

MARK ANDRE

...22, 13...



28 septembre - 1^{er} octobre 2004
Opéra National de Paris / Bastille-Amphithéâtre



MARK ANDRÉ

...22, 13...

"Musiktheater-Passion" en trois parties

...Das O..., ...Der Letzte..., ...Das Ende...

pour quatre groupes instrumentaux,
sept chanteuses et live-electronics.

Conception et musique (1999-2004)

Mark André

Mise en scène et scénographie,

Georges Delnon

Dramaturgie, Jürg Stenzl

Lumière, Patrick Fuchs

Costumes, Marie-Thérèse Jossen

Vidéo, Christoph Schödel

Assistant/dramaturgie, Jon Philipp von Linden

Assistant/mise en scène, Thomas Schrage

Jasmin Etezadzadeh(soprano, actrice)

Katja Bördner (soprano), Christina

Röckelein, Stephanie Renda, Alexandra

Gießler, Vanessa Barkowski, Sibylle

Kamphues (altos)

Yve Poprawski, Yoko Tani, Katherina

Vasiliadis, Peter Knieser,

Alvin Mosioma, Felix Pielmeier (acteurs)

Orchestre du Staatstheater Mainz

Direction, Peter Hirsch

Réalisation live-electronics et régie du son,

Mark André, André Richard,

avec Joachim Haas et Reinhold

Braig/Experimentalstudio de la Fonda-

tion Heinrich-Strobel, SWR/Freiburg

Voix préenregistrées : Julia Lachenmann,

Christine Merzluft, Petra Radulescu

Durée : 90 minutes sans entracte

Création en France

Commande des fondations GEMA

et Franz-Grothe pour la Biennale de Munich

Coproduction Biennale de théâtre musical

contemporain /Munich et Staatstheater/Mayence

en collaboration,avec Experimentalstudio de la

Fondation Heinrich-Strobel, SWR/Freiburg

Représentations à Paris : coproduction Opéra

National de Paris, Festival d'Automne à Paris



ERNST & YOUNG

Ernst & Young
partenaire principal
de l'Opéra National
de Paris

INEXORABLE INVISIBLE

Jean-Noël von der Weid

...22,13..., ou 13^e verset du chapitre 22 de l'Apocalypse de Jean, le dernier livre de la Bible, d'une beauté abrupte, sauvage, aux impénétrables symboles. Il dit : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin ». Cet alliage paradoxale de Dieu, est la source première de l'« opéra » de Mark André. A l'affût de nos fantômes, il nous propose une ouverture à la méditation, l'épelle, la creuse et l'allège en inscrivant en elle-même son propre déchiffrement : choc métaphysique à partir du choc musical.

Pour incarner cette réflexion et penser la perception, l'œuvre s'appuie sur trois socles : le film d'Ingmar Bergman, *Le Septième Sceau* (autre référence à l'Apocalypse), où le Chevalier perd sa partie d'échecs contre la Mort ; la joute entre Kasparov et l'ordinateur IBM *Deep Blue* qui le défait (ce combat pour l'humanité, véritable Passion, se modèle sur le timing des parties, structure temporelle de la pièce) ; enfin, le « train fantôme », un chemin de croix de cinquante-sept jours qui conduisit 900 déportés de Toulouse à Dachau en 1944.

Disposée autour des spectateurs, la musique pense cet infini menaçant : gorgée de masses sombres lacérées de fortissimos, contrepoincée de textes bibliques chuchotés par sept chanteuses – le tout différencié et approfondi par la transparence de l'électronique –, elle est dramatisée encore par la mise en scène : peuplée, ou très peu, d'espèces humaines, son échiquier mobile cache l'invisible et ne montre que lui.

LA PETITE Foudre DU LÉZARD DANS LES RUINES

L'homme semble inexploitable. Il ne parle qu'avec parcimonie ; mais très vite bondit dans le dédale où se loge le secret, où la retenue préserve la tension. Parfois, incidemment peut-être, il déplie des rêves enfermés. On perçoit alors l'insolence de la vie, la volupté des matériaux abstraits, sa complicité avec les gouffres. Paradoxe fécond : on ne peut plus penser les choses comme on les pense : celui que hérisse toute expression musicale dodelinante, tout poétisme personnel est aussi celui qui brasse de rares liqueurs - dans des salons, au fond de la mer -, celui qui pétrit la pâte de l'extrême et dégrafe l'aube de hauts glaciers.

Dès ses études (volée de premiers prix au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris), Mark André s'astreint à une réflexion sur la pensée, sur la crise de la connaissance, cherche

un outil pertinent pour élaborer un nouvel acte compositionnel. Il le découvre en approfondissant le concept de contrepoin médiéval, et celui de l'évolution de la notation musicale considérée sous son aspect rythmique ; dans sa passion pour la science religieuse qu'est la théologie dont les grands débats ébranlent aussi bien le milieu musical que l'ensemble de la société médiévale (Duns Scot, Guillaume d'Ockham, Maître Eckhart, le luthéranisme) ; dans ses méditations sur le bas Moyen Âge occidental, période de crise intellectuelle profonde, d'une vaste complexité philosophique et théologique : à la scolastique, qui cède à la tentation de l'abstraction, se substitue la Docte Ignorance de Nicolas de Cues, fondée sur le concept de « coïncidence des opposés » ; à la foi, « argument des choses invisibles » (saint Paul), mais qui vacille trop souvent dans les controverses liées à la science et à la raison, s'enchaîne l'illusion du réel.

