherche Informatique et Création Musicale), Université de Paris 8, MSH Paris Nord, dans le cadre du projet ANR VIRAGE.

Sophie Girod / Cie du nouveau jour Les métamorphoses de Nina



Le>studio Manège Maubeuge / novembre-décembre 2008

Ce spectacle jeune public mêle danse et vidéo autour d'une exploration poétique et ludique sur le thème du double et de la multiplication. Les doubles de Nina mettent en place une « mécanique du rêve », mécanique du double, de la multiplication et de la métamorphose. Avec eux, la limite entre la fiction filmée et ce qui est joué/dansé sur scène se confond, au point de ne plus pouvoir démêler le vrai du faux. La résidence au studio technologique du Manège Maubeuge a pour objet la création de la scénographie vidéo.

Coproduction le Manège Maubeuge/CECN, Maison de l'Art et de la Communication de Sallaumines.

Cyrille Henry, Nicolas Montgermont / chdh Vivarium



Le>studioManège Maubeuge / septembre 2008

Vivarium est un projet de DVD audio/vidéo dans la continuité du travail de performance que mène le groupe chdh depuis plusieurs années. Le but de *Vivarium* est de passer d'une forme d'expression live et improvisée à une forme écrite et composée, pour la publication de pièces hybrides proposant une symbiose entre le son et l'image. Le DVD produit contient les pièces au format DVD vidéo, les vidéos informatiques haute résolution ainsi que tous les outils et logiciels développés dans le cadre du projet.

Production Arcadi, Cie Prométhée, avec le soutien de Césaré, Art Zoyd, le Manège Maubeuge/CECN.

Laboratoire mobile – Cie Les Hommes penchés Jacques André / Christophe Huysman Imbrications (titre provisoire)



TechnocITé, le manège.mons / septembre 2008 à janvier 2009

Comment l'humanité, les populations, l'individu se disent et se voient-ils, dans une histoire où les cadres mentaux du racisme perdurent et se déguisent, jusque dans les textes de référence - lois, dictionnaires, presse, etc - et résonnent de toutes les crispations identitaires ? Comment traduire le collectif à l'heure des fichages et des profilages ? Comment lire autrement la pluralité de nos identités ? Pour développer ces questions de manière sensible, les Hommes Penchés associés au CECN de Mons et à Numédiart élaborent des dispositifs multimédias inédits.

Création prévue mars 2010. Production déléguée : Les Hommes Penchés. Coproduction : la Ménagerie de Verre - Paris, Le Vivat SC d'Armentières, le Manège.Mons /CECN2 et TechnocITé (Belgique). En partenariat avec Acapela group*. Avec le soutien de Numédiart et du DICREAM - aide à la maquette. Compagnie conventionnée par la DRAC et la Région Île-de-France.

Denis Marleau / Ubu Le complexe de Thénardier

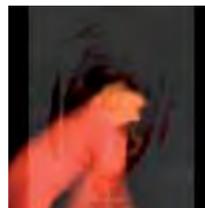


Le manège.mons, mons / septembre 2008

Denis Marleau met en scène pour la seconde fois un texte de l'auteur franco-béninois José Pliya après *Nous étions assis sur le rivage du monde...* Ce duel à la fois poétique et implacable qu'est *Le complexe de Thénardier* est abordé au plus près d'une intimité singulière ébranlée par la pression du monde et de la vie qui continue à bruir, malgré tout. À l'origine de toutes ses recherches scéniques, le rapport de Denis Marleau au texte et à son « étrangeté » est fondamental. Avec *Le complexe de Thénardier*, il poursuit l'exploration d'une oeuvre dans laquelle les personnages prennent la parole au corps pour exister, toujours en tension avec le monde. La création vidéo et lumière, ainsi que la spatialisation sonore font notamment l'objet de la résidence au manège.mons.

Une coproduction du manège.mons/Centre Dramatique et CECN2 (Belgique), du Théâtre ESPACE GO (Montréal), du Festival des Francophonies en Limousin (France), du Théâtre Varia/Centre Dramatique de la Communauté Wallonie Bruxelles (Belgique), du Phénix/Scène Nationale de Valenciennes (France), de UBU, compagnie de création (Montréal). Avec l'aide de la CITF, du CGRI et du BIJ.

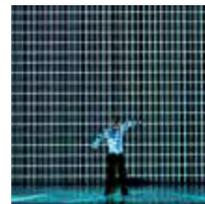
André Serre-Milan Musichorégraphie d'appartement



Art Zoyd, TechnocITé / mars à juin 2009

La résidence d'André Serre-Milan au studio d'Art Zoyd est une première étape de travail en vue d'un projet de spectacle intitulé *Musichorégraphie d'appartement*. Il s'agit de concevoir une nouvelle interface permettant la captation gestuelle de toute source, sous deux formes simultanées et utilisées de manière conjointe : le geste vu de l'intérieur, dans son mode de production (capteurs embarqués sur le corps) ; le geste vu de l'extérieur dans un espace à une échelle donnée (deux caméras donnent les informations en trois dimensions d'un corps, d'un déplacement, d'un membre ou d'un geste dans un espace dont l'échelle de représentation est choisie).

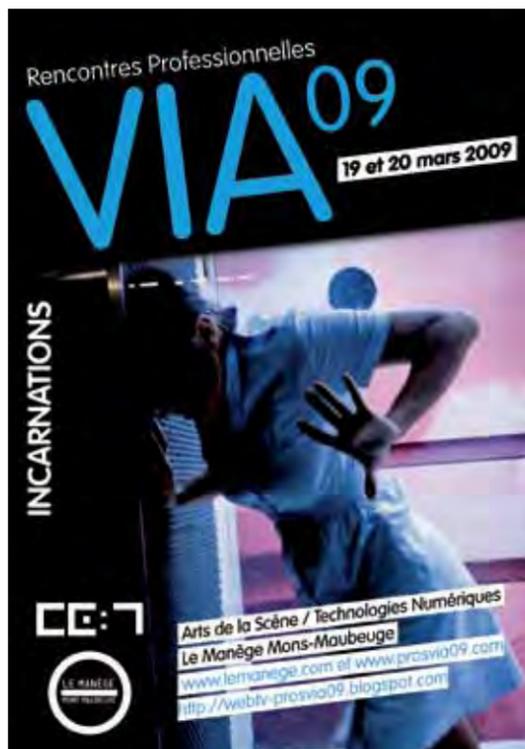
Hiroaki Umeda / S20 Adapting for Distortion



Le>studio Manège Maubeuge / septembre-octobre 2008

Artiste visuel plus que chorégraphe, performeur plus que danseur, Hiroaki Umeda, né en 1977 au Japon, développe une approche artistique qui relève autant des arts visuels que des arts de la scène. Ses pièces chorégraphiques peuvent être perçues comme de véritables installations, à la fois visuelles et sonores, dans lesquelles l'artiste déploie une gestuelle très personnelle. Si ses propositions esthétiques placent la danse au cœur de la matière électronique et des mutations technologiques numériques, Hiroaki Umeda entend y révéler les traces persistantes d'une humanité. La résidence au Studio technologique du Manège Maubeuge a pour objet la création vidéo de sa nouvelle création.

Production le Manège Maubeuge/CECN, ROMAEUROpA, s20.



Rencontres professionnelles VIA 09

Arts de la Scène / Technologies numériques
19 et 20 mars 2009 Le manège.mons/CECN2
 En partenariat avec le manège.mons dans le cadre du festival VIA, les *Rencontres professionnelles* ont pour but de présenter une série de propositions scéniques utilisant les technologies numériques, en lien avec le programme de formation continue et de résidences transfrontalières du CECN. Spectacles aboutis, chantiers, projets en cours sont présentés dans une approche de médiation et de pédagogie : quelles sont les technologies aujourd'hui disponibles pour la création, pourquoi et comment utiliser la technologie dans les arts de la scène, quels sont les cheminements de son utilisation entre artistes, techniciens et ingénieurs, comment structurer, échanger les connaissances développées lors de ces processus ? Une rencontre avec artistes et techniciens traitant de ces sujets suit chaque proposition scénique présentée. Cette année, seront notamment présentés les projets de Kitsou Dubois, Mylène Benoit, Clinic Orgasm Society, Halory Goerger et Antoine Defoort, Yann Marussich, Les Hommes Penchés/Christophe Huysmans et Jacques André, Bud Blumenthal... Les matinées du CECN réuniront de jeunes artistes et des tables rondes autour de ces questions avec les différents partenaires du CECN et des invités extérieurs.

Préinscriptions en ligne sur www.prosvia09.com
 En Belgique les 25, 26 et 27 mars.

Les Repérages

Rencontres internationales de la jeune chorégraphie du 21 au 27 mars 2009 – Lille, Roubaix, Charleroi

Créés en 1995 par Danse à Lille/CDC, *Les Repérages - Rencontres internationales de la jeune chorégraphie* programment de jeunes compagnies de danse contemporaine avec le souci de leur ouvrir les portes d'une diffusion et d'une notoriété internationales.

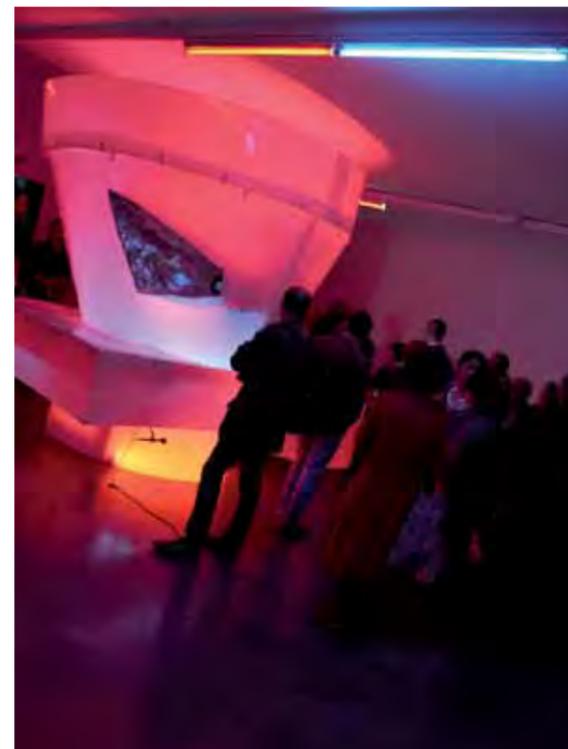
La programmation du festival *Les Repérages* est fondée sur un réseau artistique de structures culturelles établies sur les continents européen, africain et américain. À l'initiative de Danse à Lille/CDC, quinze pays sont désormais réunis au sein de ce réseau de promotion et de diffusion de la jeune création chorégraphique : Allemagne, Brésil, Belgique, Canada, Croatie, Espagne, Finlande, France, Italie, Luxembourg, Pays-Bas, Portugal, Royaume-Uni, Suisse et Tunisie.

Dix-sept compagnies sont ainsi présentées en 2009. Véritable tremplin, le festival permet aux compagnies de bénéficier des contacts avec les membres du réseau des Repérages. Chaque membre du réseau s'engage ensuite à inviter au moins une de ces compagnies dans son propre pays, permettant ainsi la mise en place de tournées internationales.

Cette année, neuf compagnies « repérées » seront reçues par Charleroi/Danses.



The Guests Company, 17 Drops, 2007 © Xavier Boyer



« Panorama 9-10 », 2008 © Christian Châtel

Sonoscopie #4

23 mai 2009 – 18h – Le Phénix - Valenciennes
Coproduction Art Zoyd3 – Gérard Hourbette / Le Phénix - Valenciennes

Suite à la « session de composition instrumentale, électroacoustique et multimédia » (voir p. 82), encadrée par Art Zoyd, les stagiaires livrent leurs créations sous forme d'un spectacle multimédia : *Sonoscopie #4*.

Tout au long de l'année 2008-2009, dix-huit musiciens, vidéastes, plasticiens, auteurs, comédiens... se sont initiés à la composition instrumentale et électroacoustique sous la houlette d'André Serre-Milan (direction artistique) et de Carl Faia (développements informatiques). Parallèlement à l'acquisition des bases de la composition musicale et à l'initiation à divers outils informatiques, les stagiaires ont conçu et réalisé un court projet personnel. L'ensemble des projets est réuni dans *Sonoscopie #4*.

Ce spectacle est un voyage ludique, un dialogue d'idées décliné sur une heure trente de découvertes musicales, visuelles, scéniques. Une réflexion/proposition sur des supports et pensées compositionnelles d'aujourd'hui.

Exposition « Panorama 11 »

Le Fresnoy
Studio national des arts contemporains, Tourcoing
Du 13 juin au 26 juillet 2009
Vernissage vendredi 12 juin 2009
Commissaire : Régis Durand

La 11^{ème} édition de l'exposition « Panorama » prend place dans le programme de lille3000. L'occasion de découvrir les œuvres des artistes professeurs invités et des étudiants, produites par Le Fresnoy - studio national en 2008/2009.

« Panorama 11 », dont le commissariat a été confié à Régis Durand, ancien directeur du Jeu de Paume et du Centre national de la photographie, présentera ainsi plus de cinquante œuvres inédites - films, vidéos, installations, photographies et performances.

« Panorama », c'est aussi un programme festif de soirées et d'événements, en partenariat avec des acteurs culturels de la métropole tels que le Musée d'art moderne Lille Métropole de Villeneuve-d'Ascq, le Festival Latitudes Contemporaines et des présentations d'œuvres hors les murs notamment à la gare Saint-Sauveur de Lille ou au festival Agora de l'Ircam à Paris.

