



Installation

Roaratorio

Programme du jeudi 17 mars 2011 - 19h

Uni Mail S180

Reprise: ve 18 mars 21h

Archipel 2011

Archipel 2011 - Sons premiers

17 - 27 mars 2011 - Genève

La voix de notre mère filtrée par le liquide amniotique, nous l'avons entendue. Nous l'avons oubliée. Avant la vue, le son a été notre première impression d'un monde extérieur. Replongeant dans l'obscurité des sons premiers, Archipel 2011 nous fait découvrir des musiques à la recherche d'une régression utérine, d'un terroir, d'une origine plus ancienne que la mémoire.

Roaratorio

En 1979 John Cage illustre une lecture de *Finnegans Wake* par un gigantesque mixage sur 64 pistes des 626 lieux cités par Joyce dans son roman. Fleuve sonore incarnant le flux mental, ce mythique *Roaratorio*, remastérisé à l'Ircam, a inspiré au plasticien Sarkis une installation qu'Archipel présente en collaboration avec le MAMCO.

Marc Texier - directeur d'Archipel

Jeudi 17 mars 2011 19h

Uni Mail S180

Installation - 1h

Roaratorio

John Cage / Sarkis *À Cage Roaratorio*

1979-2010

PS

1h

Thierry Simonot projection du son

Coproduction: MAMCO, Ircam, AMEG - Association pour la Musique Électroacoustique - Genève, Université de Genève - Activités culturelles

À Cage Roaratorio, commande du Centre Pompidou

Réalisation informatique musicale Ircam: Thomas Goepfer

Coproduction Ircam et Centre Pompidou

Cette oeuvre a été créée dans le cadre de l'exposition Sarkis-Passages présentée au Centre Pompidou et du festival Agora 2010.

Présentation en partenariat Mamco / Festival Archipel.

Avec le soutien du Fonds d'art contemporain, République et Canton de Genève, de l'Ircam, et des Activités Culturelles de l'Université de Genève. Nos remerciements aux éditions Peters-New York.

Cage/Sarkis: À Cage Roaratorio

«...with their priggish mouths all open for the larger appraisal of this longawaited Messiahs of roaratorios, were only halfpast atswееep and after a brisk pause at a pawn-broking establishment for the prothetic purpose of redeeming the songster's truly admirable false teeth...»

James Joyce, *Finnegans Wake*.

Roaratorio: an Irish Circus on Finnegans Wake, programme radiophonique pour enregistrements électroniques, voix et musiciens folk irlandais, a été conçu en 1979 puis réalisé en 1980 en collaboration avec John Fullemann, dans les studios de l'Ircam, à l'invitation de Pierre Boulez et Max Matthews, et sur une suggestion de Klaus Schöning de la Westdeutscher Rundfunk (Cologne). L'œuvre a fait l'objet de plusieurs diffusions et performances: présentée à l'Ircam en janvier 1981 (avec John Cage comme récitant), elle a été chorégraphiée par Merce Cunningham dans le cadre du Festival d'Automne à Paris (1983). Originellement réalisé avec l'aide du programme IC à partir de 16 pistes, l'enregistrement historique de *Roaratorio* présente 64 pistes mêlant les sources les plus diverses, et notamment des captures d'atmosphères sonores – près de 3000 échantillons au total –, indexées à 626 lieux (irlandais, pour l'essentiel) suggérés par la lecture du livre de James Joyce. Cage décrit ainsi les éléments de cette composition: «Bruits d'origine humaine, cris, rires, pleurs, bruits d'oiseaux et animaux divers, bruits de la nature, de l'eau, du vent, etc.»; ou encore, «des chiens et des poules, des bébés et des enfants»... À quoi il faut ajouter, bien entendu, la voix de Cage en personne lisant des extraits de *Finnegans Wake* issus de l'application quasi-oulipienne de la méthode du mésostiche, qui consiste à traverser le texte-souche en suivant la contrainte imposée par la séquence de lettres «JAMESJOYCE». (Comme son nom l'indique, le mésostiche combine – sous certaines conditions – les lettres qui se trouvent au milieu de plusieurs mots, contrairement à l'acrostiche qui porte sur les lettres initiales).