En musique, des troubles profonds affectent les rapports entre l'Église et les musiciens. Pour l'essentiel l'emporte un style raffiné et d'extrêmes difficultés, l'*Ars subtilior*. De ce riche corpus ne demeure qu'un traité théorique,

dense et singulier, le *Nova Musica*, que complète le *De proportionibus* de Johannes Ciconia (vers 1335-1412). Mark André y consacre une étude qu'il inclut dans son mémoire de D.E.A. soutenu en septembre 1994 à l'École normale supérieure de Paris : *Du paradigme de complexité dans l'Ars subtilior*. Il y élabore une esthétique, on y perçoit les germes de ses concepts de fragmentation et de dé-construction du matériau musical. « La crise de l'architecture compositionnelle, déclare le compositeur, est une donnée patente aujourd'hui » : seul un modèle de crise modelé sur la dé-construction et la fragmentation du matériau musical, sur la présence du théorique et du compositionnel, de l'Affect et du Concept à une période donnée, de la discordance et de la concordance, du nœud où ils s'entremêlent, voire sont reliés les uns aux autres, seul ce modèle unique de représentation permet de structurer l'acte compositionnel et d'être par lui struc-

turé. Ces liens, Mark André les redéfinit sous la forme d'un « compossible » musical, d'une compossibilité entre ce qui ressortit au domaine du fini et à celui de l'infini. (Cette terminologie renvoie aux théories du philosophe et théologien écossais John Duns Scot. (v. 1266-1308), dont les œuvres, d'une abstraction extrême, et d'une haute technicité, que d'aucuns, inqualifiables, parent nommer de subtiles niaiseries de scolastiques, ces œuvres occupent une place fondamentale dans l'histoire de la métaphysique.)

À la fin du XIII^e siècle, la grande utopie de la musique occidentale est de relier le fini à l'infini, le lien entre des données antagonistes étant « incarné » par la notion de compossible (avoir une intuition de l'infini étant en tant qu'être humain fini, est un exemple de compossible). Le terme de « Un-fini » (par ailleurs titre d'un cycle de pièces) est un compossible qui permet de relier, pour des raisons acoustiques évidentes, l'un et le fini tout en suggérant l'infini. Le tout se réfère directement à la définition scotiste de Dieu, comme *ens infinitum*, « le concept à la fois le plus parfait et le plus simple qui nous soit possible », écrit le philosophe. L'étant (*ens*) représente le fini et le patent, tandis que la notion d'infini (*infinitum*) renvoie au latent et à l'absent ; le paradigme d'« un-finité » est à la fois plus et moins que la somme imaginable des deux.



Photo : Régine Körner

Illustration de couverture : *Le Septième Sceau*, Ingmar Bergman, 1957
La partie d'échecs entre le Chevalier et la Mort

Les musiques de Mark André sont des portraits de ses pensées ; lesquelles avaient imposé : *Ein Abgrund* (1992) pour alto, violoncelle et baryton ; en tête de la partition, figure un extrait de *Wozzeck* (II, 3) d'Alban Berg : *Der Mensch ist ein Abgrund* (« L'homme est un abîme »). Après cette œuvre, finie la chantance ! jamais plus, dès lors, les voix ne modulent. Elles s'éparpillent en crachins de sons (bruits, murmures, chuchotis) ; ou s'amuisent. Et aussi : *Pièces noires* (1992-1993) pour clarinette basse en si bémol, violoncelle, trombone et harpe, sept pièces denses dont la haute contrainte rythmique tend à déranger et à déchiqueter une composition dont il ne resterait que la « déchirure ». Ou encore : les mouvantes compacités de *Le trou noir univers* (1992-1993), pièce mêlant solistes et orchestre à un dispositif électronique.

En 1994, il commence de suivre, et ce jusqu'en 1997, les cours de composition de Helmut Lachenmann. Rarement rencontre fut plus heureuse ! Point d'esthétique plus irréductible que celle de ces hommes de grands larges ! Tous deux rejettent l'acquis sonore, refusent tous les refus. Aussi Mark André moissonne-t-il chez son maître, pour qui la musique est avant tout une expérience existentielle, une sphère d'insécurité (*Ungeborgenheit*), le doute qui ouvre de nouveaux inaccessibles. Il compose alors : *Fatal* (1994 ; rév. en 1995), page de grande envergure par sa durée (env. 25'), écrite pour un ensemble de 9 instruments. Chaque note jette l'ombre de son silence, les silences, en nombre, creusent d'obscures cavités où sombre l'incertitude fondamentale, avec elle l'idée d'explication première, de cause ultime. Dans le même temps, c'est *Le loin et le profond* (1993-1995), qui créé à l'Orangerie de Darmstadt en 1996, est acclamé.

