

M C 93
BUBIGNY

Le Festival
D'Automne
A
PARIS
1993



I knew going
up all along

that I
was in love



The Cave

Steve Reich et Beryl Korot

I knew I
was happy, but



MC 93
BOBIGNY



Wiener Festwochen / Holland Festival / Hebbel Theater, Berlin / Festival d'Automne à Paris - MC 93 Bobigny /
Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles / Serious Speakout & The South Bank Centre, Londres / Brooklyn Academy of Music - Next Wave Festival

présentent

The Cave

de

STEVE REICH et BERYL KOROT

Musique **STEVE REICH**

Réalisation video et conception des écrans **BERYL KOROT**

Réalisation scénique **CAREY PERLOFF**

Lumière **RICHARD NELSON**

Scénographie **JOHN ARNONE**

Costumes **DONNA ZAKOWSKA**

avec le

STEVE REICH ENSEMBLE

Direction musicale **PAUL HILLIER**

Production **RENEE LEVINE** et **THE REICH MUSIC FOUNDATION, INC.**

Direction technique **STEVEN EHRENBERG**

Conception technique **BEN RUBIN**

Une action du programme **Art & Société de la Fondation de France**

Parrainé par **Northern Telecom Europe**



FONDATION
DE
FRANCE

avec le concours de

The Rockefeller Foundation, The Ford Foundation, Meet the Composer Reader's Digest Commissioning Program, The National Endowment for the Arts, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, The Nathan Cummings Foundation, The Fund for US Artists at International Festivals & Exhibitions, Mrs. Betty Freeman, The Sydney & Frances Lewis Foundation, The Mary Cary Flagler Trust, IBM Corporation, AT & T Foundation

Couverture : The Cave - Photo (c) ANDREW POTHECARY, Londres,
1993

Programme : DOMINIQUE BOVIS (MC 93) / Impression : GERFAU

STEVE REICH ENSEMBLE

CHERYL BENSMAN ROWE soprano lyrique / MARION BECKENSTEIN soprano lyrique / JAMES BASSI ténor / HUGO MUNDAY baryton
BOB BECKER, RUSS HARTENBERGER, GARRY KVISTAD, THAD WHEELER percussions
NURIT TILLES, EDMUND NIEMANN, PHILLIP BUSH piano, claviers
ELIZABETH LIM, TODD REYNOLDS violons / SCOTT RAWLS alto / JEANNE LEBLANC violoncelle
LESLIE SCOTT, KENNETH DYBISZ flûtes, hautbois, cor anglais, clarinette et clarinette basse

EQUIPE DE PRODUCTION

SUSAN WHELAN régisseur général / ELLEN DENNIS directeur de compagnie / JOHN YOUNG opérateur vidéo / DUNCAN EDWARDS ingénieur du son / STEVEN TOLVE ingénieur du son /
STEVE POWELL technicien disque vidéo / NICK MANGANO assistant metteur en scène / JAMES YOUNG assistant décorateur / J. MICHAEL GOTTLIEB assistant création lumières / DEBORAH CONSTANTINE assistant
lumières / JAMES LEONARD machiniste - montage / JOSHUA WEITZMAN électricien / JOHN WOODING second électricien / KIRK LAWRENCE assistant régisseur général

PRODUCTION VIDEO

Images fixes par ordinateur, composites, pans BERYL KOROT / Montage et post-production : BERYL KOROT / Ingénieur en production vidéo BEN RUBIN / Production sonore pré-enregistrée JUDITH SHERMAN, JOHN
KILGORE, STEVE REICH / Logiciel d'émulation dactylographique sur ordinateur BEN RUBIN / Conception du système de diffusion par disque laser contrôlé par ordinateur BEN RUBIN et DAVE CANNING /
Construction du système de diffusion par disque laser contrôlé par ordinateur DAVE CANNING (DAC Inc.)

EXTERIEURS

Directeur de la photographie BERYL KOROT / Éclairage des interviews et caméra MARYSE ALBERTI (Acte I), PETER TRILLING (Actes II et III) /
Intervieweur et perchiste STEVE REICH / Coordinateur d'interviews REBECCA RASS (Acte I) (assistée par HANNAH KAY), AVITAL MOZINSON et REBECCA RASS (Acte II), ROGER OLIVER et URSULA PARKS (Acte III)

CONSEILLERS

Conseillers pour le Judaïsme : Rabbin SCHLOMO RISKIN, chef religieux d'Efrat, près de Jérusalem / Rabbin EPHRAIM BUCHWALD, Synagogue de Lincoln Square, New-York / Rabbin HERSHEL COHEN, Synagogue de
Lincoln Square, New-York
Conseillers pour l'Islam : Dr MAHMOUD AYOUB, Département de religion de l'Université de Temple / Dr ASSAD BUSOOL, Collège Islamique Américain, Chicago / Imam TALAL EID, chef religieux, Centre Islamique
de Nouvelle-Angleterre, Boston / TAYEB HIBRI, étudiant diplômé d'études islamiques de l'Université de Columbia.

PRODUCTION GENERALE

Construction du décor ADIRONDACK SCENIC INC. / Traduction de la Bible anglaise STEVE REICH, STANDARD JPS (1962 et 1917), J. MAGIL LINEAR TRANSLATIONS / Texte anglais du Coran à partir d'une traduction
standard de ABDULLAH YUSUF ALI / Traduction de la Bible française SABRINA BIRNER et GABRIEL LANDAU / Texte français du Coran à partir d'une traduction standard de MUHAMMED HAMIDULLAH /
Traduction de la Bible allemande INGRID SCHWARZKOPF / Texte allemand du Coran à partir d'une traduction standard de RUDY PARET / Traduction des interviews en allemand TODD BISHOP / Conseil en édition
graphique assistée par ordinateur HARRY SIEGEL

EQUIPE TECHNIQUE DE MC 93 BOBIGNY

Régisseur général JACQUES BERNIER / Responsable lumières CHRISTIAN DUPEUX / Régisseur lumières ERIC LOUCHET / Régisseur son ETIENNE DUSARD / Chef machiniste JEAN-PIERRE BARBEROT / Machinistes
DOMINIQUE BAUDROT, ANDRE BOUDIC, MESSAOUD FEHRAT, STEPHANE FIZET, MICHEL GOMES, PHILIPPE JOUY, PHILIPPE LATHIERE, LIONEL LECOEUR, MALIKA OUMELLIL, EMMANUEL SCHNUNT, PIERRE
SETBON, HASSEN SIDER / Electriciens ABDEL-OUAHID ADMI, OLIVIER BENTKOWSKI, LOUIS LANDREAU, FRANCOIS PIERRON, YVES SITBON / Habilleuse ELISABETH BERTHELIN

The Cave est représenté par :

en Europe : Andrew Rosner, Allied Artists, 42 Montpelier Square, Londres SW71JZ - tel : (71) 589-6243 fax : (71) 581-5269
en Amérique du Nord et au Japon : Helene Cann, Outward Visions Inc., 175 Fifth Ave., suite 2396 New York, NY 10010, USA - tel : (212) 741-8814 fax : (212) 675-8011

Attachés de Presse pour The Cave : Peggy A. Brown et Claire Whittaker, The Kreisberg Group Ltd.,
1926 Broadway, New York, N.Y. 10023, USA - tel : (212) 799-5515 fax : (212) 799-5355

Remerciements : Ezra Reich, Andrew Rosner, Sarah Hickson, Helene Cann, Dr Klaus Peter Kehr, Klaus Bachler, Joséphine Markovits, Harvey Lichtenstein, Joseph Melillo, Karen Hopkins, David Jones, John Ellson, Jan van Vlijmen, Bernard
Focroulle, Nele Hertling, Suzanne Sato, James Trowbridge, Ruth Cummings Sorensen, Agnès Gund, Ira Weitzman, Susan Bergholz, Bob Hurwitz, Peter Clancy, Carol Yaple, Claire Whittaker, Luisa Kreisberg, Jonathan Cott, William Judson,
K. Robert Schwarz, David Ross, John Hanhardt, Mary Sharp Cronson, Linda Golding, Janis Susskind, Steven Swarz, toute l'équipe de Boosey & Hawkes, James Kendrick, Arnold Packer, Anderson Clark, IBM Corporation, 3-M pre-recorded
Optical Media Inc., Advanced Remote Technologies Inc., Rebecca Rickman, lignes aériennes El Al, Mishkanot Sh'ananim, Jonah Fisher et le Centre des arts visuels de Jérusalem, Z'ev Yavin, Ja'akov Mishorer, Dr Mahmoud Aker, Zahira Kamal,
Lamis Alami, Mawasi Faruq, Walid Sadik, Jeanette Wakin, Christopher Beach, Rachel Chanoff, Henning Lohner, Lisa Simoncelli, Miki Navazio, rabbin Lawrence Kushner, Mark Kroll, Nina Sobel, rabbin Jonathan Glass, Paul O'Rourke, James
Romano, The Brooklyn Museum of Art.

et : Thomas Hirsch, Division des instruments de musique électronique, Casio Computer Co. GMBH

The Cave est parrainé par Northern Telecom Europe dans le cadre de son programme unique paneuropéen de soutien de l'art, Northern Telecom Arts Europe. Parmi les premiers constructeurs mondiaux en
équipements de télécommunications, Northern Telecom contribue au développement de nouveaux moyens de communication. Le programme Northern Telecom Arts Europe démontre l'engagement de Northern
Telecom à soutenir l'édification d'une communauté européenne, tout en reconnaissant la vitalité des différentes cultures nationales.

*La
Fondation de France
contribue
à la création
d'œuvres d'artistes concernés
par les questions de société
qui marquent,
ici et ailleurs,
la conscience contemporaine*

T H E C A V E
STEVE REICH
&
BERYL KOROT

FONDATION
DE
FRANCE

SYNOPSIS

La Bible raconte qu'Abraham acheta une grotte à Ephron le Hittite, afin d'y enterrer sa femme, Sara. La Grotte des Patriarches, ainsi qu'elle fut nommée par la suite, ne servit pas seulement de sépulture à Sara, mais également à Abraham et à leurs descendants. Selon des sources mystiques juives, la grotte est aussi le lieu du passage vers le jardin d'Eden. Enfin, on dit qu'Adam et Eve y sont enterrés.

La grotte possède également une grande signification religieuse pour les musulmans. Alors que les juifs sont descendants d'Abraham et de Sara à partir de leur fils Isaac, les musulmans fondent leur descendance d'Abraham à partir d'Ismael, le fils d'Abraham et d'Agar, servante de Sara.

Située dans la ville à majorité arabe de Hébron, à l'ouest du Jourdain, la Grotte est aujourd'hui enclavée dans un secteur urbanisé et complètement inaccessible. Les vestiges des constructions qui l'ont surmontée témoignent d'une longue histoire de conflits d'appartenance. On découvre ainsi non seulement le mur qu'Hérode fit ériger autour de la Grotte, mais aussi les ruines d'une église byzantine, et, enfin, la mosquée construite au XIIe siècle, qui a dominé le site depuis lors. Depuis 1967, cette mosquée demeure sous juridiction musulmane, tandis que l'armée israélienne maintient une présence militaire sur le site. Bien que les tensions y demeurent particulièrement fortes, le site reste un cas unique sur terre où, ensemble, juifs et musulmans viennent se recueillir.

The Cave est divisé en trois actes. Dans chaque acte, sont posées les mêmes questions à différents groupes de personnes: Que représente pour vous Abraham? Que représente pour vous Sara? Que représente pour vous Agar? Que représente pour vous Ismael? Que représente pour vous Isaac?

Au premier acte, sont interrogés des Israéliens, au deuxième des Palestiniens, et au troisième des Américains.

Acte I :

Jérusalem Ouest / Hébron

Mai / Juin 1989

(64 minutes)

pause 5 minutes

Acte II :

Jérusalem Est / Hébron

Juin 1989 et Juin 1991

(40 minutes)

entr'acte

Acte III :

New-York / Austin

Avril / Mai 1992

(32 minutes)



Jonathan Cott interroge Steve Reich et Beryl Korot à propos de *The Cave*.

JC : Comment avez-vous eu l'idée d'écrire *The Cave*?

BK : Nous nous sommes retrouvés au Ellen's Coffee Shop, à côté de chez nous. Nous avons souvent parlé d'une collaboration et nous avons le sentiment de devoir être en terrain neutre pour poursuivre la discussion. Steve a proposé l'histoire d'Abraham, l'iconoclaste, l'homme qui brise les idoles. Dans mes lectures, j'avais été frappée par ce passage de la Bible qui raconte l'histoire de trois étrangers (en réalité, ce sont des anges) venus rendre visite à Abraham juste après sa circoncision pour lui annoncer la naissance de son fils Isaac et la destruction de Sodome et Gomorrhe (dont il discutera par la suite avec Dieu). Sans savoir qui ils sont, mais toujours respectueux des traditions d'hospitalité envers les étrangers, on nous dit qu'il s'empresse d'aller chercher un veau. A partir de ce moment-là, le texte s'efface pour laisser place à la tradition orale. Abraham poursuit le veau jusque dans une caverne où il voit des ombres. Il sait par intuition que ce sont les ombres d'Adam et Eve, alors il imagine un endroit verdoyant et opulent, et une fois encore, il a l'intuition que c'est le Jardin d'Eden. A ce moment précis, il sait que c'est là le lieu où il sera enseveli avec sa famille ; il capture le veau et revient préparer le repas pour ses invités. Pour moi, ce récit avait quelque chose de magique car le simple fait d'aller chercher un veau pour offrir l'hospitalité à des étrangers établit le lien entre Abraham et les géniteurs de l'humanité. Et la caverne existe toujours à Hébron, bien qu'elle soit aujourd'hui surmontée d'un édifice datant en partie du temps de Hérode, de l'époque byzantine et surtout de l'époque musulmane. Et c'est là l'important, avoir un lieu qui existe encore aujourd'hui, lié à des événements qui se sont déroulés il y a si longtemps, où je peux encore aller promener ma caméra.

SR : Plus d'un an avant cette rencontre au café, Beryl et moi avions décidé de travailler ensemble en nous basant sur les véritables fondements d'une oeuvre qui n'avaient rien à voir avec *The Cave* ou toute autre chose. Je venais d'achever *Different Trains* et Beryl venait de terminer *Text and Commentary* et *Dachau*. Ce qui nous intéressait avant tout, c'était de créer un nouveau genre de théâtre musical basé sur des sources documentaires enregistrées en vidéo. L'idée était de faire voir et entendre des gens s'exprimant sur une bande vidéo et simultanément doublés sur scène par des musiciens que l'on voit et que l'on entend reprendre les intonations des paroles, la mélodie des discours.

JC : Et le style visuel ?

BK : Contrairement au domaine de la composition musicale, il n'y a pas d'antécédents pour la vidéo. En fait, il s'agit d'un nouveau médium dont le vocabulaire se met en place progressivement. Mais au début des années 70, quand j'ai réalisé ma première installation en canaux multiples, *Dachau 1974*, j'étais très soucieuse des antécédents et j'ai étudié à la fois la technique du film et celle, plus ancienne, du métier à tisser pour savoir comment travailler en multiples. Et c'est à partir de là que j'ai développé mon travail pour *The Cave*. D'abord, même avec ses multiples, l'oeuvre reste essentiellement frontale et doit se lire comme une unité. C'est là ma fidélité au film. Mais pour inventer des procédés dans cette nouvelle forme de narration, je me suis tournée vers l'ancien instrument de préparation du métier à tisser en concevant chaque canal comme un fil qui entre dans la composition du tissage. Puis j'ai établi un canevas abstrait en calculant et en juxtaposant minutieusement les images mises en corrélation puis en inventant des rythmes individuels pour chaque canal en alternant image et plage grise. C'est sur ces techniques que repose la conception visuelle de la partition de Steve. Il m'a communiqué les enregistrements pour le canal son des vidéos. C'était à moi de faire le reste et de l'adapter à la musique. J'ai choisi cinq écrans à cause de l'éventail de jeux qu'ils offrent pour entremêler les fils, si je puis m'exprimer ainsi, et parce que l'on continue à en voir cinq en un seul, ce qui permet de conserver un objectif visuel serré.

JC : Pourquoi cette famille ? Pourquoi Abraham ?

SR : Abraham doit être le personnage le plus radical et le plus visionnaire qui ait jamais existé. Il vivait dans un monde où les forces de la nature avaient une valeur suprême. Le soleil, la lune, les étoiles, les arbres, les statues... les gens vénéraient toutes ces choses. Abraham dit : "Rien de tout cela". Il y a un récit du Midrash dans la religion juive et du Coran dans la religion musulmane où l'on raconte qu'Abraham détruit les idoles dans la fabrique d'idoles de son père. Il risque sa vie en faisant cela et, dans les deux traditions, il échappe miraculeusement à la fournaise ardente dans laquelle le précipite le roi Nemrod. Voilà un homme qui a une vision conceptuelle totalement différente du véritable objet de la vénération humaine dont le caractère est unique, indivisible et, en fin de compte, moral. Et cette conception finit par prévaloir et perdure encore dans notre monde d'aujourd'hui.

JC : L'iconoclasme se manifeste donc à plusieurs niveaux : d'un côté, il y a le récit d'Abraham, avec des formes de croyance totalement nouvelles et, de l'autre, il y a le bel canto, l'art du chant selon la tradition de l'opéra italien - attitude iconoclaste si l'on se réfère à la convention occidentale de l'opéra.

SR : Je ne cherche pas à empêcher les autres compositeurs d'écrire de tels opéras, mais moi, je travaille à ce qui m'intéresse aujourd'hui, ici même, dans l'Amérique des années 1990 qui, naturellement, n'a rien à voir avec l'Italie ou l'Allemagne des 18e et 19e siècles. Nous sommes en présence de réalités musicales qui étaient inconnues du temps de Mozart ou Wagner. La voix bel canto devait être assez forte pour se détacher de l'orchestre mozartien et, plus tard, quand Wagner a décidé d'accorder une place beaucoup plus importante aux cuivres dans son orchestre, les chanteurs wagnériens devaient avoir une voix encore plus puissante pour couvrir l'orchestre - une salle spéciale a même été construite à cet effet. Mais aujourd'hui et, en réalité, depuis de nombreuses années, les microphones permettent facilement aux chanteurs qui ont une voix pure sans vibrato de couvrir un ensemble orchestral, même avec beaucoup de percussions. Je crois que quiconque compose aujourd'hui pour la scène doit au moins essayer de trouver pour lui-même les réponses aux questions suivantes : a) Comment est formé mon orchestre ? Où est-il situé dans la salle ? b) Quel est mon style vocal ? L'orchestre qui joue dans *The Cave* comprend deux instrumentistes pour les flûtes, le hautbois, le cor anglais, la clarinette et la clarinette basse, quatre percussionnistes pour le vibraphone, la grosse caisse, le tambour, les claves et les mains frappées, trois musiciens pour les pianos, échantillonneurs et ordinateurs et un quatuor à cordes. Tous les instruments sont amplifiés à l'exception de la grosse caisse et des claves. Le style vocal qui correspond aux interviews dans la pièce se présente sous forme de récitatif avec les intonations inhérentes au discours, doublées et développées par les instruments. Ensuite, il y a quatre chanteurs, deux sopranos lyriques, un ténor et un baryton qui chantent avec une voix naturelle et sans vibrato, comme dans mes oeuvres précédentes ou comme cela se pratiquait au Moyen-Age ou à la Renaissance.

JC : Il y a une union qui s'opère entre la musique et l'image et qui produit une sorte d'unité entre ce que l'on voit et ce que l'on entend.

BK : En termes visuels, le lien émane du respect des sources documentaires des entretiens. Tout le matériel visuel devait venir du cadre de l'image de la personne interviewée. Grâce à des logiciels infographiques assez sophistiqués, conçus pour notre micro-ordinateur, j'ai pu capter en vidéo l'image des gens interviewés pour l'enregistrer sur ordinateur, en sélectionner des éléments, les disposer autrement et les transposer en vidéo pour obtenir un décor pour chacun des personnages interrogés. Ensuite j'ai programmé ces décors fixes en fonction de la musique et de la personnalité de l'interviewé, l'insérant ainsi dans son propre portrait musical et visuel.

SR : La mélodie du discours de chaque individu constitue vraiment, comme le dit Beryl, une sorte de portrait musical de la personne en question. C'est sa mélodie et je commence par la transcrire. Je dois trouver les notes exactes, le rythme et le tempo des paroles prononcées. Ensuite il y a l'orchestration. Le doublage de la mélodie

intonative des paroles par la clarinette est une chose, mais lorsqu'il s'agit de la ponctuer avec la grosse caisse, c'est bien autre chose. **The Cave** tient vraiment du film documentaire. A chaque fois que s'est posée une question musicale ou visuelle, la solution a été trouvée en examinant encore plus attentivement les sources mêmes d'information. A titre d'exemple, les actes 1 et 2 se terminent en *la mineur* parce j'ai pensé qu'à l'intérieur de la caverne, ou plutôt de la mosquée qui se dresse au-dessus de la caverne, la résonance acoustique de l'espace avec plusieurs prières récitées en même temps, donnait un bourdonnement en *la mineur*. C'est ce que j'ai enregistré sur place. Ensuite, j'ai commencé à rechercher les expressions marquantes que prononçaient les personnes interviewées et qui étaient aussi en *la mineur* pour établir une corrélation entre les deux actes.

JC : En quoi la chaîne de vidéoclips musicaux MTV influence-t-elle aujourd'hui votre travail ?

BK : Nos centres d'intérêts, à l'un et à l'autre, ont précédé l'existence de MTV, mais de toute façon il y a une relation. Et cela rend notre oeuvre d'autant plus pertinente qu'elle est liée à ce type d'art populaire, bien que ce soit d'une tout autre manière. Dans les premiers temps de la vidéo - fin des années 60, début des années 70- quand j'ai fait le montage de **Radical Software**, on disait que ce médium permettait seulement une communication à sens unique, diffusée par des réseaux pour un usage domestique, mais l'avènement du matériel portable et la prolifération des équipements vidéo ont permis aux gens de commencer à écrire dans ce médium et à le lire. Les possibilités d'expression visuelle se sont multipliées, mais tout ce domaine de création avec ce type d'instruments et de mise au point de nouvelles formes de présentation d'informations visuelles est encore très récent. Et l'idée d'inventer quelque chose qui soit à la fois riche en informations et de forme audacieuse, représente un défi que semble offrir ce médium encore très peu exploité.

SR : Nous vivons dans un monde où les vidéoclips représentent une sorte d'art populaire urbain. Les gens en font non seulement dans des studios d'enregistrement mais aussi chez eux sur un micro-ordinateur. On peut se faire une bonne idée de la musique populaire d'aujourd'hui ne serait-ce qu'en regardant la vitrine d'un magasin de musique. Qu'y voit-on ? Des échantillonneurs, des amplificateurs, des guitares électriques et autres claviers - toutes sortes d'appareils électroniques. Ce sont les instruments de la rue. C'est avec ça que les jeunes font du rock.