Cette lecture, parfois inaudible à force d'être recouverte par les sons environnants, fournit en quelque sorte la règle ou la trame métrique de l'ensemble. Elle est alternativement monocorde, chantée, susurrée, chuintée, hurlée (*Roaratorio* suggère aussi cela: «to roar», hurler, rugir). La rumeur constante qui enveloppe la parole est scandée de loin en loin par des bruits de tonnerre, des tintements de cloche, des bris de verre, mais aussi par le son plus ou moins étouffé de morceaux de musique traditionnelle irlandaise qu'on dirait échappés d'un pub dublinois ou directement prélevés sur les flux radiophoniques. Ces inserts sont distribués tout au long de l'œuvre par l'opération du hasard, mais en des endroits précis, correspondant à leurs occurrences dans le livre. Le mixage final obéit, lui aussi, à cette opération du hasard. À l'Ircam où ils travaillent un mois durant, au rythme régulier de huit heures par jour, Cage et Fullemann s'orientent de proche en proche, par connexions locales, ajustant en chemin les paramètres (intensités, durées) des différents ingrédients. Et puisqu'il s'agit aussi d'un «cirque irlandais», Cage n'hésitera pas, lors des performances live de la pièce, à convoquer sur scène les musiciens traditionnels, chargés de matérialiser par leurs ritournelles entêtantes la circulation quelque peu frénétique qu'implique l'idée du cirque. À première ouïe, cet étourdissant montage obtenu par collage et frottage (pour recourir à une analogie picturale) se présente comme un paysage sonore à la Murray Schafer. Son foisonnement évoque assez bien la prose de Joyce, auquel Cage reprend d'ailleurs – involontairement – le titre de sa pièce. Comment une œuvre aussi dense, aussi saturée (de l'aveu de John Cage lui-même), en est-elle venue à fonctionner comme un prototype? Car c'est bien ainsi que le prend aujourd'hui Sarkis. Ce n'est pas la première fois d'ailleurs, qu'il se penche sur le travail de Cage, et singulièrement *Roaratorio*. Présentée dans plusieurs de ses films, on la retrouve sous la forme de bandes magnétiques pendues le long d'un mur, sous une lampe Art nouveau, dans une pièce réalisée entre 1996 et 2000. Mais la proposition faite à l'Ircam consiste en

quelque sorte à refaire le parcours de la réalisation de l'œuvre: ni reproduction, ni reconstitution, ni interprétation à proprement parler, les deux concerts conçus par l'artiste tentent plutôt une nouvelle réalisation de son idée. Avec cette contrainte liée aux contingences de l'archive: il aura fallu travailler, non pas à partir des 64 pistes de l'œuvre originelle, mais à partir de ce qui en a été conservé, une version «compressée» sur 8 pistes qui ne permet guère d'isoler le détail de l'enregistrement et appelle des procédés de surimpression plutôt que des coupes et des inserts.

Une nouvelle réalisation de l'œuvre, cela implique d'abord une réactivation de son principe opératoire: celui du hasard, ou de l'indéterminé. Ainsi, là où intervenait la voix de Cage, Sarkis fait entendre, selon un processus de diffusion aléatoire, une série d'orages qui font écho à ceux de l'original. Les mots en deviennent quasiment inaudibles, et si la voix du récitant fait toujours sentir sa présence, elle a définitivement rejoint la rumeur du monde. En somme, il s'agit de sortir *Roaratorio* de sa boîte, de le décompacter, de desserrer sa trame pour lui donner de nouvelles dimensions formelles, sonores et plastiques. Le dispositif même du concert y contribue. Les huit sources qui diffusent l'enregistrement dans l'espace du studio s'y composent avec un jeu de lumières reflétées dans un miroir circulaire, et dont l'intensité varie en fonction de celle du tonnerre tout en avançant les déflagrations sonores, à contretemps.