« Panorama » est un rendez-vous placé sous le signe de l'expérience, de l'échange, qui invite à réfléchir au processus de création.

www.lefresnoy.net



Sonoscopie #3, 2008 © Art Zoyd

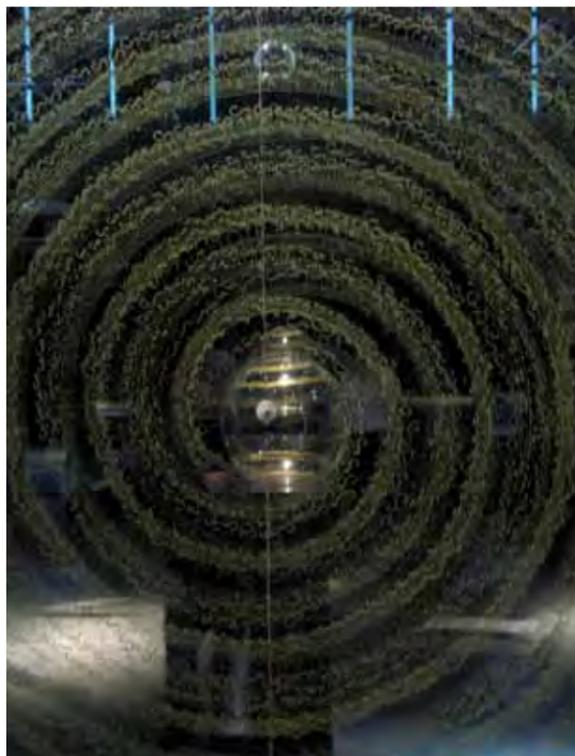
City Sonics 2009 : déambulasons urbaines

Du 26 juin au 26 juillet 2009, Mons

Chaque été depuis 2003, Transcultures et le service culture de la Ville de Mons proposent avec City Sonics (directeur artistique: Philippe Franck) un itinéraire sonore singulier dans l'espace de la cité réenchantée. Des installations, des environnements, des salons d'écoute, des performances, des concerts électro et des rencontres mettent en espace des sons, des paroles et des musiques auxquels peuvent faire écho des images.

Après une sixième édition qui a vu sa fréquentation augmentée, City Sonics 2009 s'annonce tout aussi déambulatoire et riche en création (une trentaine d'installations ponctuées de performances dans une dizaine de lieux de patrimoine). On attend, entre autres, les Heartscopes d'Eric Van Osselaer, des échanges avec Avatar (laboratoire d'artistes sonores et numériques à Québec dirigé par Jocelyn Robert) et la SAT à Montréal, ainsi que la production d'une nouvelle installation d'Alexander MacSween.

En collaboration avec divers partenaires locaux, seront organisés des ateliers (notamment à destination des « sonic kids ») et des conférences sur les arts sonores. City Sonics trouvera prolongements et échos au Centre Wallonie-Bruxelles et à la Maison des Métallos (Paris), ou encore lors des Nuits électroniques de l'Ososphère (Strasbourg). www.citysonics.be



Denys Vinzant, *Machine à eau d'ore et d'espace*, City Sonics, 2008
© Denys Vinzant & Transcultures

De deux points de vue et Sin Sangre au Théâtre de la Ville et au Théâtre du Châtelet Saison 09/10

Deux spectacles coproduits par le manège.mons et TechnocITé seront présentés à Paris en 2009-2010. La chorégraphie de Michèle Noiret, *De deux points de vue*, sera diffusée au Théâtre de la Ville à Paris ; *Sin Sangre*, spectacle créé par la compagnie chilienne Teatro Cinema, sera quant à lui joué au Théâtre du Châtelet.

« Les lointains intérieurs » dont parle Henri Michaux révèlent des profondeurs insoupçonnées. Avec *De deux points de vue*, Michèle Noiret poursuit l'exploration de ces mondes intérieurs, dans un duo où un homme et une femme vivent sur un mode étrange une liaison indéfinissable. Michèle Noiret retrouve dans ce projet Fred Vaillant et Todor Todoroff qui ont développé un environnement technologique subtil, capable de dilater les rumeurs sonores et visuelles des corps.

À la recherche d'un nouveau langage fusionnant théâtre et cinéma, la compagnie chilienne la Troppa devient Teatro Cinema. Avec *Sin Sangre*, leur tout premier spectacle, la troupe, célèbre pour l'engagement politique de ses spectacles, dresse un portrait métaphorique d'un Chili face à son passé, oscillant entre désir de vengeance et besoin de pardon.



Teatro Cinema, *Sin Sangre*, 2008 © Rodrigo Gomez Rovira

En collaboration avec la Maison des arts de Créteil.
Un projet co-financé par l'Union Européenne, Interreg IV,
le FEDER et la Région Wallonne.
Avec le soutien de la Région Nord-Pas-de-Calais,
le Ministère de la Communauté Wallonie-Bruxelles,
lille3000, Mons 2015.
Partenaires formation :
INA, CFPTS, Forem, ANPE, AFDAS.



Ville de Jeumont



Union européenne : Fonds Européen de Développement Régional
INTERREG efface les frontières
Opération cofinancée par le FEDER
dans le cadre du Programme INTERREG IV France-Wallonie-Vlaanderen.



ministère de la Communauté
Wallonie - Bruxelles



patch

Center for Contemporary
and Digital Script **Review**

English part

N° 09

P.8

In brief

Transcultures-SAT: Transatlantic Exchanges and Positive Contamination

Transcultures (Mons) and Société des Arts Technologiques (SAT-Montreal) have launched, thanks to the Transnumériques 2008 Festival, a series of exchanges concerning audio-visual performance and sound art in various places: Paris, Montreal, Quebec City and Mons. In the latter, René Barsalo has presented *SAT{osphère}*, an impressive mobile dome that diffuses panoramic images and sound. Likewise, Nicolas D'Alessandro, Manuel Chantre (aka "Taxi nouveau"), Simon Dumas, Thomas Israël, Simon Laroche and the Popcore, MéTamorphoZ and Rhizome collectives have initiated several events and fruitful collaborations that will continue with the City Sonics festival at the end of June 2009. In the program of this long-awaited event will be the best of the new artistic productions from Belgium and Quebec resulting directly from these "positive contaminations". Last but not least, a joint Belgian and French Canadian publication is in view.

Julien Delaunay

www.sat.qc.ca / www.transcultures.be

P.9

Transforme

Professional training course at the Centre de recherche et de composition chorégraphiques

Artistic direction: Myriam Gourfink, choreographer.

Transforme has been designed as a "humanistic academy", a space where twelve choreographers come each year to enhance their knowledge, as well as to nurture their intellectual and artistic production. In 2009, teaching will be structured around the theme of perception.

The program consists in four sessions. The first session offers a panel of conferences on the selected theme, as well as on the relationship between dance and music, and dance and new media. The idea is to help participants, throughout the following sessions, to formalize a language of their own and model a choreographic environment in relation to the issues of the course, so as to accompany them through making an outline of approximately ten minutes.

At the end of the training, three of the twelve artists will be invited to develop their outline into a twenty-minute piece. All three pieces will then be shown at the Saison musicale de Royaumont in the fall, in Val d'Oise and elsewhere, depending on the partnerships forged by Royaumont.

Clarisse Bardiot

www.royaumont.com

P.10

Loïc Reboursière: Art through Bodily Capture

The Numédiart project that we have already mentioned in previous issues, continues to inspire young, art-inclined researchers in digital tech-

nologies. Under the leadership of Professor Thierry Dutoit, from the Faculté Polytechnique de Mons, bold projects endeavour to survey the latest innovations in terms of interactivity and to push the limits of its application field even further. Loïc Reboursière, a former student of the Master de Création Numérique at the Université de Valenciennes, followed a training course in the Numédiart laboratories. In this context, he took part in a research project, initiated by Thierry Coduys, on capturing breath and transforming it into parameters capable of interacting with a musical score. This project allowed him to follow the creation of *Passion*, Pascal Dusapin's opera at the Festival d'Aix-en-Provence in 2008: "I was interested in capturing physiological elements. I have both artistic and scientific qualifications. I collaborated with the composer Todor Todoroff and a researcher from UCL, Jean-Julien Filatreau. Our research rapidly turned towards sensors and the data they could provide us with – basically, signal processing. Once the project was launched, things moved on very quickly. I assisted Thierry Coduys, who was designing the electro-acoustic device of the opera *Passion* by Pascal Dusapin in Aix. In that way, I also contributed to the application of the technical solutions we had developed. Physiological capture is very different from the one you obtain with traditional pressure or movement sensors or even with a camera. In this case, it is the interior of the body that is captured. Existing interfaces are almost exclusively medical and not at all adapted to the requirements of performing arts. Under Thierry Coduys' supervision, we created a specific interface by writing the MAX/MSP patches to control the various parameters and to process the captured data. This process offered some very interesting perspectives from an artistic point of view. For instance, it becomes possible to capture the interior of a dancer's body. Having finished this training course, I am currently continuing with my research at the Faculté Polytechnique."

Interviewed by Vincent Delvaux

www.lilacwine.free.fr

P.11

Art Press 2

Le Fresnoy – A Decade of Creativity, Art Press 2 n°11, August 2008

Media Arts, Conservation and Restoration, Art Press 2 n°12, 2009

Art Press is publishing two special issues relating to digital arts:

Le Fresnoy – A decade of creativity, published on the occasion of Le Fresnoy's 10th anniversary, is devoted to this teaching and production centre, run by Alain Fleischer. This issue presents a set of works and projects produced at Le Fresnoy and questions the pedagogical, technological and aesthetic issues relevant to artistic education and production today.

Media Arts, Conservation and Restoration goes back over research carried out within the framework of the DOCAM program, initiated by the Daniel Langlois Foundation (Montreal). Using numerous case studies, curators and museum directors, artists and art histo-

rians share their thoughts on the preservation of technology-based art.

Elise Avenet

www.artpress.com

P.11

Donna Haraway

Donna Haraway, *Manifeste cyborg, et autres essais. Sciences - Fictions - Féminismes*, Paris: éditions Exils, 336 pp., 29 €.

This book, a collection of five essays, is essential on several counts. Donna Haraway, professor of the History of Consciousness at the University of California Santa Cruz, offers us a method that brings into play political tools (for instance, "Autres Inapproprié/es", while some others are to be found in the text entitled "Le patriarcat du *Teddy Bear*") and philosophical concepts (cyborg, allochronic time, connection) in order to transform the perception and the future of the contemporary world from the inside. Devising a theory of *Cyborg*, Donna Haraway liberates science-fiction and leads it to a reality that involves the fields of media, gender, post-colonialism, and feminist studies.

Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan have not contented themselves with a mere translation. In their introductions, they present a critical and contextual apparatus that accompanies the thinking of the author in her approach of primates, machines, genres and the world.

Cyril Thomas.

P.12

Carte blanche to Myriam Gourfink

With *Contraindre* (2004), *This is My House* (2005) or more recently *Les Temps Tirillés*, Myriam Gourfink has developed a demanding and personal choreographic body of work, drawing on a precise way of writing inspired by Rudolf Laban (who elaborated a theory on the notation of movement, known as "labanotation", in the beginning of the 20th century). Based on yoga and respiration control, her approach inscribes the living process in an almost hypnotically slow space-time which goes against a culture that is ruled by speed and zapping. Myriam Gourfink works in close collaboration with composer Kasper T. Toeplitz, who constructs sound-spaces in real time, as well as with computer scientists, in order to explore, with the help of both dancers and digital devices, micro-movements in an intense synergy of mind and body. The goal of this research is to invite performers, via an open score, to create the dance together with the choreographer.

A key figure in French choreographic research, Myriam Gourfink is a laureate of the Villa Medici Extra Muros (New

York 2000). In 2002, she received a writing scholarship from the Ministry of Culture and Communication for a work aiming to develop a way of writing for choreographic composition and its integration into computerized devices. To a large extent, her work is computing-orientated: *Glossolalie* (1999), *Too Generate* (2000), *L'écartate* (2001), *Marine* (2001), *Rare* (2002), *Contraindre* (2004), *This is my House* (2006); it has been shown in France, Belgium, Switzerland, Turkey, Japan, Canada, USA... After being an artist in residence at the IRCAM in 2004-2005, then at Le Fresnoy-studio national des arts contemporains in 2005-2006, she has been, since January 2008, the director of the Centre de Recherche et de Composition Chorégraphiques (CRCC) at the Fondation Royaumont (France). www.myriam-gourfink.com

Relational Art

The body with all its organs, in particular its sexual ones, is the core of my work. It is the relationship between the body and what I am in a given environment that constitutes the field of my choreographic research. However, I prefer to say *person* rather than *body*. All the bodily movement is associated to the movement of thought: we think differently when we are standing, lying down, rolling... This why I say *person*, so as not to separate the head from the feet. The choreographic art is a relational art, so it is no accident that digital technologies interest me as stimulators of those resonances. Choreography is an entity-body that works on a different scale from that of a person's own body. It is a constructed "meta-person", which comes to life in an environment that I construct for it. I bring this "meta-person" to light by watching all possible assemblages and processes and by giving them time and attention. This approach is probably sustained by a desire, by something that lives in me despite of me, that I will, or will not, be able to reuse in a future choreography and that will lead me to a different process.

Choreographic Score

What interests me in digital technologies is the thinking behind the software. For instance, in *This is my House*, I worked with several IRCAM researchers and engineers, who designed a tailor-made capture software for the choreography. For the machine, I have composed a score with a whole system of rules acting on choreographic data to modify them.