Les compositeurs se sont intéressés de tout temps à la musique folklorique et à la musique populaire de leur époque. Il y a des formes de danse que l'on retrouve dans les suites de Bach, et avant lui, on retrouve des airs populaires comme **L'Homme armé** qui sert de base à de grandes messes de la Renaissance, et plus récemment, il y a Bartok qui a inclus des airs populaires hongrois dans bon nombre de ses compositions et Kurt Weill qui composait des airs effectivement populaires et construisait une grande partie de son théâtre musical en s'inspirant du style cabaret de la République de Weimar. Il me semble que les compositeurs, lorsqu'ils se penchent sur l'ensemble de la musique populaire qui les entoure, éprouvent en général une espèce de désordre affectif. Pour moi, il aurait été impensable de composer la musique que j'ai faite si je n'avais pas entendu de jazz pendant mon adolescence. Beaucoup plus tard, en 1988, quand j'ai voulu composer **Different Trains**, je me suis intéressé à la console d'échantillonnage qui est aussi un élément technique capital de **The Cave**.

JC : Je crois savoir que vous n'avez pas utilisé de livret.

SR : Au lieu d'écrire un livret ou d'engager un librettiste, nous sommes partis d'un récit tiré de deux textes sacrés : la Bible et le Coran, et quelques textes annexes. Puis nous avons commencé à demander à des Israéliens, des Palestiniens et des Américains : "Qui est pour vous Abraham ? Qui est pour vous Sara ? Hagar ? Ismaël et Isaac ? Nous avons structuré le reste du livret d'après les réponses qu'ils nous ont données. Je n'aime pas tellement l'idée de chanteurs qui interprètent des rôles bibliques - ce ténor-là est Abraham... hum. A vrai dire, on ne sait pas du tout à quoi ressemblaient ces personnages il y a 4000 ans et c'est toujours gênant de les voir réincarner. En vérité,

Abraham et ses congénères vivent seulement à travers les mots et la pensée des vivants. Dans **The Cave**, ils vivent à travers le récit des personnes que nous avons interrogées. Je me souviens avoir essayé d'expliquer cela en 1989 à un décorateur d'opéra que nous souhaitions engager et qui ne pouvait tout simplement pas comprendre. Il persistait à dire qu'il ne pouvait pas commencer à travailler tant que le livret n'était pas fini. C'est comme cela qu'il travaillait, et pas autrement. Evidemment, quelques semaines plus tard, John Arnone, notre décorateur, a saisi immédiatement l'idée, de même que Richard Nelson, notre chef éclairagiste, et Carey Perloff, notre metteur en scène. Bref, le livret a été achevé en janvier 1993, en même temps que l'ensemble de **The Cave**.

BK : Finalement, l'oeuvre se présente comme un récit raconté trois fois, du point de vue de trois cultures différentes. Nous avions une idée du schéma général au départ, puis nous avons suivi un plan de travail général et le livret a évolué parallèlement à la musique et à la vidéo.

JC : Et la politique dans tout cela ?

BK : En formulant les questions sur les personnages bibliques d'Abraham, Sara, Agar, Ismaël et Isaac, nous avons essayé de rester à l'écart de la politique au Moyen-Orient et du conflit israélo-arabe. Nous estimons que les causes sous-jacentes du conflit sont liées, au-delà de la politique, à la culture et à la religion de ces peuples, et c'est donc le thème central de **The Cave**. Mais comme les protagonistes de l'oeuvre sont des gens interviewés au présent, la politique resurgit inévitablement à travers leurs propos. A la question "Qui est, pour vous, Ismaël ?", un colon israélien répond : "On le voit dans la rue", tandis qu'une Palestinienne dit, en parlant d'Agar : "Elle était une réfugiée, je crois". Mais pour nous, la chose la plus révélatrice, c'était de voir à quel point tous les Israéliens et les Arabes interrogés connaissaient des personnages de la Bible et du Coran. Quand le conservateur en chef du mausolée des Manuscrits de la Mer Morte fait remarquer à propos d'Abraham : "Une figure légendaire, on ne sait rien d'Abraham", ce n'est pas par indifférence intellectuelle. La "caverne", pour les habitants de cette région du monde, a son importance et représente une réalité physique. Que ce soit du point de vue séculier, religieux ou historique, ils savent qui étaient ces personnages.

Mais, en Amérique, c'est différent. Ici, on est bien plus loin de la caverne, beaucoup de gens n'en ont jamais entendu parler, même parmi les religieux. Abraham, pour certains, c'est Abraham Lincoln. Ismaël représente le cowboy solitaire qui disparaît à cheval dans le soleil couchant, l'archétype de l'homme seul. Une Noire qui habite au Texas dit ceci : "Quand je pense à Agar, en tant que Noire, en réalité, je pense à moi". Dans l'acte III, la "caverne" vient à nous, en Amérique, et l'on demande aux spectateurs (en majorité des occidentaux) de réfléchir, de s'interroger.

SR : Abraham et les autres ne sont plus là. Comme je l'ai dit, ils existent seulement dans l'esprit des vivants. Pour certains, notamment au Moyen-Orient, ils sont bien vivants et pour d'autres - surtout en Amérique - ils sont oubliés ou évoqués dans d'autres contextes. Quand j'ai interrogé le sculpteur Richard Serra, il m'a répondu : "Abraham Lincoln High School, au sommet de la colline, entre le sable et la mer - ma mémoire ne remonte pas plus loin." Et quand je lui ai parlé d'Ismaël, il m'a répondu : "Appelez-moi Ismaël - Moby Dick". Pour Mary MacArthur c'est "l'homme à qui nous nous identifions tous". Enfin, pour Ann Druyan "il est le James Dean de l'Ancien Testament".

BK : On a souvent plaisanté en disant que cela ressemblait à un test de Rorschach

JC : Vous êtes tous les deux juifs et vous avez des racines dans ce pays, en Amérique.. Avez-vous appris quelque chose de nouveau ou acquis un regard différent sur la tradition musulmane en ce qui concerne Abraham ?

SR : Oui, absolument. Nous avons eu l'occasion de rencontrer des Arabes et de parler avec eux de quelque chose que nous partageons et respectons. Cela a donc été une expérience très positive là-bas comme en Amérique, où

nous avons reçu les conseils du Dr Assad Busool de l'American Islamic College de Chicago, du Dr Mahmoud Ayoub, du Département de religion de l'Université de Temple, et de l'Imam Talal Eid, chef religieux du Centre musulman de Nouvelle-Angleterre à Boston. Nous avons été heureux de faire leur connaissance et de travailler avec eux, tout comme avec le rabbin Shlomo Riskin d'Efrat, à côté de Jérusalem, et les rabbins Ephraïm Buchwald et Hershel Cohen de la Synagogue de Lincoln Square à New York, qui nous ont parlé de la loi et de la tradition juives.

Dans un monde plus pacifique, nous aurions interrogé non seulement des Palestiniens, mais aussi des Egyptiens, des Syriens, des Irakiens, des Jordaniens, etc..., parce qu'ils se considèrent tous comme les enfants d'Abraham et d'Ismaël.

JC : Et quelle a été la réaction américaine ?

BK : Dans les deux premiers actes, les personnes que nous avons interviewées étaient très attachées à ce récit et à cette caverne. Elles vivaient avec.. Dans le troisième acte, la plupart des gens n'en avaient jamais entendu parler. Cette caverne n'existe pas pour les Américains -il n'y a pas de cordon ombilical, les liens sont très ténus.

JC : Pensez-vous que ce soit regrettable ?

BK : C'est un peu triste, mais parfois les réponses étaient si candides, spontanées, actuelles et dérangeantes. Peut-être qu'ici, en Amérique, nous sommes fixés sur les commentaires plutôt que sur les textes originaux. A la fin du troisième acte, les contours des plans fixes dominant de plus en plus, jusqu'à ce que les derniers panoramiques (lents, de haut en bas) de la partie visuelle finissent par s'estomper et ne soient plus que des contours, autrement dit, ne soient plus que commentaire.

SR : Il y avait plusieurs Américains qui connaissaient très bien la Bible. Mais nous avons surtout rencontré des gens qui se souvenaient à peine d'Abraham, de Sara, d'Agar, d'Ismaël et d'Isaac : ils nous les ont décrits en fonction de références culturelles ou de leur psychologie personnelle. Le jeune Indien hopi que nous avons interrogé, ne savait absolument pas qui était Abraham. Puis il a ajouté : "Quand j'étais adolescent, mon père n'a jamais insisté non plus sur la tradition indienne. On dit qu'on peut toujours retourner à la réserve hopi, quoi qu'il arrive". Voilà sa caverne à lui.

De nombreux Juifs et Arabes du Moyen-Orient ont le sentiment de vivre avec la caverne : univers spirituel défini et accepté. Ce n'est pas qu'ils cherchent quelque chose, ils ont déjà quelque chose. Ils savent d'où ils viennent et ils sont heureux d'être encore là et de vivre cela. Tandis que dans l'odyssée à l'occidentale, c'est la recherche qui compte. Dans la partie américaine de **The Cave**, on voit des gens qui abandonnent les questions spirituelles : "Oubliez cela, n'y pensez plus, ça ne sert à rien."

JC : Et maintenant je renverse les rôles. Qui sont pour vous Abraham et Sara ?

SR : Pour moi, Abraham est l'un des penseurs les plus radicaux de l'Histoire. Il avait une conception résolument nouvelle et différente de la spiritualité qui mettait en question toutes les idées de son temps : *l'assimilation complète et la vénération d'une chose ou d'un être, y compris de soi-même, place des oeillères dans l'esprit et le coeur* - très risqué de dire cela devant Nemrod. Il mettait sa vie en jeu.

BK : Sara, elle aussi, a quitté Our et, selon la tradition, elle est considérée comme une partenaire sur une nouvelle voie. Certaines féministes l'ont vue comme une prêtresse issue de la culture matrilinéaire qui prévalait jadis en Irak et qui tentait d'affirmer sa domination dans une société de plus en plus patriarcale. Elle décide que sa descendance deviendra la nouvelle nation, celle qui conduira finalement à Moïse et David, et à Jésus-Christ dans la tradition chrétienne.

Pour Alice Shalvi, la féministe israélienne que nous avons interviewée, ce serait à cause de sa personnalité qu'elle a choisi Isaac au lieu d'Ismaël, pour lui transmettre l'héritage. Il est très différent des héros des autres mythes ou

traditions. Ce n'est ni un chasseur ni un guerrier, mais un berger qui médite dans les champs. Et cependant, c'est elle qui est à l'origine des tensions et des heurts rapportés dans ce récit (bien qu'Abraham n'apparaisse pas sous le meilleur jour puisqu'il laisse partir Agar et Ismaël sans rien, si ce n'est un peu d'eau). Mais contrairement à Sara, Abraham est à nos yeux celui qui offre l'hospitalité aux étrangers, un véritable universaliste.

JC : Et Agar ?

BK : C'était une princesse égyptienne à la cour de Pharaon. On dit qu'elle est partie de son plein gré avec Abraham et Sara. Rappelez-vous, la Bible est très laconique et les années passent sans qu'on entende parler de dissensions entre les deux femmes. Le rôle d'une mère porteuse, comme on le sait aujourd'hui, est très difficile à assumer. On l'a mise dans une situation intenable et elle a été chassée dans le désert. Dans la tradition musulmane, elle part pour La Mecque, mais rappelez-vous aussi que dans la Bible, elle jouit d'une haute estime. Après tout, elle est la première femme à qui Dieu parle. Donc ce qui apparaît comme le simple récit d'un bannissement n'est pas simple du tout. Son fils Ismaël est appelé à devenir le père d'une grande nation. Simplement, ce n'est pas la nation dont traite la Bible. L'histoire du peuple juif son texte sacré concordent avec le fait que certains membres de la famille se sont dispersés et pour devenir des personnages importants dans d'autres traditions.

JC : Ainsi, l'idée de paix a-t-elle commencé à germer dans le livre de la Genèse ?

SR : Oui, Isaac et Ismaël se retrouvent pour enterrer Abraham. Selon la tradition juive, la présence d'Ismaël et d'Isaac à l'enterrement de leur père est le signe de leur réconciliation. Et s'ils ont pu se réconcilier, cela signifie peut-être que les Arabes et les Israéliens en sont aussi capables. Mais cela exige une réelle générosité d'esprit et la volonté sincère d'accepter les différences. Comme le dit l'Israélien Uri Simon dans **The Cave** en parlant d'Ismaël : "Il est de notre famille, il est différent."

JC : Dans l'histoire d'Abraham les thèmes de la séparation et de la réconciliation reviennent souvent.

BK : L'Israélien Uri Simon, spécialiste de la Bible, parle dans son interview, de la vie d'Abraham qui est marquée par des séparations constantes : il quitte d'abord sa maison, son pays, sa culture, puis Ismaël et se détache virtuellement d'Isaac, à travers le non-sacrifice

SR : Il doit abandonner Ismaël qu'il aime tendrement et *ensuite*, il doit être prêt à renoncer à Isaac. Dans la Bible, quand Agar est chassée, elle se retrouve avec Ismaël au puits de Be'er Lehai Roi. Beaucoup plus tard, juste avant que Isaac fasse la connaissance de sa future épouse, Rébecca, il médite dans un champ près de Be'er Roi. A quoi pense-t-il ? Dans la tradition juive, certains affirment qu'il pense à son demi-frère Ismaël qui lui manque, Ismaël le préoccupe.

JC : A quoi devrions-nous penser en voyant et en écoutant **The Cave** ?

SR : Eh bien, d'une part, que c'est peut-être votre histoire. Peut-être que vous ne l'avez pas considérée importante ou vous l'avez ignorée pendant longtemps. Mais vous êtes libres de vous y replonger. Vous en venez. Voulez-vous conserver vos distances ou refaire connaissance avec votre histoire ?

D'autre part, sur un plan strictement musical, vous trouverez peut-être que les nombreuses mélodies intonatives sont un reflet musical original de la personnalité. Comme l'a dit Janacek : "*Les mélodies parlées sont des fenêtres ouvertes sur l'âme des gens...pour l'opéra, elles sont d'une importance capitale*". Elles sont importantes parce qu'on ne peut plus séparer la musique de la personne qui parle.

Jonathan Cott

© Copyright 1993 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company.

Jonathan Cott, journaliste au magazine *Rolling Stone*, est l'auteur de nombreux ouvrages parmi lesquels *Karlbetzn Stockhausen* et *Conversations with Glenn Gould*.

Essai de K. Robert Schwarz : " De l'Antiquité au Futur : The Cave introduit le théâtre musical dans le 21ème siècle "

Peu de compositeurs peuvent prétendre avoir créé un genre de théâtre musical entièrement nouveau ; Steve Reich figure au nombre de ceux-ci avec **The Cave** qui représente sa toute première œuvre de théâtre musical. Si **The Cave** marque une ouverture dans l'évolution des compositions de Reich, il est plus significatif encore de voir combien **The Cave** propose une réinterprétation de ce que représente le théâtre musical aujourd'hui. Plutôt que d'accepter les conventions de l'opéra et de les ressusciter une fois encore, Reich et l'artiste vidéo Beryl Korot ont créé un genre hybride, audacieux et visionnaire, enraciné dans l'opéra, le théâtre et la vidéo, qui se sert de la nouvelle technologie comme moyen véritablement artistique pour transformer un documentaire réaliste en une soirée de théâtre vivant.

Étant donné que Reich a longtemps évité le domaine scénique, l'originalité et l'ampleur d'une œuvre telle que **The Cave** peuvent surprendre. Cependant, ses sources musicales sont dans le droit fil des œuvres de Reich des dix dernières années. C'est avec **Tehillim** (1981) que Reich fit ses premiers pas en direction de la musique vocale. Basé sur quatre psaumes hébreux, **Tehillim** fut sa première occasion de mettre un texte en musique, ce qui inaugura chez lui un style mélodique et lyrique nouveau. Dans **The Desert Music** (1984), composé sur un poème de William Carlos Williams, il plaçait le texte anglais au centre d'un ensemble orchestral et choral foisonnant.

Un pas décisif en direction du théâtre se produisit, toutefois, avec **Different Trains** (1988) dans lequel l'enregistrement, échantillonné numériquement, de phrases prononcées par des survivants de l'Holocauste, par un employé des chemins de fer américains et même par la propre gouvernante de Reich lorsqu'il était enfant, fut utilisé pour construire l'accompagnement, confié au quatuor à cordes. Une fois achevé **Different Trains**, qui était une œuvre quasi théâtrale, Reich eut le sentiment que le théâtre musical constituait l'étape suivante, ainsi qu'il l'écrivit en 1988 : **Different Trains** «ouvre une direction musicale nouvelle [...] qui conduira, je pense, à une nouvelle forme de théâtre documentaire, musical et vidéo, dans un avenir assez proche.»

Ainsi **The Cave** s'inscrit dans la lignée des œuvres antérieures de Reich, que ce soit en termes de technique musicale ou d'élan théâtral. L'utilisation d'un texte de la Bible, et la façon de l'articuler dérivent de **Tehillim**; l'utilisation de parole échantillonnée pour générer la musique instrumentale provient de **Different Trains**; et la fascination que procure la réalité documentaire remonte aux premières pièces de Reich — **It's Gonna Rain** (1965) et **Come Out** (1966) — dans lesquelles il construisait des textures denses et kaléidoscopiques en séquences en boucle de parole enregistrée.

Cependant, les plus fortes racines de **The Cave**, musicalement parlant, se trouvent dans **Different Trains**. Il suffit d'imaginer pouvoir combiner la méthode originelle de **Different Trains** avec une vidéo et une bande sonore : cela permettrait de voir les sujets interviewés tout en les écoutant, et de suivre, de manière particulièrement vivante, le jeu issu de la combinaison entre le discours échantillonné et la musique directe, vocale et instrumentale. En imaginant que l'échelle de **Different Trains** soit considérablement étendue, et que l'aspect dramatique inhérent en soit accentué, on obtiendrait alors un fil conducteur de la musique de **The Cave**.

Les installations vidéo multi-canaux que Korot avait déjà réalisées (**Dachau 1974** et **Text and Commentary** [1977]) étaient fondées sur une interrelation soigneusement chronométrée entre des canaux groupés par paires et évoluant selon des rythmes indépendants ; sa conception profondément musicale, voire contrapuntique, de la vidéo semblait s'adapter parfaitement au travail de Reich. Quant à ce dernier, il avait le sentiment que **Different Trains** fournissait les données de base formelles d'une nouvelle approche du théâtre musical, capable de combiner réalité documentaire et invention musicale.

Mais Reich et Korot n'étaient pas encore fixés sur ce que pourrait constituer le sujet de leur travail en théâtre musical. En définitive, ils jetèrent leur dévolu sur la Caverne de Machpelah, dans la ville d'Hébron, sur la rive gauche du Jourdain, un endroit aux résonances multiples, en termes de religion et de politique. Selon les récits juifs ou musulmans, la Caverne abrite les sépultures d'Abraham, de Sara et d'autres figures bibliques, ce qui la rendrait sacrée pour trois religions.

Toutefois une caverne inanimée ne peut servir de sujet pour une œuvre théâtrale. Il fallait trouver un moyen de rendre vivantes les différentes traditions religieuses, ce qui fut fait en interviewant des Juifs israéliens (acte I), des Musulmans palestiniens (acte II), et des Américains (acte III), pour leur demander d'expliquer quelle était l'actualité de l'ancienne histoire biblique (Que représente, pour vous, Abraham ? Que représentent, pour vous, Sara, Agar, Isaac, Ismael ? Et qu'est-ce, pour vous, que la Caverne ?). Il n'est pas étonnant que les réponses fournissent des idées personnelles sur la situation au Moyen-Orient ; mais prises dans leur ensemble, avec les réponses parfois mal fondées et souvent amusantes des Américains dans l'acte III, elles constituent la force agissante qui sous-tend un spectacle de documentaire musique-vidéo-théâtre.

Globalement comme dans le détail, la musique de **The Cave** est fondée sur l'échantillonnage du discours des sujets interviewés. Des phrases isolées — choisies à la fois pour leur contenu narratif, leur intelligibilité et leur qualité mélodique intrinsèque — ont été transcrites en notation musicale et ont servi à générer le matériau mélodique des instruments et des voix.

Une telle méthode représente un travail considérable pour le compositeur. Dans la mesure où le discours génère les mélodies, Reich ne pouvait commencer à composer qu'après avoir enregistré un certain nombre d'interviews et en avoir sélectionné des extraits précis. Mais les problèmes, alors, s'accumulaient : en considérant les échantillons comme données inaltérables, Reich devait également accepter les caprices de la voix parlée — tempo imprévisible, hauteurs mouvantes. C'est pourquoi ces sections, fondées sur du matériel documentaire, s'aventurent parfois dans un chromatisme sinueux avec un schéma de modulation complexe, bien que celui-ci s'inscrive dans une grande structure harmonique pertinente. De la même manière que dans **Different Trains**, les sections documentaires doivent alors abandonner la pulsation constante et invariante — caractéristique des œuvres précédentes de Reich — afin de pouvoir enchaîner des échantillons dont le tempo et la métrique ne coïncident pas.

On pourrait craindre qu'un compositeur s'énerve à satisfaire tant de contraintes ; ce n'est pas le cas de Reich qui considère que les structures rigides qu'il s'impose à lui-même, toujours issues de la mise en œuvre de processus compositionnels systématiques, représentent d'avantage une libération qu'un esclavage. «J'aime travailler ainsi.

Vous savez, Stravinsky disait que plus on a d'entraves et de chaînes, plus on peut bouger librement. Dans ce cas, j'étais complètement enchaîné et c'était très passionnant!»

Dans une certaine mesure, le travail à partir d'échantillons de parole ressemblait à un équilibrisme sophistiqué, par la tension existant entre la logique harmonique et le sens linguistique. Il était évident qu'un extrait ne pouvait être utilisé s'il n'avait pas de sens verbal — quelles qu'en aient été les séductions harmoniques —, mais une fois accepté au point de vue linguistique, il devait encore atteindre un niveau purement mélodique et harmonique pour la composition. D'une part, le schéma harmonique de Reich fut influencé par les mélodies issues des phrases, et les modulations qui en découlaient représentaient souvent une nouveauté dans son travail, ce qu'il explique ainsi : «Je voulais parfois combiner certaines phrases, ce qui m'amena à des modulations auxquelles je ne serais jamais parvenu par moi-même — et dont certaines sont en passe de trouver leur place dans mon vocabulaire harmonique.» D'autre part, Reich a organisé soigneusement ces éléments de manière à créer une structure de référence, cohérente et à grande échelle. Dans l'effort nécessaire pour définir des cadences importantes ou bien pour fixer le but tonal à long terme, Reich revient fréquemment à ces extraits au potentiel harmonique particulier, parfois avec des réexpositions.

En réalité, la structure de référence des deux premiers actes est elle-même en liaison avec le matériau documentaire. «Nous sommes entrés dans la mosquée qui se dresse au-dessus de la Caverne [à Hébron], et l'on avait l'impression d'entendre un bourdonnement, ce qui était sans aucun doute le résultat de l'interaction entre les prières des fidèles et la résonance naturelle de la pièce elle-même — il s'avéra que l'ensemble était en *la mineur*.» Un bourdon en *la mineur*, renforcé par les instruments et relié aux images vidéo de la Caverne, conclut ainsi chacun des deux premiers actes. Mais le plaisir de Reich se transforma en joyeuse stupéfaction quand il découvrit que le *Muqri* de la mosquée Al-Aksa à Jérusalem, qui psalmodie le Coran en ouverture de l'acte II, chantait aussi en *la mineur*. «Nous ne pouvions pas communiquer dans la même langue et pourtant c'est venu comme ça; j'ai pensé que c'était véritablement incroyable!»