Pouvait-on imaginer plus bel hommage? Peu importe la manière dont on décrit l'œuvre de Cage: paysage sonore ou pièce radiophonique «multimédia», sa facture même, son mode d'engendrement, la qualifie comme prototype. C'est à son propos que Cage rappelle, dans ses entretiens avec Kostelanetz, la remarque de Paul Valéry selon laquelle une œuvre d'art n'est jamais rigoureusement achevée, mais au mieux abandonnée. Et ce qui vaut de *Roaratorio* – aussi «abouti» soit-il à certains égards – vaut probablement tout autant de *Finnegans Wake*. Il faut se souvenir que ce texte, loin d'être un simple prétexte, une

source d'inspiration ou un référent littéraire que le musicien aurait pour charge d'illustrer par des touches évocatrices d'«atmosphère sonore», est en réalité la matrice à partir de laquelle Cage organise l'ensemble de son travail pour aboutir aux différents états de l'œuvre (programme radiophonique, enregistrement en format disque, concerts-performances, etc.). Comme le dit justement James Pritchett dans son livre *The Music of Cage*, on a moins affaire, dans cette expérience, à une interprétation de Joyce qu'à une présentation. Et cette présentation est multiple par nature.

Quelques années avant que naisse le projet même de *Roaratorio*, la méthode des mésostiches avait déjà donné lieu, on l'a dit, à un texte composé directement à partir de *Finnegans Wake*. Ce texte se présentait comme une sorte de forage savant traversant le massif joycien par le milieu («Writing for the second time through *Finnegans Wake*», 1976). Au départ, il s'agissait de «120 pages environ, consistant en une série de 862 mésostiches sur le nom de James Joyce, en commençant par le début de *Finnegans Wake* et en allant jusqu'à la fin». Finalement réduit à 41 pages, ce texte, retravaillé pour l'occasion, devait fournir la règle sur laquelle allait se caler l'ensemble de la pièce radiophonique réalisée en 1980 («the ruler by means of which we were able to tell where each sound was to go», explique Cage à Kostelanetz). L'exercice allait d'ailleurs se prolonger par une série d'autres. En 1980, Cage évoquait une troisième et une quatrième version. Il annonçait même une «cinquième fois»: «[J]'en projette un «Fifth», dans le genre de Mureau, non linéaire, mais passant d'une partie de *Finnegans Wake* à une autre grâce à un procédé aléatoire. Je suis donc, comme l'était Joyce, pris dans un «Work in Progress», et, pour moi, *Roaratorio* en constitue une partie.» La pièce intitulée *Roaratorio*, historiquement fixée par l'enregistrement réalisé en 1980, est bien un prototype en ce sens: elle offre une vue en coupe de l'ensemble d'un processus qui pourrait avoir pour nom «The Finnegans Wake Project». C'est une première démonstration, un premier format. D'autres pourraient aussi bien convenir: il faut les

essayer. Car un prototype n'a pas à être rejoué, interprété: il appelle seulement des performances qui en soient des variantes, des réalisations exactes bien qu'inanticipables. «J'espère qu'un jour on pourra l'entendre avec des canaux séparés pour chaque piste (entre soixante et soixante-dix), avec des musiciens en direct, et moi-même lisant le texte, au cours d'une représentation de la Cunningham Dance Company.» Pourquoi pas aujourd'hui avec des orages recouvrant la voix du récitant selon des combinaisons nouvelles, au point d'effacer jusqu'au texte de Joyce? «J'ai écrit, dit Cage, une partition intitulée: _____ , _____ , _____ Circus On _____, où le premier blanc représente le titre (en l'occurrence, *Roaratorio*), le deuxième et le troisième, un article et un adjectif (en l'occurrence, «un [cirque] irlandais»), et le dernier, le nom de l'œuvre (en l'occurrence, *Finnegans Wake*).

