

EINSTEIN ON THE BEACH 1976 - 2014

Jacqueline Caux et Stéphane Malfettes, conversation



■ **Jacqueline Caux** Quelles ont été vos impressions en découvrant la récente reprise d'*Einstein on the Beach*, œuvre initialement créée en 1976 ?

Stéphane Malfettes Mes impressions ont d'abord été physiques. J'ai ressenti la même chose la première fois que je suis allé à Bayreuth, lorsque les premières notes du *Vaisseau fantôme* ont commencé à vibrer dans l'espace. Cette expérience wagnérienne était pour moi beaucoup plus physique que mystique ! Avec *Einstein on the Beach*, c'est pareil. On ressent dans nos corps ce qui constitue l'essence de l'opéra : des vibrations musicales et visuelles qui nous atteignent au plus profond de nous-mêmes. Avec ce spectacle, Robert Wilson, Philip Glass et Lucinda Childs prennent à bras-le-corps cette forme un peu insensée qu'est l'opéra. Il y a toujours un faux débat qui consiste à se demander si cette œuvre est vraiment un opéra. Pour moi, *Einstein on the Beach* est « physiquement » un opéra !

J.C. C'est vrai, mais en 1976, dans cette œuvre, tellement de choses étaient novatrices que cela dépassait alors, pour moi, la notion d'opéra et relevait davantage de la performance, certes à un niveau inusité, puisque les performances étaient plus succinctes et plus *underground*. Par ailleurs, la notion de processus, qui était apparue à la fin des années 1960, notion d'ailleurs davantage discutée dans les arts plastiques que dans la musique, s'incarrait là, devant mes yeux : il n'y avait plus de frontière entre l'œuvre in progress et l'œuvre réalisée. Par rapport à ce questionnement sur le travail en train de se faire, sur la manière de le montrer au public, cet opéra sans livret – puisque seules les notes et les rythmes sont chantés – était pour moi ce que l'on pouvait faire de plus avant-gardiste. Et puis, à l'époque, le travail de Robert Wilson sur la lumière était de l'ordre du bricolage génial, nous n'étions pas du tout dans l'ère du numérique ! Lorsqu'il a fait monter les techniciens sur scène pour les faire applaudir, au même titre que les chanteurs et les musiciens, nous avons pu voir leur jubilation, ils s'étaient dépassés ! Là encore, l'arrière-scène nous était montrée. Toutes les hiérarchies étaient bousculées.

S.M. J'aime bien votre emploi du terme « performance ». Cette performance à l'échelle supérieure, on la ressent toujours dans l'accomplissement de l'œuvre aujourd'hui, même si les évolutions technologiques ont nuancé cet aspect. *Einstein on the Beach*, c'est aussi du grand spectacle. On est loin de l'improvisation et de l'amateurisme des débuts. Pour la première reprise en 1984, à la Brooklyn Academy of Music, les interprètes musicaux et chorégraphiques ont eu beaucoup de difficul-

tés à s'approprier les micro-détails d'une partition qui avait été créée de façon très spontanée. Le processus créatif de Robert Wilson est toujours intuitif et artisanal, du moins quand il prend son élan. Mais à l'époque, percevait-on ce côté « amateur » ?

UNE ŒUVRE MILLIMÉTRÉE

J.C. Je trouve ce terme inadéquat. C'est vrai qu'ils n'étaient pas, alors, des artistes reconnus par les institutions. Mais on ne peut pas dire que c'étaient des amateurs. Les musiciens de Philip Glass, comme les choristes, avaient répété des mois et des mois, et leur gestuelle même était élaborée de façon incroyablement précise. C'est plutôt quelque chose de typiquement américain : ne pas avoir peur d'aller chercher des gens qui ne sont pas connus, puis les faire travailler de façon tellement exigeante et intense qu'ils atteignent un professionnalisme absolu. Je l'ai toujours dit : les musiques répétitives interdisent la moindre faute, car celle-ci s'entend immédiatement. Non, ce qu'il y a eu de très particulier pour *Einstein on the Beach*, c'est que chacun des maîtres d'œuvre a travaillé séparément, à partir des lignes de force définies par Robert Wilson. Ils ne se retrouvaient que de façon hebdomadaire.