«J'ai remarqué que si l'on est très attentif au matériau documentaire, il peut suggérer beaucoup de choses. Dans l'art occidental, nous avons connu les *objets trouvés* d'une manière qui impliquait de s'abstenir d'utiliser l'intelligence rationnelle dans le travail : il suffisait simplement de trouver quelque chose et de le présenter. Il y a de cela dans cette pièce, mais cela réagit avec la capacité du compositeur à choisir ou à rejeter des mélodies parlées, et à les inscrire, ensuite, dans un contexte musical. Cette tension est présente tout au long de l'œuvre.»

Il existe aussi une autre musique dans **The Cave** — musique plus éloignée du matériau documentaire, marquant davantage sa ressemblance avec les œuvres précédentes de Reich. Cette musique coïncide surtout avec les extraits de la Bible. Tout au long des actes I et III, Reich entrelace des passages de l'Ancien Testament, en langue anglaise, avec de la musique issue des paroles sélectionnées. (L'acte II présente le texte religieux musulman sous forme de psalmodie pure et inaltérée car la loi islamique interdit de mettre le Coran en musique.)

Les mises en musique de la Bible, dans les actes I et III peuvent sembler familières à ceux qui connaissent la musique de Reich : afin de suivre les accents du texte, Reich change constamment de métrique, technique qu'il appliqua tout d'abord dans **Tehillim** puis, ensuite, dans **The Desert Music**, mais la pulsation sous-jacente reste constante — renforcée par les pianos, les instruments à mailloches et la frappe, en quelque sorte rythmée, sur le clavier des ordinateurs. Dynamisés par une sorte de force rythmique envoûtante, les extraits de la Bible, joyeux et percussifs, semblent très éloignés du matériau documentaire, avec son chromatisme imprévisible et ses tempi variables.

Cependant, Reich fait remarquer combien les deux types de musique sont plus proches qu'ils ne paraissent. «Les extraits de la Bible doivent s'intégrer dans le schéma harmonique, c'est pourquoi chaque mise en musique de la Bible, dans l'acte I, utilise le mouvement harmonique de la section documentaire précédente.» En d'autres termes, chaque section basée sur la parole (et dont les accords sont déterminés par les phrases échantillonnées) fournit ses harmonies à l'extrait de la Bible qui suit. Un tel support systématique ne devrait pas surprendre, surtout de la part de Reich qui, après tout, a écrit durant de nombreuses années des pièces où chaque note est déterminée à partir d'un processus canonique rigoureux.

Dans l'acte I (qui présente le point de vue juif) ainsi que dans l'acte II (présentant le point de vue musulman), les extraits de la Bible ou du Coran alternent avec le matériau documentaire contemporain. Au premier acte, la démarcation est claire entre les mises en musique de la Bible, comme dans **Tehillim**, et les passages documentaires, comme dans **Different Trains**, mais elle devient plus évidente encore au second acte lorsque le Coran est présenté avec la cantilation puissamment évocatrice du *Muqri*. Ici encore, Reich opère des correspondances harmoniques au début de la nouvelle section d'interviews, en prenant soin de sélectionner un échantillon de parole dont le mouvement harmonique soit logique par rapport à la tonalité entendue précédemment dans la psalmodie du *Muqri*.

Cependant, la division formelle des deux premiers actes se dissout dans le troisième, qui présente le point de vue américain. Les extraits de la Bible et le matériau documentaire sont désormais tissés plutôt que séparés, la structure est fluide plutôt que contrainte. La manière dont la parole échantillonnée est raccordée et mise en strates rappelle les premières pièces de Reich, et les extraits de la Bible sont construits à partir d'un entrelacs de canons rappelant les complexités contrapuntiques de **Tehillim**. Reich reconnaît qu'«il s'agit d'une présentation beaucoup plus rythmique et agressive, vraiment américaine»

L'exubérance rythmique du troisième acte est due, en partie, au sujet lui-même. Plusieurs Américains interviewés ignorent totalement la tradition biblique, et leurs réponses désinvoltes ("Abraham *Lincoln* ?") donnent une touche d'humour à l'œuvre. Ce ton plus léger tient aussi à la manière dont Reich traite de son pays natal. «Nous ne pouvons résoudre les problèmes du Moyen-Orient, et je n'ai pas confiance en des artistes qui prétendent le faire. Toutefois, l'ensemble de l'œuvre a trouvé sa mise au point lorsque nous avons décidé que le troisième acte se passerait en Amérique. Nous continuerions à poser les mêmes questions, sur Abraham, Sara, Agar, Ismael et Isaac,

mais les poser maintenant ici, chez nous. J'ai beau être juif et intéressé par ce qui se passe au Moyen-Orient, je suis néanmoins américain jusqu'au bout des ongles, et le public de cette pièce est un public occidental. Voilà pourquoi, dans le troisième acte, c'est la diversité — consistant à poser la même question à un Indien hopi, à une femme noire dans une église de Brooklyn ou à un homosexuel étudiant en théologie — qui est vraiment payante, même si Abraham devient Lincoln et Ismael le personnage de *Moby Dick*»

Reich met en valeur la division en trois actes au moyen du travail d'orchestration. Treize instrumentistes jouent dans **The Cave** : quatre percussionnistes (jouant des vibraphones, un marimba, des grosses-caisses, des grosses-caisses à pédale et des claves), trois claviers (jouant des pianos, un échantillonneur et un clavier d'ordinateur), deux vents (se répartissant les flûtes, le hautbois et le cor anglais, la clarinette et la clarinette basse), et un quatuor à cordes. L'instrumentation des deux premiers actes consiste en une succession de petits ensembles de chambre, constamment variés. (Reich associe des instruments spécifiques à certaines figures bibliques, telle Agar qui est représentée par les clarinettes ou Isaac, par le hautbois et le cor anglais.) Cependant, dit Reich, «le troisième acte est ce qui s'approche le plus d'un *tutti* dans toute l'œuvre. Les flûtes, réservées pour le troisième acte, lui donnent une sonorité ouverte.»

Reich n'a pas choisi d'utiliser un orchestre d'opéra traditionnel, mais installe, au contraire, son propre ensemble sur scène, avec ses timbres familiers de cordes sans vibrato, d'instruments à vent au son mordant et ses claviers de percussions et ses mailloches. De manière similaire, le style vocal que Reich préfère n'est pas un style d'opéra, mais plutôt une approche de la voix pure, sans vibrato et avec amplification, telle qu'il l'utilise depuis **Drumming** (1970). Il est donc tout à fait logique que Reich ait choisi Paul Hillier, un spécialiste de musique ancienne, pour diriger **The Cave**, ainsi que quatre chanteurs ayant une solide pratique du répertoire pré-romantique.

L'impact des voix varie également au cours de l'œuvre. Au premier acte, les quatre chanteurs solistes (deux sopranos lyriques, un ténor et un baryton) chantent le texte de la Bible. Au deuxième acte, où il leur est interdit de chanter le Coran, ils imitent en écho la mélodie des paroles des personnes interviewées. Mais dans le troisième acte, le quatuor vocal joue les deux rôles — celui d'un "chœur" biblique attentif et celui de participants indiscrets — d'une manière nouvelle, très souple et nettement plus dramatique.

Le degré d'implication dramatique des chanteurs renvoie à la question de la fonction du drame dans ce qui n'est, après tout, qu'une œuvre de théâtre musical. Reich déclare : «Il n'y a pas de rôles permettant de dire : ' Celui-ci joue Abraham, cet autre Ismael.' Les personnages de la Bible sont présents dans les paroles des personnes interviewées.» Au niveau le plus simple, la composante dramatique de **The Cave** réside dans la narration de la Bible elle-même — l'histoire d'Abraham racontée, de trois manières différentes, par des Israéliens, des Arabes et des Américains. Il n'en demeure pas moins que chanteurs et musiciens constituent également un élément dramaturgique lorsqu'ils évoluent sur le plateau à plusieurs niveaux, en jouant, en chantant et en commentant le matériau documentaire. Mais ce qui rend **The Cave** si original, du point de vue dramatique, c'est l'absence de ses véritables protagonistes sur scène et leur apparition sur les cinq écrans video. «Je pense que **The Cave** vous rappellera le théâtre musical, mais également le cinéma, car une part très importante de l'action se déroule sur les écrans.»

Le fait de confier à la video un rôle central pourrait bien créer un choc pour les spectateurs lorsqu'ils reconnaîtront le "cadre du commentateur" — si banal à la télévision — appliqué aux interviewés dans une mise en scène de théâtre. «Je pense que la crédibilité et la force de persuasion restent entières, dit Reich, car, en un sens, c'est très terre-à-terre : les sujets interviewés sont tels qu'en eux-mêmes, je ne les ai pas changés, j'espère seulement les avoir rendus plus marquants. Mais la ligne musicale, le tempo, le timbre leur appartiennent, et c'est ce qui confère, à chaque instant, la vérité aux personnages.»

En fait, Reich a le sentiment qu'un opéra contemporain qui se glisse dans le frac de la musique orchestrale et vocale du XIXe siècle, sera, dans le meilleur des cas, superficiel et il n'était pas dans son intention de commettre une telle erreur avec **The Cave**. «À l'opéra, dès que l'un ou l'autre des personnages principaux ouvre la bouche, je ressens et j'entends l'Italie ou l'Allemagne des XVIIIe et XIXe siècles et, quelle que soit l'histoire qui se déroule sur scène, elle sonne faux. C'est le *bel canto* qui ramène toute cette époque lointaine.»

«Lorsque j'entends les anciens styles de chants et d'orchestre, je constate qu'ils portent en eux la sociologie de leur temps et de leur lieu, pas celle des miens. Stravinsky a dû les utiliser dans le **Rake's Progress** car il voulait évoquer l'opéra mozartien ; ce n'était pas mon but, et c'est pourquoi j'ai choisi mon style vocal et mon orchestre non pas sur la base des modèles européens des XVIIIe et XIXe siècles, mais sur celle de mes besoins spécifiques en musique et en théâtre, dans l'Amérique des années 90.»

Dans la mesure où **The Cave** réinterprète les possibilités du théâtre musical, on peut aisément imaginer que d'autres compositeurs s'en inspirent pour rechercher des alternatives aux conventions de l'opéra traditionnel. Reich n'exagère pas lorsqu'il déclare qu'avec **The Cave** il a créé une «nouvelle forme de théâtre musical», ce que réalise ce mariage visionnaire de la musique, de la video et du théâtre.

K. Robert Schwarz

© Copyright 1993 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company.

K. Robert Schwarz est un journaliste musical indépendant, collaborateur fréquent du *New York Times*, de *Pulse!*, de *Stagebill*, et d'autres publications.

(Traduit de l'anglais par François Bohy.)

Essai de William D. Judson : "En regardant The Cave"

"On revient toujours à la scène de la caverne (chez Platon) : effet réel ou impression de réalité ? De Platon à Freud, la perspective s'inverse — ou du moins semble s'inverser ...

Car, dans le cas présent, nous avons affaire à un dispositif représenté par une relation métaphorique entre des lieux, ou bien par une relation entre des lieux métaphoriques, dotés d'une topographie, dont la connaissance sert, aussi bien au philosophe qu'à l'analyste, à définir son degré de relation à la vérité, à la description ou à l'illusion, et suscite la nécessité d'avoir un point de vue éblique."

J. L. Baudry (1)

Dans *La République*, Platon décrivait une grotte dans laquelle étaient enchaînés des ignorants dans l'obscurité, réduits à contempler les ombres vacillantes et irréelles que projetait un feu sur le mur souterrain, comme une sorte de proto-cinéma. Le seul moyen d'échapper à cette prison métaphorique et d'accéder aux lumières d'un monde supérieur, se trouvait dans l'interrogation raisonnée par le biais du processus dialectique de Platon (2). Pour Sigmund Freud, en revanche, la grotte — qui n'était qu'une représentation de l'utérus — était le lieu de l'expérience du rêve, l'endroit métaphorique pour comprendre l'individu.

Poursuivant l'implication sociale et morale de la métaphore de Platon, Beryl Korot et Steve Reich, dans **The Cave**, le video-opéra issu de leur collaboration, mettent en scène la Caverne des Patriarches dans laquelle se concrétiserait le potentiel de connaissance et de changement. Korot et Reich tissent, dans le même temps, des représentations de figures historiques ou mythiques *en tant qu'humains* et donnent aux personnes contemporaines interviewées le privilège d'en être le reflet intellectuel et émotionnel. Ainsi les métaphores tant platonicienne que freudienne sont-elles subsumées par la signification de ce qui est représenté visuellement ou auditivement dans **The Cave**. La combinaison d'un plan culturel (macrocosme) et individuel (microcosme), ainsi qu'une traversée du temps (de l'ancien au moderne), sont parmi les éléments importants des stratégies visuelles et des relations métaphoriques que l'on retrouve dans toutes les créations de Beryl Korot depuis une vingtaine d'années.

Nous sommes, aujourd'hui, familiarisés, par de nombreux côtés, avec l'art video, dont les premiers essais se firent à la fin des années 60, début des années 70 (3). Korot est largement reconnue comme une figure maîtresse de la génération des pionniers de cet art, à la fois comme artiste et comme éditeur du premier journal video, *Radical Software*. Dans la technologie video primitivement accessible, les artistes ont privilégié la capacité à enregistrer puis à reproduire instantanément, ce qui permettait une relation directe et immédiate avec le monde environnant. En octobre 1974, Korot s'est rendue en Allemagne, à Dachau, afin d'y filmer l'emplacement de l'ancien camp de concentration. **Dachau 1974**, une video sur quatre canaux, fut le résultat de cette visite qui jeta les bases formelles de ses œuvres à venir.

Depuis les origines de l'art video, les artistes ont utilisé, en plus des bandes video à un canal musique, de nombreux moniteurs et autres objets, afin de créer, pour le spectateur, des environnements sculpturaux ou architecturaux —

ce que l'on appelle des "installations" video. Lorsqu'elle débuta son travail sur Dachau, en 1974, Korot savait que son intérêt véritable se trouvait dans l'usage de canaux multiples en video, permettant d'élargir l'échelle à partir d'une image seule et de modifier radicalement le type de relation entre le spectateur et l'œuvre d'art. A l'inverse d'autres artistes, qui se consacraient plus à des situations ou à des performances, Korot cherchait à travailler dans un sens lui permettant de conserver l'aspect frontal traditionnel de la vision au cinéma. C'est pourquoi, à l'opposé de ses contemporains qui réalisaient des installations video permanentes que le spectateur découvrait au hasard, au sein d'une galerie ou de tout autre lieu, Korot souhaitait construire des narrations visuelles, des juxtapositions et des progressions d'images et de sons dont la durée serait calculée et dont le début et la fin seraient clairement perceptibles. (4)

Alors que Korot commençait à imaginer la forme de **Dachau 1974** — qui fut une préfiguration importante de **The Cave** — elle s'inspira de la technique ancienne du métier à tisser comme un exemple pour apprendre à programmer des formes issues d'interrelations multiples. Pour **Dachau**, elle choisit une configuration de quatre moniteurs video, encadrés côte à côte dans un mur isolé de deux mètres cinquante sur trois mètres, semblable à un écran de cinéma percé de quatre trous. Les images video enregistrées pour **Dachau 1974** sont des documents contemporains : des touristes évoluant dans l'architecture symétrique et les chemins du site, des sonorités d'ambiance constituant la bande-son de chacun des quatre canaux. Korot a traité chaque canal comme un fil d'images indépendant — une structure narrative non verbale — en contrôlant très précisément la juxtaposition des images tant horizontalement (dans l'espace du mur) que verticalement (dans le séquençement temporel de leur présentation). En affectant un rythme légèrement différent à chacun des canaux (par l'usage d'images de 7, 11 et 15 secondes, suivies d'une amorce d'une seconde), Korot a créé une structure de type a/b/a'/b' dans laquelle les canaux groupés par paires — 1 & 3 et 2 & 4 — forment les fils tissés de la combinaison se déroulant dans le temps de l'œuvre. Cette alternance de canaux groupés par paires, permet au spectateur de se déplacer de l'extérieur vers l'intérieur du camp, des baraquements vers les fours crématoires, en suivant le ruisseau dans le camp, dont l'écoulement est ponctué par les fils de fer barbelés.

Pour Korot, la video, comme le langage, a certaines propriétés qui affectent la transmission du sens. Au rang de celles-ci figurent l'arrangement temporel du matériau, aussi bien que le caractère insaisissable de l'image présentée

(1) Jean-Louis Baudry, "The Apparatus : Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema", *Film Theory and Criticism*, ed. G. Mast et al. (Oxford University Press, 4th edition, 1992), p. 690

(2) Platon, *La République*, T VII, p. 514. Extraits dans *Camera Obscura* n° 1 (Aut 1976), p. 103

(3) Voir "A Provisional Overview of Artists' Television" de David Ross in "Studio International", 191, n° 981 (mai-juin 1976) et "New Artists Video", Gregory Battcock (Dutton, 1978) p. 138 - 165.

(4) Afin d'avoir un aperçu des œuvres en installation vidéo durant cette période, voir Barbara London, "Installation Video", *Visions* (Boston Film & Video Makers, septembre / octobre 1982), p. 8-10

sous le format video "balayant" — en d'autres termes, la différence entre ce que l'on voit effectivement sur l'écran et ce qui ne peut être révélé du fait de la résolution imparfaite de la video. Comme les dessins d'une vieille étoffe, **Dachau 1974** ne nous laisse pas retrouver à l'image les événements du passé, mais nous devons les déduire des formes restantes ou évoquées sur le site. **Dachau 1974** n'est pas seulement constitué de l'expérience actuelle d'une visite à ce lieu bien réel, il inclut également l'histoire culturelle difficilement imaginable de ce camp, l'horreur insoutenable étant signifiée par ce que l'on voit aujourd'hui à cet endroit. La structure et l'histoire convergent dans **Dachau 1974**, plaçant l'individu simultanément dans le présent et dans le contexte historique.

Korot fut de plus en plus intéressée par le fait que la video présente l'information sous forme d'un balayage, ligne par ligne, à la manière dont on peut lire un texte ou dont est fait un tissage. Cette analogie, aussi bien visuelle que conceptuelle, entre video et tissage, décida Korot à apprendre à tisser. De cet engouement résulta une installation importante, **Text and Commentary** (1977), dans laquelle étaient juxtaposés cinq tapisseries tissées par Korot et cinq moniteurs video représentant des motifs textiles — à différentes échelles — pendant leur tissage. Alors que dans **Dachau 1974**, les quatre sources étaient formées d'images enregistrées sur le site, pour **Text and Commentary**, Korot elle-même créa l'activité de tissage nécessaire à l'enregistrement. La relation entre un objet fait main et une image technologiquement enregistrée était d'un intérêt fondamental dans l'élaboration de cette œuvre, comme le fut l'échange d'expériences opéré dans l'espace de la galerie entre les tapisseries suspendues, les cinq canaux video, les esquisses dessinées pour la tapisserie et l'affichage sur les murs des partitions en pictogrammes utilisées pour le montage video.

A partir de 1980, l'intérêt de Korot pour le tissage l'amena à la peinture, ce qu'elle fit au départ sur des tissus qu'elle avait elle-même tissés. Dans ses œuvres en video, Korot s'était déjà intéressée au langage comme système d'expression du sens, ce qui transparait à l'évidence dans son obsession pour la ligne comme structure commune permettant l'organisation d'un support, que ce soit en video, en imprimerie ou en tissage. Cet intérêt se modifia lorsqu'elle passa ensuite à la peinture. Pendant plusieurs années, elle peignit sur toiles des textes et des commentaires, entre autres, sur l'histoire de la Tour de Babel, qu'elle transcrivait à l'aide d'un pseudo-langage visuel qu'elle avait créé à partir d'une structure en grille à quatre points, utilisée de manière analogue à l'alphabet romain. L'interaction de ces signes alphabétiques sur la surface texturée de ses tableaux avec les formes de langage pictographique ou idéographique associées à de très vieilles cultures (écriture cunéiforme, hiéroglyphes d'ancienne Egypte ou idéogrammes chinois). D'autres formes caractéristiques de sa peinture étaient constituées de personnages rectilignes, dessinés en bâtonnets, ou d'évocations de formes humaines, y compris de silhouettes projetées directement sur la toile à partir de photographies. La disposition de toutes ces formes peintes et texturées sur la toile en fils tissés faisait de la combinaison des deux le "tissu" de l'œuvre.

Les analogies linguistiques présentes dans l'œuvre de Korot évoquent une progression en retour à travers les systèmes de langage, des plus modernes et complexes aux plus fondamentaux et anciens. Comme ses œuvres video, la peinture de Korot est un mouvement dans le passé, dans une époque lointaine où des petits groupes de gens s'assemblaient pour parler ou chanter tout en tissant. Et où le tissu qu'ils produisaient reflétait leurs échanges, non pas sous forme d'une écriture réelle, mais par une inscription plus profonde, dans les motifs du tissage, ceux-ci étant comme le prolongement de leurs paroles ou de leurs chants. Que ce soit dans le passé ou le présent, c'est à ce

moment là que l'être humain (témoin de lui-même, c'est à dire de l'être) rejoint son double idéographique ce qui constitue une représentation fondamentale du discours. Dans les peintures de Korot, la boucle du temps est fermée, ramenant le passé avec le présent dans l'instant où un unique tissu rassemble l'individu et le groupe, simultanément singulier et pluriel.

En 1987, Korot débuta un nouveau projet video basé, là encore, sur le texte de la Tour de Babel, afin de développer plus avant le rôle du langage dans son œuvre. C'est peu de temps après, en 1988, qu'elle commença à parler d'une collaboration possible avec Steve Reich, qui, à cette époque, terminait **Different Trains**. La technique rythmique utilisée par Korot pour travailler avec des canaux multiples à travers l'interrelation d'images appariées selon des temps différents paraissait être le moyen idéal pour tisser une œuvre narrative basée sur le type d'extraits de voix parlées que Reich avait utilisés dans **Different Trains**. Il fut convenu que Reich fournirait une bande audio sur un canal, avec les conversations enregistrées et intégrées à la musique, à partir de laquelle Korot pourrait créer une structure à canaux multiples pour la narration qui s'ensuivrait. Il fut décidé, également, que les musiciens et les chanteurs seraient intégrés au dispositif des écrans à la manière des formes pictographiques dans les tableaux de Korot. A la fin de 1988, ils avaient défini le contenu spécifique du sujet et partirent alors pour un voyage de quatre ans afin de rassembler le matériau duquel ils élaboreraient chacun leur part de l'œuvre.

