FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2004

13 SEPTEMBRE – 19 DÉCEMBRE 2004
33e ÉDITION

DOSSIER DE PRESSE MUSIQUE

Festival d'Automne à Paris
156, rue de Rivoli – 75001 Paris

Renseignements et réservations :
01 53 45 17 17
www.festival-automne.com

Service de presse : Rémi Fort et Margherita Mantero
Assistante : Audrey Rosales
Tél. : 01 53 45 17 13 – Fax : 01 53 45 17 01
e-mail : r.fort@festival-automne.com ; m.mantero@festival-automne.com
assistant.presse@festival-automne.com

Coordonnées et contacts des partenaires

Service de presse Festival d'Automne à Paris :
Rémi Fort, Margherita Mantero
Assistante : Audrey Rosales
Tél. : 01 53 45 17 13 / Fax : 01 53 45 17 01
e-mail : r.fort@festival-automne.com
m.mantero@festival-automne.com

Lieux	Adresses	Contacts presse
Musée d'Orsay Auditorium	1 rue de Bellechasse 75007 Paris	Service de presse 01 40 49 49 38
Opéra National de Paris Bastille/ Amphithéâtre	Place de la Bastille 75012 Paris	Pierrette Chastel 01 40 01 16 79
Théâtre du Châtelet	1 Place du Châtelet 75001 Paris	François Boudot 01 40 28 28 00
Théâtre Nanterre-Amandiers	7, avenue Pablo Picasso 92000 Nanterre	Béatrice Barou 01 46 14 70 01
Cité de la musique	221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris	Philippe Provensal 01 44 84 45 63
Odéon Théâtre de l'Europe Aux Ateliers Berthier	8 boulevard Berthier 75017 Paris	Lydie Giuge – Debièvre 01 48 85 40 57

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
33e édition

BRIAN FERNEYHOUGH

Shadowtime

(1999/2004)
Opéra en sept scènes d'après l'œuvre et la vie de Walter Benjamin
Création en France

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

Scénographie, **Emmanuel Clolus**
Lumière, **Marie-Christine Soma**
Costumes, **Olga Karpinsky**
Dramaturgie, **Benoît Résillot**

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

Théâtre Nanterre-Amandiers

mardi 26 et mercredi 27 octobre 20h30

Durée : 120' sans entracte

Introduction à *Shadowtime* par Philippe Albèra
de 19h30 à 20h
Inscription 01 46 14 70 00

Coproduction Biennale de théâtre musical contemporain/Munich, Sadler's Wells avec l'English National Opera, Festival d'Automne à Paris, Lincoln Center Festival/New York.
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 et de Jean-Luc Choplin.

Création, Biennale de Munich, Prinzregententheater, 25, 27, 28 mai 2004
Festival d'Automne à Paris, Nanterre Amandiers, 26 et 27 octobre 2004
Lincoln Center Festival New York, juillet 2005
Ruhr Triennale, septembre/octobre 2005

Structure de *Shadowtime*

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

I. Anges nouveaux/Echecs passagers (Prologue)

Niveau 1 : Le conférencier
Niveau 2 : Radio (1940)
Niveau 3 : Temps de guerre (Frontière espagnole, 1940) : Aubergiste, Henny Gurland, Benjamin, Le docteur
Niveau 4 : Temps de réflexion (Memoire + Pensée) (Berlin, 1917) : Benjamin dialogue avec Dora Kellner (Benjamin)
Niveau 5 : Cinq comptines pour Stefan Benjamin
Niveau 6 : Temps rédempteur (Triple exposé): Benjamin dialoguant avec Gershom Scholem puis Hölderlin (qui apparaît aussi en pseudo-Benjamin et en Scardanelli)

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

III. La Doctrine de la similarité (13 Canons)

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 le feu est lumineux)
7. Parfois
8. Anagrammatica
9. Eau tel tué
10. Schein
11. Soirs de cendres
12. Amphibolies III (Epines)
13. Salut

IV. Opus Contra Naturam (Descente aux Enfers de Benjamin)

1. [sans titre]
2. Katabasis

V. Mares d'obscurité (11 Interrogations)

1. Trois bouches parlantes géantes
2. Goule sans tête
3. Figure à deux têtes de Karl Marx et Groucho Marx, avec Kerberus
4. Pape Pie XII
5. Jeanne d' Arc
6. Baal Shem Tov déguisé en vampire
7. Adolf Hitler
8. Albert Einstein
9. Garde-frontière
10. Chœur (pas de masque)
11. Golem

VI. Sept Tableaux Vivants représentant l'Ange de l'histoire en Mélancolie (Second obstacle)

1. Laurier l'oeil (d'après "Die Lorelei" de Heine)
2. Tensions
3. Hashish à Marseille
4. D'après "Der Tod, das ist der kühle Nacht" de Heine
5. Une vérité et demie
6. Pas pouvoirs
7. Madame Moiselle and Mr. Moiselle

VII. Stèle pour un temps déchu (Solo de Melancholie en Ange de l'histoire)

Shadowtime par Brian Ferneyhough

Scene 1 : Anges nouveaux / Echecs passagers (2001-02)
Walter Benjamin 1, Walter Benjamin 2, Dora Benjamin, l'Aubergiste, le médecin. 12 voix solistes et ensemble instrumental.