S.M. Leur méthode de travail inversait la logique traditionnelle d'une production d'opéra où l'on commence par la rédaction du livret pour ensuite composer la musique et enfin s'attaquer à la mise en scène. Robert Wilson proposait des croquis qui préfiguraient des choix scéniques. De son côté, Philip Glass composait des séquences musicales qui correspondaient aux durées que souhaitait Robert Wilson. Ils assemblaient après coup leurs contributions respectives.

J.C. En effet, Philip Glass s'adaptait, ajoutait ou retranchait quelques mesures pour obtenir quelque chose de millimétré. Lors de la première, en 1976, ils ont découvert l'œuvre en même temps que le public, aucun d'entre eux ne l'avait vue dans sa totalité.

S.M. Ce procédé fait écho à la façon dont John Cage et Merce Cunningham travaillaient ensemble. Robert Wilson revendique d'ailleurs beaucoup l'héritage du compositeur de 4'33". Pour lui, il y a vraiment un avant et un après Cage. On sent chez lui le désir de conserver une part de hasard, de rencontres fortuites, d'associations mystérieuses, tout en réglant au millimètre près chaque paramètre gestuel, textuel, musical, visuel.

J.C. C'est tout à fait exact. Reste cependant un questionnement, et pas seulement pour cette œuvre-là, quant à la reprise d'une œuvre qui, normalement, est éphémère. Nous voyons aussi des expositions qui se revisitent, comme cette année *Quand les attitudes deviennent forme*, à la Biennale de Venise. Pourquoi, selon vous, ce besoin de revisiter des moments historiques devenus des mythes ?

S.M. Dans le cas d'*Einstein on the Beach*, c'est simple : les créations de l'œuvre sont impulsées par Robert Wilson lui-même. Voilà un artiste extrêmement prolifique qui réactive à différents moments de sa carrière son *opus magnum*. C'est comme s'il désirait remettre en jeu son œuvre, non par nostalgie, mais pour la faire découvrir ou redécouvrir à différentes générations de spectateurs, tester sa réception à plusieurs années d'intervalle. Il est également question de transmission, particulièrement avec les nouveaux interprètes choisis pour redonner vie au spectacle. Robert Wilson aime beaucoup l'idée que Jennifer Koh, la violoniste qui reprend le rôle d'Einstein, n'était même pas née à l'époque de la création, en 1976. Des éléments plus techniques entrent également en ligne de compte : les technologies d'aujourd'hui permettent d'aller beaucoup plus loin dans l'accomplissement scénique de ce que Robert Wilson a rêvé il y a trente-cinq ans. C'est pourquoi le terme de « récréation » s'impose plus que « reprise ».

INCARNÉE OU INTERPRÉTÉE ?

J.C. Cette distinction entre la reprise et la récréation est intéressante. Selon moi, les opéras plus classiques peuvent être repris, même si, chaque fois, le metteur en scène apporte son propre regard. Avec cette œuvre, nous sommes dans un rapport différent, qui tient peut-être au fait que Philip Glass, Robert Wilson et Lucinda Childs sont eux-mêmes interprètes, bien que Robert Wilson et Lucinda Childs ne soient plus sur scène comme lors de la création. D'ailleurs, la seule chose qui m'a un peu gênée dans cette reprise tient au fait que, malgré tout son talent, ce que nous transmet la danseuse Kate Moran n'a rien à voir avec ce que nous transmettait Lucinda Childs.

S.M. C'est une question d'aura ?

J.C. Non, c'est beaucoup plus que cela. C'est quelque chose sur quoi nous butons toujours. Dans un cas, nous avons quelqu'un dont c'est la vie même ; dans l'autre, nous avons un interprète. Et cela il n'est pas possible de le réduire. Techniquement, c'est parfait, mais il manque cette flamme propre à la créatrice. Chaque fois que je revois cette œuvre – j'ai dû la voir dix ou douze fois –, j'éprouve toujours cette perte au niveau de l'intensité. Dans un cas, c'est une puissance transmise, qui est là, tout entière, dans l'autre cas, ce n'est qu'une partie de celle-ci. Cela a à voir avec l'incarnation. Est-ce incarné ou interprété ? Je vais aller très loin, mais c'est un peu comme si un peintre exécutait un tableau qu'un autre recopierait. Dans ce cas, on dirait qu'il s'agit d'un faux.

