



châ
 THÉÂTRE
-te-
 MUSICAL
let
 DE PARIS

"EINSTEIN
 ON THE BEACH"
 PHILIP GLASS &
 ROBERT WILSON

LIVE ON / EN DIRECT SUR CULTURE BOX AND MEZZO | 7 JANUARY / JANVIER 2013 | HDTV



© Lesley Leslie-Smith



A WORD BY JEAN-LUC CHOPLIN	
UN MOT DE JEAN-LUC CHOPLIN	> 01
ROBERT WILSON FROM WITHIN, MARGERY ARENT SAFIR (2012)	
ROBERT WILSON FROM WITHIN, MARGERY ARENT SAFIR (2012)	> 03
SYNOPSIS	
SYNOPSIS	> 05
CAST	
DISTRIBUTION	> 06
MUSIC IN THEATRE, PHILIP GLASS – BOB WILSON	
LA MUSIQUE DANS LE THÉÂTRE, PHILIP GLASS – BOB WILSON	> 08 > 14
PRESS REVIEW	
REVUE DE PRESSE	> 18
ROBERT WILSON BIOGRAPHY	
BIOGRAPHIE DE ROBERT WILSON	> 20
PHILIP GLASS BIOGRAPHY	
BIOGRAPHIE DE PHILIP GLASS	> 22
DON KENT BIOGRAPHY	
BIOGRAPHIE DE DON KENT	> 24
TECHNICAL INFORMATION	
INFORMATIONS TECHNIQUES	> 25

I am among those who were privileged to discover *Einstein on the Beach*, appearing like something from another planet, at its premiere in July 1976 at the Avignon Festival. As the newly appointed director of the Saint Baume music festival, where I would soon be programming avant-garde musical and choreographic works (John Cage, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Henry Pusher, Heiner Muller...), I met, in Robert Wilson, one of its finest exponents. Since then, our friendship has led us to work together throughout our careers. Special mention may be made of the production, on the occasion of the Los Angeles Olympic Games, of the French part of *Civil WarS* which will unfortunately never see the light of day, *The Martyrdom of Saint Sebastian* at the Opéra Garnier, *The Temptation of Saint Anthony* at Sadlers' Wells or recently *The Saint John Passion* at Châtelet.

But to return to *Einstein on the Beach*, it immediately became clear to me that we were witnessing a major turning point in the performing arts, a major departure, the beginning of a new aesthetic era comparable to that initiated by the arrival of Nijinsky at the Châtelet Theatre's first Russian Season in 1909. In recent years, Robert Wilson and I have often discussed the creation of a new production of *Einstein*. Several opportunities arose and when finally the decision was made for a world tour, it was his wish that the premiere take place at Châtelet. But the economic conditions were unfavourable at the time. It took two years for artistic passion to align with financial reality and today it is with great emotion and infinite happiness that we will present *Einstein* in Paris. On this occasion we will also have the pleasure of making the first video recording of a performance and we are proud to thus pass on to all generations this seminal work of the 20th and 21st century performing arts, which breaks new ground in terms of form, content and music.

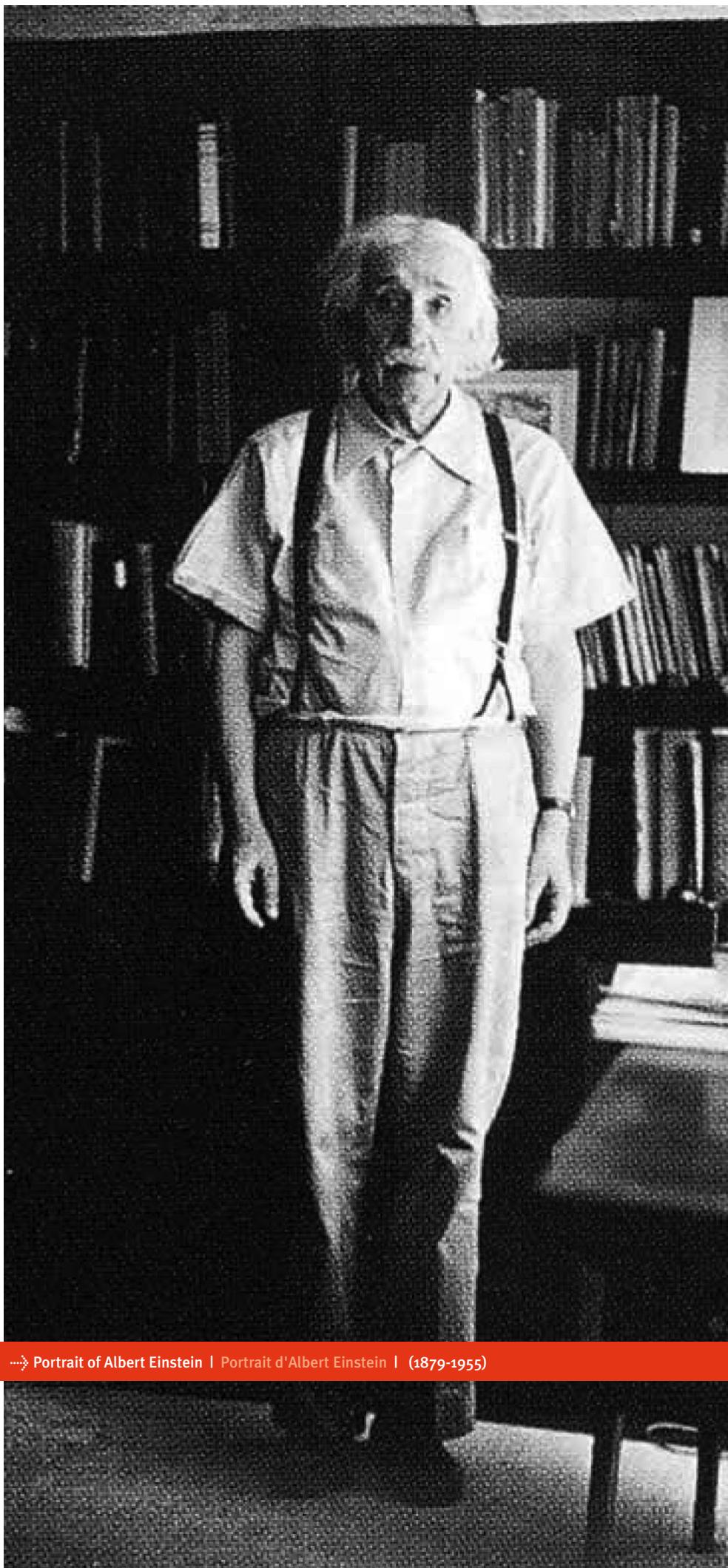
Jean-Luc Choplin
General Manager of the
Théâtre du Châtelet

Je fais partie des privilégiés qui ont découvert « l'ovni » *Einstein on the Beach* à sa création au Festival d'Avignon en juillet 1976. Fraîchement directeur des Fêtes musicales de la Sainte Baume où j'allais bientôt programmer l'avant-garde musicale et chorégraphique (John Cage, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Henri Pousseur, Heiner Muller, ...), je rencontrais, avec Robert Wilson, l'un de ses meilleurs représentants. Dès lors, notre amitié nous a amenés à collaborer tout au long de nos carrières. On peut citer en particulier la réalisation, à l'occasion des Jeux Olympiques de Los Angeles, de la partie française de *Civil WarS* qui ne verra malheureusement jamais le jour, *Le Martyr de Saint Sébastien* à l'Opéra Garnier, *La Tentation de Saint Antoine* à Sadlers' Wells ou encore récemment *La Passion selon Saint Jean* au Châtelet.