Ainsi, quelqu'un d'autre pourrait faire une autre pièce radiophonique sur *Finnegans Wake*, différente de celle que John Fullemann et moi-même avons faite, ou sur un autre livre, et les matériaux en résultant pourraient être utilisés dans n'importe quelle combinaison, pour une émission de radio ou pour une représentation en direct.» Accablé par l'ampleur de la tâche à réaliser, il arrivait à Cage de se rassurer en ces termes: «Je songeais à la Vénus de Milo, qui avait réussi à faire, sans bras, son chemin à travers l'histoire. La situation de la Vénus de Milo, mais à l'envers: une œuvre qui se présenterait dès le départ comme incomplète. On pourrait, dès le départ, travailler à cette œuvre envisagée comme un tout, mais de telle manière qu'à partir du moment où l'œuvre aurait commencé, elle serait à n'importe quel moment achevée.» Structurellement incomplète, et par là même achevée – effective – à toutes les étapes de sa réalisation; idéale et expérimentale à la fois, telle est l'œuvre-prototype. Sarkis reprend *Roaratorio* au lieu où son créateur l'avait abandonnée: au milieu, c'est-à-dire là où elle se fait.

Sauf mention du contraire, les citations de Cage sont extraites de la traduction française, par Jean-Claude Emery, du texte paru dans la brochure de la WDR de

Cologne pour le prix Italia 1980 (<http://brahms.Ircam.fr/works/work/7120/>). Cette traduction a été modifiée sur certains points.

Elie During

John Cage Etats-Unis 1912-1992

John Cage est né en 1912 à Los Angeles. Par le simple rejet de l'intentionnalité jugée si nécessaire à la composition, John Cage a su changer la nature de la musique telle qu'elle est perçue habituellement en acceptant les résultats des opérations aléatoires, en admettant la possibilité d'une indétermination au niveau de la composition et des concerts, et en ouvrant sa musique à tous les types d'instruments. L'ensemble de ses oeuvres est d'une variété remarquable, par la seule liberté qui s'en dégage, son art témoigne d'une personnalité à part: à la fois candide, ouverte, et d'un naturel heureux. Après avoir travaillé comme jardinier en Californie, John Cage parcourt l'Europe de 1930 à 1931. En 1934 il se met à étudier la composition d'abord avec Cowell à New York puis avec Schoenberg en Californie. C'est du reste de cette époque que datent ses premières compositions, véritables essais sur la dodécaphonie non sérielle. En 1937, il s'installe à Seattle où il forme un orchestre de percussions, avant d'en monter d'autres à San Francisco, à Chicago et à New York (où il réside à partir de 1942).

Par le matériel nécessaire à la réalisation de ses premières oeuvres, on distingue déjà la volonté de John Cage d'accepter tout ce qui semble peu orthodoxe: comme l'usage de boîtes de conserve dans son instrumentarium ou encore de dispositifs électriques pour la première fois dans des oeuvres composées. Autre innovation encore, qui fera sa gloire, celle du piano préparé, qui transforme cet instrument en un véritable orchestre miniature de percussions. C'est la principale invention de John Cage au cours des années 40, qu'il emploie dans des partitions pour ballets (il travaille souvent en collaboration avec des compagnies de danse, notamment avec celle de Merce Cunningham), et dans grand nombres d'oeuvres de musique de chambre comme les *Sonates et Interludes*. Son enthousiasme pour les philosophies asiatiques le mène à la fin des années 40 à une étude très approfondie du Zen. Cela le conduit ensuite à nier l'intentionnalité dans l'acte créateur: il recourt au *I Ching*, donc au

hasard, pour décider des hauteurs, des durées et de la dynamique de ses *Music of Changes* pour piano (1951). Il utilise encore des sons inaudibles dans *Imaginary Landscape n°4* (1951), ou compose une pièce entièrement silencieuse mais exactement mesurée: 4' 33"(1952). Cette pratique radicale de l'aléatoire, niant l'idée même d'une décision de l'artiste, est totalement différente de ce que faisaient à la même époque les compositeurs européens: ils proposaient des parcours variables dans une oeuvre dont l'enveloppe globale était néanmoins décidée par le compositeur. Il ne s'agissait que d'augmenter la liberté de l'interprète, pas de renoncer à ses prérogatives de créateur. C'est pourtant la position de Cage vis-à-vis du hasard, qui a eu, sur un plan plus philosophique que musical, la plus grande influence, aussi bien en Amérique (sur l'oeuvre de Feldman ou de Wolff), qu'en Europe. La porte s'ouvre alors sur un vaste champ d'opérations aléatoires, réunies dans cette oeuvre maîtresse de l'indéterminisme qu'est *Concerto pour piano et orchestre* (1957-1958).