S.M. Il subsiste une ambiguïté qui n'a d'ailleurs pas joué en faveur de cette ultime récréation de l'œuvre. Longtemps, son sort a été incertain et il a fallu attendre 2012 pour qu'*Einstein on the Beach* soit recréé à Montpellier et deux années supplémentaires pour



Ci-dessus/above: Robert Wilson et Philip Glass.

« Einstein on the Beach ». Production 2012-13.

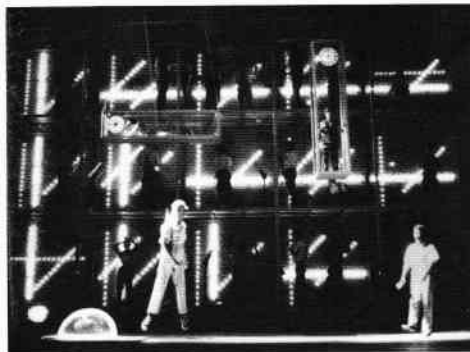
(Court. Théâtre du Châtelet, Paris

© Lesley Leslie-Spinks)

À droite/right: « Einstein on the Beach », 1976

(Ph. Philippe Gras)

que le spectacle arrive à Paris. Les dates parisiennes ont été confirmées grâce à l'obstination de Robert Wilson ainsi qu'à l'engagement du Festival d'Automne et celui, plus tardif, du Théâtre du Châtelet, dont le directeur, Jean-Luc Choplin, a fini par surmonter ses réticences. Au-delà de l'aspect financier (qui est loin d'être négligeable), ce dernier était en effet contrarié par les modalités de recréation de l'œuvre. Il s'en était expliqué au journal *le Monde*, daté du 15 mars 2012 : « J'aurais préféré monter une vraie nouvelle production afin que l'œuvre entre, comme on dit, au répertoire. Le côté "clés en main" me gênait. » Il y a là une différence d'appréciation concernant la nature même de la recréation. Dans la perspective d'un directeur d'opéra, un spectacle doit pouvoir s'inscrire au répertoire de l'institution de façon à être repris au cours des saisons futures. Or *Einstein* a cette spécificité de ne pas pouvoir être repris – du moins sans la participation de ses concepteurs. Aucune institution au monde n'aurait la fantaisie