In my work, digital technologies are often led by the score, which translates an idea of movement, mind and body at once. Digital technologies are an extension, a prolongation, which nurtures the relationship. It is also a safeguard: if, in life, we can delude, manipulate and blind ourselves, the digital extension ensures, on the contrary, frank and rational calibration. We are confronted with a certain "reliability" of the machine. Thus, in *This is my House*, the five female dancers work to harmonize breathing and duration. Through breathing and slow movements, they can – thanks to a sensor system developed by IRCAM – pilot the modification processes of the choreographic score that is displayed on LCD screens placed up high. The sense of touch is more accurate when breathing is harmonious: breathing together, the dancers become aware of the entirety of each other's body and when

they touch it, they can feel its supports; in this way, they really meet each other. When the breathing harmonization percentage is high, they enter into contact. This graduation is given by the machine and allows the generation of the scores that the dancers read and interpret. It was difficult to attain that goal, especially in the beginning of the rehearsals, but with the assistance of the programmer who was giving the dancers the breathing harmonization percentage, we made it. It had more to do with listening to each other than with being in competition. This implacable precision of the machine clarifies the relationship between dancers.

Abstraction – Introspection

In *Les temps tiraillés*, my last choreography (Centre Pompidou, original creation, 2009), I am on stage along with the performers. This time, it is not the sensors that generate the score, but me, directing it in real time according to the perception I have of the show in progress. The score is broadcast on screens placed on stage and outside the stage. That way, the dancers have a appreciable idea of what is to happen, but they do not formally know what they are going to dance. Even though the process is abstract, the work is not abstract in itself. In this show, I draw on the idea that dancing gives birth to a creature. The performer modifies the dramaturgy. She is constantly projecting herself, perpetually explores her states of mind, her moods; it is not a constructed persona as it occurs for instance in Expressionism. You could consider this attitude as a kind of alienation. However, the introspective dimension is important. Even if this creature vanishes, one should not let oneself be taken over by what comes up, one should rather remain somewhere in between distance and introspection. The idea of dance with no anticipation is pure nonsense to me. There are different degrees of anticipation. It is a property of movement to prolong itself into an extension. One should be concentrated and at the same time remain open to the possibilities that may come up. The integration of digital technologies in dance really helps being able to anticipate; it is a hyper rapid, light-speed temporality. In that sense, the machine is profoundly human since it calculates a duration in order to suggest something to a person. It takes charge of a part of memory. It clarifies communication and alleviates our relation to time.

Rhythm

I have been resistant to the idea of rhythm from the very beginning: I have never liked rhythm, because of its striated aspect; I am rather attracted to what is smooth, echoes, resonates... As far as dance is concerned, I associate rhythm to military activities, to counting – something that a rebellious nature can only dislike. I love listening to the sound of breathing or the wind... I have artistically explored this personal taste by pursuing it further. Even if this process gets on some people's nerves, while it makes others enter into a hypnotic state, it is interesting to notice that even those who are the most "upset" by this rhythm still come to the show to check their sensations.

However, this resistance to the metrics of rhythm does not cancel the rest. Along with my own choreographies, which correspond most to my sensibility, I still dance for the choreographer Odile Duboc with great pleasure. When I was eighteen years old, I discovered that the origin of the word "rhythm" came from the Ancient Greek verb *ῥέω*, which we associate to the verb "to flow". I concluded that "rhythm" should be smooth, fluid, and that if that was not the case, it was due to its association to values that have to do with work, like the rhythm of work on the assembly line. This reasoning was probably simplistic in a way, but I feel kind of rebellious against the system of timesheets and zapping.

Transforme

Over the past years, I have had the opportunity to participate in various dance training courses. In addition, I have been invited to research sessions that bring several choreographers together. These various experiences have resulted in several collaborative works with researchers or with other choreographers. That is how I have had the desire to create a meeting space for choreographers, dancers, composers, researchers, etc. Following the announcement of Suzanne Buirge's departure, the Fondation Royaumont was looking for a choreographer to direct the Centre de Recherche et de Composition Chorégraphiques. In order to present my application, which was accepted, I had to take my initial idea further and imagine a tailor-made project for Royaumont that I entitled *Transforme*. The idea is not to "train" choreographers, but rather to let everybody that comes to Royaumont have the time to think and brush up their practice by sharing their experiences and questions. Every year, twelve artists, choreographers or performers, are selected. For the first program, which started in 2008, I chose the subject of space.

We worked with Mark Corniglio (creator of the Isadora software), Frédéric Neyrat (philosopher), Noëlle Simonet (specialist of the Laban notation), Gianna Dupont (teacher at the French School of Yoga), etc. The composer Marco Antonio Suarez co-supervises the program with me. In 2009, the chosen subject will be perception. The program will concern performers that wish to work on solo dance. Yann Marussich will be the key participant. In *Bleu remix*, he uses biotechnologies; to best support the subject, I have invited Jens Hauser, who will present the work of artists that integrate technologies developed in the medical sector into their works.

Interviewed by Philippe Franck and Clarisse Bardiot

P.20

Portraits

Mylène Benoit's Media Critical Bodies

"The show is not a collection of images, but rather a social relationship between people that is mediated by images." This quotation from Guy Debord's *Society of the Spectacle* could summarize the philosophy that innervates the choreographic creations of Mylène Benoit and her company. She choreographs contemporary bodies with the eyes of a visual artist. In *Effets Personnels*, created in 2003 and produced by Le Fresnoy studio national des arts contemporains, from which she graduated, she was already staging a dialogue between three women with a video triptych so as to "explore the surface effects that the social body injuncts fabricate onto the individual body". In the work of her company, *Contour progressif*, the image-body, the media-body becomes a multi-body that questions and transforms itself without ever forgetting its essence.

"Paradoxically, although I do not have a choreographic background, I have the impression that I am a great defender of dance: perhaps dance is able to do what images can no longer do in the information society, namely self-criticism". According to this determined young woman, that function would be taken up by the body on stage, which is "a real critical space for the continuous flood of media images; it would be the most powerful tool to get hold of these representations, more than text or image". If the body is an image, it can also reveal the very body of the image. In the era of the simulacrum, the organic, human quality of the staged body, at the same time strong and fragile, would allow us to explore the other side of today's image simulations and to accentuate them in a tangible way.

In 2007, at the Maison de Folie of Mons, for the VIA Festival, *Contour progressif* presented *Effet Papillon* ("Butterfly Effect") after several stays in residence, mainly at the CECN. This show questions and stages the modes of representation of the body in the worlds of virtual reality and video games. In this choreographic piece for three female dancers one which soon attracted a lot of attention, Mylène Benoit works on a choreographic language made up of accelerations, decelerations, breaks, automatisms and simplifications of gestures borrowed from video game avatars. It creates a disturbing effect by putting the spectator in front of an android dance that is both familiar and strange. With this pivotal work, "a lot of people who were not familiar with video games or virtual worlds were able to get the measure of what the bodies were doing by seeing them develop behaviors similar to characters in a video game. Coming out of the theatre, some people kept analyzing their

own walking movements". If, with their fixed stare and rigid gestures, those characters initially appear to be terribly cold to the spectators, one cannot avoid feeling some empathy for those beings that are enslaved to the machine and evolve in a clinically-lit space, vainly trying to free themselves from their techno-constraints. This *Effet Papillon* could also be a way for the spectator to penetrate into these virtual worlds in a sensory way.

In the beginning of the process, *Effet Papillon* included video game sequences but little by little Mylène Benoit realized that "for a body made out of pixels to be questioned, pixels needed to disappear". So, she concentrated even more on the identities rather than on the "dialectical confrontation" between humans and their virtual representation. In the shows of her company, dance would be an "arithmetical exponent", as if the choreographer were pushing the dancers to a radiation level higher than usual. Each piece is a laboratory with no dramatization, an effort to render the creative process visible. "Within each movement, there is another movement about dance and image". That approach is central to a choreographic work which "seeks a form of dance and movement that would incorporate its own mediatization.

La Chair du monde

With her new show, *La chair du monde*, staged in January 2009 at the Vivat Theatre in Armentières, Mylène Benoit goes deeper into these questions. This time, she is exploring the vast field of the media representation of catastrophe and the spectacularization of violence in the world. "Violence, cushioned by its own audiovisual fiction" on television, "has progressively been transformed into a kind of altar for human sacrifice" according to the French philosopher and city planner Paul Virilio. One could also apply this remark to the domains of cinema and the video game. "These images fascinate us and format us collectively", the choreographer comments. "They constitute our common bodily memory. Our consciousness absorbs them. We incorporate them into our flesh and regurgitate them in our behavior and emotions in a symptomatic way." In *La chair du monde*, the bodies of the four dancers become "the echo-chambers and the flesh of images. They establish themselves as guardians and operate through transfers so as to highlight the stigmata of the incorporation". Mylène Benoit carries out her work in a very demanding way for her performers. For her, dance is a tool for awakening consciences and bodies, allowing us to overcome hypnosis and "sideration". This writing of movement, nurtured by mediateness between the iconic, mental and physical fields, is a form of tenacious exploration that she sees as becoming more and more "cellular". In *La chair du monde*, she is working with male performers for the first time (Emmanuel Le Floch, Orlando Mardenborough, Romain Capello), who evolve on stage alongside Marion Carriau. This confrontation requires from the dancers great technical capacity that generates a unique quality. Mylène Benoit adds: "It is not at all about an immediate corporality; it is a kind of very strange movement

within which a new corporeity is created". Extending the sensor-augmented body she worked on in *Effet Papillon*, the dancers literally penetrate in *La chair du monde*, with their "specially equipped bodies": "we wanted the dancers' movements to be able to influence light and sound during the whole show without it being necessarily easy to spot for the spectators, in order to generate a more enigmatic relationship between the body and its environment". Mylène Benoit's collaborators, master electrician Annie Leuridan and the artist and software developer Cyrille Henri, are working together for the creation of a new lighting language in the performing arts.

Catastrophe Embodied

With *La Chair du monde*, Mylène Benoit explores the violent images which, on our small screens, pass from the status of news to that of fiction, sometimes indiscriminately. The body embodies, carries and regurgitates these images. In return, "the body is itself siderated by the images it carries". She continues: "You can seek and find this elasticity, which is the fruit of sometimes tough discussions between the body and the image within the dancers' bodies; the body embodies, but it is also the spectator of what it embodies". One can also notice, in the shows the company produces, a well-assumed alienation effect. In *Effet Papillon*, the female dancers/players/play-things display their hieratic character while they open themselves up to the spectators. "This process generates images that are like hidden images, images of alienation and of great solitude. These images are also the images of our civilization and go beyond mere video games. In *La Chair du monde*, the dancers are freer than in *Effet Papillon* and their level of embodiment is higher, but one must also avoid caricature". Indeed, the dancers do not mime a situation. They integrate a mediatized object. How can these cliché images be embodied in a show denouncing them? "With the dancers, we talk more about flows, key-images, timelines and recording heads than about struggles, wars or death", adds Mylène Benoit. To her mind, this is quite revealing of the relationship we each have to the violence of images, gaze and the spectacular. "Avoiding caricature means to remain close to the mediateness effects of the image. Then the whole complexity of our intention passes through the nature of the movement we are relentlessly working on. It is at that point that dance can generate, for each covered centimetre, a bodily intelligence that allows us to see and to feel".

Philippe Franck

P.26

Kasper T. Toeplitz, a Micro-Tonal Magician

Kasper T. Toeplitz is a free agent in the music field. Attached to no sphere in particular, he evolves freely from one to the other. He first explored the fields of

traditional and instrumental contemporary music, as well as opera composition, before coming to direct his electric guitar orchestra "Sleaze Art", and devoting himself more particularly to electronic music. Unlike numerous musicians who see nothing beyond BPMs and sampling, his musical approach remains rigorous and involves a writing process – a way to better think about music – as well as an emphasis on sound texture as it explores the entire spectrum, from infra-bass to ultra sounds. Being a nonconformist, he enjoys driving the instruments into a corner and puts forward an immersive experience through his music. The computer, which he fully incorporates within his creative process, allows him to shape a new language that is liberated from traditional forms and brings into being a sound adventure.

Composer, electric bass player and musician Kasper T. Toeplitz has developed his work in the no man's land between academic, electronic, and noise composition. He has won several prizes and distinctions: 1st prize at the Besançon Festival, 1st prize at the "Opéra autrement / centre Acanthes" competition, Villa Médicis Hors les Murs (New York), DAAD in Berlin. He also received numerous commissions from the French government, from various radio stations, and from electronic studios such as IRCAM, GRM, GEMEM, etc. The ensemble KERNEL has released 2 CDs, *Kernel#2* and *The Deep*, in which all compositions are by K. T. Toeplitz. www.sleazeart.com / www.myspace.com/sleazeart

Vincent Delvaux: Your career as a composer started in contemporary music and was particularly influenced by Giacinto Scelsi, Luigi Nono, Iannis Xenakis or György Ligeti before your turning to electronic experimentation. Could you recount the genealogy of your work and the reasons of that evolution?