Pendant les années 60, il s'intéresse davantage à l'électronique live, surtout avec *Cartridge Music* pour les sons faibles amplifiés, et *Variations*. Il choisit également de se consacrer davantage aux mixed media, en utilisant sept clavecins amplifiés, de multiples bandes enregistrées et des effets de lumière spéciaux dans *HPSCHD*. Dans ses oeuvres ultérieures, il s'inspire de toutes ses expériences, en passant de la composition aléatoire avec méthode d'écriture conventionnelle (*Etudes australes*, pour piano, *Chorals*, pour violon) à la notation graphique pour orchestre (*Renga*) et des expériences sur la description verbale avec des instruments naturels (*Branche*, pour instruments naturels amplifiés, *Inlets*, pour des coquillages remplis d'eau). Toute l'évolution de son expression montre que John Cage est plus un créateur dans le sens large qu'un compositeur traditionnel. Son but était de refuser toute idée d'intentionnalité dans l'art pour favoriser la notion de liberté. «Etre artiste, disait John Cage, c'est d'être engagé par soi-même, et non par quelqu'un d'autre». John Cage est mort à New York, le 12 août 1992.

Sarkis

France/Turquie 1938

Né à Istanbul (Turquie) en 1938, Sarkis étudie à l'Académie des beaux-arts et présente sa première exposition en 1960. Quatre ans plus tard, il s'installe à Paris et reçoit le prix de peinture de la Biennale de Paris en 1967.

Depuis plus de trente-cinq ans, il imagine des mises en scène construites à partir d'histoires empruntées tant à la mémoire des lieux qu'à la sienne, puisant dans son «trésor de guerre» (collecte d'objets quotidiens, d'objets d'art et ethnographiques, d'images...) un leitmotiv qui traverse son œuvre depuis 1976. Alliant notamment le néon, la vidéo, la photographie, l'aquarelle et divers matériaux, Sarkis «dissémine» ses installations, selon une stratégie d'infiltration dans une volonté d'atemporalité et d'éclatement de l'espace qui lui est propre. Dans les années 1990, Sarkis participe à de nombreuses expositions, notamment au Magasin de Grenoble (1991), au Centraal Museum d'Utrecht (1992), au Mumok de Vienne, à la Kunst und Ausstellungshalle de Bonn (1995), au Mamco de Genève, au Capp Street Project de San Francisco (1996) et au Musée des beaux-arts de Nantes (1997).

Récemment, il est invité au musée du Louvre (2007) et à la Biennale de Lyon (2009). Une exposition lui est consacrée au Centre Pompidou à Paris en 2010.

En 1980, Sarkis enseigne à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg et dirige un séminaire à l'Institut des hautes études en arts plastiques de Paris de 1988 à 1995.

Thierry Simonot (projection du son)

Thierry Simonot est né en Suisse, au bord d'un lac. Musicien et régisseur son, il se consacre au dressage de haut-parleurs sauvages et domestiques, à la spatialisation de musiques électroacoustiques de tous poils, notamment à l'aide de l'orchestre de haut-parleurs de l'AMEG (Association pour la Musique Electroacoustique à Genève). Il collabore comme régisseur, concepteur de dispositifs de projection du son et/ou interprète de pièces acousmatiques, avec l'Ensemble Contrechamps, le Festival Archipel (le salon d'écoute), le Festival Synthèse à Bourges, le festival Elefanten Mixtur, le Centre International de Percussion, le projet «île» (fête de la musique).

