



SHADOWTIME

BRIAN FERNEYHOUGH
CHARLES BERNSTEIN
FRÉDÉRIC FISBACH

26 ET 27 OCTOBRE 2004
THÉÂTRE NANTERRE-AMANDIERS

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
33^e édition

THÉÂTRE
NANTERRE
AMANDIERS



BRIAN FERNEYHOUGH

Shadowtime (1999/2004)

Opéra en sept scènes d'après l'œuvre et la vie de Walter Benjamin

Musique, **Brian Ferneyhough**
Livret, **Charles Bernstein**
Mise en scène, **Frédéric Fisbach**

Scénographie, Emmanuel Clolus
Lumières, Marie-Christine Soma
Costumes, Olga Karpinsky
Dramaturgie, Benoît Rébillot
Vidéo, Laurent Brunet
Acteur (film), Giuseppe Molino

Nicolas Hodges, narrateur, piano
Mats Scheidegger, guitare
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Nieuw Ensemble/Amsterdam
Direction, Jurjen Hempel

Création en France
Durée : 2 heures 10, sans entracte

Coproduction
Biennale de théâtre musical contemporain de Munich, Deuxième Ruhr-Triennale 2005, Festival d'Automne à Paris, Lincoln Center Festival/New York.

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

Avec le concours de la
Fondation Ernst-von-Siemens pour la musique,
de l'Ambassade des Pays-Bas en France
et du Fonds voor Amateurkunst en
Podiumkunsten
Avec le soutien de la Fondation de France

FONDATION
DE FRANCE



ernst von siemens
musikstiftung

münchener
biennale

Amsterdamse
Koninklijke der Nederlanden

SHADOWTIME Temps d'ombre

Shadowtime, premier opéra de Brian Ferneyhough, prend pour point de départ la fuite et le suicide du philosophe et écrivain Walter Benjamin (1892-1940).

En sept scènes, Brian Ferneyhough développe une œuvre qui interroge la philosophie de Benjamin, la modernité et la culture occidentale. Charles Bernstein, écrivain, théoricien et représentant du courant poétique "language", en a écrit le livret.

Constitué de constellations de poèmes indépendants développés comme un matériau expressif, constructif ou symbolique, le livret est en partie fondé sur des textes de Walter Benjamin et de philosophes ou écrivains qui lui étaient proches. Chaque scène possède son propre caractère dramaturgique, sa structure temporelle, son identité sonore, sa forme musicale.

Pas de parcours narratif ou de représentation d'une histoire individuelle, mais un tissu serré de pensées, de formes, d'affects et de rêves à travers les voix multiples d'un chœur et d'un ensemble instrumental, qui serait allégorie de notre situation présente.

SHADOWTIME Sept scènes

Synopsis d'après Charles Bernstein

Shadowtime, "opéra de la pensée" explore des thèmes majeurs de l'œuvre de Walter Benjamin. Commenant au dernier soir de la vie de Benjamin, *Shadowtime* propose un déroulement alternatif des événements de cette nuit fatale. S'ouvrant sur un monde d'ombres, de fantômes, de morts, *Shadowtime* investit une période de l'histoire humaine où la lumière vacilla puis fut perdue.

I. Anges nouveaux / Echecs passagers (Prologue), 2001-2002

Walter Benjamin 1, Walter Benjamin 2, Dora Benjamin, l'Aubergiste, le Médecin. 12 voix solistes et ensemble instrumental
Niveau 1 : Le conférencier
Niveau 2 : Radio (1940)
Niveau 3 : Temps de guerre (Frontière espagnole 1940) : Aubergiste, Henny Gurland,

Benjamin, Le Médecin
Niveau 4 : Temps de réflexion (Mémoire + Pensée) (Berlin, 1917) : Benjamin dialogue avec Dora Kellner-Benjamin
Niveau 5 : Cinq comptines pour Stefan Benjamin.
Niveau 6 : Temps rédempteur (Triple exposé). Benjamin dialogue séparément avec Gershom Scholem et Hölderlin (qui apparaît aussi en pseudo-Benjamin et en Scardanelli).

En septembre 1940, avec quelques pas d'avance sur les Nazis, Walter Benjamin fuit la France, entreprenant une marche pénible pour passer les Pyrénées. Il meurt le

lendemain de son arrivée en Espagne. Le dernier jour de Benjamin est l'élément central du prologue. "Anges nouveaux" fait référence à une peinture de Paul Klee, "Angelus Novus", sur laquelle Benjamin a écrit dans "Sur le concept d'histoire." La scène s'ouvre avec quelques spéculations métaphysiques d'un Conférencier donquichottesque, figure mercurienne, changeante, qui réapparaît dans les scènes IV et VI.

La Scène I est constituée d'éléments qui se chevauchent ; elle est dominée par le chœur, dont les membres représentent les Anges de l'Histoire. Le premier élément, "Temps de guerre", occupe le centre de la scène et se déroule dans les Pyrénées, à l'hôtel "Fonda de Francia", Port-Bou, Espagne. Il est presque minuit, le 25 septembre 1940. Benjamin est arrivé à l'hôtel avec sa compagne de voyage Henny Gurland. Le cœur affaibli de Benjamin a rendu le voyage

pénible. Le plan de Benjamin est de continuer jusqu'à Lisbonne et, de là, jusqu'en Amérique. Mais l'aubergiste informe Benjamin et Gurland que leurs visas de transit ont été invalidés et qu'ils doivent retourner en France. Le Conférencier, maintenant sous les traits d'un médecin, entre en scène. Il a été appelé à l'hôtel en raison de l'état de santé alarmant de Benjamin.

Sur la droite de la scène, simultanément à la scène centrale des dernières heures de Benjamin, un dialogue prend place, en *flash-back*, entre Benjamin et sa femme, Dora Kellner. Cette deuxième strate, appelée "Temps de réflexion (Mémoire + Pensée)" se déroule à Berlin vers 1917, l'année de leur mariage. Le dialogue est centré sur leur attirance partagée, dans leur jeunesse, pour le mouvement étudiant radical allemand et aborde la nature de l'émotion, d'Éros, de la prostitution.

Un troisième plan consiste en cinq courtes "comptines" (dédiées au fils de Benjamin, Stefan, né en 1918), chantées par un quatuor sorti du chœur.

Le dernier élément est une triple lecture intitulée "Temps rédempteur". Il suit le dialogue avec Dora et se produit simultanément à la scène centrale de 1940. En deux parties : un dialogue philosophique, politique et théologique avec l'ami le plus proche de Benjamin, Gershom Scholem, le grand historien de la mystique juive ; et un dialogue avec le poète Friedrich Hölderlin. Le texte de ces deux dialogues est lisible sur des rouleaux déployés sur scène.