Kasper T. Toeplitz: As you say, I started my career as a composer in contemporary music. At the time – in the middle of the eighties – it was very inventive, which is not exactly the case today. Back then free jazz was going around in circles and rock music, even industrial rock, was still anchored in a pattern imposed by pop music. Contemporary music on the contrary had an exceptional liberty of tone and form. The fact it was written made it more interesting to me. Being a meta-language of music, writing makes it possible to work on sound beyond sound itself. For a decade, I created an important number of contemporary music pieces without having recourse to electronics (though I did use an electric bass guitar from time to time). Several incidents triggered my career and my thinking about music: for instance in 1997, thanks to a scholarship from the Villa Kujoyama, I left for Japan where I discovered new aesthetics and a great liberty of tone. The Japanese are very well informed on contemporary music, which, unfortunately, is not always reciprocal. In collaboration with Zbigniew Karkowski, Merzbow, and Tetsuo Furudate, I created a big *noise* orchestra and toured in Japan and in Europe. It was the time – around 1999 – when laptop computers became powerful enough to generate real-time sound. When

I came back to Europe, I went on making *noise* music, following a number of well-assumed instrumental choices and aesthetic positions.

V. D.: In what ways have digital technologies and computer-assisted music influenced your work as a composer and changed your perception of music?

K. T. T.: I see the computer as a real instrument and, even more, as a tool for thinking. It makes us reflect on music differently. It transforms our relationship to musical parameters: pitch data, temporality, rhythm, etc. It also alters the idea of virtuosity as associated to the instrumentalist, which, of course, has a totally different meaning in this context.

V. D.: Unlike many electronic musicians, in your most recent pieces, you use real-time sound synthesis with no reproduction of prefixed sounds (samples). What does it mean to « play » the computer for you?

K. T. T.: I have almost never worked with preexisting samples because I prefer real-time performance. On the face of it, the computer is not an instrument that can play everything; it is not even an instrument although it can become one. But then, you have to program it and write its score. So, this is work that has to be done from a musical point of view *and* from a sound point of view. In my opinion, music has to be reflected upon, written. Besides, music does not always involve sound. In my work, sound results from thought. This makes me different from other electro-acoustic composers whose starting point is sound research or sound manipulation. Another difference lies in the way of composing. If you privilege pitch, rhythm and musical notation, you lose the benefits the computer has to offer – for instance, massive management or "blurred" data.

V. D.: You sometimes speak of "working within sound"...

K. T. T.: What interests me is working with sound blocks, working on sounds that are extremely dense. You then have greater finesse than that made possible by the division in semitones or even by the notation of timbre changes. I spend a lot of time creating sound masses where there are no rhythmic events, but different textures spread out. The machine makes it possible to vary dozens of parameters at a time. This way, the sound can be infinitesimally granulated and acquire its own colour and life. However, this work cannot be transcribed in musical writing. I have invented a more graphic, more "poetic" and, paradoxically, a more accurate writing: hertz or millisecond notation is absolute, therefore more demanding. That research is not yet completed: using hypertext techniques in score-writing is something I am currently exploring.

V. D.: Could you tell us a few things about KERNEL? It is a project that you have been working on for years now...

K. T. T.: KERNEL is a project that keeps evolving, whose very nature has evolved. In the beginning, in 2002, KERNEL was a composition, created in Marseille, in the GEMEM festival, for three instrumentalists: Didier Casamitjana (drums), Laurent Dailleau (theremin)

and myself (electric bass), all of us playing from the computer too. The beginning of the piece, which was intended to be a short introduction played exclusively on computers, became a 45-minute part. At the same time, I took an interest in the work of Peter Castine, the designer of *Litter*, an object library designed for the MAX/MSP software and focused on noise. Castine created numerous algorithms by questioning the notion of randomness in sound and by manipulating the energy found in different sound levels. He brought out several interesting ideas about noise "colors", with blue noise, which is higher and more granular, pink noise, brown noise, etc. His research gives a new perspective to the work on noise. To return to KERNEL, some time later on, in 2007, I founded a "live" electronic music ensemble and the name KERNEL naturally imposed itself (in computing, the term KERNEL designates the core of an operating system). A re-writing of the piece *Kernel* (entitled *Kernel#2* and comprising only the purely electronic part of the original) was the first composition we worked on. Today, KERNEL is a permanent group formed by Eryck Abecassis, Wilfried Wendling and myself. It explores the double question of the computer as an instrument – a "real" instrument and not a machine that merely replays prerecorded sequences – and of writing for an electronic instrumentarium. In order to distance ourselves from the traditional model, the instrumental one, we have banned all interfaces that take up forms and functions of traditional instruments (keyboards, drum pads) so as to only use – if possible – those which regard the computer as a new instrument. Today, we have four pieces in our repertoire (mostly long ones, ranging from 30 to 60 minutes). They explore the acoustic field ranging from ultra sounds to sub-bass, but above all they pose the questions of polyphony, of multi-timbrality and of the instrumental function in a different way.

In the future, we are going to commission various composers – one of the goals of research on language is to be able to reach a wider community, some kind of "universality", and not to stay without any contact from the outside world.

V. D.: What place does sound poetry hold in your work? It seems that your work sometimes refers to literary texts, in particular to those of Sylvia Plath.

K. T. T.: Indeed, there has often been a textual dimension in my work. My first opera was composed with and about Sylvia Plath's poems. However, what we were doing was not sound poetry as defined by Henri Chopin, but rather text readings accompanied by music. At present, I create operas without text. I have also collaborated with contemporary dance choreographers, like Myriam Gourfink, Hervé Robbe or Olivia Grandville, playing my music live. For me it was a question of aesthetic position above all. Some years ago, dance offered some advanced reflection on the notion of spectacularity, on the relationship to the public, going sometimes as far as to question the necessity of the body as was the case with the work of Jérôme Bell or of Christian Rizzo.

V.D.: Your pieces quite often require a process of sound spatialisation. Would that imply an affirmation of the fact that your work varies not only according to time but also according to space?

K.T.T.: I have mixed feelings about the use of spatialisation. In *Kernel*, we had a six-point spatialisation. Today, this is no longer an essential element in my work. I still use that technique to make a piece more beautiful, if the acoustics and the equipment of the theatre allow for it. But I still have not made up my mind about that issue. With *KERNEL*, in the beginning of the creative process, we always start by working in mono so as to share a common understanding of the piece and we add spatialisation afterwards. Whenever it is possible, I try to play in the middle of the theatre so as to be within a single sound space and to avoid having a sound coming out from the stage and a different sound reaching the audience. On stage, in general, we try to be as untheatrical as possible. We try not to magnify our gestures, because more often than not musicians who use sensors tend to exaggerate the gesture even though it adds nothing musically. We have chosen to play standing, which adds some physicality – admittedly minimal, but yet present, in our performances.

Interviewed by Vincent Delvaux, December 2008
www.sleazeart.com / www.myspace.com/sleazeart

P.32 Special Survey Bio Art

A fluorescent bunny, butterflies of unknown patterns, an extinct variety of frogs, a strange type of flora, cloned trees planted in San Francisco... In an era of biotechnology, numerous artists go into partnership with research laboratories. Biotechnology is not merely in the spotlight of the media; it is also a new medium. Genetic manipulations on plants or animals, tissue cultures, hybridizations, cloning, syntheses of artificially produced DNA sequences, etc.: the Living is to Bio Art what the canvas is to painters.

After digital technology, it is biotechnology that enters the artistic field. The creation of a new prize category in 2007 within *Ars Electronica* entitled "Hybrid Art" can be seen as a symbol of this phenomenon. The cell tissue sculptures by the Australian collective *Tissue Culture* (on the cover of this issue) and the performance *Bleu remix* by Yann Marussich were rewarded in 2007 and 2008 respectively. Bio Art implies performance, in the original sense of the term. Working on the Living, on the subject, it is an art of presence and incarnation. Thus, it stages and questions organisms, sometimes human ones, and provokes multiple controversies. In a more general way, Bio Art remains a field that questions our own bodies. Several exemplary approaches of Bio Art are gathered in this special survey, which gives great importance to "live shows" – an expression which here acquires a new meaning.

P.34 Yann Marussich

Using his body like an interface that is adjustable ad infinitum (*Morsure* in 2004 or *Blessure* in 2005), Yann Marussich vacillates between extremes. He broadens and renews his abilities (*Diagnostic* in 2004), sometimes confronting danger, when he gets himself strangled by a spectator or when he locks himself up in an anthill. Initially a dancer, he became a choreographer before taking up performance as his main activity in 2001. His approach is based on mastering what is at stake in movement, even in its tiniest details. Gestures, emotions and presence are analyzed and controlled so as to become the driving force of his creativity. Introspection is staged and becomes the core of the action. That is how he developed *Bleu Provisoire* in 2001. The artist plays with the idea of making bodily fluids and flows visible by camouflaging them through the ingestion of a blue chemical compound. For more than an hour, the spectators witness the discharge of secretions thanks to a video device that tightly frames the pores of his skin. Patch could not resist the idea of meeting this sorcerer's apprentice of a performer.

After being a dancer and a choreographer, Swiss artist Yann Marussich (born in 1966) chose artistic performance, gradually pushing movement back into a kind of mobile immobility. Expressing himself through a principle of opposition and strongly believing in abrupt transitions, from his Bio Art pieces (amongst which *Bleu Remix*, which won him a prize at *Ars Electronica* 2008, in the brand new category of "Hybrid Art") to the performances in which he pushes away certain bodily limits (*Auto-portrait dans une fourmilière* in 2003 or *Traversée* in 2004) to more traditional actions (*Douches* in 2008), he takes the spectators on a visual promenade that sometimes confronts them with their own emotions and sufferings.

Cyril Thomas: Do you see yourself as a bio-artist? If yes, what would your definition of Bio Art be?

Yann Marussich: No, I do not feel like being labeled as an artist doing bio art, I do not want to delimit myself in a predefined domain. *Bleu provisoire* then *Bleu remix* are close to Bio Art but this is not the case for my other pieces.

C.T.: Your works are always situated somewhere in-between dance and performance. How does each of them influence your current practice?

Y. M.: I have a background in dance. I was first a dancer, then a choreographer. At the same time, I was making performances in more underground context, in squats and several other places. Then in 2001, I abandoned dance once and for all to devote myself to performance. *Bleu provisoire* coincides precisely with that period.

C.T.: This performance is directly connected to your own story, to your dance career.

Y.M.: Completely. *Bleu provisoire* should be apprehended as a kind of transition. I consider this performance almost a kind of manifesto. A manifesto for immobility in relation to dance...

C.T.: What is the reason behind the choice of blue as a colour? Did you have Yves Klein's monochromes and anthropometries in mind?

Y.M.: When I was preparing the performance, a chemist friend pointed out that the only suitable color was blue. It is a color, but it is also the least toxic substance for the body. Then, during the development phase, I worked on the connections with Klein and other artists.

C.T.: How and with whom have you collaborated to prepare those two performances?

Y.M.: All my performances result from a long process, which is the combination of three forms of inspiration. The first results from working with the body; the second is connected to intellectual work; the third comes from my dreams, from my visions. When those three principles match with one another, I start looking for things to give a specific shape to.

For *Bleu provisoire*, the first stage consisted in abandoning movement in order to find a different kind of movement through immobility. At the time, my visions concerned the idea of transformation, from one form to the other. I was looking for a kind of movement that would not be muscular but intrinsic to the human body. Then a lot of questions would come up: how to make movements, such as organ movements, visible? How to work on movements that come from the inside and manifest themselves on the outside? I started to take interest in secretions. Saliva, urine, sweat, tears, they all remain hidden most of the time in our society, but all in all they are part of us. I did not want to be in line with a moral judgment. These secretions are transparent, hardly visible, so I coloured them. Then comes team work... with Yann Goria (sound), Daniel Demont (artistic collaboration and lighting), Cédric Bach and Martin Rautenstrauch (scenography). In addition to them are numerous doctors (doctors Aguilar, Sayeghand Schneider and Professor Terrier), almost one for each part of the body. The most difficult thing was to find open-minded doctors, willing to enter into a dialogue with me and to follow my ideas in this performance. Things took shape as the discussions with the whole team progressed.

C.T.: Whom did you work with in *Autoportrait dans une fourmilière*?

Y. M.: I worked with an ant specialist, Doctor Jean-Christophe Lenoir, from the University of Tours, who has a recording studio for insect sounds in his department. His team provides the cinema industry with sounds of insects. For this performance, I put video screens and six headphones around the glass-box in which I lay with the insects. I wanted to work on the perception of a motionless body connecting it to the relative silence of the animals at the same time. Ants produce very distinctive, very piercing sounds. In that performance, the spectator could take a headphone and listen. Two headphones gave access to real sound recordings, two others referred to dreams and the remaining two broadcasted combats. I was not aware of the spectators that came up to listen.

C.T.: Could you tell us more on the evolution of the devices from *Bleu provisoire* in 2001 to *Bleu remix* in 2007?

Y. M.: Since 2001, I have often been asked to repeat *Bleu provisoire*. *Bleu remix* is a simplified, purified version. *Bleu provisoire* was technically more complicated than *Bleu Remix*. Indeed, the first performance was taking place in a theatre with a highly technological device. A structure supported me, a robot equipped with a mini-camera scanned my body and filmed my secretions in close-up frames. A video

system projected almost abstract close-ups of my body live while blue colour was coming out of the pores of my skin.

C. T.: In several of your other projects, you privilege immobility and slowing down in order to transform your body into a surface that receives vibrations. How have you developed this withdrawal on the body as a surface, mainly in *Verre de nuit* (2006) or in *Nuit de verre* (2007)?

Y. M.: No, it is like I became a vibration myself, I am inside of it, I become the vibration. I no longer have the sensation of my body, I gradually lose it. The sensation is close to falling asleep in the snow, the cold takes over the body, the muscles fade away... However, I remain conscious of my body, half-conscious actually. The right thing to say would be that I consciously experience my unconscious through this bodily performance.