Autre rencontre décisive : avec André Richard qui lui dispense dès 1996 des cours d'informatique musicale au sein de l'institut qu'il dirige depuis 1989, le Studio expérimental de la Fondation Heinrich-Strobel

du Südwestfunk, à Fribourg-en-Brigau, l'un des plus pertinents au monde. L'écriture de Mark André évolue : le trait s'affine et se creuse, les silences s'étendent ; le matériau s'émacie — s'émiettent aussi les titres des œuvres —, à la recherche d'une manière de « non-musique », confirmant que les œuvres les plus belles sont celles où la matière est la plus ténue ; quand, avoisinant la pensée, elle s'y accroche, la voile pour disparaître, la laisse alors, enfin gaie de savoir un sens à ses idées. Presque toujours, chez Mark André, les conflagrations enténébrées des instruments graves sont allégées par des aigus, des *fortissimi*, de soudaines et souples nuances : une incoercible reviviscence, un éclair de gaieté — la « petite foudre du lézard qui met de la vie dans les ruines », comme dit le poète Cocteau. L'électronique, elle, accentue la déconstruction, qui permet de décomposer le son et de le spatialiser ; ou elle autorise la construction d'un nouvel espace, non pas topologique, mais mental ; non pas une « installation » sonore, mais la mise en place de champs de mines ; ou enfin, elle implique la transparence qui approfondit l'œuvre. Apparaissent : la série des *AB* (1996-1997), *Tempus perfectum* (1998) pour 6 percussions, œuvre où il veut définir et actualiser un temps musical parfait en se fondant sur le traité de Francon de Cologne, l'*Ars*

Cantus Mensurabilis (XIII^e siècle). En 1999-2000, c'est une pièce de vaste amplitude, gorgée de grandes masses de graves (aucun miasme macabre mais l'épouvante cosmique) : *Modell*, pour cinq groupes d'orchestre, créé à Donaueschingen en 2000. C'est aussi, venu d'Allemagne, le succès. Élaborée auprès des mathématiciens et des physiciens du Cern, l'œuvre se fonde sur le modèle informatique de représentation, le plus cohérent possible, des éléments de particules, de leurs collisions ; elle trouve ainsi son modèle direct en physique, tout en devenant la source d'un enjeu métaphysique. Qui devient choc métaphysique, avec son apogée *...22, 13...* (1999-2004), ou 13^e verset du chapitre 22 de l'Apocalypse de Jean, le dernier livre de la Bible, tout crypté d'impénétrables symboles. Un accès aux li-sières d'une muette dé-mence, ou ressassement de nos ombres dans la transparence de purs rivages. La musique pense la massivité de la mort, et notre vie, ce vaisseau démâté.

vingt, les conventions vacillent et de nombreux compositeurs tentent de les redéfinir. *L'Histoire du Soldat* d'Igor Stravinski recourt au texte parlé, lu, et à la danse. Rien n'y est chanté. Dans les *Sette Canzone* (*Sept chansons*), la seconde partie de *L'Orféide* (1919-1922), de Gian Francesco Malipiero, ou dans le *Mahagonny-Songspiel* de Kurt Weill, le déroulement d'une action linéaire est remplacé par une suite hétéroclite de *canzone*, ou de *songs* style revue. Depuis les années soixante, avec le théâtre instrumental de Mauricio Kagel, la narration disparaît au profit d'actions et de gestes composés, sonores ou non, incarnés par l'instrumentiste. Le *Prometeo* de Luigi Nono (1981-1985) renonce à toute dimension scénique pour accéder à une « *tragedia dell'ascolto* », une tragédie de l'écoute qui se déroule et s'accomplit exclusivement en musique. *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (*La Petite Fille aux allumettes*) de Helmut Lachenmann (1990-1996), porte en sous-titre « *Musique avec images* ». On se trouve bien face à une scène et à

des « images » mais, sur cette scène, personne ne va chanter ni entrer en action. Le « drame » est exclusivement « raconté » par la musique...

...22,13... de Mark André, *Musiktheater-Passion* en trois parties au titre énigmatique, emprunte des voies esquissées par Luigi Nono et Helmut Lachenmann pour les prolonger à sa manière. Là aussi, aucun récit ne se développe sur la scène — quand bien même l'œuvre repose sur des sujets qui déterminent la musique de manière fondamentale. La partition de Mark André, porteuse de perspectives différenciées, est interprétée par quatre ensembles instrumentaux encadrant le public. Si la musique donne à entendre l'essence de ces récits — puissamment dramatiques au demeurant —, elle ne dévoile rien de leur aspect anecdotique. Ce n'est pas un *dramma per musica* mais bien un drame dans et au travers de la musique, un drame à éprou-

CHEMINS VERS ...22, 13...