II. Les Froissements d'ailes de Gabriel (Premier obstacle) 2003

Guitare soliste et ensemble instrumental
"Les Froissements d'ailes de Gabriel" est une scène instrumentale. La guitare évoque le bruissement à peine audible, transitoire, vacillant, chimérique des ailes de Gabriel, l'ange du temps messianique. C'est le premier « obstacle » de *Shadowtime*, qui marque le début du voyage de l'avatar (ombre ou figure rêvée) de Benjamin parti des temps historiques représentés dans la Scène I pour le temps non historique de l'opéra qui s'ouvre.

III. Doctrine de la similarité (13 Canons) 1999-2000

12 voix solistes. 3 clarinettes, violon, piano et percussion

1. Amphibolies I (Marcher lentement)
2. Soir de cendre
3. Ne pouvons traverser
4. Indissolubilité [*Motetus absconditus*]
5. Amphibolies II (Midi)
6. Dans la nuit
(Mais même feu est lumineux)
7. Parfois
8. Anagrammatica
9. eau tel tué
10. *Schein*
11. Soirs de cendres
12. Amphibolies III (Epines)
13. Salut

La "Doctrine de la similarité" est constituée de treize mouvements courts chantés par divers groupes issus du chœur des Anges de l'Histoire. Chacun des mouvements met en question la nature de l'histoire, du temps et de la traduction / transformation. Le titre vient d'un essai de Benjamin, *Doctrine du similaire*, de l'allemand *Die Lehre von Ähnlichkeit*, dans lequel il considère les manières dont les sons physiques du langage reflètent ou imitent les structures primitives du cosmos. Dans cette scène, divers systèmes numériques créent des réverbérations dans et entre la musique et le texte.

Le thème de la temporalité est exploré musicalement par l'utilisation de formes de

canons. Les sections 1, 5 et 12 s'intitulent "Amphibolies" suggérant des ambiguïtés minérales, où "les épines sont les points d'une carte" et "où les ombres sont plus denses à midi". La section 3 est un poème lyrique, à la fois de lamentation et de défiance. Dans la section 4, "Indissolubilité", la préoccupation du temporel est représentée par le choix d'une parodie multiple, palimpseste, d'un motet médiéval tardif issu du *Codex de Montpellier*. Dans la section 7 : "Parfois / tu brûles un livre car / il fait froid / et il faut du feu / pour te réchauffer / et / parfois / tu lis un / livre pour la même raison." La section 8, "Anagrammatica", est constituée d'anagrammes du nom de Benjamin. La section 10 fait référence à un concept-clé de Benjamin : *schein*.

IV. Opus Contra Naturam (Descente aux Enfers de Benjamin) pour pianiste-narrateur 2000

1. [sans titre]
 2. Katabasis
 3. [sans titre]
- Opus Contra Naturam*, jeu d'ombre pour pianiste parlant, est la scène pivot de *Shadowtime* ; elle introduit la seconde moitié de l'opéra. Le titre est un terme d'alchimie pour le travail à l'encontre, ou au-delà, des contraintes de la nature. Le Conférencier de la scène 1 apparaît sous les traits d'un joker ou d'un chanteur comme Liberace (pianiste et animateur d'une émission de télévision populaire dans les années 50) dans un piano-bar de Las Vegas (qui évoque aussi un cabaret de Weimar). Il conduit l'avatar de Benjamin, laissé à la dérive depuis les événements fatals de septembre 1940, dans une descente orphique au monde des ombres ("katabasis").

V. Flaques d'obscurité (Onze Interrogatoires) 2004 Douze voix solistes et ensemble instrumental

1. Trois bouches géantes
 2. Goule sans tête
 3. Karl Marx et Groucho Marx, avec Cerbère
 4. Le Pape Pie XII
 5. Jeanne d'Arc
 6. Baal Shem Tov en vampire
 7. Adolf Hitler
 8. Albert Einstein
 9. Garde-frontière
 10. Quatre Furies
 11. Golem
- Dans le sombre et surréel "Flaques d'obscurité (Onze interrogatoires)", l'avatar de Benjamin est interrogé par une série de figures masquées, obsédantes. Chaque interrogatoire est attaché à une forme musicale distincte : Trois bouches géantes (Canon / hétérophonie) questionnent le personnage de Benjamin sur la nature de l'avenir ; Une Goule sans tête (Motet isométrique) l'interroge au sujet du rêve ; La figure à deux têtes -Karl Marx et Groucho Marx (Hoquetus/Mélodrame) raille l'avatar de Benjamin au sujet de la nature de la mémoire ; Le pape Pie XII, contemporain de Benjamin (Madrigal dramatique *a due*) se demande si son destin fait partie du projet de Dieu ; Jeanne d'Arc (Choral palimpseste) s'inquiète du destin de l'histoire ; Baal Shem Tov, déguisé en vampire (Rébus), pose une série de comparaisons impossibles, telles que "L'assimilation vaut-elle mieux que l'éloignement ?" ; Adolf Hitler (Rondo) considère la nature de l'existence ; Albert Einstein (Passacaille *cum figuris in eco*) : "Quelle heure est-il à présent ?" ; Un Garde-frontière (Interlude pastoral) fait l'interrogatoire standard ;

Quatre Furies (Fugato) demandent "Que doit-il être fait ?". Réponse : "La lumière tombe dans des flaques d'obscurité. Je n'arrive plus à la trouver." Le Golem (Quodlibet/*Abgesangszene*) pose des questions menaçantes dans un langage inventé ; la réponse provient d'un vers de Heine : "Personne ne dira le *Kaddish* pour moi".

VI. Sept Tableaux Vivants représentant l'Ange de l'Histoire en Melancolie (Second obstacle) 2003 pour narrateur et ensemble

1. Laurier l'oeil
 2. Tensions
 3. Haschisch à Marseille
 4. D'après "Der Tod, das ist der kühle Nacht" de Heine
 5. Une vérité et demie
 6. Pas pouvoirs
 7. Madame Moïse et M. Moïse
- Second «obstacle» où le Conférencier réapparaît, pour jouer "Sept

à Marseille" : "Ne voir que des nuances."

Le tableau 5, "Une vérité et demie" reprend le titre d'un des contemporains favoris de Benjamin, l'aphoriste Karl Kraus ; c'est une série d'épigrammes imaginaires qui se conclut ainsi : "La vérité est un fusil / chargé d'un parachute."

Le tableau 6 présente un éventail complet de rotations syntaxiques de la phrase "si tu ne peux voir cela cela peut encore t'atteindre." Le tableau 7 se termine par un jeu sur la dialectique négative : "Si ce qui est est ainsi parce que / Est ainsi parce que ce n'est pas".