Mais revenons à *Einstein on the Beach*. Il m'a immédiatement semblé évident qu'on assistait là à un tournant majeur du spectacle vivant, à une rupture forte, au début d'une nouvelle ère esthétique comparable à celle engendrée avec l'arrivée de Nijinski lors de la première Saison Russe en 1909 au Théâtre du Châtelet. Ces dernières années, Robert Wilson et moi-même avons évoqué à de nombreuses reprises le fait de remonter *Einstein*. Plusieurs occasions se sont présentées et lorsqu'enfin une grande tournée mondiale a été décidée, il a souhaité que la première ait lieu au Châtelet. Mais les conditions économiques n'étaient alors pas réunies. Il aura fallu deux ans pour que la volonté artistique s'accorde à la réalité financière et c'est aujourd'hui avec beaucoup d'émotion et un infini bonheur que nous allons montrer *Einstein* à Paris.

Nous avons aussi le plaisir de réaliser, à l'occasion de cette présentation, la première captation vidéo du spectacle et sommes fiers de transmettre ainsi à toutes les générations cette œuvre fondatrice, dans la forme, le contenu et la musique, des arts scéniques des 20^e et 21^e siècles.

Jean-Luc Choplin
Directeur Général du
Théâtre du Châtelet



→ Portrait of Albert Einstein | Portrait d'Albert Einstein | (1879-1955)

« In 1976, I created an opera with Philip Glass called *Einstein on the Beach*. I began with this photo of Einstein in his study at Princeton. All of the performers were dressed in the same way: baggy grey pants, starched white t-shirts and suspenders. They wore tennis shoes and a wristwatch. I looked at many photos of Einstein. Photos of him when he was two years old, 20 years old, 40, 60, 70 years old. **In all standing portraits of him, he held his hand in the same position as in the photo. The little space between his thumb and the next finger is always the same. I started the opera with this gesture.** And continued.

« En 1976, j'ai créé avec Philip Glass un opéra appelé *Einstein on the Beach*. Il commençait sur cette photographie d'Einstein dans son bureau à Princeton. Les acteurs étaient tous vêtus de la même manière : pantalons gris amples, t-shirts blancs amidonnés et bretelles, chaussures de tennis et montre-bracelet.

J'ai regardé beaucoup de photos d'Einstein, des photos de lui quand il avait deux ans, vingt ans, quarante, soixante, soixante-dix ans. Dans tous les portraits en pied de lui, il a les mains dans la même position que sur cette photo. Le petit espace entre le pouce et l'index est toujours le même.

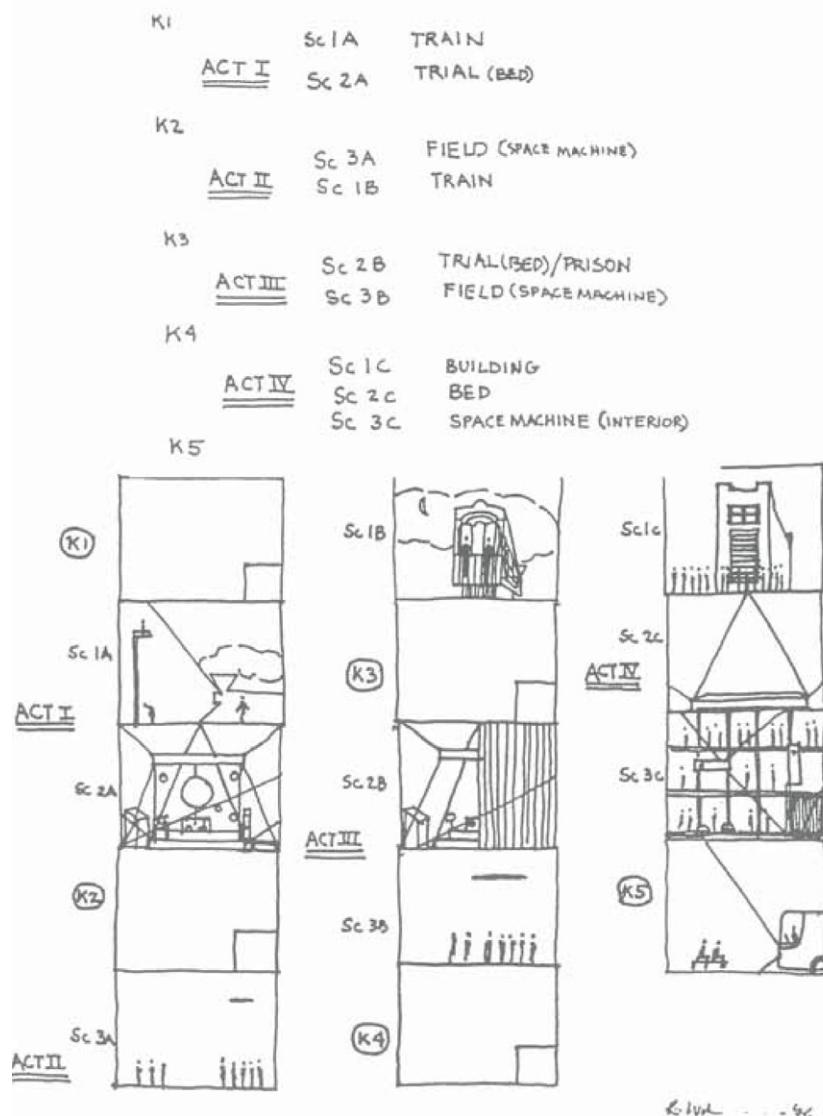
J'ai commencé l'opéra avec ce geste, et j'ai continué. Je pensais à cet espace. Entre ces deux doigts, il tenait la craie avec laquelle il faisait ses calculs. Il tenait l'archet du violon dont il adorait jouer, et il tirait sur les cordages du voilier, qui était son passe-temps favori. »

I thought about this space: between his two fingers he held his chalk with which he made his calculations. He held the bow for the violin that he loved to play. And he pulled the ropes of the sailboat that was his favourite pastime. »

Robert Wilson from Within,
Margery Arent Safir (2012)

EINSTEIN ON THE BEACH

AN OPERA IN 4 ACTS



→ Drawing by Robert Wilson of the scenic design of the production, 1976.
Dessin par Robert Wilson de la structure scénique de la production, daté de 1976

SYNOPSIS

EINSTEIN ON THE BEACH

Knee Play 1

ACT I

Scene 1A Train

Scene 2A Trial 1

Knee Play 2

ACT II

Scene 3A Field Dance 1

Scene 1B Night Train

Knee Play 3

ACT III

Scene 2B Trial/Prison

Scene 3B Field Dance 2

Knee Play 4

ACT IV

Scene 2C Bed

Scene 3C Spaceship

Knee Play 5

"Knee Plays" are not breaks
but rather joints, even if the audience
can use them as intermissions.

EINSTEIN ON THE BEACH

Knee Play 1

ACTE I

Scène 1A Train

Scène 2A Procès 1

Knee Play 2

ACTE II

Scène 3A Danse 1

Scène 1B Train de nuit

Knee Play 3

ACTE III

Scène 2B Procès/Prison

Scène 3B Danse 2

Knee Play 4

ACTE IV

Scène 2C Lit

Scène 3C Vaisseau spatial

Knee Play 5

Les « Kneeplays » ne sont pas des ruptures, mais
plutôt des articulations, même si les spectateurs
peuvent les utiliser comme des entractes.