Jürg Stenzl

Dramma per musica ou tragédie lyrique, comme aux XVII^e et XVIII^e siècles, ou simplement théâtre musical, comme au XX^e, l'opéra est d'abord une forme particulière de théâtre. Peu importe dès lors si priorité est donnée au texte, aux chanteurs, à la mise en scène ou à la musique : l'ordre d'importance de ces paramètres a sans cesse été redéfini au cours de l'histoire du genre. Le seul élément immuable demeure l'idée de représentation. Ces données sont demeurées la règle pour l'essentiel du répertoire du vingtième siècle. Mais à partir des années



Photo : Régine Koerner

ver dans l'écoute. Les textes, courts, n'apparaissent souvent qu'au travers de phonèmes isolés, dits et chantés par six chanteuses, ou nous parviennent, chuchotés, restitués par les haut-parleurs. Les voix se mêlent aux sons instrumentaux, les chanteuses n'incarnent pas de "personnages". Cependant, outre ces quatre ensembles sonores et le dispositif informatique, le compositeur a ajouté un cinquième ensemble - une scène - qui produit l'élément visuel. Ce qu'elle est et ce qu'elle montre demeure toutefois la volonté exclusive du metteur en scène.

Comme pour les œuvres de Luigi Nono ou de Helmut Lachenmann, aucune instruction ne figure sur la partition concernant l'aspect scénique. Mais la dimension visuelle va elle aussi exprimer l'essence des diverses histoires parallèles mises en présence, et sans une quelconque narration linéaire. La part visible de la polyphonie des divers groupes instrumentaux est, tout comme les voix chantées, mise en espace.

Les éléments narratifs qui traversent ...22, 13... résistent à la représentation scénique. Il s'agit de deux parties d'échecs aux données bien précises. "Architectures de la crise", selon les termes de Mark André, ces deux "fins de parties" se déroulèrent à New York, en 1997, et opposèrent le superordinateur "Deep Blue" d'IBM au champion d'échecs Garry Kasparov. ...22,13... est pourtant aussi éloigné d'un "match d'échecs lyrique" qui théâtraliserait le jeu que ne l'est la nouvelle de Stefan Zweig *Le Joueur d'échecs* (1941), qui explore les expériences existentielles d'une fuite en exil.

Le déroulement chronologique de la sixième (et dernière) partie entre Kasparov et Deep Blue sert de trame à la première partie de l'œuvre de Mark André. Chacun des coups est même indiqué dans la partition. Kasparov abandonna au dix-neuvième coup, mais la partie était déjà perdue dès le neuvième. La musique, comme née de l'obscurité, se déploie à partir de l'entrée à peine perceptible des voix chantant la voyelle A puis O. A

ce moment précis, elle introduit le second sujet, celui qui donne le titre de l'œuvre : Chapitre 22 de *L'Apocalypse de Jean*, verset 13. La voix de l'Ange décrit ce qui sera lorsque la terre aura disparu et que le Seigneur, de son trône, aura fait "un ciel nouveau et une terre nouvelle". Lui qui dit :

εγω το Αλφα και το Ωμεγα
Ego Alpha et Omega,
Je suis l'Alpha et l'Omega,

ο Πρωτος και ο Εσχατος
Primus et Novissimus,
Le Premier et le Dernier,

η Αρχη και το Τελος
Principium et Finis.
Le Commencement et la Fin.

Les titres de chacune des trois parties de l'œuvre ...*das O...* (Le O), ...*der Letzte...* (Le Dernier), et ...*das Ende...* (La Fin) reprennent les termes de ce verset, soit, à chaque fois, le second terme de ces trois binômes.

Au début de l'œuvre, déjà, l'Apocalypse se faisait discrètement entendre ; les voix citaient le commencement du Chapitre 8, en suédois : "Quand l'agneau ouvre le septième sceau, il se fit dans le ciel un silence d'environ une demi-heure." Venait ensuite le texte sur l'apparition des sept anges auxquels on donna "sept trompettes" avant que ne commence le Jugement dernier.

La langue suédoise constitue le lien entre l'Apocalypse et la "fin de partie" d'échecs ; elle mène au film d'Ingmar Bergman *Le Septième Sceau* (1957) et au chevalier Antonius Block qui revient des croisades et trouve son pays en proie à une épidémie de peste. La

mort lui accorde un sursis, le temps d'une partie d'échecs qu'il va perdre, lui aussi, au moment d'atteindre son château.

La deuxième partie suit, dans son déroulement, la deuxième partie du match entre Kasparov et Deep Blue jusqu'au quarante-cinquième coup. Au moment où l'on atteint au paroxysme de la tension et de la violence, l'Apocalypse réapparaît. Des fragments de textes (Chapitre 8) évoquent six des sept anges annonciateurs de la fin des temps. Le compositeur conçoit l'expérience traversée par Kasparov comme une *Passion*.