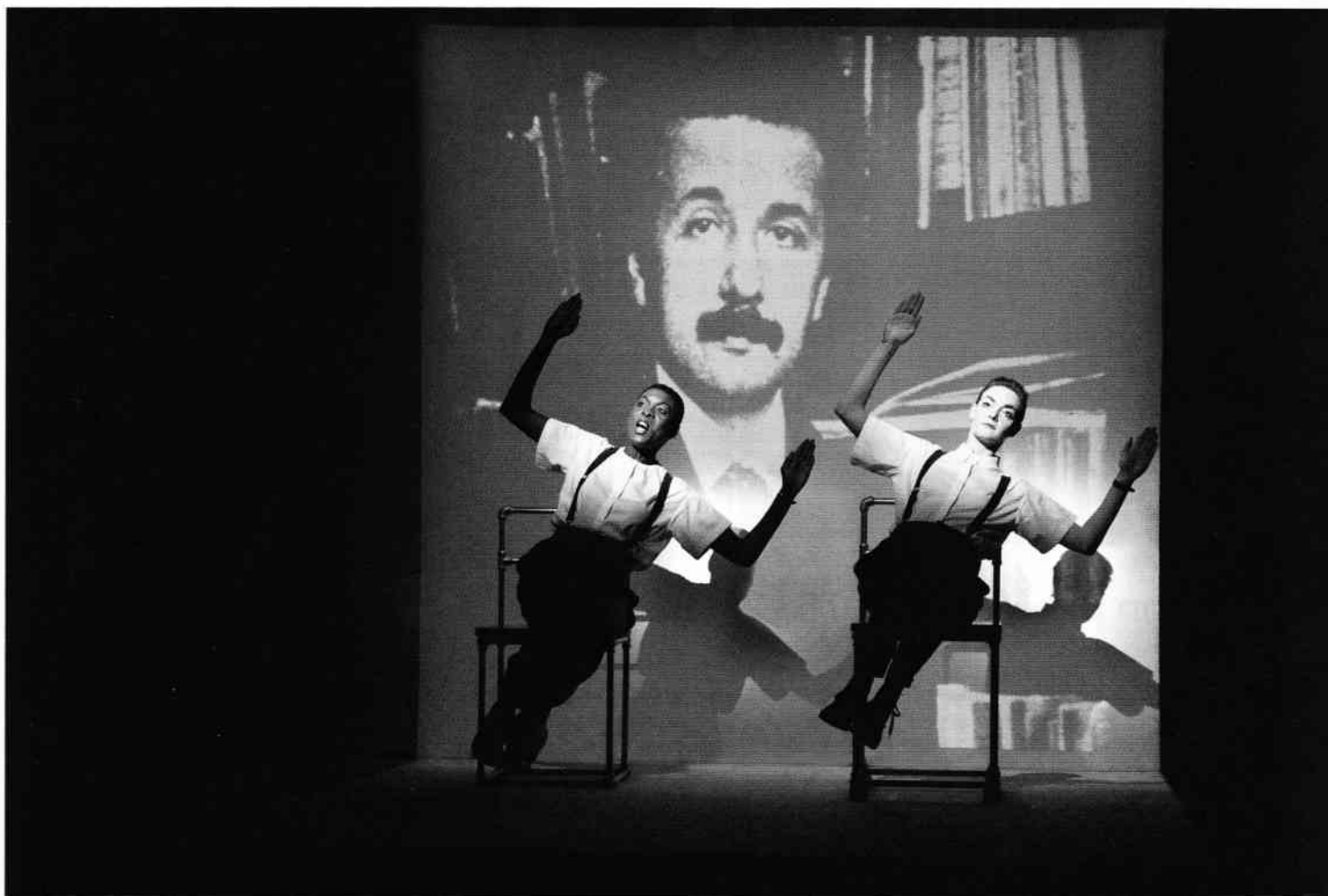
de monter *Einstein on the Beach* dans son coin, sans faire appel à Robert Wilson et à Philip Glass, comme on le pratique avec d'autres œuvres lyriques, aussi contemporaines soit-elle. Le seul exemple de reprise a eu lieu en 1988 en Allemagne. Achim Freyer, metteur en scène et directeur de l'Opéra de Stuttgart, a monté l'œuvre avec le consentement de Philip Glass dans le cadre d'un cycle consacré aux œuvres lyriques du compositeur (avec *Akhmatov* et *Satyagraha*). Le résultat a finalement embarrassé Philip Glass, comme il l'a déclaré plus tard : « Je ne suis plus convaincu que les œuvres où Bob et moi avons collaboré peuvent vraiment être montées par d'autres. Je n'autoriserai plus de metteurs en scène à rejouer *Einstein*. »

UN THÉÂTRE D'IMAGE

J. C. Au-delà de Robert Wilson, n'y a-t-il pas là quelque chose de spécifique à ce que l'on a appelé le théâtre d'image, par opposition au théâtre du verbe ? Est-ce que les œuvres de Romeo Castellucci peuvent être reprises par quelqu'un d'autre que lui ? Je ne le crois pas non plus.

S. M. Robert Wilson est le seul garant du mystère de ses œuvres. Et comme disait Einstein : « The most beautiful thing we can experience is the mysterious. » *Einstein on the Beach* nous confronte au mystère de la création sans verser dans l'emphase. Les registres de jeu sont toujours empreints d'une sorte de fantaisie. La puissance du spectacle est de ne jamais se laisser enfermer dans un excès de sérieux. Il faut garder à l'esprit le fait que Robert Wilson est un grand admirateur de Buster Keaton. Malgré leur aspect onirique, les différentes scènes d'*Einstein* charient des éléments concrets du quotidien qui s'incarnent dans certains accessoires. Je pense notamment à toutes ces chaussures Converse que les choristes ou les danseurs portent. C'est au moins un signe de la permanence d'un certain bon goût !

J. C. C'est peut-être, là encore, quelque chose de très américain. Dans *Einstein on the Beach*, il y a quelque chose de presque *cartoonesque*.



J.C. C'est comme lorsque l'on relit Proust. On sait déjà un maximum de choses et pourtant, on découvre un détail qui conduit à une autre réflexion. Pour moi non plus, ça n'est pas une reprise, mais, chaque fois, c'est une nouvelle construction. Et puis, comment des êtres peuvent-ils arriver à créer collectivement de cette façon absolument somptueuse ? Comment leurs inconscients se sont-ils intriqués ? C'est à chaque fois, aussi à cause de cela, une émotion extrêmement puissante !