Scene 2 : Les Froissements d'ailes de Gabriel (2003)
Guitare soliste et ensemble instrumental

Scene 3 : La Doctrine de la similarité (1999-2000)
12 voix solistes. 3 clarinettes, violon, piano et percussion

Scene 4 : Opus Contra Naturam (2000) pour pianiste-narrateur

Scene 5 : 11 Interrogations (2004)
12 douze voix solistes et ensemble instrumental

Scene 6 : Sept Tableaux Vivants représentant l'Ange de l'histoire en Mélancolie (2003)
Pour un narrateur et ensemble

Scene 7: Stèle pour un temps déchu (2001)
12 voix solistes et électronique

Le 10 mai 2003, au cours d'une réunion de production à Munich, Brian Ferneyhough a exposé ses concepts et la dramaturgie de l'opéra « *Shadowtime* » diagramme (page 47) à l'appui. Ce texte est la transcription de cette «conférence» qui a été enregistrée.

La première scène présente différents niveaux, et s'ouvre sur une musique dite "d'effort" (les efforts qui ont mené à la situation présente), juste une introduction purement instrumentale précédant toute activité vocale. Il y a des éléments sur scène, complètement immobiles. La lumière monte et on assiste au moment central de la première scène, que j'appelle la *Scène de l'hôtel*. Par son mode réaliste, elle constitue une espèce d'ouverture. Puis commence la "*musique radiophonique*", chantée par le chœur, tout du moins par des membres du chœur. Elle est censée donner l'idée d'une vieille radio qui se règle et se dérègle, avec toutes sortes de bruits étranges. Le texte ici n'est pas de Charles Bernstein ; il s'agit d'anagrammes sur les noms de Martin Heidegger, de philosophes et de personnages apparaissant dans l'opéra. J'emprunte beaucoup aux principaux termes des écrits de Heidegger, dans leur forme allemande, en anagrammes ou insérés. Ce passage est très sonore. L'action débute sur scène, où les personnages jusque-là immobiles commencent à bouger. La *Scène de l'hôtel*, de ce moment jusqu'à sa fin, réunit l'Hôtelière (une voix de femme), le Docteur (une voix parlée, qui n'entre qu'à la fin de la scène), Henny Gurland, la compagne de Benjamin -traversant aussi les Pyrénées-, et Benjamin lui-même.
Puis, comme une surimpression à un moment précis de la scène, j'ai superposé *Berlin Wohnzimmer, (La salle de séjour de Berlin)*. Remontant le temps jusqu'aux années 1930, nous nous retrouvons à Berlin, avec Benjamin et sa femme Dora, qui discutent de sujets politiques et personnels. Un second Benjamin réplique à celui de la *Scène de l'hôtel*. Il nous faut donc deux voix à peu près identiques. Le chœur intervient par moments : les membres du chœur peuvent représenter des clients de l'hôtel ou bien se tenir à l'écart de l'action, à la manière d'un chœur antique. Lorsque Benjamin se retire de la scène, le médecin entre et déclare : "Je l'ai examiné, il a besoin de dormir cette nuit, je reviendrai demain." Arrivent alors quatre petites filles chantant, à l'unisson, une comptine plutôt agressive, que Benjamin écrivit ; c'est la toute fin de la scène.
Recouvrant ce moment, avant même ce que je viens de décrire, il y a ce que j'appelle la *Conférence en solo*. Elle intervient au moment où la musique radiophonique passe en fondu enchaîné à la *Scène de l'hôtel* : un individu, vêtu comme un conférencier de "Oxbridge" (Oxford/Cambridge), plutôt miteux et mal habillé, s'installe à l'avant-scène et lit simplement trois textes, que j'ai réunis (ils ne sont pas de Bernstein), sur la nature de la perception humaine par rapport aux limites. Il dit des choses comme : "À mesure que la vie avance, le nombre de possibilités qui nous sont ouvertes diminue jusqu'à ce que, finalement, il n'y en ait plus qu'une ou plus une seule." Lorsqu'il dit "plus une seule", le chœur s'écrie tout à coup : "*Und nun, die Vorstellung !*" "Et maintenant, la représentation !" A ce moment précis commence la *Scène de l'hôtel*. C'est plus ou moins une référence oblique à Alban Berg, une sorte de manœuvre brechtienne.