C. T.: Do you think of your body as an interface or a medium on which you experiment a new approach to performance?

Y. M.: What I do with my body is a kind of continuation of my dreams and visions. In my performance *Traversée*, in 2004, when I was being strangled by the spectators, I saw myself as a guinea pig. What is interesting to me then is the relationship between the spectators and my body. In *Autoportrait dans une fourmilière* from 2003, it is much more an inner experience all along. It is associated to introspection. I explore myself while the ants invade my body. The performance is dangerous both physically and psychically to such an extent that during the six months following that experience I did not have normal relations with my nearest and dearest. I got close to death and madness: I was like a tightrope walker.

C. T.: How do you prepare yourself for such an experience?

Y. M.: Lots of meditation and lots of Chi-Kung (Qi Gong). You have to control your energy in order to remain sane.

C. T.: *What are your projects now?*

Y. M.: For my next piece, I would like to work on micro-movement, on almost imperceptible movements and on extreme slowness. To best realize this project, I surround myself with technicians and scientists such as neurologists, neuropsychologists, but also with people that manage and control energies.

C. T.: *Is there a connection between your new project and Myriam Gourfink's work?*

Y. M.: Probably, but we experience and feel movement in a completely different way. Myriam Gourfink composes with and through breathing. She structures a mechanics of movement.

To my mind, micro-movement remains movement that does not come from the mind. It is on innate or instinctive movement that I work at the moment. I explore the idea of the circulation of emotions that would engender movement. I take the audience's emotions, I digest them to develop movement which I then diffuse again as energy. I would like to make the spectators travel through their emotions, towards bare emotions.

Interviewed by Cyril Thomas. January 2009.

P.38

Eduardo Kac

Eduardo Kac combines art, science and poetry. Between 1983 and 1993, he created *holopoems*, a kind of visual complex machineries that suppress temporal linearity and introduce the spectator to multiple textual variations. This work finally led, in 2003, to a new form called biopoetry. Kac is above all an explorer of the frontiers between man, animal and the robot. As soon as 1986, he developed an art based on telepresence before inventing a biotelematic art. All these stages led him in 1998 to what he calls "Transgenic Art", which made him famous but also exposed him to strongly polarized reactions. From the green fluorescent bunny to *Genesis*, presented at *Ars Electronica* in 1999, he goes on designing worlds, eco-systems and works of art wherein living beings replace pigment and scientific manipulations become paint brushes. Patch has decided to review the career of this insatiable artist.

Brazilian born artist Eduardo Kac (b. 1962) teaches at the Art Institute of Chicago. Being a performer, a poet and a pioneer in Telepresence Art (with *Ornitorrinco* in 1989-1998), he cultivates a fascination for robotics that he skillfully combines with the early Internet (*Rara Avis* in 1996). He then developed a passion for genetics (*Time Capsule* in 1997) and biotechnology by designing, amongst others, *Genesis* (1999) and then a fluorescent bunny, *GFP Bunny*, better known as Alba, in February 2000. His career is punctuated by numerous publications and awards. He is a Guest Professor at Le Fresnoy in 2008-2009. <http://www.ekac.org>

Cyril Thomas: *Considering the whole of your career, what would be your definition of Bio Art?*

Eduardo Kac: Bio Art is a new direction, within contemporary art, which manipulates life processes. Bio Art supports evolutionist strategies that offer alternatives to ordinary notions of beauty (imagine a pink-dotted turquoise blue rose with thorns on its leaves) or of uniqueness (imagine a photosynthetic mammal). In theory, lots of biological works of art can last as long as there will be life on this planet, provided they are capable of reproducing or replicating themselves. Bio Art should not be seen as limited to what we understand and are able to do today; it is rather a general principle of creativity that is literally based on life.

C.T.: *Your pieces have always questioned political, social and historical issues, and also profoundly worked on the notion of ethics. Is this your way of conveying a contemporary form of involvement?*

E. K.: Yes and no. For me, in a manner perhaps not too distant from Buber and Levinas, the ethical dimension of bio art springs from the fact that a living being created in the context of art must be recognized as a subject – not as an object. This new "art subject" demands responsibility on the part of the artist and the public, it demands an inter-subjective, dialogical relationship. For those reasons, ethics is foregrounded instead of being an afterthought. This is what I call "performative ethics": ethics as being an intrinsic and inalienable part of the work.

C.T.: *Could you recount the birth of your GFP Bunny project (2000)?*

E. K. : In 1998, I introduced the concept and the expression Transgenic Art and suggested the idea to create (and to socially integrate) a dog expressing the green fluorescent protein (GFP). This protein is widely used as a biomarker in genetic research; but my idea was to use above all its visual properties in a symbolic gesture, that is as a social marker. GFP K-9, in progress since 1998, goes over the long history of the domestication of the dog by man and of their relationship, and highlights the strong influence of man on canine evolution. Reminding the fact that there aren't a lot of poodles or Chihuahuas in nature, and that the creation of the dog from the wolf was a technological act – even though we seem to have forgotten it – I highlight the complex relationship between dog and man during the long history they have in common. Discussion about the project and the questions that arise from it has always been amongst my most important goals. To my mind, the debate should go beyond political decision and academic research and reach a wider audience, artists included. The first reaction of the public to the GFP K-9 project was one of curiosity mixed with incredulity. The project was perfectly viable, but very few thought it would ever exist or could be carried out. Struggling to find partners likely to help me create GFP K-9, I also realized myself that canine reproductive technology was not developed enough, at the time, to allow me to create a dog expressing GFP. In 2000, I announced I would

carry out of a project entitled *GFP Bunny*. This work included the creation of a green fluorescent bunny ("Alba"), the public debate that the project would spark off, and the social integration of the rabbit. Then Alba, a sweet, healthy female rabbit, was born. I would never have been able to carry out this project without the help of Louis Bec and Louis-Marie Houdebine. Louis Bec played the role of the producer while L. M. Houdebine, from Inra, brought his competence in biotechnology. *GFP Bunny* was to be presented for the Festival Avignon Numérique in June 2000. My intention was to spend a week with the rabbit in Avignon so that the public could see us both. I would then have taken her to Chicago to share my life and the life of my family. Unfortunately, the previous director of the Institute in which Alba was born opposed to her being shown in Avignon and following me to Chicago. If his intention was to get around media publicity, it backfired on him. L. Bec and myself have denounced this censorship via the Internet and through our press interviews. *GFP Bunny* became an international media scandal after making it to the front page of the *Boston Globe*, sharing the headlines with the Olympic Games and the presidential campaign in the USA. Alba also made it to the front page of *Le Monde* on 5 October 2000. From the middle of the year 2000 to the beginning of 2003, reactions to *GFP Bunny* were constant, both intense and fascinating, followed by a fruitful debate during which support and opposition were showing equal strength. Just as I hoped it would, the debate became more intense, richer and also more subtle and more finely shaded. These reactions to *GFP Bunny* are an extremely rich material in themselves.

C.T.: *Alba has left a strong mark on the imagination of the public, and the "Free Alba" campaign even more. At the time, did you see this work of art as a kind of manifesto for "becoming-animal" at the time?*

E. K.: No, not "devenir-animal". Deleuze and Guattari are important in their own right but may have limits when applied to bio art. We humans already are animals, animals of a particular kind, but still nothing more than animals. So the very differentiation between "l'homme" et "l'animal" is problematic. I have always worked on the frontier of the human and non-human, between the technological and biological, across species, in order to bridge the local and remote. We are constantly becoming something else, not only non-human animals but also machines, networks, alternate humans. We have been increasingly understanding our own animality while at the same time progressively recognizing that non-human animals are not objects – they are subjects in their own right. We are different, no better or worse. Deleuze may not have been ready to deal with the new material reality of biotechnology in which there is indeed a material transgression between the categories of species. In bio art, the crossing between species – and in my most recent work, to be premiered in 2009, the literal genetic crossing between human and non-human – is very real on a material level, not exclusively on a philosophical-cognitive realm of speculation. This

may require new philosophical insights, perhaps of the kind recently developed by Peter Sloterdijk and Dominique Lestel.

C.T.: *You have largely contributed to the clarification and analysis of DNA practice and of cloning so that they would not be categorized as "monsters", which was only the expression of a primal fear. Was it during that period that you forged and invested the term "biotope"?*

E. K.: I use the term biotope for the works in the series "Specimen of Secrecy about Marvelous Discoveries", first shown in 2006 at the Singapore Biennale. Each of my biotopes is literally a self-sustaining ecology comprised of thousands of very small living beings in a medium of earth, water, and other materials. I orchestrate the metabolism of this diverse microbial life in order to produce constantly-evolving living works. When the viewer looks at a biotope, she sees what could be described as an "image". However, since this "image" is always evolving into its next transformative state, the perceived "stillness" is more a consequence of the conditions of observation (limits of the human perception, ephemeral presence of the viewer in the gallery) than an internal material property of the biotope. Each of my "biotopes" explores what I call "biological time", which is time manifested throughout the life cycle of a being *in vivo* (contrary to, say, the frozen time of painting or photography, the edited time of film or video, or the real time of an event broadcasted by a telecommunication network). This open process continuously transforms the "image" and may, depending on factors such as lighting conditions and exhibition length, result in its disappearance, or in the beginning of a new cycle. I'm creating a new biotope for the "Panorama" exhibition, to be held at the Fresnoy in June 2009.

C.T.: *To conclude, what are the new fields that Bio Art should explore?*

E. K.: Bio Art will continue to change as the world changes, as has happened to all art forms. More specifically, in the next decades, a number of issues will lead to new Bio Art works, as follows: personalized genomes; generalized cloning; synthetic biology; improvements and acceleration in gene and protein prediction and synthesis, as well as the mapping of new genetic pathways and networks; accessible chromosome synthesis, whole-genome and cell synthesis; and improvements and acceleration in tissue culture, especially in regards to scale, to name a few. In the end it is the dialogical, social, relational nature of bio art that will evolve, with bio artworks sharing people's lives in private settings and being seen in public spaces, from gardens to museums. This kind of contact with the public, a more intimate and direct access to Bio Art, in which artwork and man are in a mutually enriching relationship, is a necessary stage for the future of Bio Art.

Interviewed by Cyril Thomas. January 2009.

P.42

Art orienté Objet (Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin)

While they are preparing for the second section of *Veilleurs du Monde*, a festival on art and the environment (<http://www.veilleurs-du-monde.com>) at the Centre Culturel Français de Douala (Cameroun), Patch met the 'Art Orienté Objet' duet.

Cyril Thomas: To your mind, which would be the characteristics of Bio Art? Would it be an art of technology? Art Orienté Objet: Bio Art is not reducible to a technological model and that is why it remains indefinable. Strangely enough, everything depends on the moment you decide that Bio Art begins. If we must define it, Bio Art should be approached as a temporal act. There is no voluntary synergy in Bio Art but rather a consensus connected to today's tendency to regroup together research by different artists and the evolution of technology... Historically speaking, we have made one of the very first Bio Art-connected works without it having been defined as such yet. At the moment, our *Cultures de peaux d'artistes* and *French Paradox* (1996-1997) were neither understood in the places where they were produced, nor in France or in the Netherlands during their presentation at De Appel. They remained in an unresolved state until Jens Hauser rediscovered them by accident while taking interest in the works of SymbioticA (www.symbiologica.uwa.edu.au) and those of Eduard Kac.

C. T.: Do you see yourselves as Bio artists?

M. L.-J.: We are not just Bio artists, we find this designation too simplistic. For more than sixteen years now, our works have referred to a particular domain: the inherent logic of the Living. The three museums (the *Musées Manifesto* series, 1997-99) that we have designed, one for natural horrors, one for biological horrors and one for mental horrors, summarize our line of research. Animals, like plants, play a predominant role. More precisely, we share the same ecological concerns; that is why we have worked on Man, on Animals, on trees, on the environment, exploring them from a psychical point of view or adopting the point of view of internal biology... Ever since our first work, we have developed a protocol of creativity according to which we started from the field, experimented on it in order to produce our works. This starting point corresponds to the definition of object-oriented programming in computer science. We are obviously bio artists but that is not all we are.

C. T.: It is clear, however, that the scientific point of view is very important in your work, especially in pieces that deal with animals like *A Pioneer World in 2001*, and that there is even a staging of the scientific laboratory and of some "horrors" connected to animals in your productions...

M. L.-J.: The question of animality is still preoccupy-

ing us. We are persuaded that art exists to expand the limits of consciousness and therefore to try and understand the Other. The animal is also the Other. The piece we are working on right now is at the core of this relation to the animal as the other.

Marion Laval-Jeantet: This work, which will consist in injecting horse blood into my veins, is in its final stages. It can be apprehended as a piece that comes from Body Art. Nevertheless, it is connected to Bio Art preoccupations since we have had to make my blood compatible with the horse's blood and also to make me compatible with this different blood type. All in all, we are taking a step towards the horse just as the horse takes a step towards humans.

C. T.: How and with whom do you organize such a blood hybridization? Have the risks related to this experience been calculated?

M. L.-J.: This piece is the result of a long-term collaboration with several laboratories, one of which is in France, the others in Switzerland and Slovenia. In fact, this work tries to understand, to observe and to determine if we can hybridize our own selves. We are trying to calculate, to work out the risks, but the impact of this transfusion is still unknown. Our approach remains very empirical.

I have already been sensitized to several horse immunoglobulins (that is proteins). For several years now, I have been under important medical care to prepare this piece and it will continue for a long time after the transfusion because the injection may leave traces in the organism... Scientific research is still quite imprecise. Scientists know the effects that certain immunoglobulins produce in the organism, but at the time being, their combined effects remain unknown. It's a slow process. There are still a lot of shady areas, mainly in what concerns the elimination of the animal's blood. Researchers believe in the ability of the human body to eliminate bodies or substances that are foreign to the organism.