Restant dans l'esprit des années 1970 avec un travail indépendant des contraintes de temps et d'argent des studios commerciaux, Korot débuta la fabrication du matériau visuel de **The Cave** dans son propre studio, à l'aide d'un ordinateur et de matériel de montage et de manipulation d'image accessible à tout consommateur. Ce choix de mode de travail fut essentiel eu égard à la méthode ouverte donnant une myriade de choix créateurs que doit effectuer l'artiste — aussi complexe que le choix des coups de pinceau pour un peintre — et permettait d'offrir à la musique l'inverse d'une réponse pré-programmée, artistiquement parlant. Comme elle l'avait fait dans les années 1970 avec **Text and Commentary**, Korot choisit de réaliser l'œuvre avec une matrice de cinq canaux car cinq images différentes permettaient une très grande flexibilité pour établir des jeux de canaux par paires, tout en demeurant perceptibles comme une entité visuelle unifiée. L'un des résultats extraordinaires de cette création en collaboration tient dans le contraste qui existe entre la musique discursive de Reich, découlant en partie du langage parlé, et les passages où la video ne montre que des formes abstraites ; ce contraste est un défi aux attentes traditionnelles que l'on a vis-à-vis de ces deux médias.

Les images de **The Cave** sont issues d'une combinaison et d'un travail complémentaire à partir des stratégies précédemment élaborées par Korot dans **Dachau 1974** et **Text and Commentary**. Comme dans **Dachau**, Korot utilise la caméra avec une sensibilité gestuelle, dans les passages rendant compte de l'architecture des lieux, cherchant à capter, dans le produit de l'artisanat humain, des traces de l'histoire complexe, tant individuelle que culturelle, signifiée par ce site. À l'instar des tissages utilisés dans **Text ...**, Korot a écrit à la main des textes destinés à être filmés et utilisés dans **The Cave**. En gelant électroniquement des fragments abstraits d'images video, en les "chargeant" dans l'ordinateur pour les reformer ou les réanimer, l'artiste nous renvoie aux images grossies de tissages dans **Text ...**, et, dans ces deux œuvres, il est question de motif abstrait comme témoin codé de parole et de chant, de rituel et de création. La texture du matériau visuel de **The Cave** est dans le droit fil des premiers tableaux de Korot dans lesquels s'installe un mouvement permanent entre le caractère, comme partie

d'un système alphabétique (les images d'une langue écrite), la forme, comme emblème calligraphique ou idéographique, et le personnage, comme représentation ou simulacre (le matériau documentaire). (5)

Bien que **The Cave** semble poursuivre certains aspects des créations précédentes de Korot, cette œuvre représente pour elle, de plusieurs manières, un nouveau départ. L'ordinateur a considérablement amélioré les possibilités de contrôle pictural dans la fabrication et la composition d'images. Il représente véritablement une valeur ajoutée dans l'ensemble des technologies expressives, ramenant au tissage qui demeure, sous forme métaphorique, dans l'œuvre de Korot. Bien qu'elle ait toujours été intéressée par le discours indirect, la complexité des narrations dans **The Cave** nous conduit beaucoup plus loin que dans ses œuvres précédentes, car l'évocation des vies et des personnages associés à des figures vénérées de l'histoire ou la culture, y est réalisée à travers les multiples facettes des textes religieux ou des propos contemporains.

La complexité de **The Cave** est mise en avant par les nombreuses apparitions tout au long de l'œuvre, menant à des réflexions sur des sujets politiques et plus spécialement avec les nombreuses projections faites sur Sara ou Agar lors des réponses à la question "Qui est, pour vous..." Ainsi le positionnement tant culturel que racial, qui apparaît dans la vie des personnes interviewées, est littéralement tissé tout au long de l'œuvre, avec les portraits des figures historiques qu'elles évoquent. Le rôle joué par les sources documentaires, voix et images enregistrées, est également crucial dans le tissu de l'œuvre, aussi bien pour la musique que pour la video. Il semble que, de nos jours, on oublie souvent que les images et le langage *ne peuvent pas être* ce qu'ils représentent, et, ce faisant, on dévalorise la culture ou l'histoire en essayant, littéralement, de le *dépeindre*. Avec leur utilisation respective du

matériau enregistré, les "objets trouvés" à partir desquels cette œuvre se construit, Reich et Korot ne nous permettent jamais d'oublier les sources, les fragments à partir desquels ils articulent leurs perceptions. La contribution de Korot à **The Cave**, entièrement issue de son œuvre précédente tant en video qu'en peinture ou en tissage, représente une enquête formidable dans le processus de la mémoire culturelle, ainsi que dans les composantes de cette mémoire, tant éthiques qu'historiques.

(5) "Copy, simulacrum, and even simulacrum of simulacrum. Impression of the real, more-than-the-real?", Baudry, op. cit.

William D. Judson

© Copyright 1993 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company.

William D. Judson, conservateur pour le cinéma et la video au Carnegie Museum of Art à Pittsburg, et *assistant lecturer* en histoire de l'art à l'université de Pittsburg, est l'auteur de plusieurs articles monographiques sur des artistes, en particulier "Context and Appropriation: A Place in History," *Francesc Torres: El Carro de Fenc* (Centre d'Art Santa Monica, Barcelona 1991). Il fut conservateur de l'exposition *American Landscape Video: The Electronic Grove* (The Carnegie Museum of Art, 1988 ; The San Francisco Museum of Modern Art, 1988/89 ; Newport Harbor Art Museum, 1989). Il a publié, récemment, une monographie intitulée *Buky Schwartz Videoconstructions* (Olive Publishing, Chicago, 1992).

(Traduit de l'anglais par François Bohy.)

Acte I :
 Jérusalem Ouest / Hébron
 Mai / Juin 1989

Israéliens interviewés (par ordre d'apparition) :

- Ephraïm Isaac** Né en Ethiopie, il a vécu en Israël et il est maintenant directeur de l'Institut des Etudes Sémitiques de l'Université de Princeton.
- Baruch Nachshon** Artiste, il habite dans la colonie juive de Kiryat Arba, à Hébron.
- Magen Broschi** Conservateur en chef des Lieux Saints et du Centre Gottesman pour les Manuscrits Bibliques. Il est l'un des meilleurs experts concernant les manuscrits de la Mer Morte.
- Nadine Shenkar** Ecrivain et professeur d'Art Juif à l'Académie des Arts Bezalel d'Israël, praticienne érudite de la Kabale.
- David Ben Yosef** Assistant social, résident de la Colonie Juive de Kiryat Arba, à Hébron.
- Rivka Gonen** Archéologue et conservateur en chef de la section d'ethnographie du Musée Israélien de Jérusalem.
- B. Michael** Journaliste politique et satirique au journal israélien "Ha-aretz."
- Moshe Idel** Erudit et écrivain Kabbaliste, il enseigne la Pensée Judaïque à l'Université Hébraïque de Jérusalem.
- Yeshayahu Leibowitz** Biochimiste de par sa profession, il est, depuis le début des années 1940, l'un des critiques les plus virulents et les plus controversés de la culture et de la politique israéliennes. Il vit à Jérusalem.
- Uriel Simone** Professeur au Département Biblique de l'Université Bar Ilan d'Israël, il dirige l'Institut de Recherche pour l'Histoire de la Bible Juive. Il est membre de Netivot Shalom, mouvement religieux pour la paix.
- Gabriel Barkai** Archéologue réputé et grand érudit, spécialiste de l'Age de Fer - période de la monarchie Israélite (Xe au VIe siècle avant J.C.) -, et professeur à l'Université de Tel Aviv.
- Yael Lamm** En Juin 1989, lors de l'interview, elle était étudiante yeshiva à Efrat, près de Jérusalem.

(pause)

Acte II :

Jérusalem Est / Hébron

Juin 1989 et Juin 1991

Palestiniens interviewés (par ordre d'apparition):

Cheik Dahoud Atalah	Muqri de la Mosquée Al-Aksa, Jérusalem.
Suad Karaman	Poète et directrice de publication de "The Women's World" en arabe. Elle a également enseigné l'anglais.
Araydi Naim	Poète et écrivain à Maghar Village.
Khalid M. Suleiman	Journaliste à Hébron.
Marian Mari	Docteur en Sciences de l'Education, elle a initié et dirige le Projet d'Education pour la Petite Enfance destiné aux enfants arabes en Israël. Présidente du Centre Galiléen de Recherche Sociale à Nazareth.
Itaf Ziad	Instructeur d'anglais au Centre d'Education Féminine de Ramalah. Elle est aussi l'une des directrices de "Gesher", un magazine palestinien publié en hébreu.
Haj Mithkal Natour	A été pendant quinze ans directeur de l'Education Arabe dans Jérusalem Est. Titulaire d'un doctorat en Etudes Islamiques, il est l'auteur d'un livre traitant des lois dans la famille Musulmane en Israël en relation avec les lois islamiques et israéliennes.
Ali El-Khalili	Poète et rédacteur de "El Fajar".
Samia Kazmuz	Chanteuse et actrice. Elle est également conseillère en éducation.
Jamil Abu Tormeh	Directeur d'une école secondaire à Jérusalem Est.
Musbah Tahboub	Appartient à une famille qui, depuis des générations, veille sur la mosquée Haram el-Khalil à Hébron.
Dr. Adel Manna	Professeur d'Etudes Islamiques à l'Université Hébraïque.
Imam Talal Eid	Chef religieux du Centre musulman de Nouvelle-Angleterre à Boston, diplômé de l'Université Al-Azhar, Ecole de Droit et de Science Islamistes du Caire, en Egypte. Il possède également un diplôme d'Etudes Théologiques de la Harvard Divinity School de Cambridge, Massachusetts.
Khalil Atamna	Professeur d'Etudes Islamiques à l'Université Bir Zeit, sur la rive ouest du Jourdain.
M. Watad	Journaliste et écrivain. Ancien membre de la Knesset.
Riad Othman	Directeur d'un hôtel.

(extraite)

Acte III :

New-York / Austin

Avril / Mai 1992

Américains interviewés (par ordre d'apparition) :

Elizabeth Lecompte	Née en 1959 à Tolède dans l'Ohio, elle vit et travaille à New-York depuis 25 ans. Elle dirige le Wooster Group.
Richard Serra	Sculpteur; vit et travaille à New-York et à Cape Breton (Nova Scotia).
Valerie Steele	Historienne de la mode, auteur de nombreux livres, dont <i>Paris Fashion, A Cultural History</i> et <i>Women of Fashion : Twentieth Century Designers</i> .
Jeffrey Sabala	Etudiant en mécanique à l'Université du Texas (Austin), et co-dirigeant de la Native American Student Organization.
Ron Havern	Diplômé de la Harvard Divinity School, il enseigne la philosophie et la religion à l'Université de New-York et au Marymount Manhattan College, et exerce, en privé, la psychothérapie.
Fannie DeBose	L'une des pionnières de la création de l'Institutional Church of God in Christ à Brooklyn (N.Y.); elle en supervise le département jeunesse.
Valerie Bridgeman Davis	Pasteur à Austin (Texas), elle étudie les écritures hébraïques.
Elizabeth Brummett	Secrétaire de la Juilliard School à New York.
Saul Rosenberg	Termine un doctorat de littérature américaine à la Columbia University et enseigne la littérature américaine, l'Hébreu classique et l'Education juive à New-York.
Sharon Dunn	Assistante juridique de Skadden Arps Associates à New-York, elle fait partie du chœur de l'Institutional Church of God in Christ de Brooklyn (N.Y.), et a chanté auparavant dans le chœur de <i>The Gospel of Colonus</i> en représentation à Broadway.
Leroy Fisher	Entrepreneur indépendant en chauffage, diacre de l'Institutional Church of God in Christ de Brooklyn, dont il est membre depuis longtemps.
Carl Sagan	Lauréat du prix Pulitzer, professeur d'astronomie et directeur du Laboratoire d'Etudes Planétaires à l'Université Cornell.
Cora Nivens	Membre de longue date de l'Institutional Church of God in Christ de Brooklyn, où elle appartient à la deuxième des cinq générations qui y sont représentées.
Cecilia Babcock Smith	Pasteur assistant à l'Eglise Episcopale St David à Austin (Texas).
Susan Hewitt	Née en Angleterre où elle a été élevée dans la tradition anglicane, elle vit depuis quinze ans aux États-Unis. Elle a enseigné la biologie pendant un semestre à l'Université de Yale et le Hatha Yoga pendant dix ans. Elle pratique la religion bouddhiste tibétaine.
Dennis Prager	Commentateur de la radio KABC à Los Angeles, journaliste et éditeur de <i>Ultimate Issues</i> , revue trimestrielle consacrée au judaïsme dans la vie; il est fondateur et président du Centre Micah pour un Monothéisme Ethique.
Marion Childress-Usher	Prêtresse de la United Methodist Church et directrice du Séminaire au United Campus Ministry à Austin.
Jean Houston	Philosophe, psychologue et historienne de la culture, elle est connue pour ses nombreux livres sur le mythe et la transformation. Elle co-dirige la Foundation for Mind Research.
Mary MacArthur Griffin	Auparavant directrice de production de The Kitchen, à New York, ville où elle vit et travaille à présent comme conseillère artistique.
Lisa Rogers	Diplômée du Séminaire Théologique Episcopal du Southwest, elle dirige le programme "Out Youth Austin", un groupe de soutien aux jeunes des communautés homosexuelles.
Keith Sonnier	Sculpteur, vit et travaille à New-York et en Europe. Il a récemment terminé une installation d'un kilomètre de long sur le nouvel aéroport de Munich.
Daniel Berrigan	Il est, selon ses propres termes, «prêtre jésuite, écrivain et criminel endurci — alleluia!»
Kerri Logsdon	Joue au Performing Arts Center de l'Université du Texas.
Arthur Danto	Professeur de philosophie Johnsonienne à l'Université de Columbia, critique d'art au journal <i>The Nation</i> et auteur de nombreux livres sur la philosophie et les arts visuels.
Francis E. Peters	Titulaire de la chaire d'Etudes Religieuses du Proche-Orient à l'Université de New-York. A publié entre autres <i>Children of Abraham : Judaism, Christianity and Islam</i> .
Ann Druyan	Secrétaire de la Fédération des Scientifiques américains et co-auteur avec Carl Sagan des séries télévisées <i>Cosmos</i> et <i>Shadows of Forgotten Ancestors</i> .
Lynn Lytton	Vit à Austin (Texas), où elle est conseillère en micro-informatique à l'Université du Texas; anime le Centre Catholique de l'Université.

Entretiens et réalisation : Steve Reich et Beryl Korot

Acte I :

Mai / Juin 1989

Dactylographié en direct sur les ordinateurs en anglais, allemand et français ainsi que dans le texte hébreu original

Genèse XVI

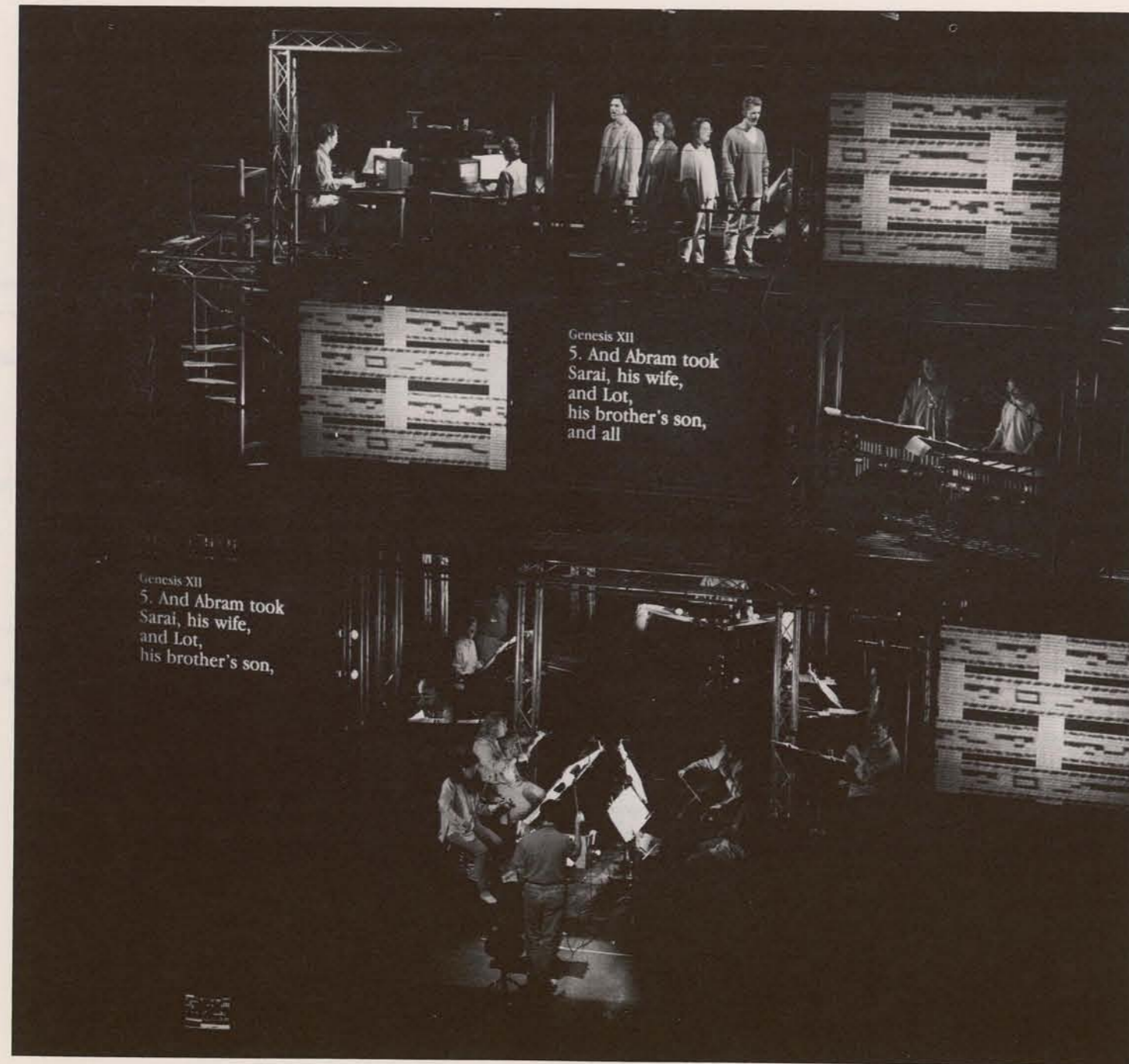
1. Or Sarai, femme d'Abram, ne lui avait point encore donné d'enfants ; mais ayant une servante égyptienne nommée Agar,
2. Elle dit à son mari : Vous savez que le Seigneur m'a mise hors d'état d'avoir des enfants. Prenez donc, je vous prie, ma servante, afin que je voie si j'aurai au moins des enfants par elle. Et Abram s'étant rendu à sa prière.
3. Sarai prit sa servante Agar, qui était Égyptienne, et la donna pour femme à son mari, dix ans après qu'ils eurent commencé de demeurer au pays de Chanaan.
4. Abram en usa selon le désir de Sarai. Mais Agar voyant qu'elle avait conçu, commença à mépriser sa maîtresse.
5. Alors Sarai dit à Abram : Vous agissez avec moi injustement. Je vous ai donné ma servante pour être votre femme, et voyant qu'elle est devenue grosse, elle me méprise. Que le Seigneur soit juge entre vous et moi.
6. Abram lui répondit : Votre servante est entre vos mains, usez-en avec elle comme il vous plaira. Sarai l'ayant donc châtiée, Agar s'enfuit.
7. Et l'ange du Seigneur, la trouvant dans le désert auprès de la fontaine qui est le long du chemin de Sur, dans la solitude,
8. Lui dit : Agar, servante de Sarai, d'où venez-vous ? et où allez-vous ? Elle lui répondit : Je fuis de devant Sarai ma maîtresse.
9. L'ange du Seigneur lui repartit : Retournez à votre maîtresse et humiliez-vous sous sa main.
10. Et il ajouta : Je multiplierai votre postérité de telle sorte qu'elle sera innombrable.
11. Et continuant, il lui dit : Vous avez conçu, vous enfanterez un fils, et vous l'appellerez Ismaël, parce que le Seigneur a entendu le cri de votre affliction.
12. Ce sera un homme fier et sauvage, il lèvera la main contre tous, et tous lèveront la main contre lui : et il dressera ses pavillons vis-à-vis de tous ses frères.

Écrit à la main sur video – 3 écrans

Qui est Abraham ?

Dit par l'intervenant Ebraïm Isaac sur un écran, avec un tirage informatique des noms sur les quatre autres écrans

Qui est Abraham ? Abraham est, pour moi, mon ancêtre – mon véritable ancêtre personnel. J'ai été éduqué pour penser comme cela et je crois bien que je pense toujours de cette façon. C'est resté gravé dans mon esprit. Mon père, quand j'étais jeune, enfin quand j'étais tout enfant, avait coutume d'énumérer les noms de nos ancêtres, en partant d'Adam pour aboutir aux douze tribus. Et je me souviens de la façon dont nous apprenions : Adam, Seth, Enosh, Kainan, Mahalal'el, Yered, Hanokh, Metushelah, Lemeks, Noach, et ensuite nous continuions par Noach, Shem, Arpakhshad, Shelah, Peleg, Reu, Serug, Nahor, Terah, Abraham, et ensuite nous disions, Abraham, Yitzhak, Ya'acov, et ensuite nous nommions les Douze Tribus, les noms de nos ancêtres, en les mémorisant tous, Reuven, Shimon, Levi, Yehuda, Yissakhar, Zevulun, Dan, Naftali, Gad, Asher, Josef, Benyamin, pour enfin redescendre jusqu'à mon arrière-arrière-arrière grand-père qui s'appelait Shimon, puis Shalom, et Shalam, Harun, Meshah, Yitzhak et moi-même. C'est donc pour moi une chaîne ancestrale de parenté à Abraham.



Ecrit à la main sur vidéo - 3 écrans

Qui est Abraham ?

Dit par les intervenants – doublé par les musiciens

B. Nachshon : Pour vous dire la vérité, il est, pour moi, mon père.

M. Broschi : Un personnage légendaire. Nous ne savons rien d'Abraham.

N. Shenkar : Une rupture complète. Un avenir inconnu.

Dactylographié en direct sur les ordinateurs en anglais, allemand et français et chanté en anglais par le ténor et le baryton

Genèse XI

27. Voici les enfants qu'eut Téraah, Téraah engendra Abram, Nachor et Aran. Or Aran engendra Lot ;

Et Aran mourut avant son père Téraah au pays où il était né, dans Our en Chaldée.

Midrash Rabbah (Commentaire biblique traditionnel)

R. Hiya dit :

Téraah était fabricant d'idoles. Un jour, il partit au loin, laissant Abraham les vendre à sa place. Arriva une femme avec un plat de farine, qui lui demanda : « Prends cela et offre-le leur. » Alors il prit un bâton, brisa les idoles, puis plaça le bâton dans une main de la plus grande.

Lorsque son père revint, il lui demanda : « Que leur as-tu fait ? » « Je ne puis te le cacher, lui répondit-il. Une femme est venue avec un plat de farine fine et m'a demandé de le leur offrir. L'une d'entre elles s'est écriée "Je dois manger la première", alors qu'une autre a déclaré "C'est moi qui dois manger d'abord". Alors, la plus grande s'est levée, a saisi le bâton et les a brisées. »

« Pourquoi te moques-tu de moi, s'écria son père ; veux-tu dire qu'elles possèdent quelque savoir ? » « Tes oreilles ne devraient-elles pas entendre ce que dit ta bouche », lui répliqua Abraham. Sur ces entrefaites, il se saisit de lui et le délivra à Nimrod.