Conférence à trois : Benjamin, Gershom Scholem et Friedrich Hölderlin. J'imagine cette séquence

sur le modèle des élections présidentielles américaines. On voit ce genre de scène à la télévision, où ils sont censés discuter entre eux, alors que, évidemment, ils ne se parlent pas ; ils s'adressent au public, au-delà de leur interlocuteur. Ici, juste trois solistes vocaux.
Le début de cette conférence à trois croise la dernière partie de la première scène et le début de la suivante, le petit concerto de chambre pour guitare et ensemble, intitulé ***Les Froissements d'ailes de Gabriel***, le tremblement, le frémissement, le papillonnement d'ailes de l'archange Gabriel. Le concept de départ est lié à l'*Angelus novus*, la célèbre image que Benjamin portait toujours sur lui et sur laquelle il a fondé plusieurs de ses théories sur la nature catastrophique de l'Histoire.
En préparant cette œuvre, j'avais deux pensées en tête et je voulais montrer le rôle très problématique du temps. D'ailleurs, la dernière séquence du cycle, ***Stelae for failed time*** (Stèle pour un temps déchu), nous montre que c'est aussi l'une des principales questions soulevées. J'ai eu cette idée à la lecture des livres sur l'angélologie, du Moyen-Âge à Rilke. Parlant des anges (*angelos*, les messagers), nombreux sont ceux qui les considèrent comme essentiellement sourds au temps. De notre point de vue, ils travaillent dans le temps ; mais de leur point de vue, ils n'ont aucune notion de ce qu'est le temps. Comme les daltoniens, qui reconnaissent un feu rouge sans savoir ce qu'est la couleur rouge ; ils connaissent la fonction du rouge et agissent en conséquence.
Cette scène tourne autour du temps insuffisant de l'expression. Elle consiste en 124 petits fragments enchaînés, certains durant deux ou trois secondes, d'autres jusqu'à 15 secondes. Ce qui m'intéressait, c'est de rendre chacun de ces segments légèrement trop court, d'une durée insuffisante à leur compréhension. Nous sommes donc continuellement renvoyés comme une balle au-dessus d'une table de ping-pong ; nous savons qu'il faut tenter de comprendre la texture suivante, avant d'avoir entièrement compris où situer la texture précédente ou celle d'avant. Il y a échec du temps musical si celui-ci disparaît sans s'inscrire dans l'expérience musicale. Une œuvre musicale doit admettre que le temps est parfois physique, c'est un élément avec lequel nous entretenons une relation tactile.
En arrière-plan de toute cette question, il y a l'expulsion du jardin d'Eden et le Péché originel. Pour moi, le péché originel, c'est écouter. On ne devrait pas parler de la "*tragedia dell'ascolto*"[1] (tragédie de l'écoute[2]), mais du "*peccato dell' ascolto*" (péché de l'écoute[2]).
Cette pièce est très rapide, une suite de scintillements. L'imagerie que je voulais suggérer emprunte à la légende de la Création, à la question de la justice, de la miséricorde, à la nature symbolique de l'épée à double tranchant, celle que l'ange tient en travers de la porte du paradis, pour en interdire à jamais l'accès à l'espèce humaine. Plus tard, dans l'œuvre, il y a diverses autres portes menant aux enfers.

Suivent les 27 minutes de ***Doctrine of Similarity*** (Doctrine de la similarité), probablement la séquence la plus longue de l'œuvre. Ses 13 mouvements distincts forment une oeuvre indépendante. Je me suis efforcé ici de traiter un aspect de l'œuvre de Benjamin prépondérant selon moi dans sa critique culturelle, le concept de reproduction (mimesis, aura et tout ce qui s'y rattache). Chacun de ces 13 mouvements traite d'une manière ou d'une autre de la duplication, soit par la répétition littérale, soit par une sorte d'assemblage kaléidoscopique d'éléments qui permutent entre eux ou se répondent en canon, une sorte de re-présentation indirecte. Toute l'œuvre vise à illustrer diversement, dans chacun de ces mouvements, comment la production artistique est duplication, recréation, re-présentation du monde extérieur et des interprétations culturelles possibles dans ce monde extérieur.

La quatrième pièce est la plus explicite visuellement. C'est l'œuvre la plus réduite du cycle, en ce sens qu'elle n'implique qu'une personne. Elle est écrite pour un pianiste récitant. Dans les premier et deuxième mouvements, le pianiste aborde, tout en jouant, diverses questions épistémologiques, notamment la théorie platonicienne de la caverne, etc. Il a quelque chose d'une figure neutre, il est jovial, sans forcément avoir d'autres qualités positives ; c'est une sorte de personnage à la Till Eulenspiegel. Le titre ***Opus contra naturam***, (Œuvre contre nature) : d'abord, parce que je l'ai composée contre MA nature, mais il est inutile d'aborder cela ici ; ensuite, c'est un terme technique emprunté à l'alchimie, c'est ainsi que l'on nomme l'étape du processus de raffinement alchimique où l'on traverse l'obscurité de la désintégration avant de sortir de l'autre côté dans l'*albedo*, la blancheur d'une matière lumineuse et brillante, la certitude

---

[1] " *Tragedia dell' ascolto* " renvoie au *Prometeo* de Luigi Nono, dont c'est le sous-titre.

[2] Notes du traducteur

morale, la bonté résultant de ces diverses disciplines. C'est censé être un moment de transformation ou de remise en question de la transformation.
Le pianiste est une étrange figure de joker, qui pourrait de bien des façons être joué comme une carte. Il est assis à son piano dans une boîte de nuit de Las Vegas. Il y a deux raisons au choix de cette ville. D'une part, Las Vegas me paraît être le lieu de l'hyper-simulation du monde : dans l'espace réduit et reculé où elle est bâtie, des pyramides factices voisinent avec des reproductions de New York. C'est un rassemblement tout à fait incroyable et effrayant d'images très prégnantes de la culture occidentale et de la compréhension de cette culture au fil des ans. C'est aussi la principale porte d'entrée aux enfers – ma théorie étant que les enfers possèdent de nombreuses portes, chacun de nous en connaît quelques-unes, je suppose. La principale se trouve cependant à Las Vegas, précisément parce que l'hyper-simulation y connaît un sommet de fébrilité.
Le pianiste joue dans une boîte de nuit, lui seul est éveillé. Autour, des drogués gisent à même le sol. Tous les autres sont rentrés. Il ne se passe rien. Le pianiste boit un verre, fume un cigare et joue pour lui-même. Tout en se parlant de la nature de la réalité et d'autres thèmes, dans le premier mouvement, il arrive au deuxième, appelé *Katabasis*, c'est-à-dire le contraire de "anabase". Ce terme qui nous vient du grec ancien indique la descente, et non la montée. Le pianiste – le surmoi, l'Ahura Mazda[3], incarnation de la dualité dans le zoroastrisme – dialogue avec son alter ego, le piano. Ce dernier étant noir, il représente la libido ou l'Ahriman[3] du pianiste. En discutant avec son piano, en improvisant, le musicien découvre que l'instrument essaie de le subvertir. Le piano se met alors à jouer des progressions et des accords tonaux. Chaque déviance du piano provoque les cris du pianiste, qui le punit et le force à revenir à des idiomes atonaux. C'est vraiment là le sujet de cette pièce : quel lien moral existe-t-il entre notre intellect et nos pulsions émotionnelles fondamentales ?
Simultanément à la catabase pour l'avatar de Benjamin – Benjamin est maintenant mort, bien sûr, puisqu'il meurt à la fin de la première scène –, dans sa descente aux enfers, j'imagine une série de marches. Et il doit avancer très lentement, car cette pièce dure très longtemps. Il arrive à la fin du deuxième mouvement. Or, le troisième mouvement est réellement une série de fanfares infernales retorses qui lui souhaitent la bienvenue.
Nous sommes là réellement au cœur gelé et ralenti de l'opéra, où l'on ne comprend aucunement le bien et le mal en relation avec des éléments culturels spécifiques, mais où tout se centre sur le sentiment qu' "il est trop tard". Donc, c'est la fin de la nuit, la boîte de nuit a fermé, il ne se passe rien ; comme cela arrive parfois dans le monde de l'individu : "La boîte a fermé, que fait-on ?"

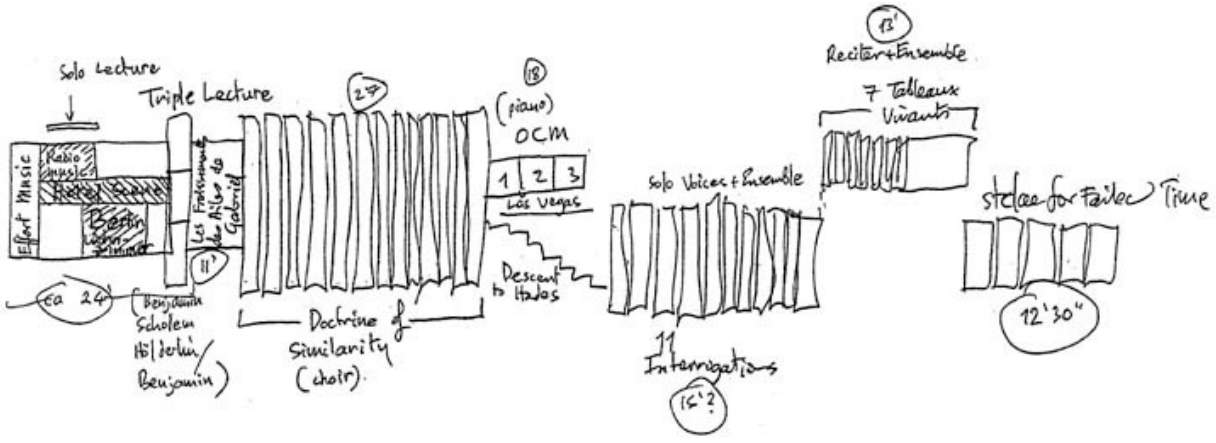
À la fin de *Opus contra Naturam*, viennent les ***11 Interrogations***, au cours desquelles on demande à l'avatar de Benjamin de répondre successivement à onze séries de questions qui ne sont pas sans évoquer le sphinx de la mythologie grecque. Il lui est demandé de donner la réponse correcte avant de pouvoir avancer vers l'oubli ; le but, bien sûr, c'est sa disparition à la fin, ou sa subsumation en une relation abstraite, supérieure, entre la compréhension culturelle et le phénomène.
Il y a ici deux aspects importants. Premièrement, certains des personnages représentent des individus ayant réellement vécu à l'époque, notamment Hitler et Pie XII ; d'autres sont empruntés aux mythologies juive ou autres. Cerbère et le Golem apparaissent ainsi… Deuxièmement, ce qui donne peut-être sa dynamique à la musique, c'est que je passe rapidement en revue toute l'histoire de la musique occidentale, de l'an 1000 environ jusqu'en 1825, lorsqu'il me semble que l'histoire du genre s'interrompt pour laisser les styles individuels prendre la relève. Chacune de ces petites scènes traverse une forme classique emblématique, exécutée par des moyens non classiques, sans qu'il soit le moins du monde question d'imitation stylistique. La première, par exemple, est une hétérophonie. L'avant-dernière est une recréation de la forme de la *Grosse Fuga*, de la "Grande fugue" beethovénienne, pour quatre voix de femmes en 48 secondes. C'est alors que Benjamin disparaît pour ne plus réapparaître dans l'opéra.

Suit une pièce pour récitant et ensemble, intitulée ***Sept Tableaux Vivants représentant l'Ange de l'histoire en Mélancolie***. Nous connaissons tous la gravure de Dürer, *Melancholia I*, où une Mélancolie est assise au milieu de toutes sortes d'instruments et d'images ésotériques. Je me fonde là sur un concept remontant à la Renaissance, celui de l'Emblème, tel qu'énoncé surtout par Alciati, avec trois parties de portée pédagogique : le titre, une image représentant souvent des dispositifs alchimiques ou étranges, et une épigramme à l'origine en latin, puis dans toutes sortes de langues vernaculaires, et censée expliquer la morale des images et des titres. Nous savons que Benjamin s'intéressait beaucoup à l'allégorie, selon lui l'un des premiers modes d'expression en

[3] Ahura Mazda et Ahriman sont des figures de la mythologie zoroastrienne.

termes culturels. C'est ce que je tente de faire ici, par des séries de duos et de trios, avec un récitant qui se contente de dire le poème, coïncidant avec la musique. À la fin, un bref *quodlibet* joue de tous les instruments utilisés jusque-là. J'imagine donc dans cette séquence de vrais "tableaux vivants", une présentation allégorique.

La séquence finale de l'opéra, ***Stelae for failed time***, utilise des sons informatiques et des enregistrements de ma propre voix modifiée électroniquement. Le titre, *Stelae for failed time*, (Stèle pour un temps déchu) vient de ma fascination pour le concept romain de stèle ; au lieu de faire un panégyrique du mort en termes improbablement positifs, suivant les conventions chrétiennes, ces monuments funéraires offraient des illustrations réalistes, des sculptures, montrant les activités favorites des morts de leur vivant. Si le mort aimait faire du football, on le montre faisant du football, s'il aimait les orgies, on le montre mangeant des raisins dans une orgie. Il me semble que c'est une manière très belle de vaincre l'un des aspects problématiques de la notion de fin et de celle de continuation. Il y a cinq stèles correspondant aux cinq strophes de la comptine entendue auparavant, traduite ici dans une langue de mon invention, et que je parle ; on ne l'entend pas très clairement, mais en fait, c'est ma voix enregistrée.
Pourquoi "pour un temps déchu"? Pour deux raisons. D'une part, je m'intéresse à la nature de la suffisance ou de l'insuffisance dans la dimension temporelle et à l'idée de temps multiples, mais aussi à l'idée que le temps est une chose concrète, ce qu'il ne faut pas oublier à l'écoute de cette œuvre. Et " temps échoué " peut aussi signifier que penseurs, intellectuels des années 1920 et 1930 (Benjamin en fut l'archétype) vivaient décalés par rapport à leur temps ; comme si, en fait, l'intellectuel était une catégorie mise en échec à cette époque. L'évolution darwinienne naturelle a, au fond, éliminé l'intellectuel en tant que catégorie authentique, à cause de l'insuffisance de l'individu ou des groupes à s'opposer en adoptant une position commune, unie, qui aurait pu affecter le cours des événements.
Je n'ai pas toujours une vision très positive de Benjamin. Je vois parfois en lui toutes ces facettes si problématiques à mon sens, mais c'est la nature de la bête humaine, et cette *Stelae for failed time* agit comme une sorte de *requiem* non chrétien. Il y a deux couches de texte simultanées. Lorsque tous chantent le même texte, il s'agit de transcriptions en alphabet phonétique international d'une langue que j'ai inventée. À la fin, on n'entend plus que ma voix seule, et le volume diminue très lentement dans une spirale spatialisée. Par rapport à l'opéra en son entier, on a besoin de ce très long développement final.



Premières impressions à l'écoute et à la lecture de *Shadowtime*, en juin 2003

Juin 2003. Notes d'intention de Frédéric Fisbach après les premières séances de travail à Munich avec Brian Ferneyhough.

Shadowtime propose un parcours comme celui que fait l'œil à la surface d'un tableau. J'imagine que le livret ne donne que sept détails d'une fresque immense. Il pourrait s'agir du polyptyque d'un jugement dernier, où le ciel, la terre et les enfers sont peuplés de personnages incarnant vices, vertus, et les idées fondamentales guidant notre pensée. Le récit renvoie à la mythologie, où l'on descend dans l'univers de Hadès, à la recherche de l'être aimé, de la vérité, d'une issue… Un enfer urbain, situé dans un paysage industriel du XX^{ème} siècle, puisque la nature est absente de cet opéra.

Brian Ferneyhough nous propose sept détails qui se jouent de la logique temporelle, nous projetant du passé dans l'avenir, déstabilisant par la même la notion de présent.
Les raisons qui ont poussé Brian Ferneyhough à aborder l'opéra me sont inconnues mais la lecture du livret et l'écoute attentive des «scènes» déjà composées permettent de dégager certaines thématiques contenues dans l'opéra : l'interrogation quant à la place de l'art dans la société, le questionnement sur la notion de progrès dans l'histoire et les attaques virulentes contre la paresse et le « politiquement correct ». Mais j'y lis surtout une réflexion sur la mort et sur le temps.

Le désir de représentation du passage de la vie à trépas, de la mort elle-même et du dialogue entre les vivants et les morts est pour moi un des fondements de l'art du théâtre (j'entends par théâtre tous les arts qui prennent la scène comme lieu de la représentation). De là, sans doute, vient mon attirance pour les arts de la scène de l'Orient qui, mieux que tous, savent donner présence à ceux qui viennent de l'autre monde.
La représentation est pour moi le lieu où repenser la mort entre vivants par le jeu des formes entre elles. Je retrouve cette nécessité dans *Shadowtime*.

Je sais d'ores et déjà qu'il me faudra avoir recours à tous les moyens que le théâtre offre pour représenter les simulacres, du plus traditionnel au plus actuel (images projetées, film) au théâtre d'ombres, à la marionnette, pourquoi pas ?
Les chanteurs et les musiciens solistes seront les artisans de la représentation. Ils changeront de « fonction » au gré des sept étapes. Tour à tour personnages, musiciens, ou « serviteurs de la scène » (à l'orientale), ils contribueront (partition à la main, en scène ou hors champ), à créer les espaces dans lesquels eux-mêmes évolueront.
La scénographie devra permettre ces «déplacements» d'une fonction à une autre. Elle sera mouvante, changeante, faite d'éléments mobiles qui pourront venir se combiner entre eux.

Si je devais donner encore quelques indications de directions, des repères…
Il y aurait la façon de traiter le mythe, l'au-delà ou l'inconscient en les transposant dans une urbanité, comme dans certains films de Godard ou de David Lynch.
Il y aurait le chant funéraire de Zarathoustra, avec ses aphorismes que l'on irait piocher au gré de son humeur. Il y aurait ma vision du mythe de la caverne de Platon, et de son actualité.

Walter Benjamin

Biographie

Né le 15 juillet 1892, Benjamin évoque sa jeunesse dans *Enfance berlinoise au XIXème siècle*. Il grandit dans une famille juive où l'on trouve des archéologues, des mathématiciens et des juristes. Son père est banquier puis devient antiquaire. A Berlin, le jeune Benjamin prend une part active au "Mouvement de jeunesse" antibourgeois, collabore à l'organe du mouvement "Le commencement" (der Anfang) et y publie ses premiers essais sous le pseudonyme d'Ardor.

Il suit des cours à l'Université de Berlin, puis de Fribourg, où il étudie la philosophie et la littérature. En été 1913, son père l'envoie à Paris d'où il retire une expérience inoubliable. Durant ses études, il s'intègre dans le mouvement des "Libres Etudiants" et en est élu le président. Une partie du discours qu'il prononça a cette occasion se retrouve dans l'essai *La vie des étudiants*.

La première guerre mondiale est une lourde épreuve pour cette personne sensible, d'autant plus lourde qu'elle provoque le suicide d'un couple d'amis : le poète Heinle et son amie Rika Seligsohn. Benjamin cherche à faire publier l'œuvre de Heinle, sans succès. C'est pendant l'hiver 1914-1915 qu'il rédige son étude sur Hölderlin et en 1915 se lie d'amitié avec Gershom Scholem. Ce dernier consacrera un ouvrage à cette relation *Walter Benjamin, histoire d'une amitié*. Cette confrontation avec la mystique juive laisse des traces dans une oeuvre de Benjamin constituée surtout de cours essais et d'articles ayant trait à la vie littéraire. Ses amitiés sont révélatrices du climat qui anime l'intelligentsia juive de la République de Weimar : Ernst Schoen, Alfred et Jula Cohn, Ernst Bloch... Il présente sa thèse de doctorat sous la direction de R. Herbertz : *Le concept de critique d'art dans le romantisme allemand*.

La période entre 1920 et 1930 est marquée par un certain nombres de difficultés personnelles, familiales et matrimoniales, symptomatiques d'un mal-être qui faisait de Walter Benjamin un être prédisposé à la solitude.

Son essai sur *Les origines de la tragédie allemande* est refusé comme thèse d'habilitation (elle est publiée par la suite par l'éditeur E. Rowohlt) et Benjamin doit gagner sa vie comme chroniqueur et essayiste. Le *Frankfurter Zeitung* et la *Literarische Welt* l'accueillent comme collaborateur. *Passages de Paris* est l'avant projet d'une grande oeuvre jamais aboutie : *Paris, capitale du XIXème siècle*.

Les années 1927-1930 sont marquées par la rencontre avec Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, et Berthold Brecht et par un voyage à Moscou.

Le triomphe de Hitler est un drame pour Benjamin et bien qu'il réussisse à publier pendant quelque temps sous des pseudonymes (de Detlef Holz et de C. Conrad), il doit s'exiler. Il s'installe à Paris où l'Institut de Recherche Sociale l'accueille comme membre permanent en lui assurant la publication, dans la *Zeitschrift für Sozialforschung* de ses textes les plus importants. Quand la guerre éclate, il préfère rester en Europe, tentant sans succès d'émigrer à Londres. En 1940, Horkheimer lui procure un visa d'émigration aux U.S.A., mais l'occupation de la France ne lui laisse plus que la frontière espagnole comme porte de sortie. A la frontière, il se suicide de crainte de se voir livré à la Gestapo.

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 dans les orchestres de fanfares ou *brass bands* avant de s'orienter vers la composition. Il obtient les diplômes d'exécutant et d'enseignant à l'Ecole 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. La musique de Ferneyhough connaît une audience de plus en plus large dès que le compositeur s'installe sur le continent. En 1968, il est lauréat du concours Gaudeamus, avec son oeuvre *Sonatas* pour quatuor à cordes et ce succès se réitère en 1969 et en 1970, avec *Epicycle* et *Missa Brevis*. La section italienne de la SIMC récompense *Firecycle Beta* en 1972 et, deux ans plus tard, lui accorde le Prix spécial du jury pour *Time and Motion Study III* considérée comme la meilleure oeuvre, toutes catégories confondues. Ferneyhough reçoit également la bourse de la Fondation Heinrich Strobel, attribuée par la radio allemande Südwestfunk, une récompense du Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) en 1976-1977, le prix Koussevitsky pour *Transit* qui est jugée meilleure oeuvre contemporaine enregistrée en 1978, et il est fait, en 1984, chevalier de l'Ordre des arts et des lettres.

Après un bref stage auprès du compositeur Ton de Leeuw à Amsterdam, Brian Ferneyhough s'installe à Bâle pour y travailler avec Klaus Huber (1969-1971), dont il devient l'assistant comme professeur de composition à la Musikhochschule de Freibourg, Allemagne. Il enseigne la composition à Freibourg de 1973 à 1986, ainsi qu'à Darmstadt (cours d'été depuis 1976) et à la Civica scuola di musica Milan (à partir de 1984). Après avoir été, en 1986-1987, le principal professeur de composition du Conservatoire royal de La Haye (Pays-Bas), il assume, à partir de 1987, les fonctions de professeur de musique à l'université de Californie, 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 janvier 1993, il est invité en résidence à I'Ircam pour y enseigner la composition pendant trois mois, et également pour y mener des projets compositionnels. Brian Ferneyhough est considéré aujourd'hui dans le monde comme l'un des plus éminents pédagogues pour la composition.

La musique de Brian Ferneyhough, extrêmement complexe, est la concrétisation de raisonnements intellectuels qui trouvent leur fondement dans la pensée sérielle des années 1950-1960 et la bousculent pour construire un matériau à haute densité, base d'une expressivité radicale. En poussant à son paroxysme le rôle de l'écriture, il parvient à transcender, par un jeu de relations antagonistes, les attitudes de l'interprète en lutte avec le texte. Par ce procédé de sublimation, Ferneyhough s'est imposé comme l'un des compositeurs fondamentaux de la fin du XXe siècle. La musique de Ferneyhough a été jouée partout dans le monde et fait l'objet d'une programmation régulière dans tous les grands festivals de musique contemporaine comme Bruxelles, Darmstadt, Donaueschingen, Helsinki, Hollande, Huddersfield, La Rochelle, Londres, Metz, Milan, Middelburg, Paris, Royan, Strasbourg, Venise et Varsovie.

Brian Ferneyhough au Festival d'Automne

1990 : *Quatuor n° 2, Adagissimo, Quatuor n° 4 avec voix, Transit*, (Auditorium du Châtelet)
Sonatas, La Chute d'Icare, Quatuor n° 3, Sieben Sterne (Auditorium du Châtelet - Eglise St-Eustache
1994 : *Bone Alphabet*, *On Stellar Magnitudes* (Opéra Bastille / Amphithéâtre)
1996 : *Carceri d'Invenzione, Trio à cordes* (Cité de la musique)

FrédéricFisbach

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), *La Légende de Siegfried* (Sartrouville, 1992) *Calderon* de Pier Paolo Pasolini (Saint Denis, 1993), *Pylade* de Pier Paolo Pasolini (Saint Denis, 1994), *Vole mon Dragon* (Villeneuve-lez-Avignon, 1994), *Splendid's* de Jean Genet (Nanterre, 1995), *Ciment* de Heiner Müller (Nanterre, 1995), *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare (Nanterre, 1995). Il joue aussi avec Antoine Caubet (*Ambulance* de Gregory Motton, Dijon, 1994), Jean-Pierre Vincent (*Tout est bien qui finit bien* de William Shakespeare, Nanterre, 1996), Laurent Sauvage (*Salo et Petrole* de Pier Paolo Pasolini, Nanterre, 1997).
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 réalisé de nombreuses mises en scène dont *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) ; *Bérénice* de Racine (Brest 2001) ; *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 sur un livret de Marie Redonnet au Théâtre des Amandiers de Nanterre, *Kyrielle du sentiment des choses* de François Sahran sur un livret de Jacques Roubaud, produit par T&M, au Festival d'Aix-en-Provence et au Théâtre National de la Colline, *Agrippine* de Haendel au Théâtre de Saint Quentin en Yvelines.
Il collabore régulièrement avec le chorégraphe Bernardo Montet avec qui il a créé une "académie de l'interprète".
En juillet 2004, il crée *L'Illusion comique* de Corneille au Festival d'Avignon, dont il sera artiste associé en 2007. Le spectacle sera à l'Odéon – Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier en septembre – octobre 2004.
Depuis janvier 2002, il dirige le Studio-Théâtre de Vitry-sur-Seine, où il a développé un laboratoire de recherche dont les portes sont fréquemment ouvertes à des "spectateurs associés".

CharlesBernstein

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 70 et le début des années 80 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 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* (dont la « language poetry » tire son nom), Bernstein a aussi créé une tribune, véritable tremplin pour de jeunes écrivains et a fait avancer le domaine de la poésie en soutenant des idées non conventionnelles.

Apropos de *Shadowtime*

Shadowtime *est un opéra « de réflexion » inspiré de l'oeuvre et de la vie de Walter Benjamin (1892-1940). Benjamin est l'un des plus grands philosophes et penseurs de la culture au vingtième siècle. Né a Berlin, il meurt à la frontière espagnole, tandis qu'il tente d'échapper au destin que connaîtra la plupart de ses coreligionnaires juifs d'Europe Centrale. En sept scènes,* Shadowtime *observe les principaux thèmes de l'œuvre de Benjamin, l'interdépendance de la nature de l'histoire, du temps, du transitoire, de l'intemporalité, du langage et de la mélancolie ; la possibilité d'une politique de gauche porteuse de changements, l'interconnectivité du langage, des objets, du cosmos (...)*
Shadowtime *commence par l'ultime soirée de Benjamin, et déploie un parcours différent du vécu de cette nuit fatidique. S'ouvrant sur un monde d'ombres, de fantômes, de morts,* Shadowtime *se situe à une époque de l'histoire de l'humanité où la lumière vacille puis s'éteint.* Ch. B.

Nieuw Ensemble d'Amsterdam

Le Nieuw Ensemble a été fondé en 1980 à Amsterdam. L'ensemble se compose d'une structure instrumentale unique, mêlant les instruments à cordes pincées comme la mandoline, la guitare ou la harpe et les vents, cordes et instruments à percussion. 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 fidèle qu'il entretient avec des compositeurs de différentes cultures, pays et générations a permis la création de plus de deux cents pièces, dont celle des principaux compositeurs (Berio, Boulez, Carter, Donatoni, Ferneyhough, Kagel, De Leeuw, Kurtag, Loevendie et Nono). Depuis 1991, il a en particulier introduit en Europe de jeunes compositeurs chinois comme Tan Dun, Qu Xiaosong, Chen Qigang et Guo Wenjing.
Il s'est produit à la Biennale de Venise, à Settembre Musica à Turin, aux Wittener Tage für Neue Kammermusik, aux Donaueschinger Musiktage, au festival Musica à Strasbourg, au Holland Festival, au festival Ars Musica à Bruxelles, à l'Automne de Varsovie, au festival de Huddersfield, et au Festival d'Automne à Paris…

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 qu'il dirige au Concergebouw d'Amsterdam en mai 97. Depuis, il dirige l'Orchestre Residentie de La Haye, l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki, l'Orchestre Symphonique de la Radio Finlandaise, le Tapiola Sinfonietta, l'Orchestre Philharmonique de Liège, l'Orchestre National de Porto, l'Orchestre Symphonique de Bâle, le Bochum Sinfoniker, et l'Orchestre Symphonique d'Islande. Il est régulièrement invité par le BBC Symphony et le BBC Scottish.
Dans le domaine de la musique contemporaine il travaille régulièrement avec l'Ensemble Asko, le Nieuw Ensemble, le Netherlands Wind 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.
Au Festival d'Automne 2004, il dirige également l'Ensemble Contrechamps dans le concert de Xavier Dayer (Opéra National de Paris Bastille / Amphitéâtre, 12 novembre 2004).