VII. Stèle pour un temps déchu (Solo pour Melancolie en Ange de l'Histoire) 2001

Douze voix solistes et électro-nique
L'épilogue, est un solo élégiaque par l'Ange de l'Histoire. Le chœur des anges chante pour Walter Benjamin. Deux éléments se chevauchent. Le premier est une réflexion sur le temps et l'incertitude dans le contexte historique de récrimination et d'anéantissement. Le second plan est une réflexion sur la représen-

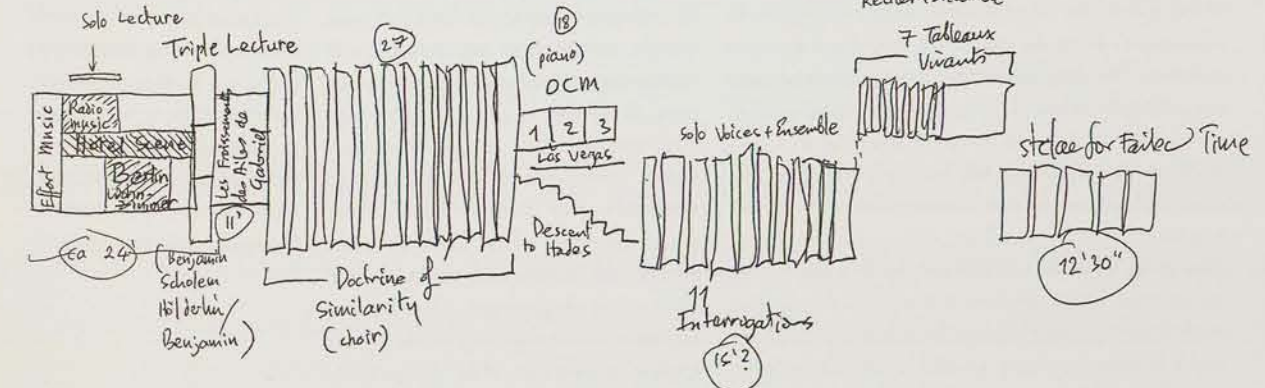
tation : "La meilleure image / d'une image / n'est pas une image / mais le négatif" et s'achève sur le thème du temps déchu - et en train de chuter - : "Alors qu'ici tu tombes / de mes bras / dans l'immensité / de mon oubli insomniaque."

Traduit de l'américain par Juliette Valéry
Production : Biennale de Munich/Festival international de théâtre musical contemporain Directeur, Peter Ruzicka (commanditaire et producteur principal) Deuxième RuhrTriennale 2005 Festival d'Automne à Paris Lincoln Center Festival, New York Producteurs délégués : Tilmann Broszat (Munich), Joséphine Markovits (Paris)

Commandes complémentaires de Carnegie Hall Corporation (scène 3), du Festival de Flandres et Ian Pace (scène 4), du Musée d'Orsay et de l'Ensemble Intercontemporain (scène 6), de Monsieur et Madame Billarant pour l'Ircam (scène 7)

Création le 25 mai 2004, Prinzregententheater, Munich

Édition : Peters Edition Ltd London



Brian Fernyhough, diagramme de *Shadowtime*. Munich, mai 2003

L'opéra

Ce qui m'intéresse particulièrement dans l'opéra, ce n'est pas la longue histoire de sa consolidation et de l'élaboration de ses conventions. Je ne pense pas en termes de réaction à l'histoire récente du genre - je n'ai pas l'intention de faire sauter les maisons d'opéras - et je ne m'intéresse pas à la présentation de personnages en tant que tels, à supposer qu'il existe certaines conventions concernant la sémantique de la personnification. D'ailleurs, si l'on songe à des œuvres comme la *Rappresentazione dell'anima e del corpo* de Cavalieri, ou aux opéras jésuites du XVIII^e siècle, on voit que les personnages sont allégoriques, ils représentent le vice ou la vertu, et non pas des personnes. De même, à l'origine, dans les formes qui ont précédé l'opéra, comme les intermèdes, il y avait deux ou trois compositeurs qui collaboraient à l'écriture des chœurs, des arias et des ballets. L'opéra n'est pas un concept monolithique.

Dans *Shadowtime*, j'ai voulu faire s'entrecroiser la dimension visuelle avec les autres dimensions. On sait que dans l'idée de Walter Benjamin, la philosophie a pour préoccupation essentielle la question de la représentation. Donc le véritable but de ce travail, pour moi, n'a pas été la représentation d'une personnification convenue ou non de Benjamin comme d'ailleurs de quiconque, et je n'ai pas d'avantage recherché une «*rappresentazione*» au sens où ses idées deviendraient des personnages. Je me suis plutôt attaché à l'examen de ses théories de la reproduction, de la métamorphose, de l'épiphanie et/ou du sens de l'histoire, et ce du point de vue d'un second niveau, la réplification. Les conventions

mimétiques dans les œuvres de Benjamin lui-même ont largement à voir avec l'allégorie. Une allégorie est elle-même une grammaire de la représentation. J'ai donc essayé d'aller un peu plus loin, ce qui consiste à prendre certains aspects de ses idées, leur manière de se dupliquer, de s'exposer et de se transmuier elles-mêmes, comme dans une sorte de métadrame. J'essaie d'examiner les moyens de reproduction qui me sont offerts, les types d'activités de reproduction dont s'occupait Benjamin lui-même.

Le temps et la médiation des anges

Les première et cinquième scènes sont délibérément opératives, elles adhèrent aux différentes conventions du genre. Les autres scènes peuvent être jouées séparément, mais ces deux-là ne le peuvent pas, car ce sont elles qui maintiennent toutes les autres ensemble. J'ai laissé au metteur en scène les mains libres, sachant qu'il est très difficile de créer les analogies visuelles de quelque forme de pensée que ce soit. J'avais certes quelques idées, notamment pour ces deux scènes. Mais il faut dire que très souvent, le compositeur travaille avec une image intérieure pendant qu'il compose, une image qui reste un peu abstraite ; il ne songe pas réellement que l'œuvre sera ensuite dévoilée. C'est ainsi par exemple que la deuxième scène s'est révélée plus longue que prévu, de sorte que le film réalisé s'est avéré trop court. Mais ce décalage est en rapport avec la principale question des *Froissements*

d'ailes de Gabriel : la mise en jeu des différentes formes de temps. Il y a le temps de l'expérience, les temps épiphanique, allégorique, historique, scientifique, le temps de la relation entre entendre et absorber, tous temps avec lesquels je pense que nous pouvons avoir un rapport. Le problème central est celui de la médiation, d'où la question des anges, *angelos*, le messager. Je suppose que nous agissons tous dans cet univers particulier des anges, cherchant un moyen de médiation entre lui et notre environnement. C'est ce que Walter Benjamin essayait de faire. Toutes ses tentatives tendaient vers la production d'une image agissant comme intermédiaire entre une façon de comprendre et une autre. Et de là, la nature en quelque sorte désespérée de certaines scènes, une manière décousue. Le chœur représente le principal élément de continuité. Il est lié à la Renaissance, aux formes, aux formes angéliques, qui ne sont ni bonnes ni mauvaises, et c'est lui qui met le monde en mouvement.

Je n'offre pas des faits ! Et les points de vue intermédiaires sont extrêmement ambigus. Il est à mon sens très important que nous produisions le plus de points de surface possibles auxquels nous raccrocher. Je ne cherche pas à éviter la narration linéaire parce que je ne l'aime pas ; je l'évite surtout parce que je veux montrer les immenses richesses qui existent dans le monde et dans les potentialités de médiation. J'essaie d'être l'intermédiaire de l'intermédiaire. Il n'est pas surprenant que cela vire à l'absurde. Mais c'est aussi ce qui se passe dans *La Flûte Enchantée* ! Car il y a beaucoup de choses étranges dans cette œuvre, des espaces symboliques que nous ne comprenons plus vraiment aujourd'hui. Et comprenons-nous véritablement de quoi il s'agissait en ce qui concerne la franc-maçonnerie ? Jusqu'à quel point les gens prenaient-ils tout cela au sérieux, jusqu'à quel point

n'était-ce qu'une convenance sociale ? Il y a toujours eu beaucoup d'absurdités dans l'opéra. Lorsqu'on regarde les photos de certaines productions, détachées de leur contexte, elles nous paraissent absurdes. Une grande part de ce que j'essaie de faire, c'est que chaque scène relativise les autres, de telle sorte qu'on perçoive le côté artificiel du contexte dans son ensemble.

Walter Benjamin

Walter Benjamin m'est particulièrement sympathique. C'était une personnalité chaotique, richement chaotique, qui n'a jamais réussi à définir sa profession, si toutefois il en avait une. Il le dit dans l'opéra lorsqu'il est interrogé par le garde-frontière. «*Profession ? Indéterminée.*» C'est bien là la place de l'artiste, je pense. On parle des intellectuels isolés, ou du manque d'intellectuels, ou de l'absence d'un environnement permettant à l'intellectuel de transmettre quelque chose qui fasse sens, qui soit plus que la somme de ces éléments. Je l'ai choisi parce qu'il me semble qu'il n'était pas quelqu'un de malhonnête, alors que beaucoup d'intellectuels, dans les années vingt et trente, étaient à la recherche de leurs propres avantages, cherchant à s'échapper dans une sorte de monde intérieur, ou carrément vers d'autres pays. Ils ne semblaient pas s'inquiéter de devoir changer la situation. Benjamin a été lui aussi responsable

du borbier moral de ces années-là, comme si rien, dans le monde extérieur, ne devait s'appliquer à lui. C'est ainsi qu'il se rendait à la Bibliothèque Nationale de France alors que les Nazis marchaient sur Paris. Mais il a ensuite été jeté dans un camp. Il y a ceux qui agissent de mauvaise foi pour se protéger, et ceux, comme lui, qui sont authentiques au point de vivre leur manque de réalisme. Il y a là une ressemblance frappante avec notre situation actuelle. Nous cherchons tous un petit espace où nous cacher. Le tableau d'ensemble ne nous est pas accessible, parce que les intermédiaires et le pouvoir le réduisent constamment en de minuscules fragments. La raison pour laquelle j'ai choisi Walter Benjamin est ainsi due en partie à ma propre prédilection pour ses écrits, et en partie au fait qu'il représente l'archétype de l'intellectuel de son temps. Et j'espère que ce que je dis ou suggère à son sujet sera perçu comme s'appliquant à chacun d'entre nous. Car je ne fais pas exception. Toute ma vie, j'ai cherché à rester en dehors de la société, alors qu'elle est l'objet constant de ma réflexion. Je me suis éloigné de ma classe sociale d'origine pour aller vivre à Londres, ensuite j'ai quitté Londres pour l'étranger, puis l'Allemagne pour l'Amérique, et j'ai récemment quitté l'Université de San Diego pour celle de Stanford. La plupart de ces changements sont intervenus à des moments où je me sentais trop engagé dans le mécanisme social où je me trouvais. Alors j'ai rompu et je suis parti. Si je ne peux pas concilier la vie et l'art, de façon à produire quelque chose de plus grand, alors je suis coupable à ma façon, comme tout le monde.

Langage musical et forme nouvelle

Il y a beaucoup de ressemblances organiques entre le langage musical et les formes de vie. Le langage musical est, jusqu'à un certain point, une réflexion critique sur les langages musicaux du passé, et il tente de les adapter au langage d'aujourd'hui. Mais le plus important, c'est qu'un compositeur développe un langage musical qui s'épanouit et meurt organiquement. On ne peut pas passer d'un langage musical à un autre comme on change

de train. J'ai essayé, au fil des années, de créer mon propre langage, et j'ai dû renoncer à beaucoup de choses pour cela. Comme le dit le Conférencier dans *Shadowtime* : la vie se définit par la connaissance que nous allons mourir, et que le nombre des possibilités se réduit jusqu'à ce qu'il ne reste rien. Pour certaines personnes, ce langage est devenu trop prévisible - mais la langue anglaise l'est aussi, et l'on s'arrange pour y produire encore quelque chose de nouveau. Je crois que les jeunes compositeurs qui se lancent dans le développement d'un style personnel sans engagement spirituel ou social en arrière-fond, ou qui changent sans arrêt de style en vue de renouveler une source publique déjà moribonde sont dans une impasse : comment nourrir ces piranhas qui se repaissent de l'espoir mourant de la société ? Rien de tout cela ne marche.

Nous partons tous de nulle part, de sorte que ce que nous faisons est un accident de notre jeunesse et de nos influences. Mais à partir d'un moment, il faut continuer avec soi-même, et poser ce « soi » au beau milieu de la table. Ce qui n'empêche pas que dans l'opéra, j'ai essayé de m'approcher le plus possible - et plus que je ne le pourrai jamais - de rencontres concrètes avec les conditions morales et sociales réelles.

Le fait d'utiliser dans cette œuvre un humour un peu fruste et le burlesque (les personnages de la cinquième scène sont proches de la platitude des personnages de dessin animé) m'a permis d'évoluer dans ma conception formelle. Je peux désormais accepter des structures indéterminées ou des références

sémantiques externes, pour autant qu'elles partent de la même base générative que le reste du matériau. Et dans une scène comme *Les Froissements d'ailes de Gabriel*, ce qui m'a attiré, c'est l'idée d'une forme sans forme, entièrement en relation avec les circonstances locales. L'œuvre doit nous montrer qu'elle est constamment en train de se renouveler. Si ce n'est pas le cas, c'est un échec. Mais si l'auditeur ne peut pas renoncer à ses pré-supposés sur ce que les formes de la musique doivent être, c'est aussi un échec.

En réalité, j'ai versé dix ans d'invention dans cet opéra, précisément pour éviter la question du « sans issue ». J'ai rejeté beaucoup de musiques possibles, plus qu'il ne m'en reste probablement à écrire, en essayant de fournir un contrepoids à la surdité angélique.

WALTER BENJAMIN Sur le concept d'histoire

Il existe un tableau de Klee intitulé *Angelus Novus*. Il représente un ange qui paraît être sur le point de s'éloigner de quelque chose à quoi son regard est rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche est ouverte et ses ailes sont déployées. Tel doit être l'aspect que présente l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où il nous semble percevoir une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et même catastrophe qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les projette à ses pieds. Il voudrait bien faire halte, ressusciter les morts et réparer ce qui a été brisé. Mais du Paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, et qui est si forte que l'ange n'arrive plus à les replier. Cette tempête l'emporte irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos tandis que les décombres, devant lui, s'accumulent et montent jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous nommons le progrès.

Walter Benjamin,
Œuvres, volume 3,
Éditions Gallimard, Folio.
Traduction
Maurice de Gandillac

reproductibilité technique. Elle se tient au bord de l'abîme, aimantée par les déchirures secrètes du réel, le non-sens et la perte de l'aura, par ce qui se dit pour la dernière fois.

Il en est résulté une œuvre en fragments, ouverte, stimulante pour la pensée. L'indécision allée à l'acuité du regard critique et à l'idée de faire de la connaissance un enjeu politique a conduit Benjamin à privilégier l'expérience concrète, dont on sent la palpitation dans sa langue, au détriment du caractère systématique et totalisant de la méthode philosophique. Sa prose est celle d'un poète. Ses objets d'étude ne sont pas réduits à des concepts, leur part d'innommable ou de merveilleux n'est pas supprimée par le travail de la réflexion; elle est au contraire exaltée, révélée par un patient et minutieux travail de déchiffrement. La raison critique, dont il fut l'un des premiers à dévoiler la part obscure, n'étouffe pas le moment magique, la dimension sacrée dont Georges Bataille, qui préserva ses manuscrits à la Bibliothèque Nationale, fit le centre de son travail.

La pensée, chez Benjamin, fait corps avec sa propre personne. Il y a quelque chose de romanesque dans ses errances - celles de sa vie comme celles de sa pensée - et jusqu'à sa fin tragique. En tant que juif, il a vécu de façon très concrète le sentiment d'exclusion, de négation; tel l'ange de

WALTER BENJAMIN 1892 - 1940

Philippe Albèra

Étrange destin que celui de cet intellectuel en marge de toutes les institutions, et dont l'existence, précaire, ne tenait souvent qu'à un fil, devenu cinquante ans après sa mort une référence majeure, notamment pour des compositeurs comme Nono et Ferneyhough, bien qu'il n'ait quasiment jamais parlé de musique. Sa pensée, à la fois dense et vagabonde, se déploie sous la forme d'un contrepoint serré dans lequel s'enchevêtrent les idées, les influences, les approches et les systèmes les plus inconciliables : le matérialisme et la théologie, Brecht et Hofmannsthal, l'œuvre d'art autonome et l'œuvre à l'ère de sa



Angelus Novus, Paul Klee, 1920 © Adagp, Paris 2004

Klee, dont il fit une allégorie de sa vision de l'Histoire, il se tenait dos au mur. Mais ce n'est pas un regard nostalgique qu'il dirigeait vers le passé, y compris celui de sa propre enfance; en faisant l'archéologie du présent, il voulait sauver du passé ce qui était porteur d'espérance. D'où l'idée de la « faible force messianique », que Nono mit au cœur de son *Prometeo*; d'où aussi la plénitude de sens relevée dans les objets, même les plus anodins, et dans les écrits, dont il fait entendre les résonances infinies.

En partant toujours des détails les plus infimes, Benjamin laisse parler les textes et les choses; cet ennemi du verbiage et de la fausse subjectivité ne rêvait-il pas d'un livre uniquement fait de citations? Sa langue sans pathos et sans enflure, d'une précision et d'une probité extrêmes, est illuminée par des images et des métaphores qui lui confèrent un caractère d'insurrection permanente : celle d'une conscience insoumise, marquée par l'expérience surréaliste, et qui laisse percer sous les formes d'aliénation et de réification généralisées la possibilité d'un ultime enchantement du monde.



FREDERIC FISBACH Notes de mise en scène

Propos recueillis par
Eric Denuit

J'ai abordé le livret de *Shadowtime* comme un texte de théâtre. Pendant une semaine, je l'ai travaillé avec des acteurs au Studio-Théâtre de Vitry, de la manière la plus concrète possible, afin de voir vers quel théâtre un tel découpage d'éléments dramatiques et poétiques pouvait aller.

Dans *Shadowtime*, il n'y a pas vraiment de protagoniste, en tout cas la figure principale de Walter Benjamin n'est a priori que peu présente. Très vite, la décision a été prise de le faire apparaître plus longtemps sur scène, y compris dans les moments où il ne chantait pas.

L'enjeu était pour moi d'établir un fil conducteur, de proposer des appuis au spectateur sans aller jusqu'à une narration explicite. Il était important que l'ensemble reste abstrait, polysémique, et fidèle au projet de Brian Fennellyhough et de Charles Bernstein. J'ai également décidé de créer une autre figure qui pourrait être celle d'un commentateur ou d'un passeur en attribuant toutes les voix parlées à Nicolas Hodges.

La direction que j'ai prise tendait à laisser ouvertes plusieurs traversées possibles de l'œuvre. Je ne voulais pas dénaturer l'essence même des gestes du compositeur et du poète. La mise en scène se devait d'être à l'écoute de l'œuvre et rendre sensible le propos de ses auteurs. Le défi étant d'en donner néanmoins une interprétation personnelle. En faisant cela, je n'ai pas eu le sentiment de m'absenter ou de ne pas choisir, au contraire.

Plusieurs choix dramaturgiques guident cette mise en scène. Je me suis appuyé sur le parcours de Walter Benjamin jusqu'à sa « dissolution » dans le royaume des morts. Pour les deux derniers tableaux où la narration « explose », ne pouvant plus poursuivre la logique narrative, j'ai traduit cette explosion en jouant avec la mémoire des spectateurs. Les deux derniers tableaux devenant une lente décomposition des espaces scéniques constitués préalablement. Pour ce faire, je me suis inspiré de la théorie de Walter Benjamin sur « L'Ange de l'Histoire », le dernier tableau représentant un chaos, suspendu. J'ai alors pris parti pour le calme, l'espace et l'ampleur. J'ai par là tenté d'interroger le rapport entre l'écoute et la vision : qu'avons-nous besoin de voir pour entendre ? Cette question essentielle a d'ailleurs sous-tendu la mise en scène de cet opéra.



BIOGRAPHIES

Brian Ferneyhough

Brian Ferneyhough est né à Coventry (Angleterre) en 1943. Il reçoit une première formation musicale dans un contexte populaire et folklorisant. Il joue de la trompette dans les *brass-bands* avant de s'orienter vers la composition. Il obtient les diplômes d'exécutant et d'enseignant à l'École de musique de Birmingham (1961-1963), et poursuit des études de composition et de direction d'orchestre à la Royal Academy of Music de Londres (1966-1967). Après avoir étudié auprès du compositeur Lennox Berkeley, Brian Ferneyhough quitte la Grande-Bretagne en 1968. Il est lauréat du concours Gaudeamus, la même année, avec *Sonatas* pour quatuor à cordes. Ce succès se répète en 1969 et 1970, avec *Epicycle* et *Missa Brevis*. La section italienne de la SIMC récompense *Firecycle Beta* en 1972 et lui accorde en 1974 le Prix spécial du jury pour *Time and Motion Study III*. Ferneyhough reçoit également la bourse de la Fondation Heinrich Strobel ; une récompense du *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (DAAD) en 1976-1977 ; le Prix Koussevitsky pour *Transit*, en 1978. Il est nommé, en 1984, chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Après avoir brièvement étudié auprès de Ton de Leeuw à Amsterdam, Brian Ferneyhough s'installe à Bâle pour y travailler avec Klaus Huber (1969-1971), dont il devient l'assistant à la *Musikhochschule* de Freiburg. Il enseigne la composition à Freiburg de 1973 à 1986, ainsi qu'à Darmstadt (Cours d'été depuis 1976) et

à Milan (à partir de 1984). Après avoir été, en 1986-1987, le principal professeur de composition du Conservatoire royal de La Haye, il assume, à partir de 1987, les fonctions de professeur de composition à l'Université de Californie, à San Diego. Depuis janvier 2000, il est titulaire de la chaire William H. Bonsall pour la musique de l'Université de Californie à Stanford.

Depuis septembre 1990, il dirige la session de composition « Voix Nouvelles » à l'abbaye de Royaumont. A partir de 1993, il est régulièrement invité par l'Ircam pour y enseigner et pour y mener des projets compositionnels. Brian Ferneyhough est considéré aujourd'hui comme l'un des plus éminents pédagogues pour la composition et s'est imposé comme l'un des compositeurs fondamentaux d'aujourd'hui. Sa musique a été jouée dans le monde entier et fait l'objet d'une programmation constante dans tous les festivals de musique.

Coordination pour Brian Ferneyhough : Contemporary Music Promotions/Graham Hayter. www.cmpromotions.co.uk
(Œuvres publiées par Peters Edition Ltd, Londres.)

Charles Bernstein

Né en 1950, à New York. Poète, essayiste, librettiste à l'origine de la *Language Poetry*, Charles Bernstein est reconnu comme l'un des principaux poètes postmodernes et théoricien de l'avant-garde. La « *Language Poetry* » s'est développée entre la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt autour de plusieurs écrivains expérimentaux de New York, San Francisco et Toronto. Dans la mouvance de l'objectivisme et de la poétique expérimentale d'Ezra Pound, Bernstein, parmi d'autres, revendique un nouveau genre de poésie qui concentre davantage l'attention sur le langage que sur l'image et la voix unique du poète. Les poèmes iconoclastes de Bernstein ont défié, et continuent de défier, l'idée conventionnelle de poésie.

Cofondateur de la revue *L=A=N=G=U=A=G=E*, Bernstein a aussi créé une tribune, véritable tremplin pour de jeunes écrivains et poètes aux idées novatrices.

Nieuw Ensemble

Le Nieuw Ensemble a été fondé en 1980 à Amsterdam. L'ensemble se compose d'une structure instrumentale réunissant les instruments à cordes pincées et les instruments à vent, cordes et percussions. Ed Spanjaard en a été le principal chef depuis 1982. L'originalité de la formation du Nieuw Ensemble l'a conduit à constituer son propre répertoire. La relation qu'il entretient avec des compositeurs de différentes cultures, pays et générations a permis la création de plus de quatre cents œuvres, dont celles des compositeurs comme Berio, Boulez, Carter, Donatoni, Ferneyhough, Kagel, De Leeuw, Kurtág, Loevendie et Nono. Depuis 1991, son directeur artistique Joel Bons a fait connaître en Europe de jeunes compositeurs chinois comme Tan Dun, Mo Wuping, Qu Xiaosong et Guo Wenjing et a pris l'initiative de créer l'Atlas Ensemble en 2002, pour réunir les familles d'instruments et provoquer la création d'œuvres nouvelles.

Musiciens :

Harrie Starreveld, flûte
Ernest Rombout, hautbois et cor anglais
Michel Marang, clarinette et clarinette basse 1
Carlos Galvez-Taroncher, clarinette et clarinette basse 2
Erik van Deuren, clarinette contrebasse
Raaf Hekkema, saxophone
Didier Muhleisen, cor
Marc Kaptijn, trompette
Koen Kaptijn, trombone et trompette basse
John Snijders, piano
Helenus de Rijke, guitare
Ernestine Stoop, harpe
Herman Halewijn, percussion
Daniel Rowland, violon 1
Anna McMichael, violon 2
Franck Brakkee, alto
Jeroen der Herder, violoncelle
Rien Wisse, contrebasse

Jurjen Hempel

Chef d'orchestre

Jurjen Hempel commence l'étude de la direction d'orchestre avec David Porcelijn et Kenneth Montgomery au Conservatoire d'Utrecht. Il devient l'assistant d'Edo de Waart, Hans Vonk et David Robertson. À l'invitation de Seiji Ozawa, il poursuit ses études dans la classe de direction de Tanglewood où il travaille avec Bernard Haitink et Lorin Maazel. En mai 1996, il obtient un Troisième Prix au Concours Sibelius et en 1996-97, assiste Valery Gergiev auprès de l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam. Depuis, il a dirigé l'Orchestre Residentie de La Haye, l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki, l'Orchestre Symphonique de la Radio Finlandaise, l'Orchestre Symphonique de Bâle. Il est régulièrement invité par le BBC Symphony et le BBC Scottish Orchestra.

Dans le domaine de la musique contemporaine, il travaille avec l'Ensemble Asko, le Nieuw Ensemble, l'Ensemble Contrechamps, l'Ensemble Schoenberg et l'Orchestre de Volharding dont il est le directeur musical. En 1997, il dirige *Salomé* de Richard Strauss au Festival Gergiev puis au Kirov à Saint-Petersbourg. Après quoi, dès juin 1998, il est invité en résidence au Kirov et à l'Opéra de Tel Aviv. Il dirige la création de *Philomela* de James Dillon à Porto en septembre 2004. Outre *Shadowtime* dont il a dirigé la création mondiale à Munich en mai, il dirige en novembre 2004 au Festival d'Automne les œuvres de Xavier Dayer avec l'Ensemble Contrechamps.

Nicolas Hodges, piano

Né en 1970 à Londres. Invité des principaux festivals britanniques (Aldeburgh, Brighton, Cambridge, Cheltenham, Edimbourg, Huddersfield, Oxford), français, italiens et autrichiens, Nicolas Hodges a joué aussi avec les orchestres de Chicago, New York, ou Londres, les œuvres de Birtwistle, Hopkins (*Études en série*), Kagel, Nono, Sciarrino, Carter ou Stockhausen. Dédicataire du *Troisième Nocturne* de Salvatore Sciarrino, il crée aussi la *Sixième Sonate* du musicien italien en 2001. Récemment, Nicolas Hodges a créé et enregistré l'œuvre du compositeur américain Elliott Carter, *Dialogues*, pour piano et orchestre de chambre.

Mats Scheidegger, guitare

Mats Scheidegger est né en Suisse, à Baden. Il étudie la guitare aux conservatoires de Winterthur et de Berne où il obtient ses diplômes, puis avec David Starobin à New York. Il s'est engagé dans l'interprétation et les techniques des œuvres du répertoire d'aujourd'hui. Il a joué un nombre imposant de créations : Luciano Berio, Brian Ferneyhough, Heinz Holliger, Sam Hayden. Il a également enregistré ces œuvres soit pour les radios, soit pour publication sur CD. Il travaille actuellement sur les partitions de Franz Schubert, écrit un livre sur les techniques d'aujourd'hui de la guitare et prépare un disque en solo. Mats Scheidegger est directeur artistique du Festival *Tage für Neue Musik* de Zürich où il réside.

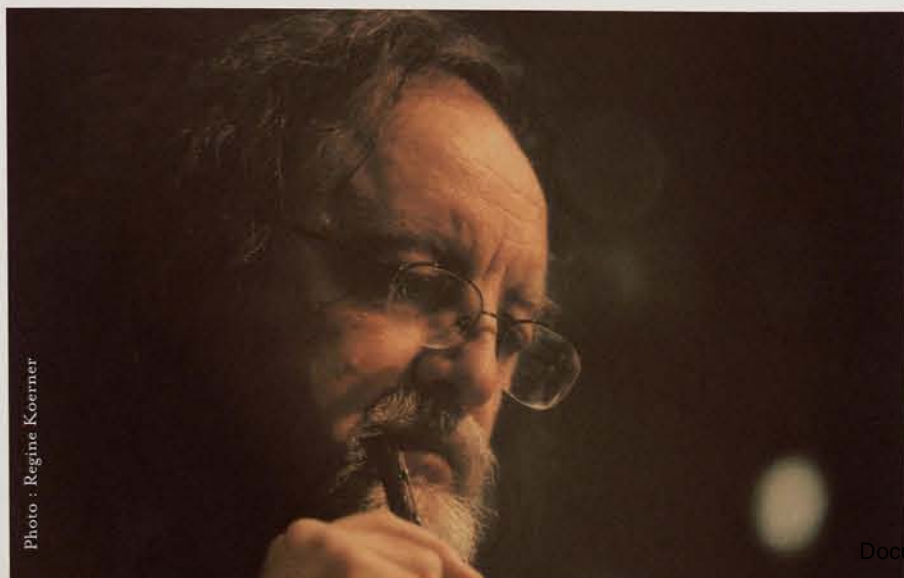


Photo : Regine Koerner

Neue Vocalsolisten/Stuttgart

Cet ensemble vocal est un ensemble d'aventuriers à la recherche de territoires nouveaux à explorer. Ils investissent les domaines de la création musicale d'aujourd'hui avec leurs partenaires instrumentistes, orchestres de radio, metteurs en scène, vidéastes, ingénieurs du son et parcourt ainsi les festivals de musique et les salles de concerts en Europe. Fondé en 1984, sous les auspices administratifs de *Musik der Jahrhunderte*, ce groupe est devenu un ensemble vocal indépendant depuis 2000 et poursuit les expériences dans les domaines du théâtre musical et de l'opéra. Une grande place est donnée à la collaboration et au dialogue avec les compositeurs. Il associe parfois dans ses programmes les œuvres radicales d'aujourd'hui au répertoire des musiques anciennes.

Chanteurs solistes

Ekkehard Abele, baryton basse (Walter Benjamin)

Angelika Luz, soprano (Aubergiste, Interrogateur)

Monika Meier-Schmid, soprano (Dora Benjamin, Interrogateur)

Anja Paulus, soprano (Enfant)

Silke Storz, soprano (Enfant)

Sabine Schilling, mezzo-soprano (Enfant, Interrogateur)

Christiane Schmeling, mezzo-soprano (Enfant)

Jannet Collins, alto (Henny Gurland, Interrogateur)

Martin Nagy, ténor (Hölderlin, Interrogateur) Bernhard Gärtner, ténor (Interrogateur)

Frank Bossert, ténor (Interrogateur)

Stefan Weible, ténor

Guillermo Anzorena, baryton (Walter Benjamin jeune, Interrogateur)

Andreas Fischer, basse (Gershom Sholem, Interrogateur)

Matthias Horn, basse (Interrogateur)

Tobias Schlierf, basse

Frédéric Fisbach

Metteur en scène

Après des études au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Frédéric Fisbach suit Stanislas Nordey au sein de la troupe permanente au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, de 1991 à 1993, où

il joue dans les spectacles *Bête de style* (Saint-Denis, 1991), *Pylade* de Pier Paolo Pasolini (Saint-Denis, 1994), *Vole mon Dragon* (1994), *Splendid's* de Jean Genet (Nanterre, 1995), *Ciment* de Heiner Müller (1995), *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare (1995). Il joue aussi avec Jean-Pierre Vincent (*Tout est bien qui finit bien* de William Shakespeare, 1996).

En 1992, il signe sa première mise en scène *Les Aventures d'Abou et Maimouna dans la lune*, au Théâtre Gérard Philipe de Saint Denis. Depuis, Frédéric Fisbach a mis en scène *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel (Nanterre, 1997) ; *Nous, les héros* de Jean-Luc Lagarce (Tokyo, 1999) ; *Tokyo Notes*, d'Oriza Hirata (Brest, 2000) ; *Les Paravents* de Jean Genet (Brest, Théâtre National de la Colline, Tokyo et Festival de Salzbourg, 2002).

Il a réalisé des mises en scène d'opéra : *Forever Valley* de Gérard Pesson au Théâtre des Amandiers de Nanterre, *Kyrielle du sentiment des choses* de François Sahan, *Agrippine* de Haendel.

Il collabore avec le chorégraphe Bernardo Montet avec qui il a créé une "académie de l'interprète".

En juillet 2004, il a mis en scène *L'illusion comique* de Corneille au Festival d'Avignon, où il sera artiste associé en 2007.

Depuis janvier 2002, il dirige le Studio-Théâtre de Vitry-sur-Seine.

Emmanuel Clolus

Scénographe

Emmanuel Clolus se forme à l'École des Arts appliqués Olivier de Serres avant d'être l'assistant du décorateur Louis Bercut. En 1991, il collabore avec Stanislas Nordey et signe pour lui de nombreuses scénographies : *La Dispute* de Marivaux, *Tabataba* de Bernard-Marie Koltès, *La Conquête*

du Pôle sud de Manfred Karge, *Pylade* de Pier Paolo Pasolini, *La vraie vie d'Hector F* de Stanislas Nordey, *Vole mon dragon* de Hervé Guibert, *Splendid's* de Jean Genet, *Ciment* de Heiner Müller, *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare.

Dans le domaine de l'opéra, il signe la scénographie de *Pierrot lunaire* de Schoenberg et *Le Rossignol* de Stravinsky au Théâtre du Châtelet. Il travaille avec Frédéric Fisbach : *Forever Valley* de Gérard Pesson, *Bérénice* de Jean Racine, *Les Paravents* de Jean Genet, *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti à la Monnaie à Bruxelles. Parmi ses dernières collaborations avec Stanislas Nordey : *Jeanne au bûcher* d'Arthur Honegger à la Ruhr-Triennale et *Saint-François d'Assise* d'Olivier Messiaen à l'Opéra Bastille.

Olga Karpinsky

Créatrice de costumes

Olga Karpinsky fait ses études à l'École des Beaux Arts de Paris et à l'École supérieure d'Art dramatique de Strasbourg, section scénographie. Elle travaille ensuite avec Jacques Lassalle, Georges Aperghis, Richard Dubelski, Christophe Perton (*Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* de Peter Handke, *La chair empoisonnée* de Kroetz, *Lear* de Bond). Depuis quatre ans, elle collabore avec Frédéric Fisbach et a

créé les costumes de *Forever Valley* de Gérard Pesson, *Bérénice* de Jean Racine, *Les Paravents* de Jean Genet en 2002), *Agrippine* de Haendel, *Kyrielle du sentiment des choses* de Jacques Roubaud et François Sarhan en 2003.

Benoît Resillot, Dramaturge et assistant metteur en scène

Benoît Resillot aborde le théâtre d'abord comme assistant de Laurent Pelly en 1995, et Sarah Chaumette en 1996. Il participe au chœur amateur à la création de *L'annonce faite à Marie* de Paul Claudel mis en scène par Frédéric Fisbach en décembre 1996. Commence sa collaboration avec l'Ensemble Atopique et Frédéric Fisbach. En 1998, il est assistant sur la création d'*Un avenir qui commence tout de suite - Vladimir Maïakovski* en 1998, puis en 1999 acteur dans *L'île des morts* d'August Strindberg, *Le Gardien de*

tombeau de Franz Kafka. Il joue en 2000, *Les Perses* d'Eschyle mis en scène par Olivier Werner. En 2002, il joue Leila dans *Les Paravents* mis en scène par Frédéric Fisbach. Il assiste Frédéric Fisbach pour *Agrippine* de Haendel dont il traduit le livret. Il a mis en scène *C'est pas la même chose*, textes de Pierre Louÿs.

Marie-Christine Soma Lumières

Marie-Christine Soma est née à Marseille en 1958 ; elle obtient une licence de lettres classiques et une maîtrise de philosophie. Elle est éclairagiste depuis 1985 après avoir été régisseur-lumière au Théâtre National de Marseille-La Criée, puis assistante d'Henri Alekan. Elle a créé les lumières des nombreux spectacles et a collaboré avec Jérôme Deschamps, Eric Lacascade, Michel Cerda, Eric Vigner, Arthur Nauzyciel, Catherine Diverres et Jean-Claude Gallotta. En 2001, elle collabore au projet de Daniel Janneveau *Iphigénie*. Après *La Sonate des Spectres* de Strindberg en 2003, cette collaboration se poursuivra en 2005 avec *Anéantis* de Sarah Kane au TNS. Les saisons 2003/2004, après la création de *Savannah Bay* de Marguerite Duras

à la Comédie Française, avec Éric Vigner, sont tournées vers l'opéra, avec *Empio Punito* au Schauspielhaus de Leipzig, et *Antigona* à l'Opéra de Montpellier et Châtelet.

Marie-Christine Soma a conçu les éclairages pour deux expositions-spectacles de la Grande Halle de la Villette "Fêtes foraines" en 1995 et "Le Jardin planétaire" en 1999. Elle enseigne à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (scénographie) depuis 1998 et à l'ENSATT à Lyon depuis 2003.

Technique

Biennale de Munich

Wolff Markgraf, régie générale ; Michael Rubner et Bertram Zöhl, régie plateau ; Michael Kunitsch, lumières ; Peter Schultheiss, régie lumières ; Hans A. Rausch, régisseur ; Arne Witzzenbacher, ingénieur du son ; Kirstin Dohman, habilleuse ; Nancy Neumann, maquilleuse.

Nanterre-Amandiers

Régie générale : Patrick Bonnereau
Plateau : Philippe Boisseau, Louis-Pierre Carmona, Pascal Ciccione, Mohamed Chaouih, Gérard Cohen, Davys de Picquigny, Hakim Miloudi, Daniel Mittelmann, Roger-Jean Nicolas, Salah Zemouri.
Lumière : Dominique Breemersch, Julien Chatenet, Raphaël De Rosa, Rémi Godfroy, Anne Roudiy, Yannick Stevant
Son : Dominique Bataille, François Vatin
Habillage : Isabelle Boitière-Becker, Isabelle Aspar
Maquillage : Laurence Colle-Berodot, Marie-Charlotte Stanquic, Fatira Tamoune

7, avenue Pablo Picasso

92022 Nanterre cedex

Téléphone : 33 (0) 1 46 14 70 00

th@amandiers.com

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



THÉÂTRE NANTERRE-AMANDIERS
Direction Jean-Louis Martinelli



La Fondation de France s'engage
pour favoriser les échanges entre les artistes
et la société contemporaine

Rebirth of a Nation
DJ Spooky

Performance conçue et réalisée
par Paul D. Miller alias DJ Spooky That Subliminal Kid
Images extraites du film *The Birth Of A Nation* 1915
de D.W. Griffith
mixées avec des images de chorégraphies de Bill T. Jones
"Last Supper at Uncle Tom's Cabin/The Promised
Land" 1990/91 et "And The Maiden" 1993
Musique : DJ Spooky



Shadowtime
Brian Ferneyhough
Frédéric Fisbach

Opéra en sept scènes d'après la vie et
l'œuvre de Walter Benjamin
Création en France
Musique, Brian Ferneyhough
Livret, Charles Bernstein
Mise en scène, Frédéric Fisbach
Direction musicale : Jurjen Hempel