« Rendons grâce au feu ! » proposa Nimrod. « Rendons plutôt grâce à l'eau qui éteint le feu », lui répondit Abraham. « Bien, rendons donc grâce à l'eau ! » « Rendons plutôt grâce aux nuages qui portent l'eau. » « Alors, rendons grâce aux nuages ! » « Rendons plutôt grâce aux vents qui dispersent les nuages. » « Soit, rendons grâce aux vents ! »

« Rendons plutôt grâce aux hommes qui résistent aux vents. » « Tu ne fais assaut que de paroles, s'exclama Nimrod ; nous ne rendrons grâce qu'au feu. Vois, je vais t'y jeter, et que le Dieu que tu adores vienne t'en sauver. »

Et Aran (frère d'Abraham) se tenait là, ne sachant quel parti prendre. Si Abraham est victorieux (pensa-t-il), je dirai que je suis de la foi d'Abraham, mais si c'est Nimrod qui gagne, je dirai que je suis de son côté. Lorsque Abraham descendit dans la fournaise ardente et en sortit sauf, Nimrod lui demanda, « De quelle foi es-tu ? »

« De celle d'Abraham », répliqua-t-il. A ces mots Nimrod se saisit de lui et le jeta dans le feu ; ses entrailles furent roussies et il mourut en présence de son père. D'où il est écrit :

Et Aran mourut devant son père Téraah au pays où il était né, dans Our en Chaldée.

Dit par les intervenants – doublé par les musiciens

N. Shenkar : Une rupture complète. Un avenir inconnu.

Dactylographié en direct sur des ordinateurs en anglais, allemand et français et chanté en anglais par le ténor et le baryton

Genèse XII

1. Le Seigneur dit ensuite à Abram : Sortez de votre pays, de votre parenté et de la maison de votre père, et venez en la terre que je vous montrerai.

Dit par les intervenants – doublé par les musiciens

N. Shenkar : Il fut invité à partir pour un pays qu'il ne connaissait pas et dont il ignorait le nom.

D. Ben Yosef : Abandonne tout. Ton père, ta mère, ton foyer, ta terre, ta langue – tout.

R. Gonen : Il est venu d'Irak.

D. Ben Yosef : Abandonne tout – tout.

B. Michael : Fais ton bagage et marche.

M. Idel : Il va d'un endroit à un autre.

Dactylographié en direct sur les ordinateurs en anglais, allemand et français et chanté en anglais par les 2 sopranos

Genèse XII

5. Abram prit avec lui Sarai, sa femme, et Lot fils de son frère, tout le bien qu'ils possédaient, avec tous les serviteurs ; et ils sortirent pour aller dans le pays de Chanaan et ils y arrivèrent.

XIII

14. Le Seigneur dit donc à Abram, après que Lot se fut séparé d'avec lui : "Levez vos yeux, et regardez du lieu où vous êtes, au septentrion et au midi, à l'orient et à l'occident

15. Je vous donnerai et à votre postérité pour jamais tout ce pays que vous voyez.

16. Je multiplierai votre race comme la poussière de la terre. Si quelqu'un d'entre les hommes peut compter la poussière de la terre, il pourra compter aussi la suite de vos descendants.

17. Parcourez présentement toute l'étendue de cette terre dans sa longueur et dans sa largeur, parce que je vous la donnerai".

18. Abram, levant donc sa tente, vint demeurer près de la vallée de Mambré, qui est vers Hébron, et il dressa là un autel au Seigneur.

XV

1. Après cela le Seigneur parla à Abram dans une vision, et lui dit : "Ne craignez point, Abram, je suis votre protecteur et votre récompense sera infiniment grande".

2. Abram lui répondit : "Seigneur mon Dieu, que me donnerez-vous ? Je mourrai sans enfants, et ce Damascus est le fils d'Eliézer, intendant de ma maison.

3. Pour moi, ajouta-t-il, vous ne m'avez point donné d'enfants, ainsi le fils de mon serviteur sera mon héritier".

4. Le Seigneur lui répondit aussitôt : " Celui-là ne sera point votre héritier, mais vous aurez pour héritier celui qui naîtra de vous".
5. Et après l'avoir fait sortir dehors, il lui dit : " levez les yeux au ciel, et comptez les étoiles, si vous pouvez". C'est ainsi, ajouta-t-il, que se multipliera votre race.

XVI

1. Or Saraï, femme d'Abram, ne lui avait point encore donné d'enfants.

Écrit à la main sur vidéo – trois écrans

Qui est Sarah ?

Dit par les intervenants – doublé par les musiciens

- Y. Leibowitz** : La première femme d'Abraham.
U. Simone : Sa femme Sarah était stérile.
M. Broschi : Une fois de plus, c'est un personnage littéraire.
G. Barkai : Une très belle femme.
N. Shenkar : Elle est belle.
G. Barkai : Très réaliste.
N. Shenkar : Elle est plus forte, plus proche de l'origine.
R. Gonen : Elle était très séduisante – et elle n'avait pas d'enfant.
U. Simone : Sa femme Sarah était stérile.

Écrit à la main sur trois écrans vidéo en anglais, allemand et français

Genèse XVI

2. Saraï dit à Abram : " Vous savez que le Seigneur m'a mise hors d'état d'avoir des enfants. Prenez donc, je vous prie, ma servante, afin que je voie si j'aurai au moins des enfants par elle." Et Abram s'étant rendu à sa prière
3. Saraï prit sa servante Agar, qui était Égyptienne et la donna pour femme à son mari. . .
4. Abram en usa selon le désir de Saraï. Mais Agar voyant qu'elle avait conçu, commença à mépriser sa maîtresse.

Écrit par ordinateur sur vidéo – 3 écrans

Qui est Agar ?

Dit par les intervenants – doublé par les musiciens

- N. Shenkar** : Si féminine et en même temps si déplaisante.
E. Isaac : Mais il est possible, peut-être, qu'elle ait commencé à s'exalter.
N. Shenkar : Très déplaisante.
E. Isaac : Mais il est possible, peut-être, qu'elle ait commencé à s'exalter.
N. Shenkar : Il ne fait aucun doute qu'elle devint très agressive envers sa maîtresse.

Écrit à la main sur trois écrans vidéo en anglais, allemand et français

Genèse XVI

5. Alors Saraï dit à Abram : " Vous agissez avec moi injustement. Je vous ai donné ma servante pour être votre femme, et voyant qu'elle est devenue grosse elle me méprise. Que le Seigneur soit juge entre vous et moi".
6. Abram lui répondit : " Votre servante est entre vos mains, usez-en avec elle comme il vous plaira". Saraï l'ayant donc châtiée, Agar s'enfuit.

Écrit à l'ordinateur sur vidéo – 3 écrans

Qui est Agar ?

Dit par les intervenants – doublé par les musiciens

- M. Idel** : Quelqu'un qui a eu sa chance, mais sans être capable de s'imposer.
N. Shenkar : Très pathétique – et assez agressive.
U. Simone : Agar a "exagéré". Aussi ne jugerai-je pas Sarah trop sévèrement. C'était très courageux, de sa part, de mettre une jeune femme dans le lit de son mari.

Dactylographié en direct sur ordinateurs en anglais, allemand et français, de même que dans le texte original hébreu

Genèse XVI

7. Et l'Ange du Seigneur, la trouvant dans le désert auprès de la fontaine qui est le long du chemin de Sur, dans la solitude,
8. Lui dit : " Agar, servante de Saraï, d'où venez-vous ? et où allez-vous ?" Elle lui répondit : " Je fuis devant Saraï ma maîtresse".
9. L'Ange du Seigneur lui repartit : "Retournez à votre maîtresse et humiliez-vous de sa main."
10. Et il ajouta : "Je multiplierai votre postérité de telle sorte qu'elle sera innombrable".
11. Et continuant, il lui dit : "Vous avez conçu, vous enfanterez un fils, et vous l'appellerez Ismaël, parce que le Seigneur a entendu le cri de votre affliction.
12. Ce sera un homme fier et sauvage, il lèvera la main contre tous, et tous lèveront la main contre lui : et il dressera ses pavillons vis-à-vis de tous ses frères".

Écrit à la main sur vidéo – 3 écrans

Qui est Ismaël ?

Dit par les intervenants – doublé par les musiciens

- E. Isaac** : Le fils aîné de notre ancêtre Abraham. Un parent.
Y. Leibowitz : Le fils aîné d'Abraham.
U. Simone : C'est notre parent. – Il est différent. Il est de la famille.
E. Isaac : Un parent.

- U. Simone** : C'est notre parent. – Il est différent. Il est de la famille.
E. Isaac : Une espèce d'attitude assez ambiguë envers Ismaël – qui m'a été enseignée.
M. Broschi : Un ancêtre des Arabes.
B. Nachshon : Mais les enfants d'Ismaël – nous les voyons dans les rues.
N. Shenkar : Un combattant.
M. Broschi : Un combattant.
E. Isaac : Une espèce d'attitude assez ambiguë envers Ismaël.
B. Nachshon : Nous les voyons dans les rues.
U. Simone : C'est notre parent.

Chanté par une soprano et le ténor

Genèse XVIII

1. Le Seigneur apparut un jour à Abraham en la vallée de Mambré, lorsqu'il était assis à la porte de sa tente dans la plus grande chaleur du jour.
2. Abraham ayant levé les yeux, trois hommes lui parurent près de lui. . .
9. Ils lui dirent : " Où est Sara, votre femme ?" Il leur répondit : " Elle est dans la tente".
10. L'un d'eux dit à Abraham : " Je reviendrai vous voir dans un an et Sara votre femme vous donnera un fils". Ce que Sara entendit derrière la porte de la tente.
11. Car ils étaient tous deux vieux et fort avancés en âge ; et les règles qui arrivent d'ordinaire aux femmes avaient cessé chez Sara.
12. Elle rit donc secrètement, disant en elle-même : " Après que je suis devenue vieille, et que mon seigneur est vieux aussi, penserais-je à user du mariage ?"
13. Mais le Seigneur dit à Abraham : " Pourquoi Sara a-t-elle ri ?
14. Y a-t-il rien de difficile à Dieu ?"

XXI

1. Or, le Seigneur visita Sara, ainsi qu'Il l'avait promis, et Il accomplit sa parole.
2. Elle conçut et enfanta un fils en sa vieillesse, au même temps que Dieu le lui avait prédit.
3. Et Abraham donna le nom d'Isaac à son fils qui lui était né de Sara

Écrit à la main sur vidéo – un écran

Isaac ?

Dit par les intervenants – doublé par les musiciens

- B. Michael** : Je ne sais vraiment pas.
B. Michael : Un personnage presque effacé.
M. Idel : Plus contemplatif.
N. Shenkar : Son nom signifie, " Il rira".

- B. Michael** : Un personnage presque effacé.
Y. Leibowitz : Le second fils d'Abram.
R. Gonen : Mais le fils de l'épouse préférée.
U. Simone : Très difficile d'être le fils d'un révolutionnaire.
U. Simone : Le fils obéissant.
U. Simone : Pour continuer – ce que son père a fait.
U. Simone : On a besoin de gens comme lui.
G. Barkai : La continuité.
B. Michael : Un personnage presque effacé.
G. Barkai : La continuité.
B. Michael : Un personnage presque effacé.
G. Barkai : La continuité.

Chanté par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Genèse XXI

8. Cependant l'enfant crût, et on le sevrâ ; et Abraham fit un grand festin au jour qu'il fut sevré.
9. Mais Sara ayant vu le fils d'Agar l'Égyptienne, qui jouait avec Isaac son fils, elle dit à Abraham :
10. " Chassez cette servante avec son fils : car le fils de cette servante ne sera point héritier avec mon fils Isaac".
11. Ce discours parut dur à Abraham, à cause de son fils Ismaël.
12. Mais Dieu lui dit : " Que ce que Sara vous a dit touchant votre fils et votre servante ne vous paraisse point trop rude. Faites tout ce qu'elle vous dira ; parce que c'est d'Isaac que sortira la race qui doit porter votre nom.
13. Je ne laisserai pas néanmoins de rendre le fils de votre servante chef d'un grand peuple, parce qu'il est sorti de vous".
14. Abraham se leva donc dès le point du jour, prit du pain et un vaisseau plein d'eau, le mit sur l'épaule d'Agar, lui donna son fils, et la renvoya. Elle, étant sortie, errait dans la solitude de Bersabée.
15. Et l'eau qui était dans le vaisseau ayant manqué, elle laissa son fils couché sous un des arbres qui étaient là,
16. S'éloigna de lui d'un trait d'arc, et s'assit vis-à-vis en disant : " Je ne verrai point mourir mon enfant ". Et élevant sa voix dans le lieu où elle se tint assise, elle se mit à pleurer.
17. Or, Dieu écouta la voix de l'enfant ; et un ange de Dieu appela Agar du ciel, et lui dit : " Agar, que faites-vous là ? Ne craignez point : car Dieu a écouté la voix de l'enfant du lieu où il est.
18. Levez-vous, prenez l'enfant, et tenez-le par la main : parce que je le rendrai chef d'un grand peuple".
19. En même temps Dieu lui ouvrit les yeux ; et ayant aperçu un puits plein d'eau, elle s'y en alla ; elle y remplit son vaisseau, et elle donna à boire à l'enfant.
20. Dieu assista cet enfant, qui crût et demeura dans les déserts, et qui devint un jeune homme adroit à tirer de l'arc.

Dit par les intervenants – doublé par les musiciens

- N. Shenkar** : Sarah voulait qu'il s'en aille.
N. Shenkar : La décision vient de Sarah.
Y. Lamm : Abraham, je ne crois pas qu'il ait vraiment remarqué.
Y. Lamm : Il fallait qu'elle prenne une décision.

E. Isaac : Elle ne faisait que protéger son territoire.
E. Isaac : Comme toute femme d'aujourd'hui le ferait.
Y. Lamm : Il fallait qu'elle prenne une décision.
M. Idel : C'était crucial au moment crucial.
R. Gonen : Elle a – renvoyé sa servante.
R. Gonen : Et Ishmaël au désert.
B. Michael : Il a été chassé, il ne cessera plus de se battre.
B. Nachshon : Sarah a tout vu.
N. Shenkar : L'homme du désert.
N. Shenkar : L'homme à l'arc.
N. Shenkar : Tout est – tout sera réglé par l'épée.
B. Nachshon : Nous les voyons dans les rues.
U. Simone : C'est notre parent.

Vidéo des cavernes funéraires et texte de la Genèse avec son d'ambiance – pas de musique, voice over.

Genèse XXIII

Sara, ayant vécu cent vingt-sept ans,

Mourut en la ville d'Arbée, qui est la même qu'Hébron, au pays de Chanaan. Abraham la pleura, et en fit le deuil.

Nadine Shenkar : Elle vient de mourir ici,

Et s'étant levé, après s'être acquitté de ce devoir qu'on rend aux morts, il vint parler aux enfants de Heth, et il leur dit :

et il achète cette caverne pour l'enterrer.

"Je suis parmi vous comme un étranger et un voyageur : donnez-moi droit de sépulture au milieu de vous, afin que j'enterre la personne qui m'est morte".

Les enfants de Heth lui répondirent :

"Vous êtes parmi nous comme un grand prince ; enterrez dans nos plus beaux sépulcres la personne qui vous est morte".

Rivka Gonen : Abraham vient pour acheter une caverne et ils lui disent, écoutez, nous en avons tout un champ, choisissez-la vous-même.

Abraham, s'étant levé, adora les peuples de ce pays-là, qui étaient les enfants de Heth ;

Et il dit : "Écoutez-moi, je vous prie : Je vous donnerai l'argent que vaut ce champ, recevez-le, et j'y enterrerai ensuite celle qui m'est morte".

Gabriel Barkai : Il ne pouvait accepter un cadeau ; les cadeaux, il les recevait du Tout-Puissant.

Ephron lui répondit :

"Mon seigneur, écoutez-moi : La terre que vous me demandez vaut quatre cents sicles d'argent. C'est son prix entre vous et moi : mais qu'est-ce que cela ? Enterrez celle qui vous est morte".

N. Shenkar : Il répond non, c'est un cadeau et je vous l'offre, et en même temps il (Ephron) lui dit qu'est-ce qu'une terre de 400 sicles entre vous et moi ?

Ce qu'Abraham ayant entendu, il fit peser en présence des enfants de Heth l'argent qu'Ephron lui avait demandé, c'est-à-dire quatre cents sicles d'argent en bonne monnaie, et reçut de tout le monde.

Et Abraham sait que le juste prix est 400 sicles.

Abraham enterra donc sa femme Sara dans la caverne double du champ qui regarde Mambré, où est la ville d'Hébron au pays de Chanaan.

Gabriel Barkai : C'est la première fois qu'Abraham achète de la terre et il l'achète pour l'éternité.

En voiture –
son d'ambiance pas de musique

Commentaire, Machpelah –
Dit par les intervenants, doublé par les musiciens

R. Gonen : Le Midrash dit qu'Adam et Eve furent enterrés ici.
E. Isaac : Il y a un grand pouvoir attaché à ce lieu.
Y. Leibowitz : La caverne est pour les morts, pas pour les vivants.
U. Simone : Pas les pierres, et pas cet endroit.
U. Simone : Le livre est plus important que le tombeau.

Extérieur, Machpelah, trou dans le mur, des tours et une jeep.
Son d'ambiance, pas de musique, voice over.

R. Gonen : Hérode a conquis un site considéré comme sacré et l'a remodelé ; ce que nous voyons aujourd'hui est principalement hérodien.
R. Gonen : C'était un lieu saint pour les Juifs en tant que champ funéraire des Patriarches. Puis vinrent les Chrétiens, les Byzantins – les Romains n'étaient pas concernés.
R. Gonen : et les Byzantins y bâtirent une église qui fut plus tard transformée en mosquée à l'arrivée des Musulmans.

Baruch Nachshon : Il y a quelques années, nos cousins ne nous laissaient pas entrer dans la caverne, jamais.

Gabriel Barkai : Je cherchais le trou dans le mur et les escaliers sur lesquels les Juifs avaient le droit de marcher, dans l'ancien temps.

G. Barkai : Ils n'avaient pas le droit d'aller jusqu'à la caverne de Machpelah. Il y avait sept marches qui menaient à ce lieu, et ils n'avaient le droit d'aller que jusqu'à ce point-là.

N. Shenkar : Tout, ici, est dans les noms.
N. Shenkar : Nous sommes à Hébron.

- N. Shenkar** : Et en hébreu, Hébron veut dire ami, un lien.
N. Shenkar : Quand le père meurt, tous deux se rejoignent à Machpelah.
U. Simone : Ishmael et Isaac ont enterré Abraham.

Ephraïm Isaac chante la Mort d'Abraham
en hébreu d'après la Torah (+ violoncelle / bourdon)

Genèse XXV

7. Tout le temps de la vie d'Abraham fut de cent soixante et quinze ans.
8. Et les forces lui manquant, il mourut dans une heureuse vieillesse et un âge très avancé, étant parvenu à la plénitude de ses jours ; et il fut réuni à son peuple.
9. Isaac et Ismaël, ses enfants, le portèrent en la caverne double, située dans le champ d'Ephron, fils de Séor Héthéen, vis-à-vis de Mambré,
10. Qu'il avait acheté des enfants de Heth. C'est là qu'il fut enterré aussi bien que Sara, sa femme.

Intérieur de la caverne –

son d'ambiance (la mineur implicite) plus bourdon en la mineur – pas de paroles

pause

Acte II

Juin 1989 et Juin 1991

Coran – Sourate 3

Chantée en arabe par le Cheikh Daboud Atalab, Muqri de la mosquée Al Aksa.
Texte présenté en arabe, anglais, allemand et français.

65. O Tentes de l'Écrit,
pourquoi argumentez-vous sur Ibrâhim,
alors que la Tora et l'Évangile
ne sont descendus qu'après lui.
Ne discernerez-vous pas ?

66. Vous voilà, vous vous querellez
sur ce que vous connaissez.
Mais pourquoi vous querellez-vous
sur ce que vous ne connaissez pas ?
Allah connaît, mais vous
vous ne connaissez pas.

67. Ibrâhim n'était ni judéen ni nazaréen,
cependant il était un fervent, un pacifié.
Il n'était pas un associateur.

68. Voici, les hommes les plus proches d'Ibrâhim
sont ceux qui l'ont suivi.
Ce Nabi et ceux qui adhèrent à Allah
sont les plus proches des adhérents.

Dit par les intervenants – doublé par les musiciens

S. Karaman : Ibrahim n'était ni juif ni chrétien, mais musulman.

- S. Karaman** : Nous l'appelons notre père Abraham – Ibrahim.
A. Naim : C'est le père d'Ishak et d'Ismail.
A. Naim : Ibrahim ou Abraham est le pont entre les deux cultures.
K. Suleiman : Il est notre ancêtre commun – vous comprenez ?
M. Mari : Le père – c'est une figure paternelle qui, en fait, a laissé derrière lui un problème qui n'a jamais été résolu.
I. Ziad : Pour moi, Ibrahim est le père des prophètes – c'est aussi simple que cela.
I. Ziad : Je prononce son nom seize fois par jour, quand je prie.
M. Natour : Ibrahim est notre père – que la paix soit sur lui !

Les idoles brisées

Dit par les intervenants – doublé par les musiciens

- S. Karaman** : Ibrahim lorsqu'il était en Irak.
A. Khalili : Ibrahim venait de Our.
S. Karaman : Il leur dit : « Comment pouvez-vous adresser vos prières à ces... statues ? »
S. Karmuz : Il brisa toutes les idoles.
S. Karaman : Et il donna des coups de hache à la plus grande d'entre elles.
S. Karaman : Lorsqu'ils arrivèrent : « Oh, mais qui a fait cela ? »
M. Natour : Est-ce toi, Ibrahim ?
Prof. Bargouthi : Il dit : « Eh bien, demandez-le donc à leur chef. »
S. Karaman : Ils répondirent : « Mais comment a-t-il pu faire ? »
S. Karaman : Il ne peut pas bouger, il ne peut rien faire.
I. Ziad : Ils doivent donc réfléchir.
S. Karaman : Comment leur adresse-t-on des prières ?
I. Ziad : Ils doivent donc réfléchir.
S. Karaman : Après cela, ils veulent le brûler vif.
J. Tormeh : Il fut jeté dans la fournaise par Nimrod.
M. Tahboub : Dieu le sauva.
S. Karaman : Le feu épargna Ibrahim.
Prof. A. Manna : C'était un acte révolutionnaire.
K. Suleiman : Il décida de les défier.
K. Şuleiman : Et ce n'était pas chose facile.
K. Suleiman : C'était très difficile.
K. Suleiman : puisqu'il mettait sa propre vie en péril.

al-Tabari : « Histoire des Prophètes et des Rois »

Lu en arabe par l'Imam Talal Eid, Imam de Boston. Texte présenté en arabe, anglais, allemand et français

S. Karaman : Cela veut dire l'homme qui remet son âme à Dieu.
 Abraham, le prophète de Dieu, emmena Ishmael et Agar et les installa à La Mecque, au lieu-dit de Zamzam. Comme il partait, Agar l'interpella : « O Abraham, je te le demande trois fois, qui t'a ordonné de me laisser sur une terre sans grain, sans pis de vaches, sans habitants, sans eau et sans provisions ? » Il lui dit : « Le Seigneur me l'a ordonné. » Elle répondit : « En vérité, Il ne nous induira jamais en erreur. » Et comme Abraham reprenait sa route (vers la Syrie), il dit : « O Seigneur ! Tu connais la tristesse que nous cachons aussi bien que celle que nous révélons. Rien, sur terre comme au ciel, n'est caché pour Dieu. »
 Quand Ishmael eut soif, il se mit à gratter le sol de son talon. Agar gravit la montagne d'al-Safa. A cette époque, la vallée était lakh, c'est-à-dire profonde, aussi lorsqu'elle gravit al-Safa et regarda vers le bas pour voir si elle pouvait voir quelque chose, ne vit-elle rien. Elle redescendit donc et courut le long de la vallée jusqu'à ce qu'elle arrive à al-Marwah. Elle la gravit aussi, mais ne réussit pas à voir quoique ce soit non plus. Elle fit cela sept fois et ensuite descendit d'al-Marwah pour rejoindre Ishmael, et le trouva en train de gratter le sol de son talon. La source de Zamzam avait commencé de jaillir et elle se mit à creuser la terre de ses mains pour dégager la source. Dès qu'elle recueillait de l'eau par terre, elle la mettait dans une coupe et la versait ensuite dans sa gourde.