It is an experimentation whose consequences are still very hard to measure. An experiment that is related to our times and that really questions the historic period in which it takes place. As in *Culture de peaux*, we find the question of the fetish highly relevant. Which ritual should be adopted, if there were one during the injection? What will be the objects resulting from it? In a certain way, this project concurs with the artistic preoccupations of the sixties, like Piero Manzoni's *Merda d'Artista*. Maybe small flasks of my blood, comparable to mutant blood, to hybridized blood, will see the light of day? It is probable that my vision of things will change as long as I will be under the influence of this other blood.

M. L.-J.: In our work, we take risks. A few years ago, we went to see the Pygmies in Central Africa so as to experiment with the limits of death and even try out a different approach to death. We are interested in other processes of creativity, for instance by using my degree in ethno-psychiatry. In that particular case, the protocol involved ingesting a violent psychotropic drug, which is little known in the Western world and which they use during their initiation to become ther-

apists. A year later, we voluntarily dived into a kind of coma, for a night, so as to get closer to a kind of death state from which we were able to remember things... In a certain way, that was an extension of our Bio Art research. This experience gave place to three different books, the last of which, about to be published, refers to the becoming of this experience in an artistic context.

C. T.: Does this project on blood hybridization follow your pieces on communication with animals or a quite older one entitled *Trying Animal on Me* from 1996?

M. L.-J.: In 2005, at the exhibition "Bêtes et Hommes", held for the reopening of the Grande Halle de la Villette, we had produced a series of prostheses to communicate with certain animal species. For instance, one of our works made it possible to follow the way of being of a cat... In the new piece, it will be less about exploring communication and more about feeling.

When I was injected with the immunoglobulin known as neuroendocrin, the one that handles the thyroid for instance, I did not sleep for a week, I was too excited. I experienced and felt the very lively nature of the horse in me. It is a different kind of nature, foreign to that of man. In this project, it is all about understanding how the animal can be felt in man. It is quite a different experience from that consisting in taking the organ of an animal to transplant it in a man as is the case with xenotransplantations. The animal is not used as a replacement but as a starting point to understand animal reactivity from the inside, in our human body. In that sense, it is different from our tattoo project *Trying Animal on Me*. At the time, we wanted to make tattoos of all endangered species. Very quickly we realized that we would end up covered with all animals. It would some how make no sense, or else result in something quite monstrous...

This new project is more reminiscent of our first *Cultures de peaux*. Their success depended on one single thing: by adhering to certain anti-vivisection groups, we had direct access to culture laboratories. As a matter of fact, when laboratories look for volunteers to replace guinea pigs, they recruit them in such groups. Those pieces suggested that animals should no longer be in the service of man. We offered our skin in place of the animals!

C. T.: Most of your works convey an involvement in politics, are you continuing in the same way?

M. L.-J.: Our art is above all political art that expresses opinions. When we tackle the questions of Bio Art, it seems important to us to be able to experiment on them by ourselves and on ourselves. Bio Art requires being an actor, getting your own body involved, getting yourself involved... Even though it is impossible sometimes. For instance, our current research concern genetically modified organisms. Unfortunately, we cannot afford to be more specific about the evolution of the project because the patent has not been taken out yet. We are working with INRA researchers in the "plant" domain, it will be completed in one or two years, perhaps in time for Jens Hauser's next exhibi-

tion in Luxemburg. This experimental GMO is harmless in itself, but will be dangerous in its symbolism. If it were ever scattered in nature, it would modify a certain order. It should never ever propagate. Beyond the experimentation field, this project develops an important societal issue. Even though this vegetal piece is still very visual, it will raise awareness. In fact, at the time being, nobody, except for some specialists, is capable of distinguishing a transgenic wheat field from any other wheat field. In a way what we are trying to do is show a parallel reality the consequences of which on the environment and on humans we cannot yet specify. This work concurs with the kind of preoccupation we had at the time of *Culture de peaux*. We wanted to show the scientific advances (xenotransplantations, etc.) that modify man and make them less abstract for the public.

C. T.: Is there a difference or are you still in the same line of research between your aforementioned pieces and the sculptures you showed at the Anton Weller gallery in Spring 2008 in Paris?

M. L.-J.: We do not separate things, the experiments lead us to the production of objects, but they are also artistic objects in themselves. We are actually concerned with the creativity process or processes – be it in our sculptures, in our actions, our photographs, our videos, our functional objects, etc. Experience a process in the field, then find the means to give an account of it, to give it meaning, share it with the public, that's what really motivates us. For instance, the piece entitled *Le Tout Autre*, this transpierced lamb, is to be apprehended as a reinterpretation of the *Mystic Lamb* by the Van Eyck brothers. It is the first work of art to have deeply touched me in my childhood and to have influenced me to become an artist. At the same time, back then, it made sense to denounce social use of animals as scapegoats that suffer while man does not really care. The *Machine à méditer sur le sort des oiseaux migrants* results from a manufacturing process because it is tightly related to media events having to do with bird flu and the H5N1 virus. I come from Ain, the French region where such cases were first localized.

For security's sake, the authorities forbade picking up the feathers, and then letting domestic birds outside. Suddenly bird migration, instead of joyously announcing the coming of spring, became something dreadful and terrifying. It is a world mutation, a reversal of perception. On the spot, we picked up lots of leaves with caution without knowing whether they were infected or not. Then we glued them together so as to make the wings of an armchair. Viruses die of course, so there was no risk any longer but the genesis of this piece was still quite interesting. This comfortable chair closes its wings on you and plays with dialectics between resting comfort and anxiety. Our work is quite multiple, going from low tech (with *Le Tout Autre*) to what could be called middle tech (with *La Machine à méditer sur le sort des oiseaux migrants*) to high tech (with the blood project).

Interviewed by Cyril Thomas. January 2009.

P.46

Critical Art Ensemble

Cyril Thomas: What is your definition of Bio Art?

Critical Art Ensemble: We are probably not the right people to answer this question. It is not a term we think about much because we do not think of ourselves as “bioartists” nor do we really care about the genre. We are political artists, tactical media practitioners, and interventionists that at times question the life sciences and biotechnology.

C. T.: How and when did you engage the life sciences?

C. A. E.: We started back in the mid-90s. We decided that we had explored enough in the realm of information and communication technology (ICT), and became convinced that the next real arena for intervention was biotech. ICT was more of the same, but on a global scale, the biotech revolution was new and would impact every living thing on earth in new ways.

C. T.: How and why did you create Critical Art Ensemble? What was your motivation to create this group?

C. A. E.: It is too bad CAE has no heroic formation story about a grand international like the one the Situationists are often mythologized as having. CAE's story is much more mundane. We were students looking to develop a social network that would have a cultural impact—some way of organizing that would give us enough financial, hardware, and labour resources that we could begin to construct a platform for a public voice. Collective activity seemed (and still seems) to be the best option. The CAE model is organic. Each member has his/her own specialization(s), so there is tremendous differentiation in skills and to a lesser degree, but still significantly, a differentiation in aesthetic values. The area of agreement that acted as social glue (in a manner beyond skill interdependence) was our common political viewpoint, and a belief that our concern with politics could not be separated from our cultural practice. The following principles really stand as the key points of agreement: a commitment to decentralization, a commitment to individual liberty, and resistance against the total instrumentalization/rationalization of culture (and hence, by implication, a defense of the value of nonrational social activity).

C. T.: Could you explain the relation between the theatre and the work of biotech?

C. A. E.: Biotech and life sciences tend to be pretty boring for the general public. Through theatre we can introduce audience participation and a narrative that makes interaction with the issues, equipment, and processes associated with biotech a lot less alienating, and when working well, even compelling.

C. T.: Do you think that Bio Art is a sort of new activism?

C. A. E.: No, Bio Art is an apolitical exploration, often for commercial purpose. Quite often Bio Art serves corporations by maintaining the mystery of life

science and by emphasizing aestheticization over political analysis.

C. T.: Could you speak about the main idea of your bio tech pieces of art as BioCom or Marching Plague?

C. A. E.: The BioCom project (aka *Flesh Machine*) was a participatory examination of the ideological residues of eugenics that have crept into the commercialization of reproductive technologies, and how through these new reproductive processes these residues expand into society in general.

Marching Plague was an analysis of the failure of germ warfare programs worldwide, and of their current resurrection in the US that in turn has had disastrous consequences in terms of global health policy.

C. T.: Could you explain the Society for Reproductive Anachronisms project?

C. A. E.: The Society for Reproductive Anachronisms emerged because we needed an inexpensive way to deliver the message of *Flesh Machine*. *Flesh Machine* required two labs and banks of computers. The infrastructure needs were beyond the means of many institutions. So we simplified it with Society for Reproductive Anachronisms (SRA). This performance was very low-tech and portable. Essentially the SRA was a reactionary group that believed there should never be any kind of medical intervention in the reproductive process. The characters we made for this were quite kooky and very permissive, so it held people's attention, and at the same time we could discuss and demonstrate the eugenic qualities of assisted reproductive technologies.

C. T.: How did you start working with Claire Pentecost and Beatriz da Costa for Molecular Invasion, and what were your motivations?

C. A. E.: The specific goal was to construct an environmentally safe defense kit for traditional and organic farmers to use against genetic encroachment from Monsanto products (plants made resistant to Roundup insecticide). We believed that we could target the Monsanto plants by focusing a biochemical intervention on the introduced alien gene. We found one, pyridoxal 5 phosphate, which is harmless to all other plants and the environment. The general goal of this project was to demonstrate how new biotechnology could be used for resistant purposes, and to launch an anti-establishmentarian form of biological research.

C. T.: You have created a new mode of exhibiting biotech projects. Could you explain how you have changed the relation between the exhibition space and the science museum?

C. A. E.: We see all spaces as fluid and recombinant. By constructing a theatre, we can reconfigure space to isolate points of hybridity that stand out from the expected cultural landscape. In some ways, we can thwart the institutional baggage or use it our advantage.

C. T.: Do you think that, as the public become more

familiar with Bio Art, they become less afraid of the new frontiers in genetics?

C. A. E.: Yes, and this is something bad when it is a general condition. This is why so many bioartists are unintentionally doing public relations work for the biotech companies. The situation is much more complicated than being afraid or not being afraid (familiar or alienated). Sure, people should know what not to be afraid of, but they must also know what to be afraid of, and what can be done about it. Much of biotechnology does not function in the public interest. Cultural practices in the life sciences should reflect this problem. It is also very important to separate science fiction and science fact. A public that does not understand the reality of a situation is the easiest to mislead and misdirect.

C. T.: Do you think that there is Bio Art in Europe?

C. A. E.: Certainly, but the focus seems to be more on Ecomedia. It is an impressionistic statement, but this is our experience.

C. T.: Do all members of Critical Art Ensemble have a hard link between political commitment and art? What are your next fights?

C. A. E.: If you are going to exercise the right to free speech in a way that is counter to military and corporate interests, you had better be committed to what you are doing, because the probability of punishment for this behavior is reasonably high.

Our main initiative at the moment is finding ways to contribute to stopping the imperialist wars in the Middle East. In the US, we have to work to stop the militarization of civil society, and to restore the US Constitution after its complete corruption by the Bush Administration.

C. T.: Are you continuing to do Critical Art exhibits around the world?

C. A. E.: Yes. It seems like we travel constantly. Happily, since the Justice Department's case against C. A. E. member Steve Kurtz has come to an end, our schedule is a lot less stressful.

C. T.: For the future, do you think that Bio Art must become more tactical?

C. A. E.: It would be nice if it did, but we certainly do not expect it to.

C. T.: How do you imagine the future of Bio Art?

C. A. E.: Hopefully, as another art world fad that fades away. However, as a serious site of intervention, the political landscape of life sciences will be very significant for decades to come. For the first time, capital has the potential to program ideological predispositions into the environment and more significantly into our bodies. This struggle will be long and ugly and will only intensify in the years to come, as neoliberalism tries to insert its values and principles into the living molecular compositions of the organic realm.

Interviewed by Cyril Thomas. January 2009.
www.critical-art.net

P.50

Sk-interfaces

The skin is a social, political, cultural, philosophical and moral object and also the biggest organ in the human body. Described as the place where law is inscribed in primitive societies by Pierre Clastres¹ and as one of the homes of the self by Didier Anzieu², this skin, which today is cared for, has again become one of the major symptoms of modern societies. Organized by Jens Hauser around a problem, and not a particular technique, *Sk-interfaces* brings together seventeen artists who give form to these symptoms in works with very diverse forms, aesthetics and mediums.

A skin particularly full of moral significance is the hymen. In *hymNext Hymen* Julia Reodica cultivates the fragile membrane using cells from her own vagina on round metal forms on which various symbols are sculpted, thus leaving their mark in the tissue. A symbol of infinite re-virginization, these artificial hymens are sealed in small transparent boxes and presented in highly worked cases. In a simple, acerbic gesture, Reodica evokes the subservience of women and the current possibility of virginal reconstruction, and places the hymen among precious objects from a bygone age, for cabinets of curiosities.

It is the skin as symbol of a cultural identity and purity, and also of the species, that Orlan pulls apart with her *Manteau d'Arlequin* (Harlequin Coat). This installation is made up of Plexiglas lozenges assembled in the form of a coat, with videos of cells and combined cultures of cells taken from the artist from people of different ethnic origins and form other species. The head of this Harlequin is a bioreactor in which the same mix of cells is busy growing away. Here Harlequin becomes a metaphor of permeability and multiculturalism. Making the skin into a garment used to protect oneself means, in practice, removing that of another. *Roadkill Coat* by Art Orienté Objet³, a fur coat made of animals killed on roads, and *Victimless Leather* by TC&A⁴, miniature clothes made from tissue culture, question our contemporary ideas about this second skin that we have worn for so long⁵. *Victimless Leather* evokes the utopia of trying to make leather — and “usable” leather, too — without any animals being killed in the process. The striking thing about this work is that these “clothes” bring doll clothes to mind, taking us back to the world of childhood where everything is possible, including the

¹By means of tattoo and scarification. Pierre Clastres, *La société contre l'Etat*, Paris: Ed. de Minuit, 1974.

²Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris: Dunod, 1995.

³Art Orienté Objet is a duo comprising Marion Laval-Jeantet and Benoît Mangin.

⁴TC&A (Tissue Culture and Art) comprises Oron Catts and Ionat Zurr.

⁵We still use it of course, if not as fur, at least in the form of leather.

dreams that, as adults, we know to be illusory. The image too has become a skin, the skin of the world. *World Skin: Safari Photo au pays de la guerre*, an immersive and interactive installation by Maurice Benayoun and Jean-Baptiste Barrière, deploys a dialectic between media that give us access to the world and filter it at the same time, between an image that is only an image and a representation, and the reality it becomes, between the beating of our hearts and the din of battle. Several common themes run through these works: the idea of a skin that is no longer the surface and limit between interior and exterior, self and others, visible and invisible, but a moving interface that is constantly being reconfigured, a constructed and constructible skin; that of a (re)materialization of art in a new, fluctuating materiality and, finally, new political and ethical questions. The skin is also touch, and those tiny bits of ourselves that we inadvertently leave on the world (and that it leaves on us), like the traces of our hands on the thermo-chromic wall *Touch Me*, or on the cover of the exhibition catalogue designed by Zane Berzina.

Annick Bureau
Translation by C. Penwarden

Originally published in *art press*
n° 344, avril 2008, pp. 77-78
www.artpress.com

P.58 A point on ... RFID

Sal awakens: she smells coffee. A few minutes ago her alarm clock, alerted by her restless rolling before waking, had quietly asked "coffee?", and she had mumbled "yes." "Yes" and "no" are the only words it knows.

Sal looks out her windows at her neighborhood. Sunlight and a fence are visible through one, but through others she sees electronic trails that have been kept for her of neighbors coming and going during the early morning.⁶

Notwithstanding similarities, Sal is not a character from a Philip K. Dick novel, but some woman living in the near future as Mark Weiser imagined it would be in the beginning of the nineties. In his text, *The Computer of the 21st Century*, he tried to project the potential of Ubiquitous Computing⁷ onto everyday life. Various

⁶ M. Weiser, *The computer for the 21st Century*, 1991, <http://nano.xerox.com/hypertext/weiser/SciAmDraft3.html>

⁷ Presented as the opposite of virtual reality, ubiquitous computing refers to a major change concerning the role of technology: it is incorporated in the environment in a discrete and "natural" way. According to Weiser, "a good tool is an invisible tool", (in *The world is not a desktop*, 1993). <http://www.ubiq.com/hypertext/weiser/UbiHome.html>

objects watch over his heroine, who, without even leaving her bed, is capable of comfortably watching the interior as well as the exterior of her household under the careful eye of her taciturn alarm clock. Till recently exclusively familiar to science-fiction lovers, the activated world has now become a hot issue on several levels (government, business, citizenship, activism, etc.). Also known as RFID, yesterday's fascinating fiction is currently taking the shape of a disquieting and even nightmarish reality. Radio-identification or simply RFID (for Radio-Frequency IDentification) is a technical device capable of memorizing and retrieving distant data thanks to its "RFID tags". By means of an antenna associated to an electronic chip, the tags can not only receive requests but also send answers to the radio signals emitted by the transceiver (RFID Reader). Varying in size, the RFID tags can be easily and above all discretely attached or incorporated into inorganic as well as into organic matter thus rendering it traceable. Initially invented during World War II in order to distinguish enemy planes from friendly aircraft, RFID reached the city after cutting across the country where it served cattle tracking purposes in the sixties. Today, RFID is expanding its territory worldwide, in libraries, maternity hospitals, tumor institutes (France), school transport (USA), partially-sighted people (Italy), bicycles (Japan), designer clothing, etc. The extension as well as the "personalization" of control (each tag has a unique number) are not totally new, but they do attain a new threshold, especially since no laws protect data retrieved in that way.

In the beginning of the 20th century, Walter Benjamin may have shocked quite a few sensitive souls by noticing that humans were becoming less and less distinguishable from merchandise⁸. A century later, we are still stunned by the growing likeness between subjects and objects...

As RFID spreads and IPv6⁹ implementation is imminent, the whole environment is currently on its way to becoming an interface, which means that several layers of data¹⁰, which you can read and activate, overlap and shake up our usual points of reference. That situation is obviously disquieting in respect to our liberties and the current reformulation of our subjectivities. It would nevertheless be a shame to disregard two points that are often doomed to oblivion whenever ubiquitous computing is mentioned.

The first point concerns the fact that if ubiquitous technologies are invading public space on the one hand, they are still vulnerable and easily manipulated on the other hand. An RFID passport can be hacked in

⁸ The emblem of which is the *flâneur*. W. Benjamin, *Paris Capitale du XIXe siècle*, Editions du Cerf, Paris, 1989, p. 73: "(...), merchandise proliferates on house facades and ties new, fantastic relationships as do tissues in ulcers. The *flâneur* sabotages traffic. He is not a buyer either. He is merchandise

⁹ IPv6 is the coming Internet Protocol, which will provide the necessary infrastructure for insatiable wireless networks in which mobility and accessibility are quasi-permanent.

¹⁰ See also L. Manovich, *The Poetics of Augmented Space* in A. Everett & J. T. Caldwell (ed.), *New Media Theories and Practices of Digitextuality*, Routledge, NY, 2003, p. 75-80.

four hours, the lifespan of chips remains uncertain, etc. As a result, focusing the discussion and public opinion on the sole question of civil rights, as if we were in 1984¹¹, could eventually end up reinforcing the (image of the) so-called ultra-powerfulness of the device. The second point concerns media history. Before computing, there was electricity and even before that writing. Both electricity¹² and writing frightened their contemporaries, who tried to protect themselves against them. In Plato's *Phaedrus*, writing is presented to the king, in front of the law, in front of the power of political authority, as a beneficial *pharmakon* because, as Theuth claims, it makes repetition and remembering possible. (...) But the king disqualifies that kind of repetition. It is not *good* repetition. It is closer to forgetting and to the simulacrum, to *bad* repetition, than to recollection or truth.¹³ Convinced that it would make us oblivious and irresponsible, Plato and the king condemned writing as the supreme evil. Two millennia later, the "beneficial" effects of writing are inextricably interwoven with our ways of dwelling in and on the world whereas its "detrimental" effects are less and less tangible. Why would it be any different with ubiquitous computing in the long run? As it gradually yet violently penetrates it, RFID implies a new articulation of public space. The *condition of virtuality*,¹⁴ according to which "material objects are interpenetrated by informational patterns", is no longer a mere *cultural perception*¹⁵ but rather indicates a precise process in (full) progress. That transformation, whose evolution is too hard to foresee, is actually an appeal to ponder what seems thought through but is not. Activating oneself against the activated world so that it does not become totally totalitarian is admittedly of the utmost importance. Nonetheless, creating new *weapons*¹⁶ implicates neither unconditional defense nor blinkered attack. It rather takes place when the *hunger artists* and the thinkers of life imagine new forms of flying *trapezes*¹⁷. In other words, this would come down to saying that doing is thinking with one's whole body: a body interlaced with code, an interface¹⁸. In *Making*

¹¹ G. Orwell, 1984, Penguin, London, 1949.

¹² See Thomas Pynchon's *Against the Day*, Vintage, London, 2006, for an exceptional account of the birth of electricity.

¹³ J. Derrida, *Points de Suspension*, Galilée, Paris, 1992, p. 247.

¹⁴ Katherine N. Hayles, *The Condition of Virtuality in The Digital Dialectic*, Peter Lunenfeld (ed.), The MIT Press, 1999, p. 69

¹⁵ Ibid.

¹⁶ G. Deleuze, Cl. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Champs, 1996, p. 47.

¹⁷ Franz Kafka, *A Hunger artist*, Twisted Spoon Press, Prague, 1996.

¹⁸ As an example, see http://hivewebworks.net/tiki-index.php?page=Hive_system. Hivewares are OpenSource applications able to replace initial software in connecting devices so as to displace not only their functions but also their meaning. See also R. van Kranenburg, *The Internet of Things. A Critique of Ambient Technology and the All-Seeing Network of RFID*,

Things Public, an exhibition organized by Bruno Latour in 2005, "we try", as the latter states it, "the impossible feat to give flesh to the Phantom of the Public. We want to make visitors feel the difference there is between expecting from Body Politic something it cannot give and being moved by the Phantom Public. The idea is to take the word Phantom and to grant this fragile, provisional concept more reality (...). In other words, we want to tackle again the problem of composing one body from the multitude of bodies (...). The Phantom Public, designed by Michel Jaffrenou and Thierry Coduys, is an invisible work of art. It is activated by the movements of the visitors throughout the show so that every spectator is at the same time an actor and the only screen on which the whole show is projected. Through a complex technological installation, chiefly based on the usage of RFID, "politics will pass through you as a rather mysterious flow, just like a phantom."¹⁹ Provided with an RFID badge, each visitor "receives on his or her own skin, so to speak, the composite effects of all the others"²⁰ in an unexpected and variable way. The public, that phantom which Walter Lippmann imagined in 1925 in order to denounce the flaws he thought he detected in the democratic system, thus acquires some unlikely flesh so as to make us feel what is at stake during the redefinition of what the "public" can and cannot do in the *perforated* world.

It may just be that RFID is not so much about the question of data access and data use as the very intensification and proliferation of what we have already been experiencing – politically, socially, technologically – as public bodies.

Le Hub | Thierry Coduys - Madeleine Aktypi | www.le-hub.org

Suggested links

Fabricate your own RFID
<http://www.elektor.fr/magazines/2006/septembre/lecteur-de-rfid-experimental.68984.lynkx>
<http://www.eng.tau.ac.il/~yash/kw-usenix06/index.html>
RFID news
<http://www.smallbrothers.org/actu.htm>
http://ec.europa.eu/information_society/policy/rfid/index_en.htm
Research
<http://www.rfidvirus.org/index.html>
<http://www.arlab.nl/projects.html>
<http://waag.org/project/diffr>
<http://www.disappearing-computer.net/>
<http://www.we-make-money-not-art.com/cgi-bin/mt-search.cgi?search=rfid&IncludeBlogs=2>
<http://www.zapped-it.net/index.html>

Notebook Networks, 2008. http://www.networkcultures.org/_uploads/notebook2_theinternetofthings.pdf

¹⁹ Bruno Latour, From Realpolitik to Dingpolitik – or "How to Make Things Public" in Bruno Latour, Peter Weibel (ed.), *Making Things Public- Atmospheres of Democracy*, MIT Press, 2005. <http://www.bruno-latour.fr/expositions/index.html>

²⁰ Ibid. M. Jaffrenou, T. Coduys, "Mission Impossible, Giving Flesh to the Phantom Public", p. 218-221

P.62
History
CYSP 1: First Ballet
for Dancers
and a Cybernetic Sculpture

1956 saw what is considered by art and media historians to be the first performance combining dance and electronics. *CYSP 1* (standing for Cybernetics and Spatiodynamic) is a ballet choreographed by Maurice Béjart in which a kinetic sculpture, created by Nicolas Schöffer in collaboration with Philips, moves about. In this premiere, one comes across all the ingredients that have been common in performances using digital media ever since: the collaboration between artists from different disciplines, but also with engineers; this new research using state-of-the-art technologies explores the relationship between machines, the stage environment and the performers.

Since the end of the forties, Hungarian born French visual artist Nicolas Schöffer had taken an interest in cybernetics and tried to apply its principles to his works, in particular to his environment-sensitive kinetic sculptures. By introducing interactivity and programming in his creations, he became one of the pioneers of digital art. Starting in 1955, he designed several "sound cybernetic spatiodynamic towers", mostly in collaboration with Pierre Henry. The mobile, autonomous sculpture he realized for *CYSP 1*, the first of its kind in the world, belongs to this line of research. Philips described it as follows: "an electronic brain, studied and perfected by our engineers, gives *CYSP 1* the possibility to move, to pivot around itself and to animate at various speeds the sixteen mobile elements it carries. Each of its movements is triggered by light or sound signals captured by the photoelectric cells and microphones that are integrated into it, equipping the device with quasi-organic sensibility. The cybernetic dancer "CYSP 1" will move and animate itself following a light and sound score designed by the choreographer." As a result, this sculpture is sensitive to its environment: blue light or silence animate it, red light and sound calm it.

CYSP 1 appeared alone on stage for the first time in the "Nuit de la Poésie" at the Sarah Bernhardt theatre in Paris in 1956. It was accompanied by Maurice Béjart's dancers on the roof of Le Corbusier's "Cité Radieuse" during the Avant-garde Art Festival, organized by Jacques Polieri a few months later. The collaboration between Maurice Béjart and Nicolas Schöffer had started in 1954 with a confrontation between the dancers and the abstract sculptures, the curve and orthogonality, the living and the artificial in the artist's studio. A third appearance took place in 1957 at the municipal theatre of Evreux, in a "cybernetic show" whose musical score was created by Pierre Henry.