Il faudrait également évoquer la durée de l'œuvre qui nous fait perdre tous nos repères et qui nous propose un moment de temps suspendu. Or, quand le temps devient vertical au lieu d'être horizontal, il se passe quelque chose de bouleversant ! Ce n'est évidemment pas très fréquent. Dommage ! ■

Jacqueline Caux est réalisatrice de films dans différents domaines : courts-métrages expérimentaux et longs-métrages sélectionnés par de nombreux festivals internationaux. Elle a participé à l'organisation de plusieurs festivals de musiques actuelles. Elle est aussi l'auteur de plusieurs livres d'entretiens avec des artistes essentiels du 20^e siècle.

Stéphane Malfettes est programmateur pour le spectacle vivant au musée du Louvre (où il a collaboré avec Robert Wilson), contributeur régulier d'artpress et auteur. Dernier ouvrage paru : American Rock Trip (Zones sensibles, 2012).

Ci-dessus/above: Robert Wilson/Philip Glass.
« Einstein on the Beach ». Production 2012-13.
Avec Kate Moran (à droite)
(Court. Théâtre du Châtelet, Paris © Lucie Jansch)
À gauche/left: « Einstein on the Beach », 1976.
Avec/with Lucinda Childs (à droite/right).
(Ph. Philippe Gras)

Spectacles - Expositions en cours

Théâtre du Châtelet :

Einstein on the Beach, 7 - 12 janvier 2014
dans le cadre du Festival d'Automne à Paris
Théâtre de la Ville :

Robert Wilson / CocoRosie
Peter Pan de James Matthew Barrie
Jusqu'au 20 décembre 2013

Musée du Louvre :

« Le Louvre invite Robert Wilson »
Living Rooms, exposition conçue
par Robert Wilson
Jusqu'au 17 février 2014

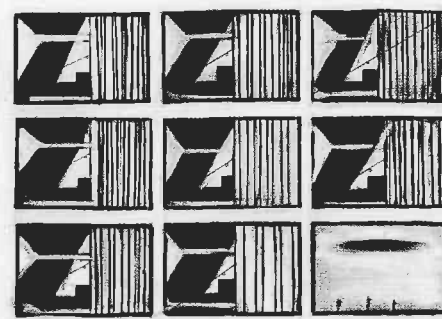
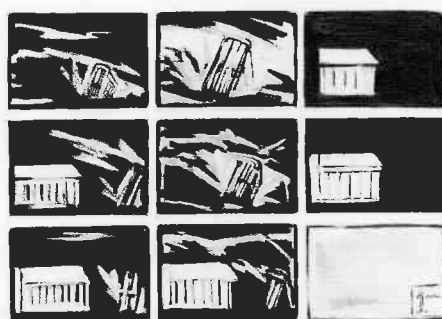
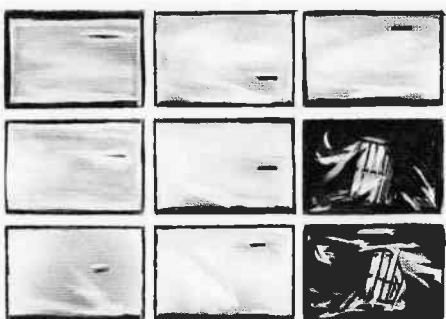
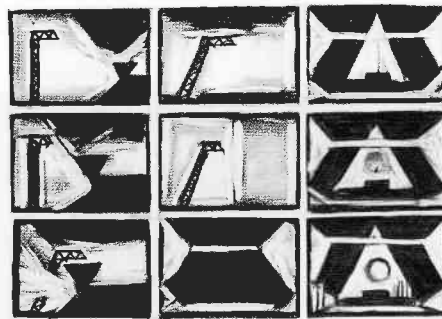
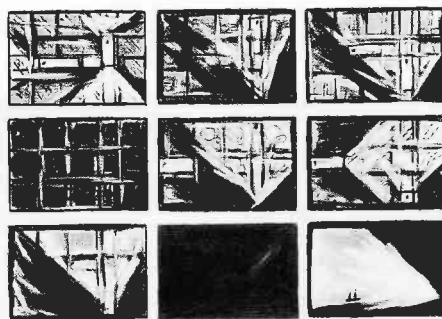
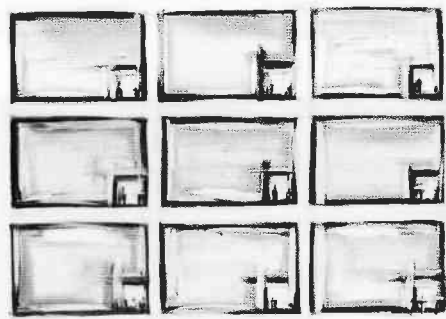
Robert Wilson, video-portraits of Lady Gaga,
galerie Thaddaeus Ropac, Paris, jusqu'au 11 janvier