Le Prophète dit : « Que Dieu ait pitié d'elle ! Si elle ne l'avait pas touchée, ce serait resté une source vive jusqu'au jour de la résurrection. »

Dit par les intervenants – doublé par les musiciens

- I. Ziad** : Hajar est la deuxième femme d'Abraham – elle était, comme je vous l'ai dit, Égyptienne – elle était jolie.
K. Suleiman : C'est la mère d'Ishmael, qui est considéré comme le père des Arabes. Ishak étant le père des Juifs.
Prof. Bargouthi : Dans la culture islamique, la deuxième femme est appelée "dorah".
Prof. Bargouthi : "Dorah" veut dire quelque chose de dangereux. Dangereux pour qui ? Pour la première femme.
Prof. Bargouthi : Sarah et Hajar n'étaient pas en bons termes.
K. Atamna : Hajar n'a d'autre choix que d'accepter la décision de Sarah et d'Abraham de la renvoyer... de Palestine.
K. Atamna : Hajar n'a pas le choix.
M. Mari : Elle a été exploitée et était prête à sacrifier et à donner.
I. Ziad : Je crois qu'il s'agissait d'un dessein précis de Dieu.
M. Watad : Elle n'opposa aucune résistance.
M. Watad : Elle accepta tout.
S. Kazmuz : Elle vivait sous la tente – comme un réfugié, je crois.

Coran – Sourate 37

Chantée en arabe par l'Imam Talal Eid, Imam de Boston. Texte présenté en arabe, anglais, allemand et français

99. Ibrâhim dit : « Je vais vers mon Rabb :
là où il me guidera.

100. Rabb, donne-moi un fils intègre. »

101. Nous lui annonçons la naissance d'un enfant affable.

102. Celui-ci accompagne son père, qui lui dit :

« O mon fils, je me suis vu
en songe et je t'immolais :
le vois-tu ? »
L'enfant dit : « O mon père,
fais ce qui t'est ordonné.
Si Allah le décide, je persévérerai. »

103. Quand ils s'apaisent,
Ibrâhim étend son fils sur le côté.

104. Nous l'appelons : « O Ibrâhim !

105. Tu as déjà accompli la vision.
Voici, nous rétribuons ainsi les parfaits. »

106. Cette épreuve était décisive pour lui.

107. Nous la célébrons par un sacrifice solennel.

108. que nous perpétons.

109. Paix à Ibrâhim.

110. Nous rétribuons ainsi les excellents.

111. Il est parmi nos serviteurs,
les adhérents d'Allah.

112. Nous lui annonçons Is'hâq,
Un Nabi parmi les Intègres.

113. Nous le bénissons, lui et Is'hâq :
leur descendance compte des hommes excellents
comme des fraudeurs avérés.

Dit par les intervenants – doublé par les musiciens

K. Suleiman : Il y a un petit décalage entre la version de l'Ancien Testament et celle du Coran.

Prof. Bargouthi : Dans la Torah, il s'appelle Isaac. Dans le Coran, Ismaïl.

J. Tormeh : Ismaïl est le fils aîné d'Ibrahim.

J. Tormeh : Son père lui dit : « J'ai eu un rêve. »

M. Tahboub : J'ai vu dans mon rêve que je te sacrifiais.

K. Suleiman : Le fils dit, « Fais ce qui t'est ordonné. »

R. Othman : L'instant où il a posé le couteau sur son cou.

K. Suleiman : L'Archange Gabriel a sauvé le fils.

I. Ziad : Il était prêt à sacrifier sa vie pour son père.

J. Tormeh : Un fils obéissant.

M. Mari : Ce n'était pas un révolutionnaire, il acceptait les choses.

A. Khalili : Ismaïl, c'est le père des Arabes – un prophète.

M. Natour : C'est notre père, le père de Mohamet.

J. Tormeh : Ishak est le deuxième fils d'Ibrahim.

A. Khalili : Ishak est l'un des prophètes... juifs.

K. Suleiman : Isaac était l'ancêtre des Rois d'Israël et des Prophètes et de Jésus Christ aussi.

M. Mari : C'était un adversaire, très gâté aussi, et snob et arrogant.

M. Mari : Ishmael est l'aîné et l'héritier, et nous sommes ses descendants, c'est tout.

J. Tormeh : Des demi-frères issus de deux mères différentes.

M. Natour : Ils restent tout le temps liés... l'un à l'autre.

En voiture –

son d'ambiance, pas de musique

Extérieur El Khalil et tours.

Son d'ambiance, pas de musique, voice over.

K. Suleiman : Le nom arabe d'Hébron est El Khalil. Nous appelons Abraham Khalilulah, ce qui, en arabe, veut dire l'ami de Dieu.

K. Atamna : On a écrit que Dieu avait ordonné au roi Salomon de construire des sortes de murs autour de la Caverne.

K. Atamna : Les Musulmans, après la conquête de la Palestine, ont détruit l'église qui s'y trouvait et bâti une mosquée.

A. Khalili : J'y suis venu quand elle était divisée entre Musulmans et Juifs. Et à l'intérieur d'El Harram Ibrahim, j'ai vu un jeune soldat israélien avec son fusil et un poste de radio. A droite, c'était pour les Juifs – A gauche, je crois, pour les Musulmans, et il était assis au milieu.

Commentaire du Khalil –

dît par les intervenants, doublé par les musiciens

K. Suleiman : Le nom arabe d'Hébron est El Khalil.

K. Suleiman : Nous appelons Ibrahim, Khalilulah.

A. Naim : L'endroit fut désigné d'après son nom, El Khalil, qui veut dire ami de Dieu.

M. Natour : Ils disent qu'Abraham était juif... c'est un Musulman.

M. Natour : Cet endroit est sacré, pour moi. On ne peut pas faire la guerre à mes sentiments. Il est impossible d'entrer dans mon coeur.

S. Kazmuz : C'est un endroit plein de mystère.

M. Natour : J'ai pensé à toute leur histoire. Je me suis senti très petit.

R. Othman : Je vis aujourd'hui, et lui vivait il y a quatre mille ans, et c'était un prophète.

- R. Othman :** Les Anges, les Anges invisibles lui furent envoyés et moi, je me trouve près de sa tombe.
A. Naim : Qui sait qui a été enterré il y a quatre mille ans?
A. Naim : Etait-ce quelqu'un qui s'appelait Abraham ?
A. Naim : Pour moi, c'est dans la croyance, non ?... à l'intérieur.
M. Natour : J'espère que, Inch Allah, j'irai au paradis... qui sait ?
A. Naim : Vous le voulez, il est tout près de vous.
A. Naim : Voilà Khalil... mais surtout la nuit, non ?

Intérieur de la Caverne –

Son d'ambiance (la mineur implicite) plus bourdon en la mineur – pas de paroles.

Entracte

Acte III

Avril / Mai 1992

Dit par les intervenants et doublé par les musiciens

- L. Lecompte :** Abraham Lincoln ?
R. Serra : Le Lycée Abraham Lincoln, haut sur la colline entre le sable et la mer; mes souvenirs d'Abram s'arrêtent là.
V. Steele : Si je pensais à Abraham, je penserais à l'histoire d'Abraham et d'Isaac et à la Renaissance et à l'art maniériste.
J. Sabala : Je ne sais absolument pas qui est Abraham ou ce qu'il représente.
R. Havern : ... notre mythologie. La Bible est notre mythologie.
R. Serra : Hors sujet. Connue et oubliée. Dans le tiroir de l'hôtel.
F. DeBose : ... et quand on lit la Bible, c'est Dieu qui nous parle et on répond à Dieu dans la prière.
V. Davis : Quand les gens me disent qu'elle n'a rien à nous apprendre, je pense qu'ils ne l'ont jamais lue.
R. Serra : L'Ancien Testament... jamais lu.
E. Brummett : L'Ancien Testament, c'est de l'histoire.
S. Rosenberg : Le terme hébreu n'implique rien d'ancien... Torah... enseignement.
E. Brummett : Par Jésus on remonte jusqu'à Abraham.
F. DeBose : Le père des fidèles.
S. Dunn : Le père de la foi.
L. Fisher : Le père de la foi.
C. Sagan : Ce que je pense d'Abraham ? 21 siècles à peu près avant Jésus Christ. Il vit sous la 3ème dynastie d'Ur. C'est une société polythéiste. Le dieu principal est 'Nana', la déesse lune. Abraham grandit, c'est un enfant de la ville. Son père fait des idoles, il les fabrique de ses mains.
S. Rosenberg : Dieu lui dit Va ! je te dirai plus tard où ! Abraham se lève et part.
C. Nivens : Il quitte père, mère, tout le monde, et s'en va.
S. Rosenberg : Abraham se lève et part.

Dactylographié en direct sur ordinateurs en anglais et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Genèse XII

5. Il prit avec lui Sarai, sa femme, et Lot fils de son frère, et tout le bien qu'ils possédaient.

Dit par les intervenants et doublé par les musiciens

- C. Smith :** Elle emporte toutes ses affaires... alors qu'elle ne sait pas où ils vont.
S. Hewitt : C'est Dieu qui lui avait donné le nom de Sarah.
C. Smith : Il part vers l'Égypte et fait passer Sarah pour sa soeur.

Dactylographié en direct sur ordinateurs en anglais et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Genèse XII

10. Mais la famine étant survenue en ce pays-là, Abram descendit en Égypte pour y passer quelque temps, parce que la famine était grande dans le pays qu'il quittait.

11. Lorsqu'il était prêt d'entrer en Égypte, il dit à Saraï sa femme : "Je sais que vous êtes belle".

Dit par l'intervenant et doublé par les musiciens

C. Smith : Et il fait passer Sarah pour sa soeur.

Dactylographié en direct sur ordinateurs en anglais et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Genèse XII

12. "Et quand les Égyptiens vous auront vue, ils diront : "C'est la femme de cet homme-là" ; et ils me tueront, et vous réserveront pour eux.

13. Dites donc, je vous supplie, que vous êtes ma soeur, afin que ces gens-ci me traitent favorablement à cause de vous, et qu'ils me conservent la vie en votre considération".

Dit par l'intervenant et doublé par les musiciens

C. Smith : Abraham agit ainsi afin d'avoir la vie sauve.

Dactylographié en direct sur ordinateurs en anglais et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Genèse XII

14. Abram étant entré ensuite en Égypte, les Égyptiens virent que cette femme était très belle.

15. Et les premières personnes du pays ayant donné avis à Pharaon, et l'ayant fort louée devant lui, elle fut enlevée et menée au palais du roi.

Dit par les intervenants et doublé par les musiciens

C. Smith : afin d'avoir la vie sauve

D. Prager : Quel choix avait-il ?

Dactylographié en direct sur ordinateurs en anglais et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

17. Mais le Seigneur frappa de très grandes plaies Pharaon et sa maison, à cause de Saraï, femme d'Abram.

Dit par les intervenants et doublé par les musiciens

M. Usher : On parle d'« intervention divine ».

Dactylographié en direct sur ordinateurs en anglais et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

18. Et Pharaon ayant fait venir Abram, lui dit : "Pourquoi avez-vous agi avec moi de cette sorte ? Que ne m'avez-vous averti qu'elle était votre femme ?"

20. Et Pharaon ayant donné ordre à ses gens de prendre soin d'Abram, ils le conduisirent jusque hors de l'Égypte avec sa femme et tout ce qu'il possédait.

Dit par les intervenants et doublé par les musiciens

D. Prager : Quel choix avait-il ? Tu sais qu'ils te dévoront du regard... ils verront que tu es belle. Ils me tueront et te prendront.

J. Houston : Sarah, Saraï, c'est une princesse, une reine. Elle est aussi le souvenir des vieilles cultures matrilineaires.

L. Fisher : Sarah est bien entendu la femme qui a ri.

M. MacArthur : Elle semble être quelqu'un avec qui il faut compter.

D. Prager : Elle est forte, elle rit – euh – elle est authentique.

L. Rogers : Qui, moi ? Je suis trop vieille.

V. Davis : Sarah dit à Abraham, « Il faut que tu te débarrasses de cette femme »... et il ne pipe mot.

D. Prager : Dieu dit à Abraham, « Écoute ce que dit Sarah ».

K. Sonnier : L'autre femme, je crois, était égyptienne.

K. Sonnier : Je n'en sais pas trop à son sujet, à vrai dire.

S. Rosenberg : Agar est une femme dans une position délicate.

L. Fisher : Disons que c'est une adversaire.

D. Berrigan : Je comprends Agar à cause de ma propre mère.

D. Berrigan : C'était une immigrée d'Allemagne qui n'a jamais été acceptée dans le clan irlandais.

S. Rosenberg : Agar est une femme dans une position délicate.

F. DeBose : La servante... et une servante, bien entendu, répond aux ordres.

C. Nivens : Elles font tout ce que vous leur ordonnez.

K. Logsdon : Sarah voulait un enfant.

C. Nivens : Sa femme était trop vieille... elle avait passé l'âge.

C. Nivens : Sarah lui avait dit... avait dit à son mari... d'aller chez cette jeune femme.

C. Smith : Elle lui donne un fils.

S. Hewitt : Elle est devenue un peu prétentieuse lorsqu'elle... enfin lorsqu'elle a été mise enceinte par le maître.

S. Hewitt : Alors que la maîtresse n'y parvenait pas.

A. Danto : Abraham lui dit, « Écoute, ce n'est qu'une servante, fais d'elle ce qui te plaira. »

L. Rogers : Elle se fait virer.

A. Danto : On voit tout à fait Lilian Gish jouer le rôle d'Agar – une femme terriblement vulnérable.

V. Davis : Quand je pense à Agar, en tant que femme noire, en réalité je pense à moi-même.
L. Rogers : Elle se fait virer.
V. Davis : C'est la première femme à qui Dieu s'adresse.
L. Rogers : La première mère célibataire.
C. Smith : Elle ne supplie pas, ne s'abaisse pas... elle s'en va.

F. Peters : Le fils aîné d'Agar.
C. Nivens : Il a provoqué beaucoup de problèmes.
S. Hewitt : Le Seigneur dit qu'il sera un homme sauvage.
F. Peters : Chassé avec sa mère.
A. Druyan : C'est en quelque sorte le James Dean de l'Ancien Testament.
V. Steele : Ça vient de Moby Dick : "Je m'appelle Ishmael... mettons !"
R. Serra : Aussi important que la Bible pour d'autres.
A. Danto : "Je m'appelle Ishmael... mettons ! – un étranger, un exilé."
M. MacArthur : Le solitaire, la personne avec qui nous nous identifions tous.
A. Danto : Le solitaire, c'est le premier cow-boy.
A. Danto : Le type qui part dans le soleil couchant, tout seul.
S. Rosenberg : L'étranger est un type bien.
S. Rosenberg : La pensée mythique américaine préfère le solitaire.
V. Steele : Ça vient de Moby Dick ! Ce serait ce qui me vient en premier, deuxième et troisième lieu à l'esprit, et si j'y réfléchissais beaucoup, je dirais, « Ah oui, c'est dans la Bible ! »
F. Peters : Chassé avec sa mère.
S. Rosenberg : Ishmael n'est absolument pas le paria, si l'on considère globalement l'histoire du monde.
F. Peters : Le père des Arabes, du peuple arabe.
V. Davis : Est-ce possible ? Pouvons-nous vivre avec Ismaël ?
V. Steele : C'est dans Moby Dick ! Une sorte de symbole de l'homme errant de par le monde.
A. Danto : Le solitaire, le type qui part dans le soleil couchant, tout seul... et qui cherche quelque chose, qui cherche.

Dactylographié en direct sur ordinateurs en anglais et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Genèse XXII

1. Après cela Dieu tenta Abraham, et lui dit : "Abraham, Abraham." Abraham lui répondit : "Me voici, Seigneur."

Dit par l'intervenant et doublé par les musiciens

S. Hewitt : Une espèce d'épreuve, comme on testerait la solidité d'un métal.

Dactylographié en direct sur ordinateurs en anglais et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

2. Dieu ajouta : "Prenez Isaac, votre fils unique qui vous est si cher, et allez en la terre de vision ; et là vous me l'offrirez en holocauste sur une des montagnes que je vous montrerai".

Dit par l'intervenant et doublé par les musiciens

S. Hewitt : Tant qu'on n'est pas poussé jusqu'à ses propres limites, on ne sait pas de quoi on est capable.

Dactylographié en direct sur ordinateurs en anglais et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

3. Abraham se leva donc avant le jour, prépara son âne, et prit avec lui deux jeunes serviteurs, et Isaac son fils ; et ayant coupé le bois qui devait servir à l'holocauste, il s'en alla au lieu où Dieu lui avait commandé d'aller.

Dit par l'intervenant et doublé par les musiciens

V. Steele : Très difficile à concevoir pour les gens d'aujourd'hui.

Dactylographié en direct sur ordinateurs en anglais et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Et Isaac dit à Abraham son père : « Mon père », et il répondit : « Me voici, mon fils »
Et il dit : « Voici le bois et le silex, mais où est l'agneau pour l'holocauste ? »

Dit par l'intervenant et doublé par les musiciens

M. Usher : Le gosse sait que quelque chose se prépare.

Dactylographié en direct sur ordinateurs en anglais et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Et Abraham dit : « Dieu pourvoira à l'agneau pour Son holocauste, mon fils »
Et tous deux prirent la route ensemble.

Dit par l'intervenant et doublé par les musiciens

V. Steele : Je me demande pourquoi il ne résiste pas à son père.

Dactylographié en direct sur ordinateurs en anglais et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Et ils arrivèrent au lieu où Dieu lui avait commandé d'aller, et Abraham y dressa un autel

Dit par l'intervenant et doublé par les musiciens

S. Rosenberg : Isaac dit, écoute père, je suis jeune, quand je vois ce couteau, je ne sais pas ce que je vais faire. Pourquoi ne m'attaches-tu pas ?

Dactylographié en direct sur ordinateurs en anglais et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Il disposa le bois, attacha son fils Isaac et le coucha sur l'autel

Et Abraham saisit le couteau pour sacrifier son fils.

Et un ange du Seigneur l'appela du ciel : "Abraham, Abraham" et il dit : "Me voici"

Et Il dit : "Ne lève pas la main contre ton fils, car je sais à présent que tu crains Dieu

Puisque tu n'as pas refusé ton fils, ton préféré".

Dit par les intervenants et doublé par les musiciens

D. Prager : Isaac n'a jamais été sacrifié – c'est là toute l'histoire.

L. Lytton : Il y avait des gens qui agissaient de la sorte.

Dactylographié en direct sur ordinateurs en anglais et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Et l'ange du Seigneur appela Abraham du ciel une deuxième fois et lui dit :

« Ta récompense sera infiniment grande et je multiplierai ta race comme les étoiles dans le ciel et les grains de sable sur les rives de la mer. »

« Et ta race sera bénie par toutes les nations de la terre, car tu as écouté ma voix. »

Dit par les intervenants et doublé par les musiciens

F. DeBose : Isaac était la promesse de Dieu.

C. Smith : Pour moi, il est presque un intercesseur.

V. Steele : Très difficile à concevoir pour les gens d'aujourd'hui.

E. Brummett : Il a acheté une caverne pour enterrer Sarah.

E. Brummett : Ça n'a pour moi pas de signification précise.

J. Sabala : Je n'en ai pas la moindre idée.

J. Sabala : Je savais, en grandissant, que j'étais Indien, que j'étais un Hopi, mais

J. Sabala : Je n'en ai pas la moindre idée.

V. Steele : Je n'ai jamais entendu parler de cela.

M. MacArthur : Rien, ça ne m'a jamais rien dit.

E. Brummett : Et finalement, il y fut enterré lui aussi.

S. Rosenberg : Isaac et Ishmael sont venus ensemble enterrer Abraham.

F. Peters : Vous parlez de notre ancêtre à tous, les enjeux sont donc très élevés dans un endroit tel que celui-là.

Texte imprimé en anglais, et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Genèse XVIII

1. Le Seigneur apparut un jour à Abraham en la vallée de Mambré, lorsqu'il était assis à la porte de sa tente dans la plus grande chaleur du jour.

2. Abraham ayant levé les yeux, trois hommes lui parurent près de lui. Aussitôt qu'il les eut aperçus, il courut de la porte de sa tente au-devant d'eux, il se prosterna en terre.

Dit par l'intervenant et doublé par les musiciens

A. Danto : Pourquoi avoir choisi une caverne bien précise, voilà qui est difficile à dire, mais,

A. Danto : quelqu'un avait déjà dû être enterré là.

Texte imprimé en anglais, et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Genèse XVIII

3. Et il dit : "Seigneurs, si j'ai trouvé grâce devant vos yeux, ne passez pas par la maison de votre serviteur sans vous arrêter.

4. Permettez qu'un peu d'eau soit apportée pour vous laver les pieds, et reposez-vous sous l'arbre".

6. Abraham entra promptement dans sa tente et dit à Sara : "Pétrissez vite trois mesures de farine, et faites cuire des pains sous la cendre".

7. Il courut en même temps à son troupeau, et il y prit un veau très tendre et fort excellent ...

Dit par l'intervenant et doublé par les musiciens

F. Peters : Trois étrangers arrivent et Abraham, sans leur poser de questions, leur offre l'hospitalité.

Texte imprimé en anglais, et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Midrash « Chapitres de R. Eliezer », 36

Quand les anges se révélèrent à lui, il pensa qu'ils étaient des voyageurs, des gens ordinaires du pays. Il courut à leur rencontre et souhaita leur préparer un festin.

Dit par les intervenants et doublé par les musiciens

R. Havern : D'autres mythologies existent dans des pays déserts et isolés ou sur le Mont Olympe.
C. Sagan : Il y a bien eu un Our en Chaldée. Toutes les villes ont existé. Il y avait vraiment des bergers comme Abraham.