Its movements, its dynamic, and autonomy, as well as the part of indetermination in its reactions resulting from cybernetics, make *CYSP 1* a dancer of its own

right. Nicolas Schöffer imagines choreographies for several robot-dancers from the outset. However, he had to wait until 1973 for the "luminodynamic cybernetic experiment 1" *Kyldex 1* (choreography by Alwin Nikolais and music by Pierre Henry) to materialize that ambition in the Hamburg Opera.

Clarisse Bardiot
Nicolas Schöffer, exhibition catalogue,
 Les presses du réel, 2004

P.64
Ecodesign,
An Approach at the Forefront
of Environmental Change

Frédéric Cadet is the founder of an "ecodesign" agency, which is based in Lyon and named after him. He is the pioneer of a concept that has, at last, the wind in its sails. The approach he has adopted strives for a green revolution in our everyday life habits and concerns the corporate world in particular. Reacting to the waste of resources on a daily basis, the young agency offers companies counseling and methods that will reduce their environmental impact. This is a considerable issue that requires a global appreciation of the activity within companies in order to not only have them analyze their usual practices but, above all, to change them. It is conceived as a long-term approach with a positive impact on the future. Here is an interview with this young green boss.

Vincent Delvaux: Could you tell us a few things about your career?

Frédéric Cadet: After studying Electrical Engineering and Industrial Programming at the IUT (Institut Universitaire de Technologie) in order to put my parents' mind at rest, I finally decided to turn towards design. I thus joined the "Olivier de Serres Design BTS" (a design training certificate) and then graduated from the School of Fine Arts and Applied Arts of Troyes. At first I was intending to do industrial design. During my first professional experience, I created the R&D unit for Smurfit Socar in Tours-sur-Marne. I conceived more economical and ecological packaging solutions. I also deposited a patent and won an *Oscar de l'emballage* ("packaging oscar") in 1998.

I then joined the AYA agency (space design) in Lyon, where I designed stands for big groups (Seb, Boiron, and others) for seven years. After a short period in the I&D Agency, I followed a course on eco-design at the Centre du Design Rhône-Alpes (currently known as ARDI design) and I started my own agency in 2005.

I have always been concerned with the environment. As early as 1997, my master's dissertation subject was urban recycling (waste recycling, mental and physical accessibility to revalorization). I am currently pursuing my reflection on recycling with a large-format printer (ATC Caractères). We are giving

a second life to their old tarpaulins by transforming them into objects (conference bags, lamps...). We are working together with other designers and numerous associations.

V. D.: How would you define ecodesign? How has this concept evolved and when did it first appear?

F.C.: This concept first appeared in the nineties in Northern Europe. It is based on the fact that each product or process has an impact on the environment, be it production of goods or of services. In France, the first approaches of that kind were developed in the early 2000s about packaging.

Ecodesign is a global approach which brings an ecological point of view to the design process of a strategy, a product, communications... It comes up to the new expectations of the society as far as eco-responsibility is concerned.

The difference between a designer and an ecological designer mainly lies in taking the environment into account during all the phases of the life cycle of a product or service, from raw materials to kilometers run, including consumed energy, toxicity or the end of its life...

With our client *Les Paniers de Martin*, who specializes in selling fruit and vegetable baskets, we have developed a service offer and a packaging that fully respect the environment. We have thus optimized logistics right from the start, dematerialized sales outlets by using existing places (cafés, associations, shops) and designed a recycled cardboard packaging.

V. D.: What kind of tools do you provide companies with so as to improve their ecological balance?

F.C.: Ecodesign agency *frédéri@adet* accompanies organizations (companies, associations, institutions) that wish to launch an environmental process. It puts forth the reevaluation of the company's strategy, its products and their packaging, its communications (visual identity, brochure...), as well as its events (stands, conferences...). We rely on ecodesign methods developed by several organizations (ADEME's *bilan produit*, ECOFAIRE...) and on our suppliers, whom we have selected on the basis of their environmental or social practices, like "imprim'vert" printers that use vegetable-based ink and recycled paper. In addition, we often contact the Centre d'Aide par le Travail (CAT), an organization for the integration of disabled people, for tasks such as folding and sewing.

Our agency offers three products to the companies that wish to take on an environmental commitment towards their employees, their clients, their suppliers and the authorities. The first product, *Cap écoefficience*®, consists in defining an environmental strategy and in encouraging a global eco-citizen process in the heart of the company. Internal and external communication on the image of the company's sensibility and the creation of operational commitments complete the product. The second product, *Bilan éco-efficience*®, consists in a global approach that includes site audit, awareness campaigns for the staff, environmental expertise, recommendations agenda-setting, conception and

analysis of customized strategies. We offer counseling and monitoring for the implementation of eco-citizen actions. Lastly, the *Suivi éco-efficience*® sets out to ensure commitment and to develop innovating and unifying tools by offering a hotline service and personalized consulting.

For instance, we have made an assessment of eco-efficiency for a large-format printer (tarpaulins, stickers, road signs...). Now, all the staff have realized their impact on the environment. They are taking several initiatives to organize their waste sorting and buy eco-friendly products. Moreover, the senior executives take the environment into account in their strategy and have invested in the first large-format vegetable-based ink printer in Europe. They have equally made agreements with their suppliers so that they accompany them in their product offer called "eco-attitude". In 2008, they have exhibited in the Buy&Care space of the Salon Pollutec. They are currently in a green growth process and it turns out well commercially.

V. D.: How do you combine design and ecology in your approach and in what manner do they enhance or complete each other?

F.C.: In order to combine design and environment, the agency relies on two very complementary people: an environmental engineer, Elsa Thomasson, and an ecodesigner, myself. Our complementarity is what makes us strong and different. Our agency combines the expertise of a research department and the creativity of a design agency. Elsa brings the environmental factor into my creations. It is not half as simple as it sounds! But it is meaningful and innovating. For instance, we have developed visual communication tools for an association of eco-constructors: the eco-Pop'UP®, now available for sale. The structure is made of Franche-Comté breechwood and the tarpaulin, PVC-free, is printed with vegetable-based ink. We aim at offering companies and associations visual communication means that are coherent with their commitment to the environment. We view our work in the medium and long term, which coincides with the period that environmental investment is financially profitable.

V. D.: Which are, to your mind, the ecological priorities that should be urgently implemented in the corporate world today?

F.C.: Moderation! Moderation in the use of materials, of energy, of water. This is what ecodesign makes possible: reducing the impact of a product, a service or an event on the environment right from the start. There is yet another principle of sustainable development to respect: prevention. Getting over this hurdle involves changing your behaviour, a number of simple actions that, repeated on a daily basis, have an influence on the environment. Making the corporate world aware of that requires time and human contact. The only proof that it works is when the members of the team make the problem their own and make it evolve from the inside.

V. D.: In what ways can digital technologies contribute to a better handling of ecological issues?

F.C.: Digital technologies have modified space and time with as much of a positive as a negative impact on the environment. Videoconferencing or audioconferencing reduces transport, which aggravates the greenhouse effect and air pollution. Similarly, e-mail or *Youtube* are tools that make it possible to transmit information in a dematerialized way, with no material medium, and so reduce the use of raw material and the energy consumption that their fabrication would have required... However, there is a pernicious effect: submerged in information, we print a lot and thus use too much paper. A French employee consumes 80 kg of paper per year on average. With digital technologies, new needs make their appearance, like video games on line for instance. The most recent estimations show that an avatar uses up more energy per year than a Brazilian does. Who could have believed that 10 years ago?

In this connection, I suggest you read the *green it* essay on energy consumption on the Internet.

Companies have started realize this. For instance, Strato Web Hosting have decided to power their data centres with 100% renewable energy electricity. The SME *Dotriver* is trying to fight against pre-scheduled computer-obsolescence and digital inequalities by offering schools, associations and council houses to use their computer equipment as a terminal by working on a common server where all applications and files are grouped together. People can then use their old computers (up to 10 years old) and do not have to manage the applications any longer since software is for free and directly managed by the SME.

V. D.: Can or should culture play a part in the green revolution in progress? How can it introduce good practices in this domain and increase environmental awareness?

F. C.: Of course! Look at what is happening in construction: our heritage and its construction techniques that prove to be very ecological, like adobe or bricks, are being rediscovered...

How can we make people understand that the planet is in danger and that this concerns all of us (human beings, animals, nature)?

Culture has a part to play in all this. It can use emotion, provocation and poetry to awaken our conscience... In fact, it is a way to make these complex issues accessible. Cultural events are also sources of pollution. Like any activity, they have an impact on the environment (lighting, transport, heating, advertisement, multimedia), but there are ways to limit all that.

Some have already started doing that, like the Opera de Lyon, the Festival Musical des Vieilles Charrues in Carhaix... The eco-festival charter or the eco-guide, a travel journal on an eco-friendly event, made by the ANAé (Association des Agences de Communication Événementielle), are examples of reflection on different methods to confront these issues. These compendia offer practical solutions on design, management, transport, catering, communication... with an environmental bias.

Interviewed by Vincent Delvaux
www.fredericadet.com

P.68

Portfolio Jacquie Bablet

Jacquie Bablet does not photograph theatre. And yet, she spends most of her time in the theatre, I know that, but take a look at her pictures, these ones from *La Génisse et le Pythagoricien*, and you will see that theatre is not the first thing that comes to mind. On the contrary, standard theatre photographers, the professional ones, those who, hardly the signal for the photo session given, start taking photo after photo of your play, those ones merely photograph that, theatre. Theatre is all you see and you see right away that it can only be theatre. It gets worse: trying to get theatrical snapshots at all costs, they end up hounding a stereotyped theatre, a dead theatre, of which one would say that, subsequently, it only exists in order to end up as pictures in illustrated books of staging history: stage design, disposition, body movements, all for the sake of the photos. Photography is fatal to theatre: it shoots everything that moves and speaks (theatre is body in movement and in voice) in order to immortalize it, as they say. It turns the instant into destiny, but in this game, eternity is death. This eternity, into which photography freezes theatre, *tel qu'en lui-même*, belongs to taxidermists.

Jacquie Bablet does not photograph theatre; theatre photographers accentuate and emphasize theatre whereas she *testifies for* theatre simply because, rather than its death, which might have a certain tragic charm, it is the birth of theatre, or, as etymology prompts it to us, its nature that interests her. It is a non-violent, non-lethal photography that acts like a caress on everything that comes to life; watching Jacquie at work amongst us, I often tell myself that she photographs in the same way as she smiles. It's a matter of tactfulness. It is proved by the fact I can never tell when she takes her pictures, when she is *shooting*. As a result, it does not hurt. We feel nothing, we do not feel the camera lens and we are as easy-going and indifferent as the submarine fauna might be. I said "testifies". I do not like that word. I prefer to imagine, though her modesty would probably contradict me, that if Jacquie Bablet comes to the theatre, it is not so much in order to give an account of a work in progress, but to do photography, for herself. In theatre, she does photography. In my theatre, I want everybody to do what they have to do : the actors act, the musician makes music, the scientist, as Alain Prochinatz puts it, comes to do science, the *ponderers* ponder. The photographer does photos. With her camera, she does not aim at "our" theatre, but she takes an interest in what the play aims at. As I watched her strolling around at our place, at *her* place, in what feels more like a biotope than a stage setting, and get,

just like the actors, tangled up in the elastic strips of the membrane that separated the two sides of Niki Rieti's bifrontal structure, I told myself that she was really *inside*, on board, and that she had to do her stuff, things that, since I am not a photographer, I do not fully understand, but which could not be reduced to the making of images. Jacquie Bablet is there and she listens to things at least as much as she looks at them. She does not take photographs with her eyes or else it is her eyes that listen. That is it: the camera lens is listening, looking for the resonances of what is about to come to life. Jacquie Bablet scans theatre.

Jean-François Peyret

L'ARTESIENNE

L'Art d'imprimer

Votre imprimeur

ÉCO-RESPONSABLE



NOTRE ADRESSE POUR MIEUX VOUS SERVIR

LIÉVIN - B.P. 99 - Z.I. De l'Alouette - 62800 Liévin

Tél. : 03 21 72 78 90 - Fax : 03 21 72 78 91

E-mail : artesienne@artesienne.com

et nos deux sites commerciaux : **PARIS & LILLE MÉTROPOLE**

www.artesienne.com



Le logo FSC identifie les produits qui contiennent du bois de forêts bien gérées conformément aux règles du Forest Stewardship Council. Certifié par le PCBA, FSC® C0C-00005

MCD et M21 présentent la sortie du livre :

ARTS NUMERIQUES

Tendances | Artistes | Lieux & Festivals

ARTS NUMERIQUES
Tendances | Artistes | Lieux & Festivals

mcd® M21 Editions

Le premier panorama des Arts Numériques en France

Auteur : MCD, www.digitalmcd.com
Éditeur : M21 Éditions, www.m21editions.com

image en couverture : © Electronic Shadow

Tout ce qu'il faut savoir sur les nouvelles tendances : installations interactives, dispositifs, net-art, cinéma numérique, jeu vidéo, bio-art, spectacles vivants et nouvelles technologies, mondes virtuels...
+ une galerie de 100 artistes français de la scène numérique contemporaine, et une cartographie des lieux et festivals, réels et virtuels, à découvrir.

patch

La revue du Centre des Écritures
Contemporaines et Numériques
Center for Contemporary
and Digital Script **Review**

Février - February 2009

N° **09**



Union européenne : Fonds Européen de Développement Régional
INTERREG efface les frontières