Il collabore avec Jacques Demierre, Jean Stern, A.I.s.o. - Mélodie, Eric Gaudibert, Pete Ehrnrooth, Nicolas Sordet, Rainer Boesch.

Il obtient une mention au premier concours d'interprétation spatialisée «L'Espace du Son» en 2000, à Bruxelles où il est ensuite invité en résidence (à Nadine Plateau) en février 2002 pour de la recherche et un concert acousmatique.

Il joue en duo improvisé live electronics avec Rudy Decelière, Dimitri Coppe ainsi qu'avec les percussionnistes Anne Cardinaux et Guillaume Lantonnet.

Thierry Simonot intervient également dans les cursus du Conservatoire Populaire de Musique de Genève, l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts, le Conservatoire de Musique de Genève et l'Espace Musical.

Soutiens du festival Archipel 2011



Partenaires de ce programme



Prochains événements

Installation ve 18.3 18h00

Maison Communale de Plainpalais, Salle des assemblées

Galiléo & Exposition Xenakis

Oeuvres de: Bolognini, D'Adamo, Kanach

Conférence ve 18.3 19h15

Maison Communale de Plainpalais

Jonathan Harvey et la musique britannique

Concert ve 18.3 20h00

Maison Communale de Plainpalais

Sons premiers

Oeuvres de: Benjamin, Birtwistle, Harvey

Ens. Contrechamps, Orch. HEMG

Concert sa 19.3 14h00

Plaine de Plainpalais

baBel's Bands

Oeuvres de: Daetwyler, Ives, Reich

Ens. baBel

Les installations

Roaratorio

Oeuvre de: Cage, Sarkis

Galiléo & Exposition Xenakis

Oeuvre de: Bolognini, D'Adamo, Kanach

Bar et exposition Xenakis

À la Maison communale de Plainpalais, Monica Puerto et Clémentine Stoll vous proposent boissons et petite restauration. Le bar sera ouvert 1 heure avant chaque spectacle.

Une exposition consacrée à Iannis Xenakis est ouverte 1 heure avant chaque spectacle dans la salle des assemblées.

Les salles d'Archipel 2011

Alhambra

rue de la Rotisserie, 10

CH-1204 Genève

Bus 2, 7, 9, 20, 29, 36: arrêt Molard

Tram 12, 16, 17: arrêt Molard

Château Rouge - Annemasse

1 route de Bonneville

F-74100 Annemasse (France)

Pour les spectateurs de Genève, un bus assure l'aller-retour Genève-Annemasse.

Départ de la Place Neuve le mercredi 23 mars à 19h, retour vers 22h/22h30.

Réservation obligatoire +41 22 329 42 42.

Forum Meyrin

place des Cinq-Continents, 1

CH-1217 Meyrin

Bus 57: Forum Meyrin

Tram 14, 16: Forum Meyrin

Théâtre du Grütli

rue du Général-Dufour, 16

CH-1204 Genève

Bus 3, 5: Bovy-Lysberg 1, 32: Cirque

Tram 13, 15: Cirque 12: place Neuve

Maison communale de Plainpalais

rue de Carouge, 52

CH-1205 Genève

Tram 12, 13, 14: Pont-d'Arve

Plaine de Plainpalais

Pointe de la Plaine de Plainpalais dans le triangle délimité par les avenues du Mail et Henri-Dunant et le boulevard du Pont-d'Arve.

Bus 1, K, L: Uni-Mail

Tram 15, 17: Uni-Mail

Université de Genève, Mail

Salle de Théâtre S-180 (sous-sol)

bd du Pont-d'Arve, 40

CH-1205 Genève

Bus 1, K, L: Uni-Mail

Tram 15, 17: Uni-Mail

Bureau du Festival Archipel

rue de la Coulouvrenière, 8

CH-1204 Genève

Tél: +41 22 329 42 42

Billets: +41 22 320 20 26

Fax: +41 22 329 68 68

info@archipel.org

www.archipel.org