Texte imprimé en anglais, et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Midrash « Chapitres de R. Eliezer », 36 suite

Il courut chercher un veau. Mais le veau s'enfuit devant lui et jusque dans la caverne de Machpelah. Il le suivit et trouva là Adam et Eve sur leurs civières funéraires, et ils dormaient, et des lanternes étaient allumées au-dessus d'eux, et un doux parfum régnait autour d'eux. (Et Abraham retourna à ses invités).

Dit par les intervenants et doublé par les musiciens

D. Berrigan : Il accueille des anges, sans le savoir...
S. Rosenberg : Je croyais trouver une caverne. Tout ce dont je me souviens c'est d'une étroite claire-voie dans le sol ; et le guide me la montra en disant : « Ici, en dessous, se trouvent Abraham, et il y a Sarah, Adam et Eve, selon la tradition. »
D. Berrigan : Il accueille des anges sans le savoir, et même de façon très maladroite ou très passagère.

Texte imprimé en anglais et chanté en anglais par les deux sopranos, le ténor et le baryton

Genèse XVIII

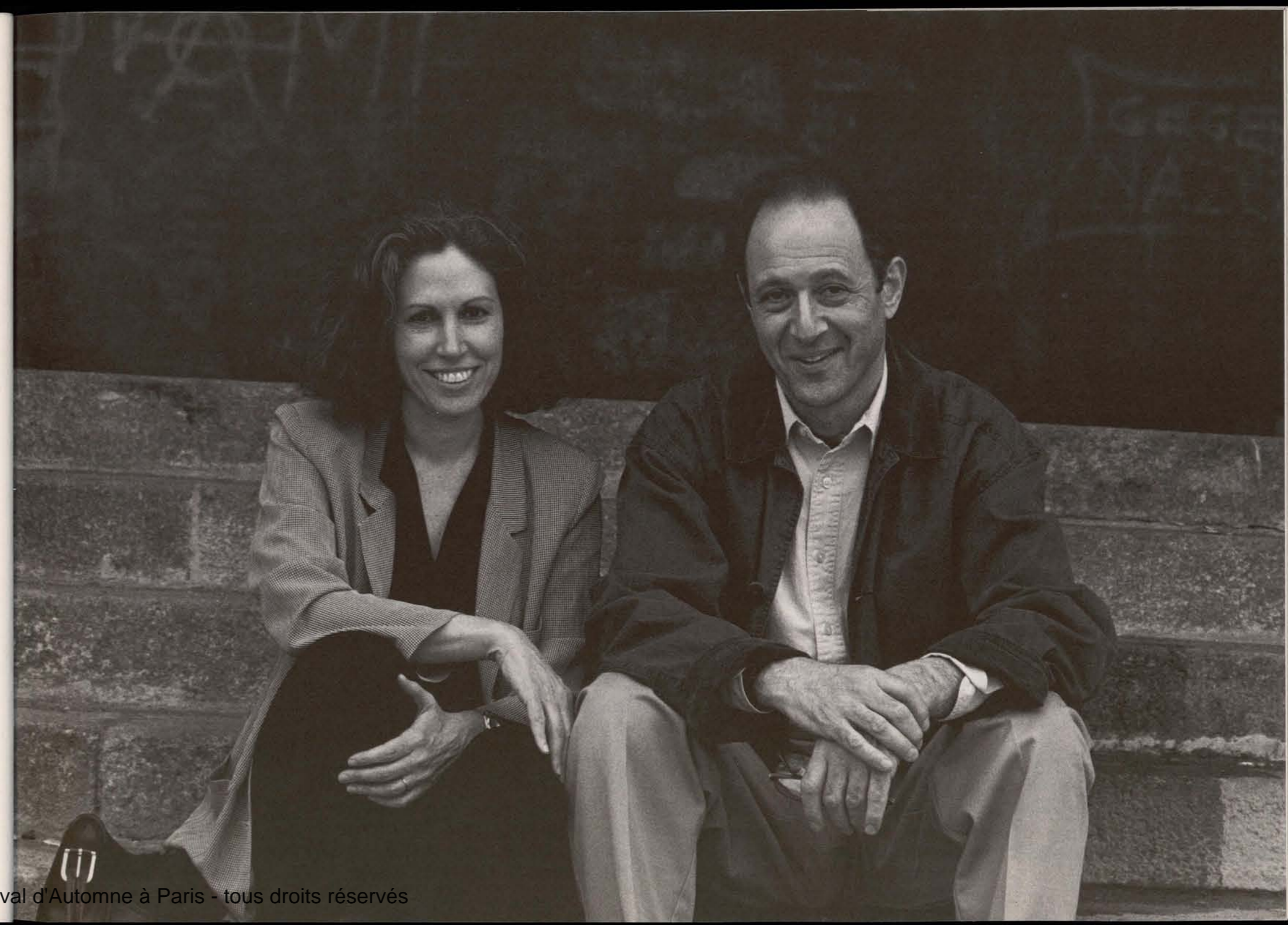
8. Ayant pris ensuite du beurre et du lait, avec le veau qu'il avait fait cuire, il le servit devant eux ; et lui cependant se tenait debout auprès d'eux sous l'arbre où ils étaient.

copyright 1993, Hendon Music Inc, a Boosey & Hawkes company

Traduit de l'anglais par Serge Grünberg
copyright pour la traduction, 1993, Festival d'Automne à Paris et Boosey & Hawkes

Citations de la Bible : traduction de Lemaître de Sacy, (Bouquins, Robert Laffont)
Citations du Coran : traduction de André Chouraqui, (Bouquins, Robert Laffont)

Certains textes projetés sur les écrans video présentent des fautes de français et d'orthographe qu'il n'a pas été possible de corriger, car ils sont intégrés à la matrice même de l'ensemble des éléments projetés. Nous nous en excusons.



Beryl Korot

BERYL KOROT est un pionnier de l'art video, notamment par ses œuvres multi-canaux. En 1970, elle fut co-fondatrice et co-éditrice de **Radical Software**, première publication qui rendait compte des œuvres et des idées des artistes en video. En 1976, elle co-édita, avec Ira Schneider, la revue **Video Art**, publiée par Harcourt Brace Javanovich.

Elle est surtout connue par ses œuvres video multi-canaux en installation : **Dachau 1974** en 4 canaux, et **Text and Commentary**, une œuvre en 5 canaux qui intègre des dessins, des tissages et des partitions. Ses innovations dans le domaine de la narration non-verbale pour video multi-canaux consistent en un travail sur des séquences combinant images son et temps de manière spécifique, réparties entre un ensemble de canaux groupés par paires. Cet appariement de canaux qui diffusent les mêmes images, mais agencées différemment dans le temps, tresse l'œuvre au fur et à mesure de son déroulement, comme une sorte de tapisserie video, tissant les images et les sons, rythmée par des arrêts sur l'amorce grise. En 1980, ces œuvres furent présentées pendant un mois au Whitney Museum of American Art, comme «des œuvres importantes dans l'histoire de la video par l'articulation formelle donnée à la structure de l'image en écrans multiples, ainsi que par l'intégration de l'image video avec d'autres média».

Les installations de Korot ont été présentées à l'échelon national et international, et **Dachau 1974**, considéré comme un classique du genre, a figuré dans de nombreuses rétrospectives d'art video. Ses œuvres ont été présentées au Kölnischer Kunstverein, à Cologne (1989); au Neuen Berliner Kunstverein (1989); au Kunsthaus de Zurich (1989); au Carnegie Museum of Art, à Pittsburg (Pennsylvanie, 1990); au Jewish Museum of Art de New York (1988); au Long Beach Museum of Art, en Californie (1988); au Musée des Beaux-Arts de Montréal (1980); au San Francisco Art Institute (1981); à la Galerie Léo Castelli (1977); au Documenta 6 à Kassel (Allemagne, 1977); au centre «The Kitchen» (1974); à l'Everson Museum of Art de Syracuse (État de NewYork, 1975 et 1979). En 1978, la série des «Videoviewpoints» du Museum of Modern Art a présenté conjointement **Dachau 1974** et **Text and Commentary**.

Les premières créations de Beryl Korot, en video mono-canal, ont été vues, entre autres, à la Biennale Whitney (1975); au Kennedy Center «Art Now» (1974); à la Biennale de Sao Paulo (1975); ou au Finch College Museum (1972). À l'automne 1993, ces premières bandes feront partie d'une nouvelle exposition itinérante, financée par ICI in New York City, intitulée «La première génération de femmes "vidéastes", 1970-75» («The First Generation : Women in Video 1970-75»). **Dachau 1974** a été présenté, en 1976, dans l'émission de la PBS consacrée à la video, animée par Russell Connor.

Entre 1980 et 1988, Beryl Korot s'est exclusivement consacrée à la peinture, en créant ses œuvres sur des toiles tissées à la main de manière traditionnelle. Ses travaux étaient fondés sur un langage qu'elle avait elle-même forgé, par analogie avec l'alphabet latin. À partir de ce langage abstrait, elle élaborait un espace qui illustrait l'histoire de la Tour de Babel ainsi que d'autres textes. Certaines de ces œuvres furent exposées au Carnegie Museum (1990), ainsi que dans une exposition qui lui était consacrée, dans la Salle des projets («Project Room») de la Galerie John Weber à New York en 1986.

Au cours des vingt dernières années, elle a reçu des bourses de la part du National Endowment on the Arts (1975, 1977, 1979), du New York State Council on the Arts (1973-74, 1978), du Creative Artists Public Service Fund (1972, 1975 et 1978). Plus récemment, pour son travail dans **The Cave**, elle a reçu le soutien de la Fondation Rockefeller, de la Fondation Andy Warhol, du National Endowment on the Arts, et de la Fondation Nathan Cummings.

En collaboration avec Steve Reich, Beryl Korot travaille à plein temps sur **The Cave** depuis 1989.

Steve Reich

STEVE REICH, reconnu internationalement comme l'un des compositeurs vivants les plus en vue, est né à New York et y a été élevé, ainsi qu'en Californie. Après avoir étudié brièvement le piano lorsqu'il était enfant, il débuta des études élémentaires de percussion occidentale, à l'âge de 14 ans, avec Roland Kohloff, premier timbalier au New York Philharmonic. En 1957, Reich obtint son diplôme de philosophie de l'Université Cornell, avec mention. Pendant les deux années qui suivirent, il étudia la composition avec Hall Overton, puis il suivit les cours de la Juilliard School of Music, de 1958 à 1961, avec William Bergsma et Vincent Persichetti. Au Mills College, il étudia avec Darius Milhaud et Luciano Berio, et y obtint sa maîtrise de musique en 1963.

Ayant obtenu une bourse de l'Institute for International Education, Steve Reich étudia la percussion à l'Institut des études africaines de l'Université du Ghana, à Accra, pendant l'été 1970. En 1973 et 1974, il étudia la technique des gamelans balinaï Semar Pegulingan et Gambang, à la Société américaine des arts orientaux, à Seattle et à Berkeley, en Californie. De 1976 à 1977, il a étudié les formes traditionnelles de la cantilation (chantée) des écritures hébraïques, à New York et Jérusalem.

En 1966, Steve Reich a fondé son ensemble qui passa rapidement de trois musiciens à 18, et davantage. Le groupe Steve Reich & Musicians s'est produit dans 25 tournées mondiales, entre 1971 et 1990, et il a joué à guichets fermés dans des endroits aussi divers que Carnegie Hall ou le cabaret Bottom Line.

En 1990, Steve Reich reçut le Grammy Award de la meilleure composition contemporaine pour **Different Trains**.

Au cours des années précédentes, Steve Reich a reçu des commandes du Festival de Hollande ; du San Francisco Symphony Orchestra ; de la Rothko Chapel; du flûtiste Ransom Wilson ; de la Brooklyn Academy of Music, commande destinée au guitariste Pat Metheny ; de la WDR à Cologne; de la fondation musicale Fromm, pour le clarinettiste Richard Stolzman ; du Saint Louis Symphony Orchestra ; de Betty Freeman pour le Kronos Quartet ; du Festival d'Automne à Paris, pour le 200ème anniversaire de la Révolution française; ainsi que, pour l'année 1995, de l'Ensemble Intercontemporain, du London Sinfonietta, de l'Ensemble Modern, et des BBC Proms, à l'occasion de leur centenaire.

En 1988, un festival consacré à la musique de Steve Reich s'est tenu pendant 10 jours, au South Bank Centre de Londres. Cette rétrospective incluait des prestations du groupe Steve Reich & Musicians, du Kronos Quartet (qui donna la première mondiale de **Different Trains**), et du London Symphony Orchestra dirigé par Michael Tilson Thomas.

La musique de Steve Reich a été jouée dans le monde entier par des orchestres renommés tels que le New York Philharmonic, dirigé par Zubin Metha ; le San Francisco Symphony, dirigé par Michael Tilson Thomas ; l'Israel Philharmonic dirigé par Zubin Metha ; le Saint Louis Symphony, dirigé par Leonard Slatkin ; le Brooklyn Philharmonic, dirigé par Kent Nagano ; le Los Angeles Philharmonic, dirigé par Neal Stulberg ; le BBC Symphony, dirigé par Péter Eötvös, et le Boston Symphony Orchestra, dirigé par Michael Tilson Thomas.

Plusieurs chorégraphes connus ont créé des ballets à partir des musiques de Steve Reich, comme Anne-Teresa de Keersmaeker (**Fase** en 1983, à partir de quatre œuvres de jeunesse), Jérôme Robbins et le New York City Ballet (**Eight Lines**), et Laura Dean qui lui commanda **Sextet**. Le ballet qui en résulta, intitulé **Impact** fut créé au festival Next Wave de la Brooklyn Academy of Music et permit à Laura Dean et Steve Reich d'obtenir le Bessie Award en 1986. Parmi les autres chorégraphes utilisant la musique de Steve Reich, citons Eliot Feld, Alvin Ailey, Lar Lubovitch, Maurice Béjart, Lucinda Childs, Siobhan Davies et Richard Alston.

Steve Reich a obtenu plusieurs bourses : celle du Council on the Arts de l'état de New York (en 1974), celle de la Rockefeller Foundation (en 1975, 1978, 1981 et 1990), celle du National Endowment for the Arts (en 1974 et 1976), celui de la Koussevitzky Foundation(en 1981). En 1978, il a reçu la Guggenheim Fellowship.

Ben Rubin

BEN RUBIN conçoit des systèmes multi-média interactifs pour des installations et des performances. Parmi ses conceptions de systèmes, citons un théâtre inter-actif au Liberty Science Center (avec les films Peace River), les systèmes vidéo des opéras de Richard Teitelbaum, donnés en Allemagne et en Autriche, un système d'exposition destiné aux musées scientifiques et artistiques internationaux. Ben Rubin, lui-même artiste, a présenté ses performances multi-média et ses installations dans des théâtres et des musées des États-Unis, du Canada, de l'Europe et du Japon. Il a obtenu une maîtrise en techniques visuelles du laboratoire des médias du M.I.T. Il est conseiller technique du projet The Cave depuis 1989.

Donna Zakowska

DONNA ZAKOWSKA a créé pour le théâtre, le cirque ou le cinéma. Vivant à New York, son travail a pu être vu dans des théâtres tels que le Lincoln Center, BAM et le Public Theater. Au cinéma, elle a travaillé pour de nombreux films de Woody Allen et a récemment collaboré à «Mac», le dernier film de John Turturro. Parmi ses autres collaborations, citons le cirque Big Apple, la tournée de Mick Jagger ainsi que de nombreuses réalisations pour le théâtre de marionnettes Theater for the Birds de Roman Paska, en Amérique et à travers l'Europe.

Paul Hillier

PAUL HILLIER réside en Californie où il dirige le Theatre of Voices. Il est professeur associé de l'Université de Californie, à Davis. Il a fondé le Hilliard Ensemble dont il fut le directeur musical. Il est intéressé aussi bien par la musique médiévale que par des compositeurs contemporains comme Arvo Pärt ou Steve Reich. Il est directeur général des éditions Fazer (Fazer Editions of Early Music - Finlande) et a publié plusieurs anthologies de musique vocale (chez Faber Music, Oxford University Press). Il a enregistré sous les marques ECM, EMI, Harmonia Mundi, Finlandia et Hyperion, et son activité de chanteur comme celle de chef d'orchestre s'exerce aussi bien aux États-Unis qu'au Japon ou en Europe.

Cheryl Bensman Rowe

CHERYL BENSMAN ROWE mène une carrière diversifiée. Bien connue des auditeurs de musique nouvelle, elle a créé des œuvres avec le New York Philharmonic, le Chicago Symphony, le Saint-Louis Symphony, l'Israël Philharmonic, le St. Luke Chamber Orchestra et le Duisburg Symphony. Récemment, elle a fait ses débuts au Carnegie Hall en chantant Tehillim de Steve Reich, accompagnée par l'American Composer's Orchestra. Elle a participé également à l'enregistrement de Grand Pianola Music de John Adams, avec le St. Luke Chamber Orchestra, ainsi qu'à la première new-yorkaise de Hidden Voices de Ingram Marshall lors du festival New Music America de la Brooklyn Academy of Music, œuvre qui fut enregistrée par la suite. Elle a donné un grand nombre d'œuvres des répertoires renaissance, baroque ou classique avec le Folger Consort, le Smithsonian Chambers Players, la société d'art choral de Baltimore, Hesperus et Music Before 1800 Productions. Elle faisait partie, précédemment, du Waverly Consort ainsi que du Western Wind Vocal Ensemble, et a fait de nombreuses tournées à travers l'Amérique du Nord et du Sud et en Europe. Elle s'est produite dans le programme de musique de chambre du festival musical d'Aspen, à Caramoor, aux festivals Casals, Mostly Mozart et Ravinia, et a enregistré pour de nombreuses marques.

Marion Beckenstein

MARION BECKENSTEIN se produit avec de nombreux ensembles de musique ancienne ou contemporaine, à New York et dans sa région. En dehors des tournées et des enregistrements qu'elle a effectués avec Steve Reich & Musicians, elle est régulièrement soliste dans les ensembles Music Before 1800 Productions, Long Island Baroque Ensemble, Conrad Cummings Ensemble, Alliance for American Song et les New York Virtuoso Singers. À l'occasion de concerts ou d'opéras, elle a collaboré avec le Norwalk Symphony Orchestra, le groupe Bach Aria, le Bronx Arts Ensemble, et les ensembles Vineyard Musick et Concert Royal. Marion Beckenstein a obtenu une maîtrise à la Eastman School of Music où elle a étudié avec Marcia Baldwin et Jan de Gaetani.

James Bassi

JAMES BASSI a chanté lors de la création de nombreuses œuvres contemporaines, tout particulièrement dans les opéras de John Adams The Death of Klinghoffer et Nixon in China. Il se produit également comme soliste dans les oratorios de Bach, Händel et Mozart. James Bassi est aussi pianiste et compositeur. Il a reçu des bourses de composition du National Endowment for the Arts et de Meet The Composer. Ses œuvres ont été jouées au Lincoln Center, à New York, aux États-Unis, au Canada et en Afrique.

Carey Perloff

CAREY PERLOFF est la directrice artistique de l'American Conservatory Theatre à San Francisco, un théâtre classique qui a obtenu un Tony Award et fête juste ses 25 ans. Mme Perloff a pris la direction de l'A.C.T. en novembre 1991, et a mis en scène, depuis lors, deux pièces qui ont obtenu un grand succès : Creditors de Strindberg et l'Antigone de Sophocle, avec Elizabeth Pena dans le rôle principal. Avant de prendre la direction de l'A.C.T., Mme Perloff était directrice artistique de CSC Repertory Ltd., the Classic Stage Company, à New York, qui obtint plusieurs Obie Awards grâce à ses mises en scènes originales d'œuvres du répertoire. Parmi ses productions, citons la première américaine de la nouvelle pièce de Harold Pinter : Mountain Language, joué avec l'autre pièce de Pinter, The Birthday Party, avec Jean Stapleton et Peter Reigert dans les rôles principaux, Phaedra Britannica de Tony Harrison, la première mondiale de la version d'Esra Pound d'Electra de Sophocle, avec Pamela Reed, Nancy Marchand et Joe Morton, Don Juan of Seville de Tirso de Molina, The Skin of Our Teeth de Thornton Wilder, La Tour de Nesle de Dumas, Happy Days de Beckett, avec Charlotte Rae, et, plus récemment, une mise en scène très remarquée de La Résistible Ascension d'Arturo Ui de Brecht, avec John Turturro. Carey Perloff a mis en scène de nombreuses pièces originales aussi bien à New York qu'à Los Angeles ou en Angleterre, parmi lesquelles figurent des pièces nouvelles d'auteurs américains, comme la première américaine de Greek de Steven Berkoff ou, pour la National Public Radio, The Good God of Manhattan d'Ingeborg Bachman, ainsi qu'un atelier autour du nouvel opéra jazz électronique d'Anne LeBaron et Thulani Davis : The E & O Line, qu'elle a commandé. Carey Perloff a travaillé pendant huit ans à la Tish School of the Arts de l'Université de New York. Elle a fait ses études à l'Université de Stanford et a obtenu un Fulbright Fellowship, au collège Ste Anne de l'Université d'Oxford.

Richard Nelson

RICHARD NELSON a conçu les éclairages de centaines de pièces de théâtre, de comédies musicales, d'opéras, de ballets, de concerts, de bâtiments ou d'événements divers durant ces trente dernières années, et ce, à l'échelle internationale. Parmi ses succès à Broadway figurent Sunday In The Park With George (Tony Award 1984) ainsi que Into The Woods (Tony Nomination 1988). Parmi ses créations architecturales, citons la Ronald Reagan Presidential Library. Pendant plusieurs années, il était enseignant à l'Université du Michigan dans le Graduate Design Program. Son entreprise, Lucida Corporation, produit des logiciels spécialisés pour l'industrie de l'éclairage artistique.

John Arnone

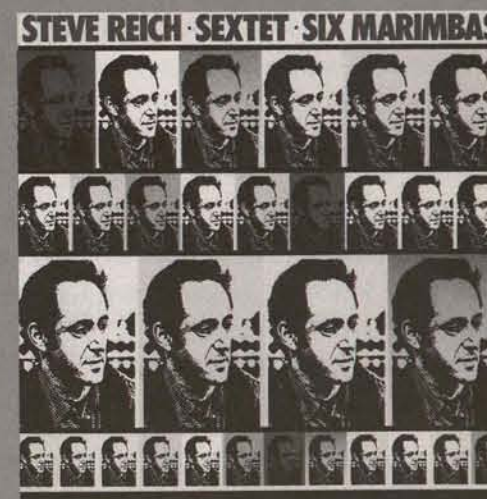
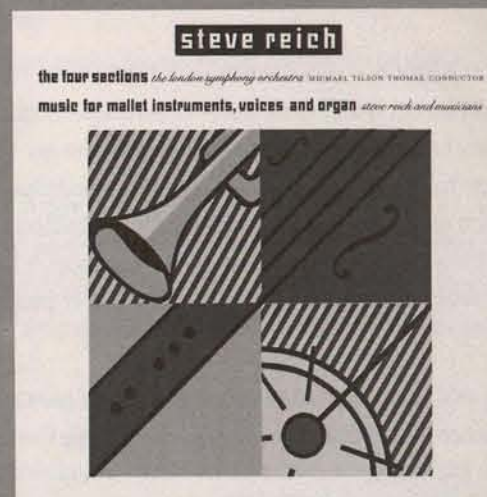
JOHN ARNONE a reçu dernièrement son second Obie pour récompenser l'excellence de ses décors, ainsi que, cette année, l'American Theatre Wing Award. Parmi les artistes renommés avec lesquels il a collaboré, citons : Joanne Akalaitis, Bob Balaban, Mikhail Baryshnikov, Michael Bennett, Eric Bogosian, Blair Brown, Robert Egan, Robert Falls, Spalding Gray, Michael Grief, Len Jenkin, Kevin Kline, Mark Lamos, James Lapine, Lindsay Law, Des McAnuff, Bette Midler, Bill Moyers, Mike Nichols, Sharon Ott, Joseph Papp, Arthur Penn, Penn & Teller, Carey Perloff, Steve Reich, Gary Sinise, Don Scardino, Tommy Schlamme, Twyla Tharp, Garry Trudeau, Jac Venza, David Warren et Garland Wright. En dehors de ses activités comme décorateur de théâtre, de cinéma ou de télévision, John Arnone est professeur adjoint en décoration de théâtre à l'U.C.S.D. Il réalise actuellement les décors de Tommy, l'opéra-rock des Who qui est monté à Broadway.