→ Production still from the 2012/13 revival of
Robert Wilson and Philip Glass collaboration

© Lucie Jansch



EINSTEIN ON THE BEACH

AN OPERA IN FOUR ACTS BY | UN OPÉRA EN QUATRE ACTES DE
PHILIP GLASS AND ROBERT WILSON

Production still from the 2012-13 revival of
 Robert Wilson and Philip Glass collaboration

© Lucie Jansc

CHOREOGRAPHY BY
 CHORÉGRAPHIE DE

LUCINDA CHILDS

WITH | AVEC

**HELGA DAVIS
 KATE MORAN
 ANTOINE SILVERMAN**

SPOKEN TEXT | TEXTES

**CHRISTOPHER KNOWLES
 SAMUEL M. JOHNSON
 LUCINDA CHILDS**

WITH | AVEC

**THE LUCINDA CHILDS
 DANCE COMPANY**

MUSIC PERFORMED BY
 MUSIQUE INTERPRÉTÉE PAR

THE PHILIP GLASS ENSEMBLE

CONDUCTED BY
 DIRIGÉ PAR

MICHAEL RIESMAN

DIRECTION, SET AND
 LIGHT DESIGN
 MISE EN SCÈNE, CONCEPTION
 DES DÉCORS ET DES LUMIÈRES

ROBERT WILSON

MUSIC AND LYRICS
 MUSIQUE ET PAROLES

PHILIP GLASS

LIGHTING | LUMIÈRES

URS SCHOENEBAUM

SOUND | SON

KURT MUNKASCI

COSTUMES | COSTUMES

CARLOS SOTO

HAIR AND MAKE-UP
 COIFFURE ET MAQUILLAGE

LUC VERSCHUEREN

ASSOCIATE PRODUCER, GENERAL MANAGER
 PRODUCTEUR ASSOCIÉ, DIRECTEUR GÉNÉRAL

KALEB KILKENNY

ASSOCIATE PRODUCER
 PRODUCTRICE ASSOCIÉE

ALISA E. REGAS

ASSOCIATE GENERAL MANAGER
 DIRECTRICE GÉNÉRALE ADJOINTE

LINSEY BOSTWICK

PRODUCTION MANAGER
 DIRECTEUR DE PRODUCTION

MARC WARREN

MUSIC DIRECTOR
 DIRECTEUR MUSICAL

MICHAEL RIESMAN

CO-DIRECTOR
 CO-DIRECTRICE

ANN-CHRISTIN ROMMEN

DIRECTING ASSOCIATE
 DIRECTEUR ADJOINT

CHARLES OTTE

PRODUCED BY
 PRODUIT PAR

POMEGRANATE ARTS, INC.

EXECUTIVE PRODUCER
 PRODUCTRICE EXECUTIVE

LINDA BRUMBACH

The 2012-13 production of *Einstein on the Beach*, an opera in four acts was commissioned by: BAM; the Barbican, London; Cal Performances University of California, Berkeley; Luminato, Toronto Festival of Arts and Creativity; De Nederlandse Opera/The Amsterdam Music Theatre; Opéra et Orchestre National de Montpellier Languedoc-Rousillon; University Musical Society of the University of Michigan. Originally produced in 1976 by the Byrd Hoffman Foundation.

La production 2012-13 d'*Einstein on the Beach*, un opéra en quatre actes, a été commandée par: BAM; the Barbican, London; Cal Performances University of California, Berkeley; Luminato, Toronto Festival of Arts and Creativity; De Nederlandse Opera/The Amsterdam Music Theatre; Opéra et Orchestre National de Montpellier Languedoc-Rousillon; University Musical Society of the University of Michigan. Production originale de 1976 par la fondation Byrd Hoffman.

Excerpted from interview with Philip Glass by Margery Arent Safir in *Robert Wilson from Within* (Arts Arena and Flammarion).

“Our mutual cultural environment was the New-York downtown art scene. It was highend, abstract art. It was a world inhabited by extremely brilliant people... It was one of the great advanced art periods of any time. So there were dances and theatre, there were actors and there were plays, theatre productions, public theatre. All kinds of things were going on. We were not isolated within the world of the arts that we were working in. We were in the performing arts, but we were very much in line with what people called ‘culture’ in sculpture, in painting, in dance, and in psychology for that matter. You could do anything. We were all poor, very poor, and so we started living in what would eventually become SoHo. We performed in people’s lofts or in art galleries, but never in a place where acoustics would figure.

So Bob and I were part of that art scene. We met in the fall of 1974. We met at Bob’s loft on Spring Street and talked, and then Bob and I began meeting. Every Thursday that we were both in town, about twice a month, we met for lunch at a restaurant on Sullivan Street and we decided to do a piece and work together. It’s said that when we first started discussing the opera project with Wilson, he wanted to do Charlie Chaplin or Adolf Hitler, and that I proposed Gandhi. *Einstein* was the compromise. The original title of the piece was *Einstein on the Beach* on Wall Street and eventually it was cut down to *Einstein on the Beach*.

Time in music is duration. This is one of the commonalities in our work: both Bob and I have to work in real

time. We share an awareness of time, of duration. Bob is extending theatre into space and time, and I’m projecting music into space and time. We divided the work. He made drawings of images: landscapes, the train scenes, were the far distance; the dances were mid-distance; the trials were close. We took turns organising. Bob made a book of drawings, and I wrote music to it. We rehearsed at his loft, and auditioned 120 people for 12 parts. They had to be both singers and dancers...

He wanted to do Charlie Chaplin or Adolf Hitler, and that I proposed Gandhi. Einstein was the compromise.

The show premiered in Avignon in July 1976 and went on to tour in Venice, Amsterdam, Hamburg, Paris, Belgrade, Brussels, and Rotterdam, and then had two performances at the Met. It was a special event at the Met. It looked like all of the downtown arts scene had decided to attend. There was panic. You couldn’t get a ticket. 3,500 seats, and then they even sold out all the standing room, so close to 4,000 people a night. Of course for us, the most amazing night had come in Avignon. When we presented the piece there, no one had heard it. We’d been rehearsing for six to eight months... People in New-York had heard about *Einstein*. It had become a myth, so everyone was prepared for something...

We lost a lot of money. Every opera loses money, and *Einstein* was no different. It’s impossible to make money with high art, abstract art. And it was impossible to make money on this. We had no idea what we were doing. We had no idea we were going to lose money every night. We had been sold out every night for the whole tour, and when it was over, we learned that we had lost over \$100,000! This was a lot of money then, still is...

Each time we do *Einstein* with a new audience, they can’t believe it. They just can’t believe it. Because what’s happened in the last 30 or so years is that theatre has become more predictable, more conservative. Nobody’s there. Nobody’s doing the kind of abstract innovations that people did, people like Richard Foreman, Peter Brook, or Bob Wilson, especially in the big theatres. There’s nothing like them anymore. The kinds of things that they did in the seventies and eighties, that no longer exists. It’s very interesting, very interesting sociologically. Because now it’s all coming out of entertainment, and the kind of idealism that we had – we didn’t know it, we didn’t think about it that way, but in retrospect we were very idealistic people, and we brought that to everything we did. We weren’t

Because now it’s all coming out of entertainment, and the kind of idealism that we had – we didn’t know it, we didn’t think about it that way, but in retrospect we were very idealistic people – and we brought that to everything we did.

thinking about making money or Broadway runs or advancing in the profession or anything like that. We just made art. We just did it. Today, everyone thinks about those things. It’s everywhere. But when I first saw Bob’s work in Brooklyn, there weren’t 200 people in the audience, and then three years later, we went to the Met with *Einstein*...

Einstein is a non-narrative, artificial theatre in which the function of narrative has shifted completely from telling a story to experiencing a story. We’re talking about time itself. In that sense, I think that Bob and I were part of a general cultural shift. We happened to be at the forefront of it, but that’s just the time and the circumstance in the way it happened. People today are growing up looking at work that is a strange imitation of things that were done 20 years before, and then when they see the real thing, the actual production that was done, like *Einstein on the Beach*, they find it astonishing, absolutely astonishing. But that’s happened to other people who are looked at long after what they’ve done. That’s happened to Andy Warhol, happened to Meredith Monk. That happened to Peter Brook. *Einstein*, every time we do it, will have the same effect, and probably more powerfully. I would say that the dominance of Hollywood storytelling in theatre and opera has pretty much swept aside a lot of the best results of the kind of innovation that Bob and I were doing. So I would say that more than ever, *Einstein* will be a phenomenon. I think the audience will react the way they did when we did it in Avignon in 1976: when they saw it, they said, “What the hell is this?”

It's autodidactic. You learn how to see it by seeing it.

The piece teaches you how to watch it. The piece teaches you how to hear it. It's a state of attention.

But people sat there for four and a half hours. It's autodidactic. You learn how to see it by seeing it. The piece teaches you how to watch it. The piece teaches you how to hear it. It's a state of attention. In that sense, it's a form of psychiatry. It is radically different from the way we look at logic. It doesn't need any course to be given on it – it's probably better not to have one. Don't forget that one of our writers, Christopher Knowles, was a brilliant young man who was autistic. No course could prepare you for his work. New audiences can't believe how new *Einstein* is. In my music, there's not repetition. Something is always going on. It's a very important point, and each time you use the word 'repetition', it enforces an idea that's not true. It's a psychological way of listening where you think that you're in the same place exactly, but moving in order to stay in the same place – it's like treading water in a swimming pool. If you were actually not moving, you'd sink to the bottom. But in fact you're moving all the time. Repetition actually figures in the combination of acts that are constantly moving, constantly changing, even when they appear to be static. We're talking about a special kind of attention, which invites you to become focused on smaller changes in the midst of a rapid repetition... It's the way the spectator perceives the work that gives it the content. The content is not in the work itself. This is a very important point.

Bob is a master of this, of understanding exactly how people see his work, and I, on my side, of how people listen to my music in theatre. We're talking about something that people rarely talk about, which is the actual psychological arrangement in the relationship and transaction that takes place between the work and the viewer. In that sense, Bob and I are true children of Marcel Duchamp and the 1930s Surrealists and John Cage... The spectator completes the work.

It's a psychological way of listening where you think that you're in the same place exactly, but moving in order to stay in the same place – it's like treading water in a swimming pool. If you were actually not moving, you'd sink to the bottom. But in fact you're moving all the time.

It's said, 'It's minimalism'. It's sad.

It's said, 'It's minimalism'. It's sad. It's a word that was invented by journalists and used by people trying to make a complicated process more easily understandable. But making it more easily understandable misses a lot of what a piece is about. As Bob says, it's not about the big movements, it's about all the little movements that are happening, changing like sand. Saying 'minimalist' trains your audience to look at a work in the wrong way. Better to say nothing. When people ask me what kind of composer I am, what kind of music I write, I tell them I write theatre music. I'm a theatre composer. They say, 'Oh, I thought you were a minimalist'. Well, you can call it what you like, but what I really do is write music for theatre... I've also worked in Hollywood. I've done quite a few scores for films. But apart from that, in terms of what I'm writing now, I'm in this interesting phase right now where many ideas that were important to me when I was in my thirties or forties are re-emerging in a completely different context. So I find that what I'm working on now, an opera – *Kepler* – there are a lot of imprints of a structure and also of content of chamber music I did earlier, but it's also very different. In a way, I'm going back to my roots as a kind of way of going forward in my work. I think it happens often with artists. They go back and look at what they've done and rethink what can be accomplished and what techniques and materials can be used now. I write a lot of chamber music, sextet, quartet,

violin, piano and things like that, and it's something like what I did ten years ago, and yet I don't actually think they sound like that; they are like that, but they don't sound like that. The difference is that the new pieces are more interesting pieces.

One of the things that Bob and I have in common, and one of the best attributes of our collaboration, is that Bob has tremendous trust in the people he works with. He rarely tells anybody what to do. He invites them into his playground. I've done the same thing with my collaborative efforts. They're very comfortable. Trusting your collaborator is a big help; I invite them into the world that I inhabit. Once you trust them, you move forward. If you try to dictate what they do, you won't get anywhere...

Theater and opera are so important. Theater and opera have a lot in common. It's in the process that you work by. Opera by definition is cooperation. Collaboration is the lifeblood of theater. Bob has a great capacity for collaboration because with Bob, you feel respected, and it's a wonderful thing. It's a great spirit. When you work with Bob, you know that he believes in you, or you wouldn't be there."

Philip Glass



-----> Production still from the 2012-13 revival of
Robert Wilson and Philip Glass collaboration
© Lucie Jansc

LA MUSIQUE DANS LE THÉÂTRE, PHILIP GLASS – BOB WILSON

Entretien avec Philip Glass par Margery Arent Safir
extrait de *Robert Wilson from Within* (Arts Arena et Flammarion)

« Notre environnement culturel à Bob et à moi, c'était la scène artistique du centre de New-York. C'était un art de haut niveau, un art abstrait. C'était un monde habité par des gens extrêmement brillants... Ce fut l'une des plus grandes périodes de l'art d'avant-garde de tous les temps. Il y avait des ballets et du théâtre, il y avait des acteurs et des pièces, des productions théâtrales, un public de théâtre. Il se passait toutes sortes de choses. Nous n'étions pas isolés au sein du monde des arts où nous intervenions. Nous étions immergés dans les arts de la scène, mais nous étions dans le même esprit que ce que les gens appelaient «culture» en sculpture, en peinture, en danse et dans la psychologie. Nous étions tous très pauvres. Nous vivions sur le territoire des marginaux qui est devenu Soho. Nous nous produisions dans les lofts ou les galeries d'art, mais jamais dans un lieu où l'acoustique aurait compté.

Il avait envie de s'inspirer de Charlie

Chaplin ou Adolph Hitler, je préférais

Gandhi. Einstein a été choisi.

Bob et moi faisons donc partie de cette mouvance artistique. Nous nous sommes rencontrés à l'automne de 1974. Puis nous nous sommes retrouvés dans le loft de Bob, à Spring Street, et nous avons bavardé, nous nous sommes mis à nous fréquenter. Les jeudis, quand nous étions tous deux à New-York, nous nous retrouvions pour déjeuner dans Sullivan Street. Nous avons alors décidé de créer une oeuvre ensemble. On dit que nous avons commencé par discuter d'un projet d'opéra de Robert Wilson, il avait envie de s'inspirer de Charlie

Chaplin ou Adolph Hitler, je préférais Gandhi. Einstein a été choisi. Le titre original était *Einstein on the Beach on Wall Street* pour devenir *Einstein on the Beach*.

Le temps, dans la musique, c'est la durée. C'est l'un des points communs de notre travail : Bob et moi devons travailler en temps réel. Nous partageons une conscience du temps, de la durée. Bob étend le théâtre dans l'espace et le temps, je projette la musique dans l'espace et le temps. Nous nous sommes répartis le travail. Il a dessiné des images : les paysages, les scènes de train, c'était le lointain ; les danses étaient à mi-distance ; les scènes de procès étaient au premier plan. Nous organisons les choses chacun à notre tour. Bob a rempli un carnet de dessins, et j'en écrivais la musique. Nous avons répété dans son loft, et auditionné cent vingt personnes pour douze rôles. Il fallait que ce soit à la fois des chanteurs et des danseurs...

La première a eu lieu à Avignon en juillet 1976, puis le spectacle est parti en tournée à Venise, Amsterdam, Hambourg, Paris, Belgrade, Bruxelles et Rotterdam, avant deux représentations au Metropolitan Opera de New-York. À New-York,

c'était une manifestation spéciale. Tout le monde artistique avait décidé d'y assister. C'était la panique. On ne pouvait plus se procurer un seul billet : 3 500 places, et ils ont même dû vendre toutes les places debout, soit près de 4 000 personnes pour une soirée. Mais la soirée la plus stupéfiante avait eu lieu à Avignon. Là-bas, personne n'avait encore vu ni entendu la pièce. Nous avons répété de six à huit mois... À New-York, les gens avaient entendu parler d'*Einstein*. C'était devenu un mythe, et tout le monde s'était préparé à quelque chose...

Aujourd'hui, tout se

réduit au divertis-

sement, mais la

sorte d'idéalisme

qui nous habitait (...)

imprégnait tout

ce que nous faisons.

Nous avons perdu beaucoup d'argent. Tous les opéras perdent de l'argent. Il est impossible de gagner de l'argent avec un art majeur et exigeant, un art abstrait. Nous n'avons aucune idée de ce que nous faisons. Nous ignorions que nous allions perdre autant d'argent tous les soirs. Nous avons joué à guichet fermé pendant toute la tournée, et, à la fin, nous avons appris que nous avons perdu plus de 100 000 dollars ! C'était beaucoup d'argent, à l'époque, et aujourd'hui encore...

Chaque fois que nous présentons *Einstein* devant un nouveau public, les spectateurs n'en croient pas leurs yeux. Ce qui s'est produit au théâtre ces trente dernières années est devenu plus prévisible et plus conservateur. Personne ne s'aventure dans cette direction. Personne ne se lance dans le genre d'innovations abstraites qu'ont tentées des gens comme Richard Foreman, Peter Brook ou Bob Wilson. Il n'y a plus personne qui soit de leur trempe. Le style de création qu'ils ont proposé dans les années 1970 et 1980 n'existe plus. Aujourd'hui, tout se réduit au divertissement, mais la sorte d'idéalisme qui nous habitait – nous

n'en savions rien, nous n'y pensions pas en ces termes, mais rétrospectivement nous étions des gens très idéalistes –imprégnait tout ce que nous faisons. Nous ne songions pas à gagner de l'argent, à enchaîner les succès à Broadway, à progresser dans la profession ou rien de tel. Nous faisons juste de l'art. Notre art, et rien d'autre. Aujourd'hui, tout le monde a ces créations-là en tête. Elles sont partout. Mais la première fois que j'ai vu le travail de Bob à Brooklyn, il n'y avait pas deux cents personnes dans la salle. Trois ans plus tard, nous étions au Metropolitan Opera de New-York avec *Einstein*...

Einstein propose un théâtre non narratif, artificiel, où la fonction narrative s'est complètement déplacée d'une histoire que l'on raconte à une histoire que l'on vit. Nous parlons ici du temps lui-même. Bob et moi nous inscrivions dans un déplacement culturel plus général. Il se trouve que nous étions aux premières loges, mais cela tenait juste au moment et aux circonstances dans lesquelles c'est arrivé. Aujourd'hui, les gens mûrissent en voyant des oeuvres qui sont d'étranges imitations de choses créées vingt ans plutôt. Quand ils voient l'original, la vraie production de l'époque, comme *Einstein on the Beach*, ils la trouvent étonnante. C'est arrivé à d'autres oeuvres, que l'on redécouvre longtemps après leur création : à Andy Warhol, à Meredith Monk, à Peter Brook. *Einstein*, chaque fois que nous le recréons, aura le même effet, probablement avec plus de force encore. Je constate que la domination du monde

***Einstein* propose un théâtre non narratif, artificiel, où**

la fonction narrative s'est complètement déplacée d'une

histoire que l'on raconte à une histoire que l'on vit.

Le public est autodidacte.

Il apprend à voir en

regardant. La pièce lui

enseigne comment la

regarder. La pièce lui

enseigne comment

l'écouter. C'est un état

d'attention. C'est une

forme de psychiatrie.

de récit hollywoodien au théâtre et à l'opéra a plus ou moins balayé bon nombre de belles réussites innovantes comme celles que nous avons pu créer Bob et moi. *Einstein* demeurera plus que jamais un phénomène. Je pense que le public contemporain réagira comme il l'a fait à Avignon en 1976. Quand le public a découvert ce spectacle, il s'est dit : « Qu'est-ce que c'est que ça ? », c'était galvanisant. Les gens sont restés assis à leur place pendant quatre heures et demie. Le public est autodidacte. Il apprend à voir en regardant. La pièce lui enseigne comment la regarder. La pièce lui enseigne comment l'écouter. C'est un

état d'attention. C'est une forme de psychiatrie. C'est radicalement différent de toute réflexion logique. Cela ne s'enseigne pas dans un cours – il vaut même sans doute mieux éviter ce type d'enseignement. N'oubliez pas que l'un de nos auteurs, Christopher Knowles, était un brillant jeune homme qui était autiste. Aucun cours ne vous préparera à son oeuvre. Les nouveaux publics ne peuvent s'imaginer à quel point *Einstein* est novateur... Dans ma musique, il n'y a pas de répétition, il y a toujours une progression. C'est un aspect très important, et chaque fois que vous employez le mot « répétition », il impose une idée fautive. C'est une écoute où, psychologiquement, vous croyez être exactement au même endroit, mais où, en réalité, vous vous déplacez pour rester au même endroit – c'est comme de nager sur place dans une piscine. Si vous cessiez vos battements, vous couleriez au fond. En réalité, vous bougez sans arrêt. La répétition s'inscrit en réalité dans une combinaison d'actes qui sont en déplacement constant, en changement constant, même quand tout paraît statique. Nous parlons ici d'un type d'attention particulier, qui nous invite à rester concentré sur les petits changements qui surviennent au milieu d'une répétition rapide... ... C'est la façon dont le spectateur perçoit l'oeuvre qui lui donne son contenu. Ce contenu n'existe pas dans l'oeuvre elle-même. C'est un aspect très important.

C'est une écoute où, psychologiquement, vous

croyez être exactement au même endroit, mais où,

en réalité, vous vous déplacez pour rester au même

endroit – c'est comme de nager sur place dans

une piscine. Si vous cessiez vos battements, vous

couleriez au fond. En réalité, vous bougez sans arrêt.

On dit : « C'est du minimalisme ». C'est triste.

Bob est passé maître de la chose, il maîtrise exactement le regard que les autres portent sur son oeuvre. Pour ma part, je maîtrise la manière dont les gens écoutent ma musique au théâtre. Nous parlons là d'une dimension rarement évoquée, l'agencement réel, psychologique de la relation et de la transaction qui ont lieu entre l'oeuvre et le spectateur. Bob et moi sommes véritablement les enfants de Marcel Duchamp, des surréalistes des années 1930 et de John Cage... L'oeuvre est complète seulement quand le spectateur la voit...

On dit : « C'est du minimalisme. » C'est triste. C'est un mot qui a été inventé par des journalistes et dont se servent des gens qui tentent de rendre un processus complexe plus facile à comprendre. Mais le rendre plus facile à comprendre, c'est aussi manquer une bonne part de ce qui fait la pièce concernée. Comme le dit Bob, ce n'est pas une pièce de grands mouvements, mais une pièce de petits mouvements, qui changent comme le sable. Parler de « minimalisme » pousse votre public à considérer l'oeuvre sous le mauvais angle. Mieux vaut ne rien dire. Quand les gens me demandent quel style de compositeur je suis, quel style de musique j'écris, je leur réponds que j'écris de la musique de théâtre. Je suis un compositeur de théâtre. Ils ont cette réaction : « Ah, je croyais que vous étiez un minimaliste. » Enfin, vous pouvez lui donner le nom que vous voulez, mais en réalité, j'écris de la musique pour le théâtre... J'ai travaillé à Hollywood aussi. J'ai écrit plusieurs musiques de film. Ce que j'écris maintenant me situe dans une phase intéressante où nombre d'idées qui étaient importantes à mes yeux quand j'avais la trentaine ou la quarantaine réémergent dans un contexte complètement différent. Je retrouve dans l'opéra sur lequel je travaille en ce moment – *Kepler* –, quantité d'empreintes structurelles et un contenu de musique de chambre

que j'ai déjà abordés dans le passé, mais c'est aussi un travail très différent. Je reviens à mes racines, c'est ma manière d'avancer plus loin dans mon oeuvre. Cela arrive souvent aux artistes. J'observe ce qu'ils ont fait, et je repense ce qui peut être accompli, les techniques et les matériaux que l'on peut employer aujourd'hui. J'écris beaucoup de musique de chambre, sextuors, quintettes, violon, piano, des choses de cet ordre, ce sont des travaux que j'avais abordés il y a dix ans, et pourtant, ils n'ont pas cette sonorité; ils s'y apparentent, mais n'ont pas la même sonorité. La différence, c'est que ces nouvelles pièces sont plus intéressantes...

L'une des choses que nous avons en commun, Bob et moi, et l'un des aspects les plus réussis de notre collaboration, c'est qu'il accorde une confiance immense aux gens avec qui il travaille. Il dit rarement à quelqu'un quoi faire. Il vous invite sur son terrain de jeux. J'ai agi de même dans mes projets conjoints. Cela rend les choses confortables. Se fier à vos collaborateurs, c'est d'une grande aide; je les invite dans le monde où j'habite. Une fois que vous leur accordez votre confiance, vous allez de l'avant. Si vous essayez de leur dicter quoi faire, ils n'iront nulle part... Le théâtre et l'opéra revêtent une grande importance. Le théâtre et l'opéra ont beaucoup en commun. C'est dans le processus que votre travail avance. Par définition l'opéra est une coopération. La collaboration, c'est l'élément vital du théâtre. Bob a une grande capacité de collaboration parce qu'avec lui, vous vous sentez respecté, et c'est merveilleux. Quand vous travaillez avec lui, vous savez qu'il croit en vous, sans quoi vous ne seriez pas là. »

Philip Glass

THE NEW-YORK TIMES

“Some works of art become mythical, either because they are so important or because few people actually know them. *Einstein on the Beach*, the 1976 intermissionless four-and-a-half-hour opera by Robert Wilson and Philip Glass, qualifies on both counts.”

Certaines œuvres d'art deviennent mythiques parce qu'elles sont d'une importance capitale, ou parce que seul un petit nombre les connaît vraiment. Dans le cas d'Einstein on the Beach, l'opéra de quatre heures et demie sans entracte de Philip Glass et Robert Wilson, les deux s'appliquent.

THE TIMES

“Historians hail it as **the first great American opera**. Susan Sontag claimed it as one of **the greatest theatre pieces of the 20th century**. Yet there's some kind of the holy grail about the holy grail about the seminal 1976 collaboration between the director Robert Wilson and the composer Philip Glass.”

Les historiens le saluent comme le premier grand opéra américain, et pour Susan Sontag c'est l'une des pièces de théâtre les plus remarquables du 20^e siècle. Il y a en effet une sorte de graal absolu dans cette collaboration majeure entre le le metteur en scène Robert Wilson et le compositeur Philip Glass.

“**Einstein is rarer than a sunset**. And arguably even more beautiful. An experience not to be missed.”

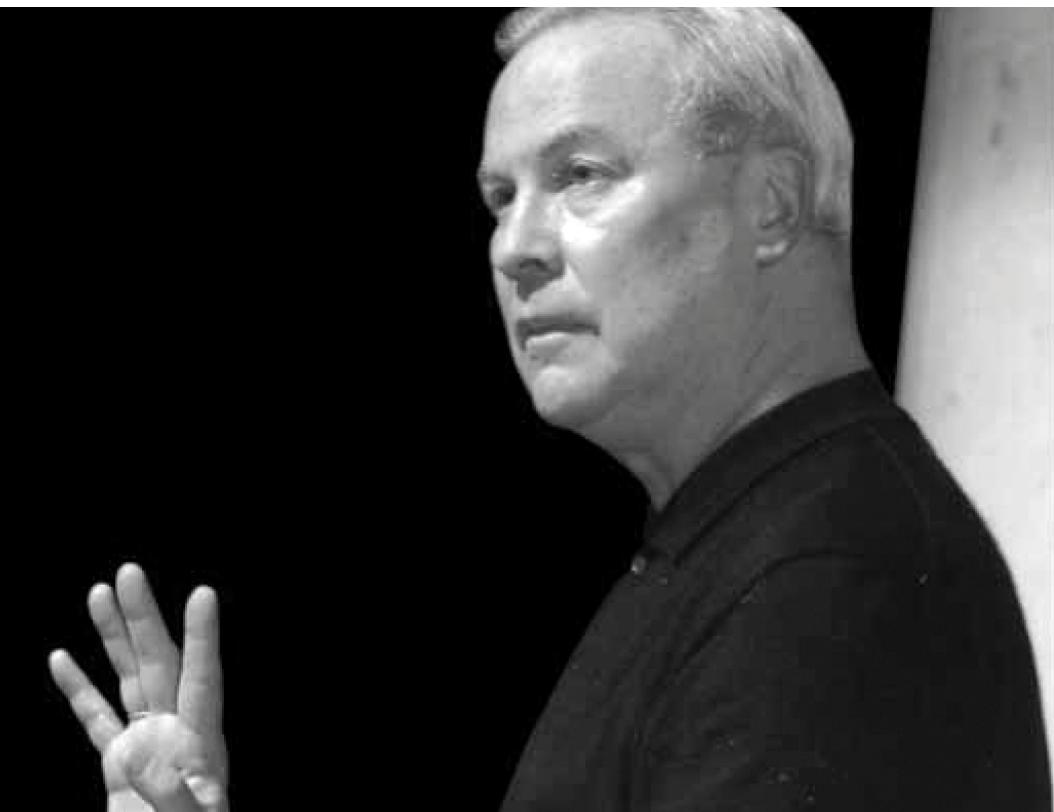
Plus précieux et probablement encore plus beau qu'un coucher de soleil, Einstein est une expérience incontournable.

... Production still from the 2012-13 revival of Robert Wilson and Philip Glass collaboration
© Lucie Jansc



ROBERT WILSON

DIRECTION, SET AND LIGHT DESIGN



The New-York Times described Robert Wilson as “a towering figure in the world of experimental theater and an explorer in the uses of time and space on stage.” Born in Waco, Texas, Wilson is among the world’s foremost theater and visual artists. His works for the stage unconventionally integrate a wide variety of artistic media, including dance, movement, lighting, sculpture, music and text. His images are aesthetically striking and emotionally charged, and his productions have earned the acclaim of audiences and critics worldwide.

After being educated at the University of Texas and Brooklyn’s Pratt Institute, Wilson founded the New York-based performance collective “The Byrd Hoffman School of Byrds” in the mid-1960s, and developed his first signature works, including *Deafman Glance* (1970) and *A Letter for Queen Victoria* (1974-1975). With Philip Glass he wrote the seminal opera *Einstein on the Beach* (1976).

Wilson’s artistic collaborators include many writers and musicians such as Heiner Müller, Tom Waits, Susan

Sontag, Laurie Anderson, William Burroughs, Lou Reed and Jessye Norman. He has also left his imprint on masterworks such as Beckett’s *Krapp’s Last Tape*, Puccini’s *Madama Butterfly*, Debussy’s *Pelléas et Mélisande*, Brecht/Weill’s *Threepenny Opera*, Büchner’s *Woyzeck*, Jean de la Fontaine’s *Fables* and Homer’s *Odyssey*. Wilson’s drawings, paintings and sculptures have been presented around the world in hundreds of solo and group showings, and his works are held in private collections and museums throughout the world.

Wilson has been honored with numerous awards for excellence, including a Pulitzer Prize nomination, two Premio Ubu awards, the Golden Lion of the Venice Biennale, and an Olivier Award. He was elected to the American Academy of Arts and Letters and France pronounced him Commandeur des Arts et des Lettres.

Wilson is the founder and Artistic Director of The Watermill Center, a laboratory for performing arts in Watermill, New York.

METTEUR EN SCÈNE ET EN LUMIÈRES, SCÉNOGRAPHE

Le New-York Times décrit Robert Wilson comme « un personnage dominant du monde du théâtre expérimental ». Né à Waco, dans le Texas, Wilson adopte une pratique fermement ancrée dans les beaux-arts. Ses mises en scène intègrent une grande variété de médias artistiques, qui mélangent mouvement, danse, éclairages, design de meubles, sculpture, musique et texte en un tout unifié. Ses images sont saisissantes sur le niveau esthétique et chargées sur le plan émotif, et ses mises en scène sont saluées unanimement par les publics et la critique à travers le monde.

Wilson fait ses études à l’Université du Texas avant de s’installer à New York en 1963 et s’inscrire au Pratt Institute de Brooklyn. Peu après, Wilson se met au travail avec sa “Byrd Hoffman School of Byrds » et, avec cette école, développe ses premières œuvres phares dont *Le Regard du Sourd* (1970) et *Une Lettre à la Reine Victoria* (1974). Avec Philip Glass, il crée le monumental *Einstein on the Beach* (1976).

En collaboration avec des écrivains et des interprètes de renom international tels que Heiner Müller, Tom Waits, Susan Sontag, Laurie Anderson, William Burroughs, Lou Reed et Jessye Norman, Wilson crée des œuvres originales marquantes comme *La Dernière Bande* de Beckett, *Madame Butterfly* de Puccini, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *L’Opéra de Quat’sous* de Brecht et Weill, *Woyzeck* de Büchner, *Les Fables* de Jean de la Fontaine et *L’Odyssée* d’Homer.

Ses dessins, gravures, vidéos et sculptures se trouvent dans des collections privées et des musées à travers le monde. Parmi ses récompenses et distinctions nous pouvons citer une nomination pour le prix Pulitzer, deux prix Premio Ubu, le Lion d’or à la Biennale de Venise et un Olivier Award. Il est élu membre de l’Académie américaine des Arts et des Lettres et a été fait Commandeur des Arts et des Lettres en France.

Wilson est le fondateur et directeur artistique du Watermill, un laboratoire pour les arts du spectacle à New York.



Through his operas, his symphonies, his compositions for his own ensemble, and his wide-ranging collaborations with artists ranging from Twyla Tharp to Allen Ginsberg, Woody Allen to David Bowie, Philip Glass has had an extraordinary and unprecedented impact upon the musical and intellectual life of his times.

The operas – *Einstein on the Beach*, *Satyagraha*, *Akhnaten*, and *The Voyage*, among many others – play throughout the world’s leading houses, and rarely to an empty seat. Glass has written music for experimental theater and for Academy Award-winning motion pictures such as *The Hours* and Martin Scorsese’s *Kundun*, while *Koyaanisqatsi*, his initial filmic landscape with Godfrey Reggio and the Philip Glass Ensemble, may be the most radical and influential mating of sound and vision since *Fantasia*.

Glass is the first composer to win a wide, multi-generational audience in the opera house, the concert hall, the dance world, in film and in popular music, simultaneously.

He was born in 1937 and grew up in Baltimore. He studied at the University of Chicago, the Juilliard School and in Aspen with Darius Milhaud. Finding himself dissatisfied with much of what then passed for modern music, he moved to Europe, where he studied with the legendary pedagogue Nadia Boulanger and worked closely with the sitar virtuoso and composer Ravi Shankar. He returned to New York in 1967 and formed the Philip Glass Ensemble – seven musicians playing keyboards and a variety of woodwinds, amplified and fed through a mixer.

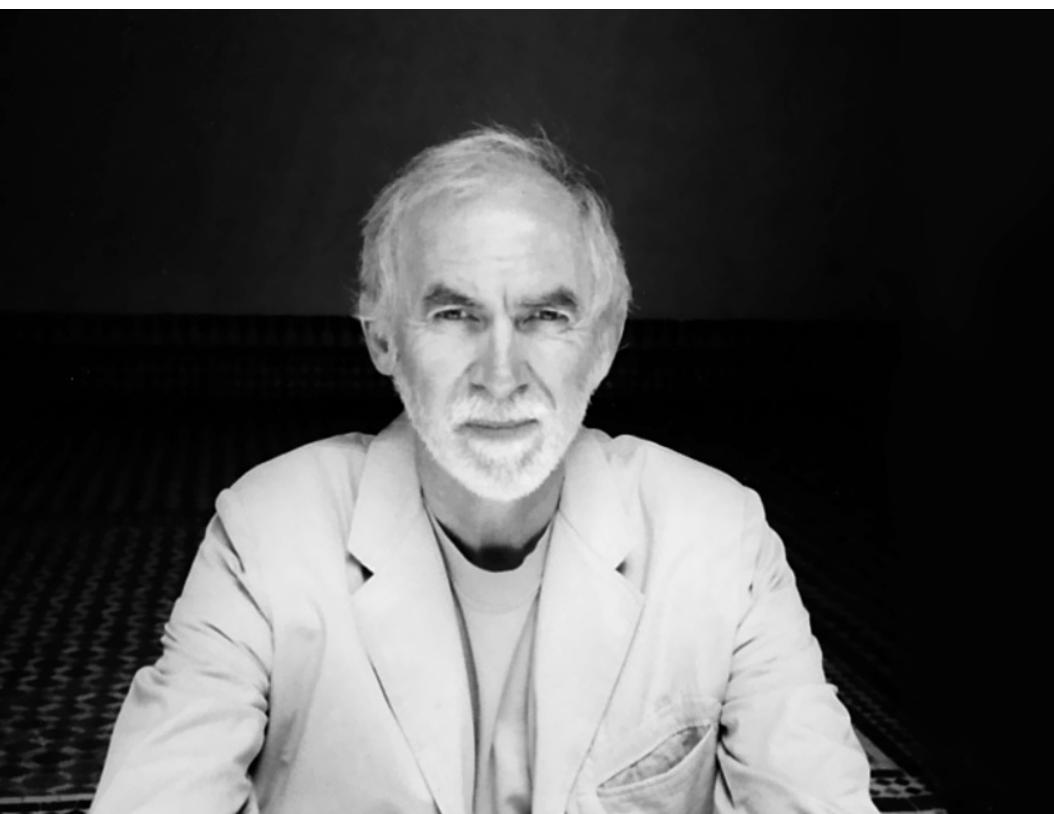
The new musical style that Glass was evolving was eventually dubbed “minimalism.” Glass himself never liked the term and preferred to speak of himself as a composer of “music with repetitive structures.”

In the past 25 years, Glass has composed more than twenty operas, large and small, eight symphonies, two piano concertos and concertos for violin, piano, timpani, and saxophone quartet and orchestra.

COMPOSITEUR

A travers ses opéras, ses symphonies, ses compositions pour son propre ensemble et ses collaborations diverses et variées avec des artistes allant de Twyla Tharp à Allen Ginsberg, de Woody Allen à David Bowie, Philip Glass a eu un impact extraordinaire et sans précédent sur le monde musical et intellectuel de son époque. Les opéras *Einstein on the Beach*, *Satyagraha*, *Akhnaten*, et *The Voyage* parmi tant d’autres, se donnent dans les salles les plus prestigieuses du monde entier, faisant généralement salle comble. Philip Glass a écrit les musiques de pièces de théâtre expérimentales ainsi que pour des films oscarisés tels que *The Hours* de Stephen Daldry ou *Kundun* de Martin Scorsese. Parmi ses compositions, on compte également *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio et le Philip Glass Ensemble, que l’on peut considérer comme étant le plus radical et influent mariage du son et de l’image depuis *Fantasia*. Philip Glass est le premier compositeur à rassembler un public large et multi-générationnel aussi bien à l’opéra que dans le monde de la danse, du cinéma ou de la musique populaire.

Né en 1937, il grandit à Baltimore. Il étudie à l’université de Chicago puis à la Juilliard School de New-York et à Aspen aux côtés de Darius Milhaud. Ne trouvant pas sa propre voix dans ce qui était alors considéré comme de la musique moderne, il décide de partir pour l’Europe où il étudie à Paris sous la direction de la légendaire Nadia Boulanger. Là-bas, il travaille étroitement avec le compositeur virtuose de sitar, Ravi Shankar. En 1967, il retourne à New-York et forme le Philip Glass Ensemble, composé de sept musiciens jouant du synthétiseur et des instruments à vents, dont les sons sont ensuite amplifiés, altérés et mixés. Le style musical novateur que développa Philip Glass fut souvent résumé comme étant minimaliste. Glass, qui n’a jamais vraiment apprécié ce terme, se considère plus exactement comme le compositeur d’une musique caractérisée par ses “structures répétitives”. Durant ces 25 dernières années, Glass a composé plus de vingt opéras, petit ou grand, huit symphonies, deux concertos pour piano ainsi que des concertos pour violon, piano, saxophone et timbales.



Don Kent is English by birth and makes television programmes, documentaries, and celebrity primetime talk shows. He is also an impassioned filmmaker who films the living arts: plays, operas, and dance. "I don't like recorded or taped words which conjure up a cage. I always try to interpret, to convey something, a window". For him "filming is like poetry".

Don Kent has received some top awards such as the Sept d'Or from French television, Golden Prague, Diapason d'Or, the German Record Critic's Award, Orphée d'Or, Victoire de la Musique Classique, Grand Prix de la Sacem, FIPA d'argent in Biarritz, FIPA d'Or in Cannes.

In 2009, he recorded Metallica's last live video *French for One Night* in the Arena in Nimes and in 2001 he made *Ballad for a Queen*, a documentary about the monarchy and British society for Elizabeth II's diamond jubilee.

D'origine écossaise Don Kent est un réalisateur de programmes pour la télévision. Documentaires, talk show prestigieux de prime time, c'est en cinéaste passionné de spectacles vivants que Don Kent veut filmer les pièces de théâtres, les opéras et les spectacles de danse. « Je n'aime pas les mots *caption* ou *captation* qui évoquent une cage. J'essaie toujours d'interpréter, d'amener quelque chose, une fenêtre ». Pour lui « filmer relève de la poésie ».

Don Kent collectionne les prix les plus prestigieux tels que les Sept d'Or de la télévision française, Golden Prague, Diapason d'Or, German Record Critic's Award, Orphée d'Or, Victoire de la Musique Classique, Grand Prix de la Sacem, FIPA d'argent à Biarritz, FIPA d'Or à Cannes.

En 2009, il réalise la dernière vidéo live de Metallica *Français pour une Nuit* enregistrée dans les arènes de Nimes et en 2001 *Ballade pour une reine*, un documentaire sur la monarchie et la société britannique, à l'occasion du jubilé de diamant de la reine Elisabeth II.

COPRODUCTION COPRODUCTION

TELMONDIS
THÉÂTRE MUSICAL DE PARIS - CHÂTELET
FRANCE TÉLÉVISIONS
MEZZO

WITH THE SUPPORT OF THE AVEC LE SOUTIEN DU

CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE

FILM DIRECTOR RÉALISATEUR

DON KENT

PRODUCERS PRODUCTEURS

ANTOINE PERSET
DENIS MORLIÈRE

RUNNING TIME DURÉE

4H30

TECHNICAL FACILITIES MOYENS TECHNIQUES

HDTV – FRANCE TÉLÉVISIONS, AMP VISUAL TV FRANCE

SOUND SON

DOLBY STÉRÉO SR 5.1

FILMED AT FILMÉ AU

THÉÂTRE MUSICAL DE PARIS – CHÂTELET

SHOOTING DATES DATES DE TOURNAGE

6-7 JANUARY / JANVIER 2014

RIGHTS DROITS

WORLDWIDE RIGHTS TV AND VIDEO
DROITS MONDIAUX TV ET VIDÉO

LIVE TRANSMISSION TRANSMISSION EN DIRECT

ON JANUARY 7TH 2014
ON FRANCE TÉLÉVISIONS
CULTURE BOX AND MEZZO

LE 7 JANVIER 2014
SUR FRANCE TÉLÉVISIONS
CULTURE BOX ET MEZZO

AVAILABLE DISPONIBLE

FINAL TV VERSION AVAILABLE IN MAY 2014
VERSION FINALE DISPONIBLE EN MAI 2014



Antoine Perset

CEO

T: + 33 1 40 74 76 20

EMAIL: antoine.p@aubes.fr

Marie-Odile Cohen

EXECUTIVE VICE-PRESIDENT

T: + 33 1 40 74 76 13

EMAIL: marie-odile.cohen@aubes.fr

Denis Morlière

GENERAL MANAGER

T: + 33 1 40 74 76 21

EMAIL: denis.morliere@telmondis.fr

Emilie Huc

INTERNATIONAL SALES AND ACQUISITIONS MANAGER

T: + 33 1 40 74 76 78

EMAIL: emilie.huc@telmondis.fr

Céline Lespagnol

INTERNATIONAL SALES

T: + 33 1 40 74 76 42

EMAIL: celine.lespagnol@telmondis.fr

7, Rue du Dôme – F - 92100 Boulogne-Billancourt

www.telmondis.fr