"Le Premier et le Dernier", "Le Commencement et La Fin" sont une allusion directe à la Passion du Christ. Tandis que Jean entendait "*l'Alpha et l'Omega*" comme la voix de Dieu.

Dans la première moitié de la troisième partie, l'échelle du temps est à nouveau déterminée par la partie d'échecs, jusqu'à l'abandon de Kasparov. La musique s'y associe par l'évocation du septième ange auquel se joignent les six voix de femmes et les sept cuivres. Ici, à la fin du match, au moment de la débâcle du génial champion d'échecs, survient

New York, 6^e manche : 11 mai 1997

Tour	Blanc : Deep Blue	Noir : Kasparov	Tour	Blanc : Deep Blue	Noir : Kasparov
1.	e4	c6	11.	Bf4	b5
2.	d4	d5	12.	a4	Bb7
3.	Nc3	dxe4	13.	Re1	Nd5
4.	Nex4	Nd7	14.	Bg3	Kc8
5.	Ng5	Ngf6	15.	axb5	cxb5
6.	Bd3	e6	16.	Qd3	Bc6
7.	Nif3	h6	17.	Bf5	exf5
8.	Nxe6	Qe7	18.	Rxe7	Bxe7
9.	o-o	fxe6	19.	c4	Abandon!
10.	Bg6+	Kd8			



Position finale

le grand changement induit par le Verset 2, Chapitre 2, des *Actes des Apôtres*: "Tout à coup, il vint du ciel un bruit pareil à celui du vent qui souffle avec impétuosité." Pour Mark André, les anges de la fin des temps, ceux du Chapitre 8, accèdent à une dimension humaine et expérimentent eux-mêmes la débâcle. Devenus victimes à leur tour, ils vont devoir rejoindre ce "train fantôme" dont le mouvement est thématique, suggéré, presque mutique. "Ces mêmes trains qui, en été 1944, mirent 57 jours pour aller de Toulouse au camp de concentration de Dachau".

Quatre groupes instrumentaux, vingt-deux musiciens, deux sopranos et quatre voix d'altos mènent cette triple "fin de partie". Les chanteuses occupent les registres haut et medium. Comme dans les œuvres précédentes de Mark André - qui traitent

pour la plupart du thème de l'Apocalypse - la musique, sombre, ne recourt qu'à des instruments à la tessiture grave. La conception de l'œuvre, rigoureuse, se reflète jusque dans la disposition tentaculaire des interprètes. La symbolique des nombres y joue un rôle prépondérant, tout comme les rapports de proportions complexes et un tissu de polyphonies très dense.

Mark André a étudié la musique particulièrement élaborée de la fin du XIV^e siècle, l'*Ars subtilior*. La composition musicale si complexe d'aujourd'hui lui a précisément permis de saisir, au cœur de cette musique ancienne, le mode de pensée d'une époque.

Cette musique reflète en effet bien plus que la décadence de l'"automne du Moyen-Age" (cf.: Johan Huizinga, 1919) : elle représente la philosophie de ce temps face aux perspectives d'une ère nouvelle annoncée. L'Apocalypse est la manifestation, la révélation suprême, la fin du présent, elle est vécue comme une libération. Si ce grand tournant est crise - *krisis* - temps de craintes, d'effroi, d'anéantissement, c'est en même temps, et à l'opposé, la vision à peine imaginable d'une nouvelle Jérusalem. L'Apocalypse, c'est le son terrifiant des sept trompettes quand le monde passe en jugement. Puis "il se fit dans le ciel un silence d'à peu près une demi-heure..."

Position et instrumentation

Soprano	Contrebasse	Clarinete basse	Trombone	Piano	Percussion	Flûte basse	2 x Alto
Alto	Flûte basse	Percussion	Piano	Trombone	Clarinete basse	Contrebasse	Soprano
	Trombone basse	Violoncelle	Alto	Percussion	Harpe	Basson	
	Basson	Harpe	Percussion	Alto	Violoncelle	Tuba	

Jürg Stenzl (né en 1942 à Bâle) a étudié à l'Université de Berne et de Paris ; il a été professeur de musicologie à l'Université de Fribourg (Suisse), à Vienne et à Graz. Depuis 1996, il dirige l'Institut de musicologie de l'Université de Salzbourg. Il a publié deux livres consacrés à Luigi Nono. À paraître : une histoire du "Cantique des Cantiques" mis en musique entre le IX^e et la fin du XV^e siècle. Jürg Stenzl a collaboré à la dramaturgie de ...22, 13... de Mark André.

CLEFS POUR ...22,13...

Jean-Noël von der Weid

Garry Kasparov

Surnommé le "tigre de Bakou" ou l'"ogre de Bakou", où il naît en 1963, le joueur d'échecs russe Garry Kasparov (Garry Weinstein, dit) devient champion du monde à 22 ans en battant Anatoli Karpov. Considéré comme le meilleur joueur de tous les temps, il affrontera *Deep Blue*, ordinateur surpuissant conçu par IBM, qui le défait, ouvrant le débat sur l'obsolescence de l'intelligence humaine. À la suite de six parties, disputées entre les mois de mars et de novembre 1997 (3 nulles, 1 victoire de Kasparov, 2 victoires de *Deep Blue*), dont la sixième sert de trame à la première partie de ...22,13... de Mark André.

Le Septième Sceau

Un poème métaphysique en images

Le titre de ce film d'Ingmar Bergman, tourné en 1956, est emprunté à un verset de l'Apocalypse : "Et quand l'agneau ouvrit le septième sceau, il y eut dans le ciel un silence d'environ une demi-heure, et les sept anges, qui avaient les sept trompettes, se préparèrent à en sonner."

Ingmar Bergman nous raconte qu'il avait eu l'idée de ce film en contemplant dans les églises suédoises les sujets traités par les peintres médiévaux (Albertus Pictor, par exemple). Il écrit, dans *Laterna magica* : "Comme tous ceux qui, à travers les années, ont fréquenté l'église, je me suis plongé dans les retables, les crucifix, les vitraux et les fresques. Il y avait là Jésus et les deux larrons, baignant dans le sang et la souffrance. [...] Le Chevalier joue aux échecs avec la Mort, la Mort abat l'Arbre de vie, un pauvre homme est assis à la cime de l'arbre et il se tord les mains. La mort conduit la farandole qui s'en va vers le Pays des Ténèbres, et elle lève sa faux comme un drapeau [...]."

Dans cette fable médiévale (mais aussi allégorie des angoisses de l'homme moderne), alors que la peste noire décime les campagnes, personne ne peut répondre à l'angoisse métaphysique, à l'obstinée recherche de la connaissance de Dieu du Chevalier qui, en proposant à la Mort une partie d'échecs, essaie d'atermoyer un peu. Quand tombe la lumière d'un pâle soleil.

L'Apocalypse

Auteur et interprétation

L'auteur se présente lui-même comme Jean, exilé à Patmos, petite île située au large de l'Asie Mineure. S'agit-il de l'apôtre Jean, auteur du IV^e Évangile, ainsi que le soutient la tradition la plus ancienne, ou d'un autre Jean, comme l'affirment Denys, évêque d'Alexandrie (248-264) ? Celui-ci et d'autres exégètes admettent difficilement qu'un même auteur puisse être à l'origine d'ouvrages aussi dissemblables que l'Apocalypse et l'Évangile de Jean. Par la suite, sa présence au canon des Écritures ne fut plus contestée. De nos jours, la plupart des critiques doutent de l'unité d'auteur, bien que les nombreux points de contacts doctrinaux invitent, comme le pense l'historien des religions Pierre Prigent, à agréger ces deux œuvres à la même École johannique.

Aucun texte de la Bible ne fut autant, par les exégètes, les penseurs et les artistes, questionné, manipulé, étudié, illustré. L'Apocalypse est avant tout symbolique ; et mys-

térieuse parce que cryptée ; et exaltée car il s'agit de visions qui ne se peuvent suivre en même temps par l'écriture, par la lecture ; et sauvage par le télescopage de prophéties venant des temps d'avant avec des agencements de tableaux eschatologiques. Tandis que Dieu est censé écarter la voile ("apokaluptein") celui qui cache des tourments inhabitables. Et que Luther a raison de considérer l'Apocalypse comme un "sac à malice bon pour tous les pillards".

Le Train fantôme

Le 3 juillet 1944, 900 détenus des camps du Sud-Ouest (juifs, chrétiens, femmes, enfants, anciens combattants de la guerre d'Espagne...) sont entassés dans des wagons à bestiaux surchauffés par le soleil de cet été brûlant : c'est l'un des derniers trains qui quitte Toulouse pour le plus long et terrifiant voyage de la déportation française. Il atteindra le camp de concentration de Dachau le 28 août, après avoir été stoppé pendant 57 interminables jours sur les rails français. On le surnomma le Train fantôme après les récits et témoignages de rescapés fantomatiques et insondables du convoi.



BIOGRAPHIES

Mark André, compositeur

Né en 1964, Mark André étudie au Conservatoire de Paris et obtient les premiers prix de composition, de contrepoint, d'harmonie, d'analyse et de recherche musicale. En 1995, il obtient une bourse Lavoisier en composition du ministère des Affaires étrangères et un diplôme de perfectionnement en composition musicale à la *Hochschule für Musik* de Stuttgart, où il travaille avec Helmut Lachenmann. Mark André étudie l'électronique musicale avec André Richard au Studio expérimental de la Fondation Heinrich-Strobel du SWR à Freiburg in Breisgau. Il obtient différentes bourses : à l'Académie Schloss Solitude, DAAD à Berlin, puis à la Villa Médicis hors les murs. En 1997-1998, il est pensionnaire du SWR de Baden-Baden. De 1998-2000, il est en résidence à la Villa Médicis à Rome. A partir d'octobre 1997, Mark André enseigne le contrepoint et l'orchestration au Conservatoire National de Région de Strasbourg. Il a enseigné de 2000 à 2004 à la *Musikhochschule* de Francfort.

Ses œuvres ont été commandées par les festivals de Donaueschingen, Darmstadt, Présences, Festival d'Automne à Paris, pour des formations comme l'Ensemble Intercon-



temporain, l'Ensemble Modern, 2e2m, l'Ensemble Recherche, les Percussions de Strasbourg, le Quatuor Arditti, les ensembles Surplus et Champ d'Action.

Modell, pour cinq groupes d'orchestre, composé en 1999 et créé au festival de Donaueschingen, a été dirigé par Sylvain Cambreling en novembre 2003, à l'invitation du Festival d'Automne et de la Cité de la Musique. *...IN... et ALS I* (2002) avaient été jouées au Théâtre des Bouffes du Nord pendant le Festival d'Automne 2002.

Mark André a été lauréat du programme d'opéra contemporain de l'Opéra de Francfort en 2001 et a achevé en 2004 *...22, 13...* pour la Biennale de Munich et le Staatstheater de Mayence, œuvre créée le 20 mai 2004 à Munich sous la direction de Peter Hirsch, dans la mise en scène de Georges Delnon. Titulaire d'une bourse DAAD en 2005, Mark André sera en résidence à Berlin. Ses œuvres sont éditées par les Editions Durand à Paris.

Peter Hirsch, chef d'orchestre

Après des études à Cologne, Peter Hirsch devient assistant de Michael Gielen à l'Opéra de Francfort, où il occupe, de 1984 à 1987, les fonctions de *Kapellmeister*. En 1985, il participe à la Scala de Milan à la production de *Prometeo* de Luigi Nono. Il a aussi dirigé la création de *Stephen Climax* de Hans Zender et de *Risonanze erranti* de Nono, ainsi que de nombreuses productions d'opéra à l'English et au Welsh National Opera, au Nederlandse Opera et au Staatsoper de Berlin. Il se produit régulièrement avec l'Orchestre symphonique et l'Orchestre de la radio de Berlin, l'Orchestre symphonique de la radio de Francfort, l'Ensemble Recherche, l'Ensemble Contrechamps, le Collegium Novum de Zurich. Il a également dirigé la création d'œuvres de Georg-Friedrich Haas.

Georges Delnon, metteur en scène

Après des études à Berne et Fribourg, Georges Delnon fonde en 1985 l'Atelier 20 à Berne, groupe pour le théâtre et la musique contemporaine. Il réalise ensuite de nombreuses mises en scène, pour l'opéra et le théâtre, parmi lesquelles : *Carmen* et *La Chauve-souris* à Francfort, *Le Viol de Lucrece* à Düssel-

dorf et à Bâle, *La Traviata*, *Madame Butterfly* et *L'Amour des trois oranges* à Dortmund, *Der Junge Lord* (Henze). Depuis 1999, il est directeur du Staatstheater de Mayence, où il met en scène entre autres *Lulu* et *G*, opéra de Gavin Bryars. Depuis novembre 2003, il est professeur d'interprétation scénique à l'université Gutenberg de Mayence. En août 2006, Georges Delnon prendra la direction du Theater Basel.



Marie-Thérèse Jossen, costumes

Née en Suisse, Marie-Thérèse Jossen a fait ses débuts au Théâtre de Lucerne, où elle a dirigé le Département costumes. Elle a travaillé pour le théâtre et l'opéra à Sarrebruck, Hanovre, Wuppertal, Dortmund, Vienne ainsi que des théâtres suisses. Au Staatstheater de Mayence, elle a réalisé les costumes de *Così fan tutte*, *Die Schneekönigin*, *Saül*, *Il Figlio delle selve*.

Orchestre Philharmonique du Staatstheater de Mayence

Fondé en 1876 par Franz Schott, maire de Mayence et propriétaire des Editions Schott, l'Orchestre Philharmonique de Mayence a été dirigé par Richard Strauss, Hans Pfitzner, Hans Rosbaud, Gustav Mahler, Erich Kleiber, Hans Knappertsbusch. Depuis les années quatre-vingt-dix, sous l'impulsion de son directeur musical, Catherine Rückwardt, qui est aussi depuis la saison 2001-2002 la première femme chef d'orchestre à Mayence, l'orchestre est devenu l'une des phalanges les plus importantes de la région du Rhin-Main. Il assure les représentations d'opéras, de ballets, les concerts symphoniques, les concerts de musique de chambre dans un répertoire qui s'étend de la période baroque à la musique d'aujourd'hui.

André Richard

Né à Berne en 1944, André Richard étudie au Conservatoire de Genève, et à la *Musikhochschule* de Freiburg avec Klaus Huber et Brian Ferneyhough, à l'Experimentalstudio de Freiburg, avec Hans-Peter Haller, et à l'Ircam. Membre de l'Institut für Neue Musik, directeur artistique du Chœur de solistes de Freiburg depuis 1984, il travaille en étroite collaboration avec Luigi Nono. Compositeur, lauréat du Prix Reinhold Schneider (1990) et du Prix européen de la culture pour la musique contemporaine (1998), il est, depuis 1989, directeur de l'Experimentalstudio de Freiburg.

Ateliers et services techniques du Staatstheater Mainz

Direction technique, Gerhard Feichtner
Régie générale, Alfred Mayer
Régie, Benedikt Götz,
Silke Eichstädt,
Annika Scheffel

Opéra National de Paris/Bastille

Régie technique, Serge Malko
Responsable lumières, Frédéric Aziani
Responsable son, Christian Coquillaud
Responsable accessoires, Jean Pierre Ruiz



Président : André Bénard
Direction générale : Alain Crombecque
Direction artistique :
Musique : Joséphine Markovits
Théâtre et danse : Marie Collin
156, rue de Rivoli, 75001 Paris
01 53 45 17 17
www.festival-automne.com



Direction : Gérard Mortier
0 892 89 90 90
www.opera-de-paris.fr

APOCALYPSE DE JEAN

Chapitre XXII

Suite de la description de la Jérusalem céleste. Conclusion du livre.

Traduction Louis-Isaac Lemaître de Sacy (1613-1684)

1. Il me montra encore un fleuve d'eau vive, claire comme du cristal, qui coulait du trône de Dieu et de l'agneau.
2. Au milieu de la place de la ville, des deux côtés du fleuve, était l'arbre de vie qui porte douze fruits et donne son fruit chaque mois; et les feuilles de cet arbre sont pour guérir les nations.
3. Il n'y aura plus là de malédiction, mais le trône de Dieu et de l'agneau y sera, et ses serviteurs le serviront.
4. Ils verront sa face, et ils porteront son nom écrit sur le front.
5. Il n'y aura plus là de nuit, et ils n'auront point besoin de lampe, ni de la lumière du soleil, parce que c'est le Seigneur Dieu qui les éclairera, et ils régneront dans les siècles des siècles.
6. Alors il me dit : Ces paroles sont très certaines et très véritables ; et le Seigneur, le Dieu des esprits des prophètes, a envoyé son ange pour découvrir à ses serviteurs ce qui doit arriver dans peu de temps.
7. Je m'en vais venir bientôt : heureux celui qui garde les paroles de la prophétie de ce livre !
8. C'est moi, Jean, qui ai entendu et qui ai vu toutes ces choses. Et après les avoir entendues et les avoir vues, je me jetai aux pieds de l'ange qui me les montrait, pour l'adorer.
9. Mais il me dit : Gardez-vous bien de le faire; car je suis serviteur de Dieu comme vous, et comme vos frères les Prophètes, et comme ceux qui garderont les paroles de la prophétie de ce livre. Adorez Dieu.
10. Après cela il me dit : Ne scellez point les paroles de la prophétie de ce livre; car le temps est proche.

εγω το Αλφα και το Ωμεγα

11. Que celui qui fait l'injustice, la fasse encore ; que celui qui est souillé, se souille encore ; que celui qui est juste, se justifie encore ; et que celui qui est saint, se sanctifie encore.

12. Je m'en vais venir bientôt, et j'ai ma récompense avec moi pour rendre à chacun selon ses œuvres.

13. Je suis l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin.

14. Heureux ceux qui lavent leurs vêtements dans le sang de l'agneau, afin qu'ils aient droit à l'arbre de vie, et qu'ils entrent dans la ville par les portes !

15. Qu'on laisse dehors les chiens, les empoisonneurs, les impudiques, les homicides et les idolâtres, et quiconque aime et fait le mensonge.

16. Moi, Jésus, j'ai envoyé mon ange pour vous rendre témoignage de ces choses dans les Églises. Je suis le rejeton et le fils de David, l'étoile brillante, l'étoile du matin.

17. L'esprit et l'épouse disent : Venez. Que celui qui entend dise : Venez. Que celui qui a soif vienne, et que celui qui le désire reçoive gratuitement de l'eau de la vie.

18. Je déclare à tous ceux qui entendront les paroles de cette prophétie, que si quelqu'un y ajoute quelque chose, Dieu le frappera des plaies qui sont

écrites dans ce livre.

19. Et que si quelqu'un retranche quelque chose des paroles du livre de cette prophétie, Dieu l'effacera du livre de vie, l'exclura de la ville sainte, et ne lui donnera part à rien de ce qui est écrit dans ce livre.

20. Celui qui rend témoignage de ces choses dit : Certes, je vais venir bientôt. Amen. Venez, Seigneur Jésus.

21. Que la grâce de notre Seigneur Jésus-Christ soit avec vous tous. Amen.

Editions Robert Laffont,
Collection Bouquins, Paris.

ο Πρωτος και ο Εσχατος

η Αρχη και το Τελος

FRFAP 2004 M 01 PRGS