Renée Levine

RENEE LEVINE née en France, à Nice, elle a été élevée à New York et à Mexico. Avec les compositeurs Lukas Foss et Morton Feldman, elle a co-dirigé le groupe de musique contemporaine de l'Université d'état de New York, à Buffalo. Elle a dirigé le festival de musique contemporaine du California Institute of the Arts et le programme Inter-Arts du National Endowment for the Arts de Washington D.C. Elle fut producteur exécutif du spectacle de Robert Longo, Killing Angels. En dehors de ses activités comme producteur, Renée Levine dirige le secteur de perfectionnement au Maryland Institute, College of Art à Baltimore.

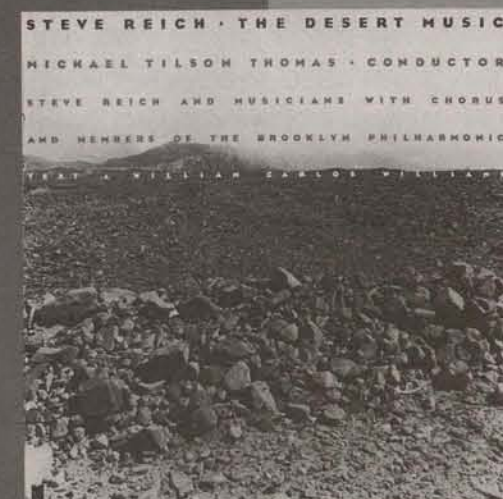
Steven Ehrenberg

STEVEN EHRENBURG a apporté au projet The Cave une connaissance étendue du milieu du théâtre musical. En tant que directeur de production du Music-Theatre Group de New York, il a collaboré et organisé les tournées de Africanus Instructus de Richard Foreman, de Juan Darien de Julie Taymor et de toutes les créations de Martha Clarke. À New York, il a dirigé de nombreuses productions, comme Other People's Money, And the World Goes 'Round ou Return to the Forbidden Planet. Steven Ehrenberg est le principal associé de l'entreprise new-yorkaise Stageright Inc., composée de spécialistes des techniques et de la production théâtrales.



STEVE REICH

en exclusivité pour
ELEKTRA NONESUCH



Hugo Munday

HUGO MUNDAY est né en Angleterre où il a été élevé, mais il s'est établi à New York depuis 1988. Jusqu'à ce jour, il s'est produit dans la plupart des 50 États de l'Union, il a fait des tournées au Canada et dans la plupart des pays d'Europe. Ses expériences professionnelles les plus mémorables sont d'avoir étudié avec Sir Peter Pears, chanté lors d'un meeting interdit de solidarité en Pologne ainsi qu'aux funérailles de James Baldwin, et d'avoir imité un anthropologue bien connu dans une série de documentaires télévisés.

Hugo Munday est l'un des membres fondateurs du sextet renommé, Hudson Shad.

Bob Becker

BOB BECKER Son expérience musicale s'étend pratiquement à toutes les musiques utilisant la percussion. Il fut percussionniste au Marlboro Music Festival et timbalier dans l'orchestre de ce même festival, sous la direction de Pablo Casals. Pendant de nombreuses années, il fut percussionniste du Paul Winter Consort. Il a joué et enregistré avec Marion Brown, Gil Evans, Steve Gadd, Paul Horn et Chuck Mangione. Il s'est produit en Inde, en jouant des tablas, et a accompagné la plupart des artistes connus de la musique hindoustanie. Il est l'un des membres fondateurs du Flaming Dono West African Dance and Drum Ensemble de Toronto.

C'est en tant que soliste du groupe Nexus qu'il a joué avec, entre autres, le New York Philharmonic, le Boston Symphony ou le Cleveland Symphony. Membre permanent de l'ensemble Steve Reich & Musicians il a pu faire des tournées dans le monde entier, et de se produire en soliste avec l'Israel Philharmonic, le Brooklyn Philharmonic, le New York Philharmonic et le London Symphony Orchestra.

Il est en général considéré comme l'un des plus grands virtuoses du xylophone et du marimba, et il se produit régulièrement comme soliste.

Russell Hartenberger

RUSSELL HARTENBERGER fait partie du groupe Nexus et est professeur de percussion à l'Université de Toronto. Il joue dans le groupe Steve Reich & Musicians depuis 1971. Il a obtenu sa licence en musique au Curtis Institute, sa maîtrise à l'Université catholique et son doctorat en World Music à l'Université Wesleyan, où il a étudié le mrdangam, les tablas, la percussion d'Afrique de l'Ouest et le gamelan javanais.

Il a été l'invité vedette du New York Philharmonic, du Boston Symphony, du Cleveland Orchestra, du Toronto Symphony, de l'Israel Philharmonic, du London Symphony, du Cologne Radio Orchestra, du New Japan Philharmonic, de l'Orchestre national de Lyon, ainsi que de nombreux autres orchestres en Amérique du Nord. Ses voyages, lors de tournées, l'ont conduit en Amérique du Nord, Centrale ou du Sud, aux Caraïbes, en Europe, en Asie, en Australie, en Nouvelle-Zélande, en Afrique de l'Ouest et en Inde.

Garry Kvistad

GARRY KVISTAD est musicien et constructeur d'instruments. Il a fait ses études au Conservatoire de Musique d'Oberlin où il obtint sa licence, et à l'Université du Northern Illinois où il obtint sa maîtrise. En 1969, il a bénéficié d'une bourse du Boston Symphony Orchestra pour participer au festival de Tanglewood. Il fut enseignant au conservatoire de musique du Cincinnati College, et fut co-fondateur du Blackearth Percussion Group.

Il a joué avec l'orchestre symphonique de Chicago, l'orchestre de Cleveland et l'orchestre philharmonique d'Israël. Il a fondé un orchestre de gamelans balinaï : Giri Mekar.

Garry Kvistad a reçu récemment deux commandes pour des carillons de grande taille. Le premier fut joué lors des cérémonies du centenaire de Carnegie Hall, en 1990, avec une œuvre de Toru Takemitsu : From Me Flows What You Call Time; le second fut installé en 1991 à Louisville, dans le Kentucky, au cours de la manifestation «Art in Public Places».

Garry Kvistad fait partie du groupe Steve Reich & Musicians, et enregistre avec lui sous la marque Nonesuch Records.

Thad Wheeler

THAD WHEELER a fait ses études musicales au collège de musique de Hartt et a suivi le cycle de perfectionnement de la Juilliard School. Il a effectué des tournées dans le monde entier avec Steve Reich, Liza Minelli, le ballet de Karole Armitage, ainsi que de nombreux spectacles de Broadway. Il s'est produit à la télévision, sur les chaînes ABC, NBC et MTV, et a enregistré pour les marques Nonesuch, Elektra, Angel, ECM et Opus 1.

Thad Wheeler est directeur musical et arrangeur du groupe Alborada Latina, The Chamber Ensemble for Latin American Music, et co-fondateur du Zasis Improvisatory Ensemble. Il compose pour The Wheeler Project dont il est directeur.

Nurit Tilles

NURIT TILLES s'est produite en solo au Town Hall, au Cooper Union et à The Knitting Factory. Son enregistrement de piano rags modernes fut produit par Rudi Blesh. Elle joue et enregistre avec le groupe Steve Reich & Musicians depuis 1975, après avoir été pendant sept ans membre du groupe The Mother Mallard Band. Son association avec Meredith Monk lui a permis de faire des tournées de concerts en duo.

Nurit Tilles et Edmund Niemann forment le duo de pianistes connu sous le nom de Double Edge, que le Village Voice décrit ainsi : "l'un des meilleurs duos de piano du siècle... leur sonorité est généreuse, leur ensemble est parfait, leur répertoire extravagant." Depuis 1987, époque de leurs débuts au Town Hall, ils ont joué à travers les États-Unis et l'Europe, et plus récemment en Hongrie et en Bulgarie. En 1993, ils feront unetournée en Australie. Des œuvres originales ont été écrites pour Double Edge par des compositeurs tels que David Borden, John Cage ou "Blue" Gene Tyranny. Parmi leurs disques, citons U.S. Choice (CRI) et les Visions de l'Amen d'Olivier Messiaen (New Albion).

Edmund Niemann

EDMUND NIEMANN fait partie du groupe Steve Reich & Musicians depuis 1978, avec lequel il a fait des tournées aux États-Unis, au Canada, en Europe, en Australie et au Japon. Il est aussi l'un des membres fondateurs de l'ensemble Parnassus, dont c'est maintenant la 19e saison (et qui a enregistré des disques compacts avec Koch International, CRI et New World).

Il a créé le duo de piano Double Edge avec Nurit Tilles, faisant leurs débuts au Town Hall en 1987. Parmi les manifestations nord-américaines dans lesquelles s'est produit le duo, citons : New Sounds Live, le festival Bang on a Can, le Lincoln Center Out-of-Doors ainsi qu'une tournée du New Music Network, financée par le N.Y.S.C.A. Les tournées du duo l'ont conduit dans presque toute l'Europe. Edmund Niemann a été invité par l'ensemble Speculum Musicae, le New York New Music Ensemble ainsi que par les Da Capo Players. Il a été membre du groupe Laura Dean Dancers & Musicians et a fait des tournées avec Anne Teresa de Keersmaeker. Il enseigne au Sarah Lawrence College depuis 1991.

Phillip Bush

PHILLIP BUSH depuis ses débuts new-yorkais au Metropolitan Museum en 1984, il a poursuivi une carrière active comme soliste et comme musicien de musique de chambre, particulièrement orientée vers la musique nouvelle. Il s'est produit en soliste avec les orchestres de Houston, de Cincinnati et de Charlotte. Il a joué et enregistré avec la société de musique de chambre du Lincoln Center et se produit dans de nombreux festivals, de l'Écosse au Japon, en passant par le festival de Newport. Il a fait des tournées dans le monde entier avec le groupe Steve Reich & Musicians, le Philip Glass Ensemble et le quartette de Scott Johnson. Phillip Bush a l'Éçu une bourse du NEA Solo Recitalists afin de donner, en 1993, une série de concerts présentant des œuvres microtonales écrites pour piano et claviers. Il a étudié avec Léon Fleisher au conservatoire de Peabody dont il est diplômé.

Elizabeth Lim

ELIZABETH LIM débuta ses études musicales au violon, à l'âge de trois ans et donna son premier récital deux ans après. Elle s'est produite de nombreuses fois depuis, que ce soit aux États-Unis, en Corée, en Autriche ou en France. Elle s'est produite en soliste avec l'orchestre de Bayonne-Côte Basque, le Nebraska Chamber Orchestra, le Philharmonia Virtuosi de New York ainsi qu'avec l'Orchestre de Bordeaux, enregistré par Radio-France. Elle a obtenu sa licence de musique à la Juilliard School et sa maîtrise à la Yale School of Music. Elle joue souvent avec le St. Luke Orchestra, et la New York City Opera National Company. Elle fut artiste invitée par les quatuors Laurentian, Mendelssohn et Emerson. Elizabeth Lim s'est produite dans de nombreux festivals d'été comme l'Aspen Music Festival, le Vermont Mozart Festival, le festival de Caramoor et le Mostly Mozart.

Todd Reynolds

TODD REYNOLDS a obtenu sa maîtrise de musique à la S.U.N.Y. (Stonybrook) et a étudié à la Eastman School of Music. Il fut premier second violon du Rochester Philharmonic Orchestra. Il a joué également avec diverses formations comme le Group for Contemporary Music ou la société de musique de chambre du Lincoln Center. Il fut premier violon de Bar-None, il a enregistré avec The Ordinaires et il a été violoniste du Peter Moffitt Band.

Scott Rawls

SCOTT RAWLS, altiste, il est à la fois musicien et pédagogue. Il se produit en soliste ou en musique de chambre, aussi bien en Amérique du Nord qu'en Europe de l'Ouest. Ses concerts récents furent donnés au festival Consonance, en France, au Concert pour l'Europe à Venise, au Mostly Modern Chamber Players, au New Jersey Composers Guild, ainsi qu'avec l'orchestre symphonique de Ténérife, aux îles Canaries, dans le concerto pour alto de Bartók. Il a été invité par le Guild Trio, Terra Australis, le Cygnas Ensemble, le Twentieth Century Music Ensemble et le Grupo Tarapiela. Il est diplômé de l'Université de l'Indiana et de la S.U.N.Y. (Stonybrook).

Jeanne Leblanc

JEANNE LEBLANC, violoncelliste diplômée de la Juilliard School, où elle a étudié avec Harvey Shapiro. Elle s'est produite de nombreuses fois aux États-Unis, en Europe et en Extrême-Orient. Elle fut première violoncelliste dans l'orchestre de chambre de Cologne, dans l'American Composers Orchestra, dans l'orchestre du festival de Spoleto, dans l'orchestre Filarmonica de las Americas et dans l'American Symphony. En dehors des tournées avec le groupe Steve Reich & Musicians, elle a joué avec le Group for Contemporary Music, les New York Chamber Soloists, les Da Capo Chamber Players, le New York Baroque Ensemble, le Concert Royal et les Bach Chamber Soloists. Elle a enregistré pour les disques Columbia (Masterworks), C.R.I., Nonesuch et London Records (Argo).

Leslie Scott

LESLIE SCOTT est natif de Nashville, Tennessee. Il est diplômé de la Juilliard School et de l'Université de Washington. Après dix années de travail quotidien avec le Saint Louis Symphony, Les Scott s'est installé à New York où il mène une carrière bien remplie de musicien indépendant et de chef d'orchestre. Il s'est produit avec des musiciens ou des chefs d'orchestre aussi différents que Charlie Mingus ou Zubin Mehta. Son association avec Steve Reich dure depuis plus de vingt ans.

Ken Dybisz

KEN DYBISZ est diplômé de l'Université DePaul à Chicago, où il a étudié la clarinette avec Hobart Grimes et le hautbois avec Gladys Elliott. Il a joué avec l'American Ballet Theater Orchestra, dans de nombreux shows sur Broadway et a enregistré de nombreuses fois pour la télévision, la radio ou le cinéma. Il fait actuellement partie de l'orchestre dans Falsetto, une comédie musicale de Broadway.

John Young

JOHN YOUNG gère les aspects techniques de productions commerciales ou théâtrales depuis 1976. Il a monté des manifestations importantes pour le Museum of Modern Art à New York, la Brooklyn Academy of Music, les Nations-Unies, l'association mondiale de Football et l'Université de Pennsylvanie, parmi d'autres.

De plus, il a organisé des manifestations nationales pour de grandes entreprises comme IBM, American Airlines, BMW, General Foods, Ford Motor Corporation, Scott Paper International, General Motors et Armstrong World Industries. Il a fourni également un support technique à de nombreux spectacles off-Broadway et a travaillé sur des présentations pour des personnalités comme Ridley Scott, Bill Cosby, Gregory Hines ou les présidents Gerald Ford et Ronald Reagan.

Ellen Dennis

ELLEN DENNIS dirige des tournées depuis 1984. La première tournée qu'elle organisa fut celle de l'œuvre de Steve Reich, The Desert Music. Elle a, par ailleurs, organisé des manifestations et des tournées pour des artistes comme Peter Brook, Robert Wilson, Twyla Tharp, Mikhail Baryshnikov, Philip Glass, André Gregory et Pina Bausch. Elle a collaboré au festival Next Wave de la Brooklyn Academy of Music, fut coordinatrice de production de la «World Expo on Stage» à Brisbane en Australie, et directeur artistique et productrice de Heat, une émission de la National Public Radio.

Steve Powell

STEVE POWELL exerce son activité dans le domaine de la musique et de la représentation musicale depuis 13 ans. Après avoir obtenu un diplôme de l'Université A&M du Texas, il s'est installé à Dallas en 1980 où il commença à se produire avec des ensembles locaux. Il chantait, jouait de la basse électrique et des claviers, tout en travaillant comme ingénieur du son. C'est en 1988 qu'il commença à travailler dans les services techniques pour les émissions de la chaîne de radio Z-Rock, réalisant le mixage en direct de manifestations d'ampleur nationale, et il devint ingénieur du son dans un studio 24 pistes. Plus récemment, en 1992, il a travaillé dans l'équipe vidéo de la tournée mondiale du groupe Genesis, comme opérateur et programmeur du système de contrôle synchrone multi-média.

JAMES YUMANS parmi les décors qu'il a réalisés, citons celui de Fires in the Mirror de Anna Devere Smith, Romance in Hard Times et A Mom's Life de William Finn au festival Shakespeare de New York ; Sight Unseen de Donald Margulies, The Skickwife de Darrah Cloud et Wolf-Man d'Elizabeth Egiolf, au Manhattan Theatre Club ; Bella, Belle of Byelorussia de Jeffrey Essman au théâtre W.P.A. ainsi que Triplets in Uniform, du même auteur, au théâtre LaMamma ; The Wash, de Philip Gotanda, au Mark Taper Forum ; Sincerity Forever de Mac Wellman, Baby with the Bathwater de Christopher Durang, The Wedding de Bertold Brecht et No Mercy de Constance Congdon au festival de théâtre de Berkshire ; Selling Off au théâtre John Houseman ; et le décor de «Showstoppers», pour la tournée de Barry Manilow, en 1991.

James Youman

Parmi les décors qu'il a réalisés, citons celui de Fires in the Mirror de Anna Devere Smith, Romance in Hard Times et A Mom's Life de William Finn au festival Shakespeare de New York ; Sight Unseen de Donald Margulies, The Skickwife de Darrah Cloud et Wolf-Man d'Elizabeth Egiolf, au Manhattan Theatre Club ; Bella, Belle of Byelorussia de Jeffrey Essman au théâtre W.P.A. ainsi que Triplets in Uniform, du même auteur, au théâtre LaMamma ; The Wash, de Philip Gotanda, au Mark Taper Forum ; Sincerity Forever de Mac Wellman, Baby with the Bathwater de Christopher Durang, The Wedding de Bertolt Brecht et No Mercy de Constance Congdon au festival de théâtre de Berkshire ; Selling Off au théâtre John Houseman ; et le décor de «Showstoppers», pour la tournée de Barry Manilow, en 1991.

J. Michael Gottlieb

travaille à New York comme régisseur-lumière et assistant. Ses dernières réalisations furent dans Suor Angelica de Puccini, au Rockland Opéra, dans Romeo and Juliet, pour l'Art and Work Ensemble, et dans Marat/Sade au théâtre Row. Il a participé au travail d'élaboration de nombreuses pièces, plus particulièrement avec 5 Men/5 Women Inc. ainsi qu'avec les ateliers et les programmes de perfectionnement de Circle Repertory, Playwrights Horizons et l'Ensemble Studio Theatre. Il a travaillé comme assistant à Broadway, au West End de Londres, Off-Broadway et en région. J. Michael Gottlieb habite à Brooklyn et a obtenu un diplôme avec mention du Vassar College.

Nick Mangano

NICK MANGANO poursuit son association avec Carey Perloff, après avoir été son assistant metteur-en-scène à la Classic Stage Company de New York : il a rejoint cette année l'équipe de Mme Perloff à l'American Conservatory Theater de San Francisco où il est membre de l'équipe artistique. Il y a récemment mis en scène l'Électre de Sophocle destinée aux étudiants supérieurs du conservatoire. Il a mis en scène ou été assistant dans des spectacles à Broadway, Off-Broadway, de théâtre régional ou du répertoire. À l'automne 1993, il mettra en scène la création de l'opéra de Frank Lewin, Burning Bright, d'après la pièce de John Steinbeck, au Shubert Theater de New Haven. Il travaille actuellement, comme écrivain et comme metteur en scène, sur une adaptation personnelle des pièces d'Eschyle et d'Euripide traitant de la guerre de Troie, intitulée Agamemnon in Baghdad, avec une partition originale de Robert Elhai. Nick Mangano possède une licence d'histoire ainsi qu'une maîtrise de mise en scène de l'Université de Columbia, où il a étudié avec les metteurs en scène Liviu Ciulei et Judith Malina.

Joshua Weitzman

JOSHUA WEITZMAN travaille comme électricien de plateau dans des spectacles Off-Broadway et pour des créations particulières. Il est associé principal de Stageright Inc., société new-yorkaise de production.

James Leonard

JAMES LEONARD habite à New York où il a été pendant 13 ans l'associé du génie des effets spéciaux, Peter Foy. Il est associé de la société Stageright Inc., de New York.

Duncan Edwards

DUNCAN EDWARDS parmi ses réalisations récentes en régie sonore, citons, à Broadway, «Shakespeare for My Father», avec Lynn Redgrave, les tournées européennes de «Broadway Tonight!» et «Encounter 500», de même que la tournée internationale de «Porgy and Bess». Il vit à New York et à Rome.

John Wooding

JOHN WOODING travaille depuis trois ans à New York comme électricien dans de nombreuses pièces de théâtre, comédies musicales ou galas.

Kirk Lawrence

KIRK LAWRENCE a travaillé comme technicien dans les spectacles Off-Broadway Other People's Money et The World Goes 'Round, ainsi que sur la tournée mondiale de Juan Darien. Il est en ce moment, directeur technique du spectacle Bitch! Dyke! Faghag! Whore! de Penny Arcade.

Deborah Constantine

DEBORAH CONSTANTINE vit et travaille à New-York. A conçu les éclairages pour des compagnies de théâtre comme Primary Stages, Circle Repertory Company Director's Lab, the Apple Corps. Theatre Company et la Pan Asia Repertory Company. Elle a réalisé les lumières de l'opéra Ship of Fools pour Mannes Camerata, celles pour la création mondiale de la nouvelle comédie musicale Cambodia Agonistes de Pan Asia et celles de All in the Timing, une soirée de pièces en un acte de David Ives. Elle a travaillé pour plusieurs spectacles à Broadway parmi lesquels Private Lives, Once on the Silent, The Cemetery Club et Some Americans Abroad.

CRÉDITS PHOTOS :

Photos du spectacle : © ANDREW POTHECARY, Londres, 1993,
© JAAP PIEPER.

Photos Steve Reich et Beryl Korot : © DIDI SATTMANN,
Steve Reich et Beryl Korot, Hebron, 1989 : © MARYSE ALBERTI.

Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés

