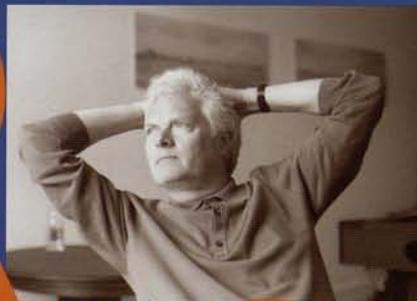


HEINER GOEBBELS



PAYSAGE AVEC PARENTS ELOIGNES

du 9 au 12 octobre 2004
Théâtre Nanterre-Amandiers



THÉÂTRE NANTERRE-AMANDIERS
Direction Jean-Louis Martinelli

HEINER GOEBBELS

Landschaft mit entfernten Verwandten
Paysage avec parents éloignés

Musique et mise en scène,
Heiner Goebbels
Première présentation à Paris

D'après des textes et des images
de Giordano Bruno,
Arthur Chapman/ Estelle Philleo,
T.S. Eliot, François Fénelon,
Michel Foucault, Katharina Fritsch,
Claude Lorrain, Henri Michaux,
Nicolas Poussin, Gertrude Stein, Diego
Velasquez, Leonard de Vinci, Sisley
Xshafa.

Décors et lumière, Klaus Grünberg
Costumes, Florence von Gerkan
Régie son, Norbert Ommer

Collaboration à la mise en scène
Stephan Buchberger

Avec
David Bennet
Ensemble Modern
Deutscher Kammerchor
Direction musicale, **Franck Ollu**

Durée : deux heures sans entracte

Coproduction Grand Théâtre de Genève,
Ensemble Modern avec le concours de
Kulturstiftung Deutsche Bank, Berliner
Festspiele, Festspielhaus St. Pölten et La
Filature/scène nationale de Mulhouse /
Commande de l'Association Européenne
des Festivals à l'occasion de son 50^e anni-
versaire.

Création mondiale au Grand Théâtre de
Genève le 16 octobre 2002. Création
française à la Filature de Mulhouse le 31
janvier 2003.

Représentations à Paris :
Coréalisation Théâtre Nanterre-
Amandiers, Festival d'Automne à Paris

Photo de couverture : Jakob Rendtorff

Ensemble Modern
Dietmar Wiesner, flûte, flûte
alto, flûte de bambou
Catherine Milliken, hautbois,
musette, récitante
Roland Diry, clarinettes
Wolfgang Stryi, clarinette
basse, saxophone
Barbara Kehrig, basson
Valentin Garvie, trompette,
cornet à bouquin, trombone,
récitant
Sava Stoianov, trompette,
trompette piccolo
Uwe Dierksen, trombone
Rumi Ogawa, vibraphone,
percussion
Rainer Römer, nagara, daf,
guitare sur table, batterie
Hermann Kretschmar, piano,
échantillonneur,
accordéon
Ueli Wiget, clavecin,
clavicorde, piano, harpe
Jagdish Mistry, violon,
récitant
Swantje Tessmann, violon
Susan Knight, alto, voix
Eva Böcker, violoncelle,
récitante
Michael M. Kasper,
violoncelle / violoncelle
sur table
Hans-Joachim Tinnefeld,
contrebasse, basse électrique

Deutscher Kammerchor
Cornelia Winter, Gundula
Anders, sopranos ; Paul Ger-
hardt Adam, alto (soliste),
Annette Kohler-Welge, alto ;
Friedemann Büttner, ténor
(soliste) Bernhard Scheffel,
ténor (soliste) ; Ekkehard
Abele, basse (soliste) ; Michael
Albert, basse

SYNOPSIS

Acte I

Entrada / Non sta – Rien ne tient (Présage)

Scène de chœur à l'ar-
rière plan : "Rien ne
tient". Le texte évoque le
mouvement perpétuel
de toutes choses et la
destinée identique qui
échoit à tout – indépen-
damment de la direction
du mouvement.

Extrait de "Dell'infinito,
universo e mondi" (3^e
dialogue) de Giordano
Bruno (en italien)

Suite I – Dell'infinito – De l'infini

Scène de la Renaissance :
on parle de la guerre et
des bombardements, du
fait qu'ils durent si long-
temps, tellement long-
temps : "Ah, dis-je, je
déteste que l'on détruise
de belles villes et que des
Français meurent, mais
que puis-je faire ?"

Un autre observe l'éga-
lité de la droite et du
cercle à l'infini, cher-
chant à prouver la
concordance des oppo-
sés. Quelques-uns, qui
croyaient encore avoir
compris quelque chose
d'avéré, ne compren-
nent plus rien désor-
mais : "Où est donc passé
notre bel ordre, l'échelle
de la nature ?"

Extraits de "Wars I Have
Seen" de Gertrude Stein
(en anglais) ; de "Della
causa, principio e uno"
(5^e dialogue) et de
"Dell'infinito, universo
e mondi" (2^e et 3^e dia-
logues) de Giordano
Bruno (en allemand et
en italien).

tous prennent place. La nuit est
symbolisée comme un espace cu-
bique dans lequel un combat à la
Sisyphé contre la cave et la voûte
décrit l'échec de la tentative de
percer vers la liberté. "Mais la si-
tuation changera peut-être un
jour".

Extrait de "Wars I Have Seen" de
Gertrude Stein (en anglais) ; "Les
travaux de Sisyphé" de Henri Mi-
chaux, publié dans "Apparitions"
(en français)

Acte II

Les Inachevés

Musique pour orchestre
masqué devant un ta-
bleau de paysage.

Dialogue des morts – Léonard de Vinci et Nicolas Poussin

Dialogue sur une toile
invisible sur laquelle le
beau et l'effroyable sont
pareillement représen-
tés : "Paysage avec
homme tué par le ser-
pent"
Extrait de "Dialogue des
morts" de François Fé-
nelon (en français)

Et c'est toujours

Cours de danse pour
hommes, une boîte à
rythme, un poème.
"Et c'est toujours"
d'Henri Michaux, in "La
vie dans les plis" (en
français)

Suite II – Tablée

Assombrissement. Un
tableau rococo. On re-
prend le thème de la
guerre, on parle du XIX^e
siècle et des étoiles ; et
l'on évoque le fait que les
éclipses de lune ne sont
un plaisir qu'en temps
de paix. On dresse une
longue table à laquelle

Suite III – Derviches

Danse rituelle des derviches sur
la musique de la flûte en bambou
et des nagaras.

Une voix parle des cris – et des
plis qui nous entourent.

"Emplie de" de Henri Michaux,
publié dans "La vie dans les plis"
(en français)

Acte III

Suite IV – Marche triomphale

Une haie de spectateurs, une pha-
lange de tambours, une marche
trionphale, on compte les armes,
on attend le triomphateur.
On hisse de gigantesques ma-
rionnettes et on les fait danser.
L'homme-bombe en a assez de
tuer, il veut peindre.

"Triumphal March" de T. S.
Eliot, extrait de "Coriolan", pre-
mière partie (en anglais) ;
"Homme-bombe" de Henri Mi-
chaux, extrait de "Liberté d'ac-
tion" (en français).

Description de bataille

Comment peut-on décrire une
bataille ? Un paysage de texte
comme concept de tableau. Et du
fait que le tableau a plus belle al-
lure quand un peu de fumée vole
derrière les flèches.

Extrait des "Manuscrits pari-
siens" (Institut de France) de Léo-
nard de Vinci, in "Sämtliche
Gemälde und Schriften zur Ma-
lerei" (en allemand)

Suite V – Las Meninas (Les Suivantes)

Des femmes en costume rococo dansent : une
histoire qui se répète et dont personne ne
veut tirer la leçon.

On reconstitue une peinture sur la scène, on
interroge : "Qui regarde qui ?".

Extrait de "Wars I Have Seen" de Gertrude
Stein (en anglais) ; extrait de "Les Suivantes"
de Michel Foucault in "Les mots et les choses"
(en espagnol et en français)

Kehna hi kya

Un chant indien. Le texte évoque une mys-
térieuse et unique rencontre dans laquelle le
regard prend une signification singulière.
De A.R. Raahman (en hindi)

Temple I

Image instrumentale avec six cloches. Tout
est orange.

Il y a des jours

Intermezzo devant le rideau : il y a des jours
où tout semble plat comme une toile.
"Il y a des jours" de Henri Michaux, extrait
de "Tels des conseils d'hygiène à l'âme", in
"Qui je fus" (en français).

Acte IV

La Fronde à hommes

On ne peut pas se débarrasser des hommes.
Ils sont plus forts et reviennent, même qua-
rante ans après.

"La Fronde à hommes", d'Henri Michaux,
publié dans "Liberté d'action" (en français)

Suite VI – De la cause

Nouveau tableau rococo, transformé. On
prend les conversations et les thèmes des actes
précédents : la terreur inchangée qu'inspire
la guerre, la répétition de l'histoire, la ques-
tion de l'organisation de la nature : "Je ne
nie pas la distinction, mais je nie cette hié-
rarchie".

Des maquettes de villes sont apportées : on
les observe, on les discute, un orage se lève,
une rivalité des villes se développe et dé-
bouche sur des actions guerrières, une ville
est incendiée.

Suite VII – La Cène

Une soirée *country* américaine ; on chante à la manière *hillbilly* du grand Ouest : le soleil est plus chaud, la neige est plus blanche, le sourire plus long, la poignée de mains plus ferme, le ciel plus bleu...

On parle du voyage et de son inutilité : "Je mets la Chine dans ma cour".

"Out Where The West Begins" d'Arthur Chapman et Estelle Philleo (en anglais) ; extrait de "Wars I Have Seen" de Gertrude Stein (en anglais) ; *Freight Train* (traditionnel, en anglais) ; "Liberté d'action" d'Henri Michaux, publié dans "Liberté d'action" (en français)

Temple II

Un espace dans lequel tous sont semblables ; va-et-vient permanent ; une voix résume les principales conditions de la peinture, par exemple : "Il ne se donne point de visible sans distance"

Extrait de : Lettre de Nicolas Poussin à Monsieur de Chambray, Rome, le 1^{er} mars 1665, (en français)

Table rase ; on entend les nombreuses petites histoires que chacun raconte inlassablement : des histoires de chiens et de poules, d'odeurs et d'informations, de radio : "Tout le monde peut entendre la même chose, alors quel intérêt y a-t-il à faire des conquêtes ?" Extrait de "Wars I Have Seen" de Gertrude Stein (anglais) ; extrait de "Dell'infinito, universo e mondi" (3^e dialogue) de Giordano Bruno (en allemand)



photo : Carole Parodi

tion de la toile, invisible pour le spectateur : "Paysage avec l'homme tué par un serpent" – un équilibre extraordinaire entre l'effroi et la beauté. La tension autour de cet équilibre provoque également dans cet opéra une multitude de perspectives, qui déplacent le spectateur de gauche à droite, de l'avant-plan à l'arrière-plan, du son au texte, du temps joué au temps raconté, de cette scène à la suivante, etc.

Il manque habituellement aux paysages dans les tableaux de Poussin un centre clairement défini, et le regard du spectateur doit se porter avec respect sur tous les détails. Que cela soit justement possible est le résultat (aux côtés de l'équilibre que nous avons défini) de la seconde qualité principale de Poussin : le fait que, même dans la plus grande distance, il ne devient pas imprécis, ne laisse rien d'inessentiel de côté en le rendant flou, ou au contraire ne renforce rien d'important, mais que, même les bâtiments ou les groupes de personnages qui se trouvent à la plus vaste distance, voire à l'horizon, sont représentés comme les objets du premier plan. Les uns viennent à l'instant d'être tués, les autres pêchent au lac à droite de la toile et, au fond, des adolescents se baignent tranquillement et ne s'aperçoivent de rien. Ainsi, le spectateur a-t-il la liberté de sa perception ; la manière de faire de Poussin permet, autorise notre regard ; et le fait que ces deux verbes aient à voir avec le "pouvoir" souligne cette propriété.

DESCRIPTIONS DE TOILES, SOCIÉTÉS ATTABLEES ET COMPARAISONS

À propos de "Paysage avec parents éloignés" (2002) Heiner Goebbels

Nicolas Poussin : "Sur le devant du tableau, les figures sont toutes tragiques. Mais dans le fond, tout est paisible, doux et riant."

Léonard de Vinci : "Le côté gauche de votre tableau me donne de la curiosité de voir le côté droit."

Ce "Dialogue entre les morts" fait partie d'une première description de tableau dans "Paysage avec parents éloignés". Même si, à première vue, cet opéra d'images peut sembler incohérent, s'il s'efforce de donner cette impression, on y trouve pourtant des thèmes permanents : entre autres les descriptions de tableaux. Ici, les deux peintres discutent de la compo-

Au troisième acte de l'opéra se poursuivent d'autres descriptions de tableaux, qui possèdent certaines propriétés en commun :

- une marche triomphale sous la forme d'un poème de T.S.Eliot, dans lequel on occupe le temps d'une attente de la venue de l'Empereur avec un défilé d'armes et la dégustation de petites saucisses. "What a time that took. Will it be he now?"

- "Comment on doit décrire une bataille", les prescriptions de Léonard de Vinci concernant la peinture du non-représentable, à savoir la violence de la guerre ; des conseils qui se concluent par des recommandations sur l'usage des couleurs : "il faut peindre en rouge les combattants... les vaincus avec une couleur pâle..."

- l'explication et la reconstruction scénique des regards et des représentations dans la célèbre toile de Velasquez "Les Ménines" d'après un texte de Michel Foucault, qui se focalise sur la thématique du couple régnant présent/absent en avant-plan/arrière-plan.

D'autres tableaux sont discutés (chantés, tambourinés et dansés), qui se refusent à occuper le centre puissant, souvent violent, ou qui le mettent entre parenthèses, le repoussent ; celui-ci n'est pas mis en scène, mais simplement recherché, suggéré, l'artiste travaille autour de lui ; finalement, on l'omet afin qu'il soit mieux discuté, perçu et mis au centre de notre intérêt par nous, spectateurs d'aujourd'hui – comme c'était déjà le cas pour les deux peintres cités.

Ce regard, cette manière de lire, est un procédé que l'écrivain américain Gertrude Stein a transcrit en littérature avec ses "Landscape Plays". Des pièces sans tension narrative et direction linéaire, des pièces sonores et textuelles, dans lesquelles le spectateur peut circuler par le regard, l'écoute et la lecture. Dans son oeuvre tardif l'écrivain américain abandonne les jeux de langage, qui nous semblent

parfois absurdes et ne sont en fait apperceptibles que sur le plan rythmique et musical, pour aller plus loin dans sa quête : dans le roman "Wars I Have Seen", elle parvient à obtenir un jeu de rôles productif entre sens et absence de sens grâce à la confrontation de différentes techniques narratives. En cela elle transforme sans crier gare le "principe du paysage" en perspective éminemment politique : pendant l'année 1943, qu'elle passe en France, elle propose un montage d'observations anodines avec d'autres plus lourdes de conséquences. Elle ne cesse de pourfendre, mélange sans arrêt les sphères privées et publiques : que l'on puisse par exemple "de nouveau porter des chaussures avec des semelles en cuir et non pas comme au début de la guerre avec des semelles en bois parce que tout le monde s'attend en 1943 à ce que la guerre se termine vite, comme le dit le paysan, tout ce qui a un début doit avoir également une fin", ou bien que la mort absurde lui paraisse la preuve, comme pour "Richard III" chez Shakespeare, que l'histoire se répète indéfiniment et que personne ne veut apprendre du passé... et subitement des phrases surgissent comme "je déteste voir des lieux plaisants détruits et les Français tués mais qu'y puis-je ?"

On trouve également chez Gertrude Stein un équilibre étrange entre l'humour, le cynisme, l'effroi et l'indifférence, la distance ou la prise de position provocatrices. Le chien aimé avec son diabète la concerne-t-elle vraiment plus que les bombes sur l'Italie ? Avec ce mélange, chaotique en apparence, de détails bavards, de grandes hypothèses historiques et d'observations politiques très précises, Stein provoque ce que nous avons déjà apprécié chez Poussin : le regard / la concentration / l'appréciation de la chose vue par le lecteur. Le fait qu'elle ne nous épargne pas cet effort est sa grande qualité, que je m'efforce de traduire sur la scène [...]

Pourquoi cet opéra s'intitule-t-il "Paysage avec parents éloignés" ? Pourquoi les arts visuels sont-ils si importants comme source d'inspiration, et pourquoi les sociétés attablées jouent-elles tout spécialement un rôle si éminent ?

Les histoires d'amour représentées sur scène m'ont toujours ennuyé et je ne crois pas non plus qu'on fasse justice aux relations de pouvoir dans la société en les réduisant à des conflits relationnels d'ordre psychologique – ce qui malheureusement se fait toujours et encore au théâtre et à l'opéra. Ce qui m'intéresse, ce sont les constellations sociétales, au-delà de l'individuel, l'espace public, et j'adhère au propos d'Alexander Kluge : "Les décisions ne se prennent pas dans le proche rayon de notre expérience". Certes nous aimerions bien que cela ne se passe pas ainsi, mais la réalité est autre. Je partage cette idée de la formation de "sens pour le lointain", pour lesquels plaide Kluge. Pour la bonne raison que seule la distance nous ouvre la possibilité de ressentir une proximité, de découvrir une ressemblance, une familiarité. "Celui qui a l'oeil sur l'objet ne

le voit pas" a dit Heiner Müller. Et c'est dans cette frontière précaire entre l'espace public et l'espace privé, que chacun doit définir pour soi, que nous trouvons la clé pour la société de table [...]

La table garantit donc un accord afin que nous ne nous "tombions pas dessus" (Hannah Arendt), une sorte de commun dénominateur pour la présence simultanée de quantité d'aspects et perspectives contradictoires, qui n'hypothèquent en rien la différence de tout un chacun. Le problème qui demeure est la mise à plat des confrontations, la comparaison, l'évaluation et le jugement des différentes positions. [...]

Le problème est dans les comparaisons. Ce sont des comparaisons que naissent les conflits de société. Des échelles. Canetti écrit "Des superlatifs naît une puissance destructrice." Cette dernière est déjà contenue dans les comparatifs : se placer au-dessus des autres. Dissimuler quelque chose de moins important. Mettre en avant le meilleur acteur. Poser toujours la différence comme un jugement de valeur ; et par-là même

ne pas reconnaître que quelque chose n'est ni mieux ni moins bien, mais autre – et le supporter comme c'est. Cela était clair pour Giordano Bruno, qui a formulé sa théorie de l'accord des contraires, a mis en doute la hiérarchie de l'univers et considérait "la droite et le cercle" comme identiques dans l'infini. Comme dialecticien de la première heure, il contestait "non pas les différences, mais les hiérarchies". Les peureux se réfugient derrière les lois naturelles et recherchent derrière le chaos d'une égalité essentielle qui les angoisse un ordre plus rassurant : "Où se trouve l'ordre, l'échelle de la nature ?" Avec ces mots se conclut le premier acte. Les choristes sont habillés en cols blancs caractéristiques des débuts de l'époque moderne, comme nous les connaissons des tableaux de Franz Hals ou de Rembrandt ; ils sont attablés et discutent cette problématique en chantant. La réponse vient trois actes plus tard (encadré ci-contre) – à la même table. Des cowboys à moitié éméchés se croisent dans un bar et affirment savoir où l'on peut faire respecter l'ordre, où tout est un peu mieux qu'ailleurs : dans le *Wild West*.

À ces deux tableaux attablés ne participe pas le protagoniste autour duquel tout est centré. On ne trouve pas non plus l'unicité de sens qui rapetisse le regard, dénonce la situation, ou encore la fixe sur un seul type de lecture interprétative, mais la tentative permanente de laisser les images dans un équilibre fragile. Le regard du spectateur doit pouvoir se concentrer à tout moment sur les personnes.

Traduit de l'allemand par Éric Denut.

Texte intégral en français publié dans *Musica Falsa*, septembre 2004

Premier acte

1 - Où est donc ce bel ordre, cette belle échelle de la nature par laquelle on s'élève du corps le plus dense et le plus grossier, qui est la terre, à celui moins grossier, qui est l'eau, au clair, au plus clair, au parfaitement clair ?

2 - Du ténébreux au plus lumineux ? Du plus grave au grave, de celui-ci au léger, du léger au plus léger, et enfin à celui qui n'est ni grave ni léger ?

3 - Du corps qui se meut en direction du milieu au corps qui se meut à partir du milieu, jusqu'à celui qui se meut autour du milieu ?

Quatrième acte

1 - Là où les mains se serrent un peu plus chaleureusement, Là où les sourires s'effacent un peu plus lentement, C'est là que l'Ouest commence; Là où les rayons du soleil sont un brin plus brillants, Où les flocons qui tombent sont un poil plus blancs, Où l'amour des siens est juste un peu plus franc, C'est là que l'Ouest commence.

2 - Là où le ciel est d'un bleu légèrement plus clair, Là où les amis sont un peu plus sincères, C'est là que l'Ouest commence. Là où souffle une brise plus douce, Où l'on entend un rire dans la moindre source, Où les blés, à peine semés, poussent, C'est là que l'Ouest commence.

3 - Là où le monde est en train de se faire, Où moins de cœurs se désespèrent, C'est là que l'Ouest commence. Où l'on a plus l'habitude de chanter que de soupirer, Où l'on a plus l'habitude de donner que d'acheter, Et où un homme se lie d'amitié sans s'efforcer C'est là que l'Ouest commence.

Rainer Römer : D'où vient l'idée de cet opéra ?

Heiner Goebbels : C'est l'Ensemble Modern qui en a pris l'initiative. Il y a trois ans, lors d'une discussion à Londres, vous avez exprimé votre intérêt de vous attaquer à une troisième collaboration scénique, après les expériences de *Schwarz auf Weiss* et *Eislermaterial*. Peu après, l'Association Européenne des Festivals a voulu me commander une oeuvre à l'occasion de son cinquantième anniversaire. Cette création devait être réalisée au Grand Théâtre de Genève, qui n'a pas d'orchestre permanent ; j'ai donc pu associer ces deux initiatives.

RR : Avais-tu déjà reçu des propositions pour créer un opéra ?

HG : Oui, de la part de plusieurs institutions mais je n'avais pas accepté, car le monde de l'opéra a un calendrier de préparation différent de celui du théâtre et il n'offre pas la flexibilité dont j'ai besoin pour me laisser surprendre par le processus de création. J'entends par là surtout d'avoir la possibilité d'intégrer les participants - en l'occurrence les musiciens de l'Ensemble Modern - dans ce processus, de tester des idées, pour qu'à la fin éléments scéniques, musique, mais aussi instrumentistes soient associés.

RR : Quelles ont été tes premières réactions à propos de l'« opéra » ?

HG : L'opéra m'intéresse en tant que forme hautement complexe, à l'intersection de tous les moyens du théâtre. En même temps, je m'en sens éloigné à cause de l'univers sonore relativement limité du chant lyrique occidental, même sous ses formes expérimentales.

Il y a là une sorte d'artefact auquel je n'ai jamais pu m'ouvrir. Il y a peu d'opéras que j'apprécie. Mais je revois *Wozzeck* toujours volontiers. A cause du traitement de la voix : Alban Berg a réussi à y « composer » la langue de Büchner en se calquant sur les inflexions réelles de la voix et le rythme de la langue. Dans mon travail, je cherche plutôt à utiliser la musicalité de la langue parlée, à la révéler, à la recomposer, à l'amener jusqu'à la transparence. C'est pour cette raison qu'il y a un acteur - David Bennent - qui joue un grand rôle dans cet opéra. Parce que je crois que l'opéra et le théâtre offrent un terrain esthétique capital quand ils se positionnent par rapport à la langue parlée sans la (re)composer. Pas simple d'écrire un opéra qui ne sonne pas comme un opéra. Le privilège de réaliser la mise en scène moi-même m'offre aussi la possibilité de passer sans cesse du rôle de compositeur à celui de metteur en scène et vice versa.

RR : L'Ensemble Modern a travaillé sur ton opéra pendant cinq jours en décembre 2001. Cela se passait dans un espace équipé d'une régie-son, d'une régie lumières, il y avait aussi une costumière et un décorateur. Les paramètres d'ordinaire mis au service de l'opéra à la fin de la production, étaient ici disponibles dès le début. Nous autres musiciens étions introduits dans la construction des scènes comme des compléments. Comment avais-tu planifié ce processus ?

HG : Si je travaille dès le départ avec tous les paramètres, c'est

parce que je n'aime pas hiérarchiser les composants du théâtre. Que ce soit la lumière, la scénographie, les costumes, l'amplification ou les accessoires, chaque élément théâtral qui est seulement « pensé » mais pas réellement « mis en scène » avec le reste ou qui ne l'est qu'à la fin de la période de répétition, ne peut avoir qu'un caractère illustratif. Moi, au contraire, j'aimerais laisser ouvertes les potentialités de tous les paramètres et avoir aussi l'opportunité de « penser », d'imaginer une scène en partant du costume, ou de la lumière, ou encore du son. C'est une chose que je ne peux guère faire en travaillant seul. Il en va ainsi de toutes mes productions théâtrales. J'ai toujours rassemblé tous les éléments dès le début. C'est un luxe, certes, mais que je crois nécessaire et qui n'est généralement pas accessible dans un théâtre de répertoire ou dans une institution d'opéra. Parce que les studios de répétition ne sont pas équipés de manière adéquate. Mais aussi parce que le système du répertoire interdit un tel mode de

travail. Ce qui s'est passé au cours de nos répétitions, c'était un mélange d'éléments planifiés et d'improvisations. J'avais déjà beaucoup d'images en tête.

RR : Pourrais-tu les décrire ?

HG : L'Ensemble Modern n'est pas un orchestre que l'on doit enfouir dans la fosse d'orchestre. J'ai pour ambition de dépasser l'expérience commune de *Schwarz auf Weiss*. Ce qui était attractif dans ce spectacle, c'est que les membres de l'Ensemble en étaient les « performers ». Mais bien qu'acteurs, ils demeuraient toujours musiciens. A présent, j'aimerais, avec l'Ensemble, mettre en scène des images sans que les instruments revêtent une signification fondamentale dans la combinatoire de ces images. Il y est question de groupes sociaux sur un plan plus général : politique, privé, social. J'imagine une série de grandes et incessantes transformations. Les images m'ont été suggérées par la manière de regarder la peinture paysagère, par exemple les tableaux de Poussin qui

ne sont pas focalisés sur une perspective centrale. Les motifs au lointain n'y sont jamais traités comme des éléments sans importance aux contours flous, mais ils sont très détaillés, comme pour les photographies d'Andreas Gursky. Du point de vue de celui qui regarde, le centre même d'un tableau n'est pas toujours décidé d'avance.

Pour travailler sur un opéra, cette perspective m'intéresse beaucoup. Ce regard que l'on assimile par l'observation d'un paysage ou de la peinture paysagère, Gertrude Stein a essayé de le transposer dans le domaine du théâtre et de la littérature sous l'intitulé de *Landscape Plays*. Sa manière d'écrire a quelque chose de cet éloignement invariable dont l'auditeur ou le lecteur tire ensuite lui-même « son » texte. C'est un récit non narratif, souvent sans commencement ni fin. Voilà ce que j'aimerais transposer dans le domaine du théâtre musical. J'ai en tête des images suggérées par des peintures, des tableaux de groupes, de vie publique, de constellations sociales de différents siècles : une société rococo, une assemblée médiévale avec un orgue, une tablée, des images d'autres cultures telles que des derviches tourneurs ou une soirée de *hillbilly* américain. En décembre, j'ai essayé de « construire » ces images. Mais parfois, c'était aussi, en 2001, un jeu d'échanges très spontanés entre des propositions de costumes, des idées de lumières, des improvisations musicales, et un système de signes qui s'est constitué au gré de mon travail sur cette pièce. Bien sûr, il s'y trouve aussi les éléments biographiques que l'on porte en soi et qui soudain refont surface.

RR D'où vient le titre "Paysage avec parents éloignés" ?
HG Cela pourrait presque être un titre de tableau classique. A l'instar, par exemple, des tableaux de Poussin dont j'ai parlé : *Paysage avec un homme tué par un serpent* ou *Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé*, etc. Le titre vaut aussi pour sa ressemblance avec les tableaux que nous ne pouvons voir qu'avec le recul nécessaire, quand nous voulons reconnaître la structure d'ensemble de ce que nous connaissons déjà. Heiner Müller a dit un jour : « Quand on vautre son œil sur un objet, on ne le voit pas ». Il n'y a pas que l'éloignement qui se dissimule dans le titre : la perspective qui appartient aux arts visuels est constamment présente dans mon travail. Dans cet opéra, il y a de nombreuses descriptions de tableaux et les sources du livret sont issues soit des textes des artistes eux-mêmes, soit de traités d'esthétique.

* Rainer Römer est percussionniste et membre-fondateur de l'Ensemble Modern

ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Henri Michaux, *Qui je fus*
Gallimard ; poche ; poésie ; 2000

Henri Michaux *La vie dans les plis*
Gallimard ; poche ; poésie ; 1990

Michel Foucault, *Les Mots et les choses*
Une archéologie des sciences humaines
Gallimard ; Bibl. Sciences Humaines ; 1990

Gertrude Stein, *Les Guerres que j'ai vues*
Traduction, Isabelle Di Natale
Editions du Rocher ; 2002

Giordano Bruno, *De l'infini de l'univers et des mondes*
Traduction, Giovanni Aquilecchia
Oeuvres complètes T4. Belles Lettres ; 1995

François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Dialogues des morts*. Actes Sud ; Babel ; 1989

LIVRET (extraits)

Non sta

Giordano Bruno

Rien ne tient, mais tourne et roule
Tout ce qui dans le ciel et sous le ciel se voit.
Toute chose court, tantôt vers le haut, tantôt vers le bas,
Que son temps soit long ou bref,
Qu'elle soit pesante ou légère ;
Et peut-être tout va du même pas
Et vers le même point.
Tant qu'il n'est arrivé, court le tout.
Tant le seau tourne l'eau sens dessus dessous,
Qu'une même partie, la voilà partie
Tantôt de haut en bas, tantôt de bas en haut,
Et la même pagaille
A tous assigne le même sort.

Description d'une bataille

Leonard de Vinci

Tu feras d'abord la fumée de l'artillerie, mêlée à l'air avec la poussière mue par le mouvement des chevaux et des combattants; et ce mélange, tu le traiteras ainsi : la poussière, parce qu'elle est chose terrestre et pesante, bien que par sa légèreté elle s'élève et se mêle dans l'air, retourne néanmoins volontiers en bas. La fumée flottera en couleur un peu azurée et la poussière retirera sur sa propre couleur. Quant aux combattants, plus ils seront dans le trouble, moins on les verra, et moins il y aura de différence entre leurs lumières et leurs ombres. Tu feras rougir les visages et les personnes, et leur air.
Que l'air soit plein de volées de flèches de divers genres, les unes qui montent, d'autres qui descendent, et d'autres qui soient par ligne horizontale, et que la course des balles des escopettes soit suivie de quelque fumée. Tu feras traîner à quelque cheval son maître mort, et derrière lui tu laisseras dans la poussière et la fange la marque du corps traîné. Tu feras beaucoup de sortes d'armes parmi les pieds des combattants, comme des boucliers brisés, des lances, des épées brisées et d'autres choses semblables. Tu feras des hommes morts, quelques-uns à moitié recouverts par la poussière, d'autres complètement.
Tu feras les vaincus et battus pâles, avec les sourcils hauts à leur jonction; et que la chair

qui reste au-dessus d'eux soit couverte de douloureux froncements. Que les lèvres arquées découvrent les dents du haut ; les dents séparées de manière à crier en se lamentant. Tu feras d'autres criant avec la bouche défaite et fuyante. D'autres mourant serrer les dents, renverser les yeux, serrer le poing contre leur personne, et les jambes tordues. On pourrait voir beaucoup d'hommes tombés en un groupe sur un cheval mort. Tu verras quelques vainqueurs.
Et ne faire aucun endroit plat, si ce n'est les traces des pas remplies de sang.

Les Suivantes

Michel Foucault

Le peintre est légèrement en retrait du tableau. Il jette un coup d'oeil sur le modèle; peut-être s'agit-il d'ajouter une dernière touche, mais il se peut aussi que le premier trait encore n'ait pas été posé. Le bras qui tient le pinceau est replié sur la gauche, dans la direction de la palette; il est, pour un instant, immobile entre la toile et les couleurs.
Cette main habile est suspendue au regard; et le regard, en retour, repose sur le geste arrêté. Entre la fine pointe du pinceau et l'acier du regard, le spectacle va libérer son volume [...].
En prenant un peu de distance, le peintre s'est placé à côté de l'ouvrage auquel il travaille. C'est-à-dire que pour le spectateur qui actuellement le regarde, il est à droite de son tableau qui, lui, occupe toute l'extrême gauche. A ce même spectateur, le tableau

tourne le dos : on ne peut en percevoir que l'envers, avec l'immense chassis qui le soutient. Le peintre, en revanche, est parfaitement visible dans toute sa stature [...] il fixe un point invisible, mais que nous, les spectateurs, nous pouvons aisément assigner puisque ce point, c'est nous-mêmes : notre corps, notre visage, nos yeux. Le spectacle qu'il observe est donc deux fois invisible : puisqu'il n'est pas représenté dans l'espace du tableau, et puisqu'il se situe précisément en ce point aveugle, en cette cache essentielle où se dérobe pour nous-mêmes notre regard au moment où nous regardons. [...] Des yeux du peintre à ce qu'il regarde, une ligne impérieuse est tracée que nous ne saurions éviter, nous qui regardons : elle traverse le tableau réel et rejoint en avant de sa surface ce lieu d'où nous voyons le peintre qui nous observe ; ce pointillé nous atteint immanquablement et nous lie à la représentation du tableau [...]. Nul regard n'est stable [...]. Et la grande toile retournée à l'extrême gauche du tableau exerce là sa seconde fonction : obstinément invisible, elle empêche que soit jamais repérable ni définitivement établi le rapport des regards [...]. Parce que nous ne voyons que cet envers,

nous ne savons qui nous sommes, ni ce que nous faisons [...].

Les autres personnages du tableau sont pour la plupart tournés eux aussi vers ce qui doit se passer en avant. [...]

La frise qui occupe le premier et le second plan du tableau représente, - si on y comprend le peintre - huit personnages. Cinq d'entre eux, la tête plus ou moins inclinée, tournée ou penchée, regardent à la perpendiculaire du tableau. Le centre du groupe est occupé par la petite infante, avec son ample robe grise et rose. La princesse tourne la tête vers la droite du tableau, alors que son buste et les grands volants de la robe fuient légèrement vers la gauche ; mais le regard se dirige bien d'aplomb dans la direction du spectateur qui se trouve en face du tableau.

Just like that

Gertrude Stein

Nous passons les vendredis après-midi avec des amis à lire Shakespeare, nous avons lu Jules César, et Macbeth et maintenant Richard III et ce qui est terrifiant c'est qu'ils décrivent tout à fait ce qui se passe aujourd'hui. Macbeth voit des fantômes n'est-ce pas, mais Mussolini ne voit-il pas le fantôme de son gendre, bien sûr on le

voit en train de voir le fantôme de son gendre, son dernier discours le prouve, et eux tous, prenez les rois chez Shakespeare ils n'ont aucune raison de se tuer tout le temps les uns les autres, ce n'est pas comme les guerres rangées où l'on se rencontre pour se battre, mais c'est juste de la violence et il n'y a aucun objet à conquérir, aucune gloire à obtenir, exactement comme Henri VI et Richard III et Macbeth tout à fait ça, terrible absolument absolument terrible et tout à fait ça.

Je ne voyage plus

Henri Michaux

Je ne voyage plus. Pourquoi que ça m'intéresserait les voyages. Ce n'est pas ça. Ce n'est jamais ça. Je peux l'arranger moi-même leur pays.
De la façon qu'ils s'y prennent, il y a toujours trop de choses qui ne portent pas.
Ils se sont donné du mal inutilement, ces New-Yorkais avec leurs gratte-ciels, si faciles à survoler, ces Chinois avec leurs pagodes et leur civilisation de derrière les fagots. Moi, je mets la Chine dans ma cour. Je suis plus à l'aise pour l'observer. Et ils n'essayaient pas de me tromper comme ils font chez eux, aidés par leur propagande xénophobe. Ils font chez moi tranquillement leur petit commerce. L'argent passe, et passe. Ça leur suffit, pourvu qu'il passe. Et ils arrivent de la sorte à élever leur nombreuse famille... si je leur en laisse le temps. Même sans argent, ils y arrivent, et à l'avoir peut-être encore plus nombreuse, aidés par la misère et par l'abandon au destin. Il faut même que j'y prenne garde.

Ce n'est pas moi non plus qui irais au Tyrol ou en Suisse, risquer au retour une grève des chemins de fer et des lignes aériennes et de me trouver coincé comme un cancrelat sous une semelle.

Pas si fou!

Les montagnes, j'en mets quand ça me chante, où ça me chante, où le hasard et des complaisances secrètes m'ont rendu avide de montagnes, dans une capitale, encombrée de maisons, d'autos et de piétons préparés exclusivement à la marche horizontale et à l'air doux des plaines.

Je les mets là (pas ailleurs), en pleine construction de briques et de moellons, et les bâtiments n'ont qu'à faire place. D'ailleurs, ce sont des volcans, mes montagnes, et fin prêts à cracher une nouvelle hauteur en moins de deux. Ils s'élèvent donc entre les pâtés de maisons du reste affreuses qu'ils bousculent pour prendre place, la place qu'ils méritent. Ils sont là maintenant. Sinon, est-ce que je continuerais d'habiter cette ville opaque? Est-ce que quelqu'un continuerait d'y habiter? Non.
Sans cette invasion volcanique, la vie dans une grande ville serait bientôt tout à fait insupportable.

Lettre de Nicolas Poussin à Monsieur de Chambray

Principes que tout homme capable de raison peut apprendre:
Il ne se donne point de visible sans lumière.
Il ne se donne point de visible sans moyen transparent.
Il ne se donne point de visible sans terme.
Il ne se donne point de visible sans couleur.
Il ne se donne point de visible sans distance.
Il ne se donne point de visible sans instrument.
Ce qui suit ne s'apprend point, ce sont parties du peintre.
Il faut commencer par la disposition, puis par l'ornement, le décor, la beauté, la grâce, la vivacité, le costume, la vraisemblance et le jugement partout.



BIOGRAPHIES

Heiner Goebbels

Né en 1952 à Neustadt dans le Palatinat, Heiner Goebbels est installé à Francfort depuis 1972. Il commence sa carrière de compositeur en écrivant des musiques de scène, puis pour le cinéma et pour la danse. Il enregistre de nombreux disques et joue avec le *Sogenanntes Linksradikales Blasorchester* (Orchestre de cuivres prétendument d'extrême gauche), entre 1976 et 1981, en duo avec Alfred Harth (de 1976 à 1988) et avec le *ART-Rock-Trio Cassiber* (de 1982 à 1992). A partir du milieu des années quatre-vingt, Heiner Goebbels réalise des pièces radiophoniques, le plus souvent sur des textes de Heiner Müller (*Verkommenes Ufer*, *Die Befreiung des Prometheus*, *Wolokolamsker Chaussee*). Il se voit ainsi décerner le Prix des aveugles de guerre et, à plusieurs reprises, le Prix Italia et le Prix Karl Szuka. A partir de 1988, Heiner Goebbels compose pour l'Ensemble Modern *Red Run*, *Befreiung*, *La Jalousie*, premières œuvres pré-

sentées à Paris, au Festival d'Automne 1992.

Après une série d'œuvres pour la scène, (*Der Mann in Fahrstuhl* en 1987 et *Prometheus* en 1991), il compose et réalise *Ou bien le Débarquement désastreux*, produit par l'ATEM, créé à Paris en mars 1993. Il compose une symphonie, *Surrogate Cities*, créée en août 1994 à l'Alte Oper de Francfort, par la Junge Deutsche Philharmonie, puis présentée au Festival d'Automne à Paris qui l'invite alors pour la seconde fois. Il réalise *La Reprise*, d'après Kierkegaard et Robbe-Grillet en 1995, *Max Black* -avec André Wilms- au Théâtre Vidy-Lausanne en 1998 et *Eislermaterial* (Josef Bierbichler et l'Ensemble Modern) à Munich pour le centième anniversaire de la naissance de Hanns Eisler.

Schwarz auf Weiss en 1996 renforce la relation avec les musiciens de l'Ensemble Modern qui jouera cette œuvre une soixantaine de fois dans 28 villes différentes. En 2000, trois projets sont réalisés : *Hashirigaki* sur des textes de Gertrude Stein, *...même soir*, pour les Percussions de Strasbourg et trois installations pour l'exposition "Le temps, vite!" au Centre Pompidou.

Son premier opéra, *Paysage avec parents éloignés*, est créé en octobre 2002 à l'Opéra de Genève et le spectacle musical *Eraritjaritjaka*, d'après des textes d'Elias Canetti, au Théâtre Vidy-Lausanne en mars 2004. (Reprise à Paris en décembre 2004).

Il enregistre également une dizaine de CDs ; deux enregistrements sont primés. Il reçoit le

Prix de la Culture du Land de Hesse en 1993 et en 2002 la Médaille Goethe de la Ville de Francfort.

Une sélection d'articles et de conférences ont été publiés en 2002 dans "Komposition als Inszenierung".

Plusieurs œuvres pour orchestre ont été composées : *Walden* pour l'Ensemble Modern Orchestra en 1998, *From a Diary* en 2003 pour la Philharmonie de Berlin. Depuis avril 1999, Heiner Goebbels enseigne à l'Institut des Arts Appliqués de l'Université de Giessen.

Site Internet : www.heinergoebbels.com

David Bennent

Comédien, David Bennent s'est fait connaître au cinéma dans *Le Tambour* de Volker Schlöndorff. Il joue aussi dans *Legend* de Ridley Scott et dans *L'Enfant des lumières* de Daniel Vigne. Au théâtre, on le voit dans *Les Paravents* de Jean Genêt mis en scène par Patrice Chéreau au Théâtre des Amandiers à Nanterre, dans *Félicité* de Jean Audureau mis en scène par Jean-Pierre Vincent à la Comédie-Française, dans *Le Roi Lear* de Shakespeare mis en scène par Klaus-Michael Grüber à la Schaubühne de Berlin, dans *Bantam* d'Eduardo Arroyo mis en scène par Klaus-Michael Grüber à Munich, dans *Alceste* d'Euripide mis en scène par Robert Wilson, dans *Macbeth* de Shakespeare mis en scène par Arie Zinger. Il est aussi invité au Staatstheater de Stuttgart pour *Soirée de chansons et poèmes* de Brecht dans une mise en scène d'Ellen Hammer, ainsi qu'au Festival d'Avignon et aux Bouffes du Nord pour *Fin de partie* de Samuel Beckett mis en scène par Joël Jouanneau. Il travaille avec Peter Brook pour *La Tempête* de Shakespeare et pour *Qui est là*. Il participe à une production du *Songe d'une nuit d'été* de Britten mis en scène par Thomas Langhoff au Théâtre de Francfort.

Ensemble Modern

Créé en 1980, l'Ensemble Modern constitue en Allemagne une des toutes premières formations de solistes professionnels. Il s'agissait à l'origine d'une initiative de jeunes musiciennes de *Bundestudentenorchester* dont l'ambition était promouvoir la musique de leur temps et de l'interpréter au plus haut niveau.

Établi à Francfort depuis 1985, l'Ensemble Modern n'a ni directeur artistique, ni chef d'orchestre permanent. On y décide en commun des programmes, des chefs d'orchestre et d'éventuels solistes invités. Les structures de fonctionnement sont autonomes, les musiciens endossant collectivement la responsabilité des projets, des orientations artistiques et assumant les risques financiers inhérents à la commercialisation. Les dix-neuf solistes-membres représentent neuf cultures ou nationalités différentes.

La gamme stylistique de l'Ensemble Modern s'étend des oeuvres des compositeurs du XX^e siècle (Schoenberg, Stockhausen, Cage) aux tendances de la composition d'aujourd'hui : théâtre musical, œuvres d'ensemble ou d'orchestre, productions associant la danse ou la vidéo. Des relations fructueuses se sont tissées entre l'Ensemble et des créateurs comme Heiner Goebbels, Frank Zappa, Steve Reich, Bill Viola, Dominique Gonzalez-Foerster, des chorégraphes comme Bill Forsythe ou des metteurs en scène comme Christoph Marthaler.

Toutefois, c'est l'étroite coopération avec les compositeurs qui permet à ces musiciens de s'assurer d'une interprétation authentique. Environ une vingtaine d'oeuvres nouvelles sont créées chaque année.

Outre les tournées qui ont mené l'Ensemble à travers les continents, les musiciens ont une collaboration régulière avec les festivals : Festival d'Automne à Paris, Lincoln Center Festival/New York, Ars Musica/Bruxelles, Holland Festival/Amsterdam, Lucerne et Berlin. A Francfort, l'Alte Oper accueille l'Ensemble Modern depuis 1985 ; l'Opéra l'invite à participer à des productions. «Happy New Ears» est le titre d'une série de concerts-ateliers où sont présentées et commentées des œuvres du répertoire d'aujourd'hui. La Philharmonie de Cologne, les Konzerthaus de Berlin et de Dortmund, le Festspielhaus de Baden-Baden sont des partenaires réguliers. L'Ensemble Modern donne chaque année une centaine de concerts.

La Kulturstiftung des Bundes (Fondation culturelle fédérale) a reconnu en 2003 la valeur des initiatives de l'Ensemble Modern pour la culture contemporaine en Allemagne et lui a attribué une subvention pour deux projets majeurs : l'Internationale Ensemble Modern Akademie et l'Ensemble Modern Orchestra. Depuis 1998, cet orchestre interprète les œuvres à grands effectifs des XX^e et XXI^e siècles. Les solistes de l'Ensemble Modern constituent le noyau de l'orchestre, rejoints par de jeunes instrumentistes pour réaliser un ou deux projets par an.

L'Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA) a été fondée au cours de l'été 2003, afin de développer la recherche et l'enseignement de la musique d'aujourd'hui, et de transmettre à la génération suivante l'expérience des musiciens de l'Ensemble. L'IEMA offre des bourses aux musiciens, subventionnées par la Kunststiftung NRW et Kulturstiftung des Bundes ; des master-classes pendant la saison «Klangspuren» de Schwaz (Autriche) ; une académie d'été en Grèce – en coopération avec le Paxos Spring Festival ; le séminaire international de composition, subventionné par la Fondation culturelle Allianz - cours dirigés par Helmut Lachenmann en 2004 ; et enfin le projet TEMPO en collaboration avec le WDR.

En collaboration avec le GNM, l'Ensemble Modern organise depuis 1996 le *Nachwuchsforum* (Forum de la nouvelle génération) pour les compositeurs, interprètes et musicologues. L'Ensemble Modern est subventionné par la Kulturstiftung des Bundes et, via la Deutsche Ensemble Akademie, par la Ville de Francfort, le Land de Hesse, la Fondation GEMA et la GVL. L'Ensemble reçoit aussi un soutien de la Fondation Aventis.

www.ensemble-modern.com



Klaus Grünberg

Décor et lumières
Klaus Grünberg est né à Hambourg en 1969, il étudie la scénographie auprès d'Erich Wonder à Vienne. Depuis 1994, il réalise les décors et les lumières de nombreuses productions à Berlin, Hambourg, Francfort, Graz, Lausanne, Londres et Paris. Il travaille avec Heiner Goebbels pour *Max Black*, *Hashirigaki* et *Eraritjaritjaka* au Théâtre de Vidy-Lausanne. En 1999, il inaugure le MOMOLMA (*Museum of more or less modern art*) à Hambourg. Il prépare actuellement les décors pour *Les Noces de Figaro* au Komische Oper de Berlin et *Lohengrin* à l'Opéra de Vienne.

Florence von Gerkan

Costumes
Florence von Gerkan est née à Hambourg. Elle étudie à la Berliner Hochschule der Künste avec Martin Rupprecht. En 1988, elle est assistante au Thalia Theater de Hambourg, où elle rencontre Heiner Goebbels. Elle collabore avec Jürgen Flimm et Erich Wonder. Elle crée les costumes de *Roi Lear*, *Oncle Vania*, puis travaille pour de nombreuses productions d'opéra à Zurich et à Vienne ainsi qu'à la Scala de Milan (*Wozzeck*). Avec Cesare Lievi, elle participe à la première mondiale de *Schlafes Bruder* d'Herbert Willi à Zurich, où elle rencontre Daniel Schmid et collabore avec lui sur trois productions. Elle crée les costumes du *Roi Roger* de Szymanowski à Stuttgart, de *Fidelio* au Metropolitan Opera de New York, de *Der Riese vom Steinfeld* de Cerha à l'Opéra de Vienne. En 2000, elle signe les costumes du *Ring* au Festival de Bayreuth. Au Théâtre Vidy-Lausanne, elle est invitée à réaliser les costumes pour les créations de Heiner Goebbels *Hashirigaki* et *Eraritjaritjaka*.

Franck Ollu

Direction musicale
Franck Ollu est né à La Rochelle. Il étudie le cor avec George Barbotteu et la composition avec Jean-François Zygel

à Paris. En 1990, il intègre l'Ensemble Modern de Francfort en tant que corniste. Il étudie la direction d'orchestre avec Jonathan Nott dont il devient l'assistant à Bamberg et à Lucerne. En septembre 2000, il est nommé pour deux saisons chef-assistant de l'Ensemble Intercontemporain. Il est aussi l'assistant de Pierre Boulez avec l'Ensemble Modern Orchestra. Il crée des oeuvres de nombreux compositeurs parmi lesquels figurent Hans Zender, York Höller et Wolfgang Rihm. Il dirige les ensembles Musikfabrik, Avanti, Asko, Remix, Elision. Il dirigera fin 2004 à nouveau l'Ensemble Modern dans la nouvelle œuvre de Olga Neuwirth, *...ce qui arrive...*, dans un espace et avec des images de Dominique Gonzalez-Foerster, à Graz, Vienne, Cologne, Paris, Francfort et Amsterdam.

Deutscher Kammerchor

Seize chanteurs professionnels ont fondé ce chœur en janvier 2001. Leur expérience et leur disponibilité, leurs aptitudes vocales de solistes dans divers domaines musicaux ont établi leur réputation. L'ensemble n'a pas souhaité se spécialiser et demeure attentif, se montrant au plus haut niveau dans chaque répertoire, qu'il s'agisse de musique baroque ou de création. Le *Deutsche Kammerchor* collabore avec, entre autres, *La Stagione* de Francfort, la *Deutsche Kammerphilharmonie* de Breme, *Concerto Köln*.

Équipes techniques Ensemble Modern

Jo Schlosser et Klaus Hane-kamm, techniciens son
Martin Best, régisseur plateau
Erik Hein, régisseur
Grand Théâtre de Genève
Chantal Graf, régisseur plateau

Philippe Duperrier, responsable machinerie
Stéphane Nightingale, machiniste
Annick Polo, Françoise Chavaillaz, accessoiristes
Walter Praccia, responsable lumière
Alex Briand, électricien
Cécile Cottet-Nègres, Mahi Durel, habilleuses
Berndt Gotze, coiffeur
Emilie Comte, régie des surtitres
Théâtre Nanterre-Amandiers
Régie générale : Patrick Bonnereau
Régie plateau : Céline Balestra, Philippe Bolnot, Philippe Brisseau, Luis Carmona, Mohamed Chaouih, Pascal Ciccione, Gérard Cohen, Davys de Picquigny, Jehan de Picquigny, Joachim Fosset, Daniel Mittelmann, Hakim Miloudi, Marc Prevot
Lumière : Alain Abdessemed, Eric Argis, Dominique Breemersch, Thierry Chalande, Anne Roudiy
Son : Philippe Cachia, Bernard de Almeida, Philippe Perrin, Frederic Rui
Vidéo : Anne-Carine Chauvin
Habillage : Isabelle Aspar, Jana Bojilova, Isabelle Boitière, Isabelle Perillat, Virginie Poulain, Odile Voyer-Lawson
Maquillage : Laurence Colle Berodat, Marie-Charlotte Stanquic, Fatima Tamoune
Construction : Gaël Bovio, Jean-Pierre Druelle, Emmanuel Lacroix, Florian Simonin

 **THÉÂTRE NANTERRE-AMANDIERS**
Direction Jean-Louis Martinelli

7, avenue Pablo Picasso
92022 Nanterre Cedex
01 46 14 70 00
www.nanterre-amandiers.com



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

Le Monde

www.lemonde.fr

Vivre la culture



FRAP? 2004 M 2 - 1005

Pour découvrir chaque jour ce qui fait l'événement, suivre toute l'actualité des arts et du spectacle – théâtre, cinéma, danse, peinture, sculpture... – et choisir des sorties, *Le Monde* vous propose reportages, critiques, agenda et portraits.



Tous les jours, toutes les cultures