Livre : *Einstein on the Beach*, Robert Wilson,
Philip Glass, Paris, Dilecta, 2012.

Comme si l'on retrouvait un peu de l'enfance de ces artistes qui ont grandi avec les bandes dessinées et les comics.

Il y a aussi quelque chose dans cette œuvre qui, parfois, me fait penser à Andy Warhol. Est-ce dû à cette notion d'amplification du mythe ? Ou bien est-ce parce que je sais qu'Andy Warhol a aidé financièrement Robert Wilson à monter cet opéra qui les a alors tous ruinés ?

S.M. Vous êtes une spectatrice hors du commun d'*Einstein on the Beach* : en dehors de l'équipe artistique, peu de gens l'ont vu douze fois ! Comment cette œuvre vous a-t-elle accompagnée dans votre vie ? Dans quel état d'esprit allez-vous la revoir au Théâtre du Châtelet ?



Einstein on the Beach 1976 - 2014

Jacqueline Caux What were your impressions of the recent revival of *Einstein on the Beach*, an opera that premiered in 1976?

Stéphane Malfettes My initial reaction was a physical one. I felt the same thing the first time I went to Bayreuth, when the opening notes of Wagner's *The Flying Dutchman* began to reverberate through space. For me, this was much more a physical experience than a mystical one. It was the same with *Einstein on the Beach*. We feel the essence of the opera in our bodies; the musical and visual vibrations reach into our very depths. In this production, Robert Wilson, Philip Glass and Lucinda Childs truly embrace the opera's somewhat insane form. There's always this false debate about whether or not this work is really an opera. For me, *Einstein on the Beach* is physically an opera!

J.C. That's true, but in 1976 there were so many new things in this work, so many things that went beyond the concept of opera as I understood it and were more like performance, at a unique level, of course, because performance art was more succinct and underground back then. Then there was the fact that the concept of process, which had emerged in the late 1960s, and was more talked about in the visual arts than music, was fully embodied in this piece, before my very eyes. There was no longer any boundary between a work in progress and a finished work. For me, this questioning of a work in the course of its realization, the way that this was put on public display, this opera with no libretto—only notes and rhythms are sung—was the most avant-garde thing I could imagine. And at that time Wilson's work with light

was a brilliant patchwork. It was long before the digital age! When he brought the technicians onstage to be applauded along with the singers and musicians, we could see the jubilation on their faces. They had outdone themselves. Once again, the theatrical machinery in the flies was made visible. The old hierarchies were turned upside down.

S.M. I like the way you use the word "performance." We always feel it when a piece takes performance to a higher level today, even if technological developments have had an impact on this aspect. Along with everything else, *Einstein on the Beach* is a great show. We've come a long way from the improvisation and amateurism of the early days. For the first revival, in 1984, at the Brooklyn Academy of Music, it was very hard for the singers, musicians and choreographers to recreate the micro-details of a score that was first produced very spontaneously. Wilson's creative process is still intuitive and artisanal, at least when he's in full spate. But did we perceive this "amateur" side to this work back then?

A METICULOUSLY PLANNED WORK

J.C. That's not the right word. It's true that the people involved had not yet achieved official recognition, but they weren't amateurs. Philip Glass's musicians and choral singers rehearsed for months; their every movement was precisely plotted. There was something typically American about the approach, not fearing to rely on people without established reputations and then working with them in such an intense and demanding fashion that they end up achieving something totally professional. As I've

always said, when it comes to repetitive music the slightest error is forbidden, because mistakes are immediately apparent. What was very special about *Einstein on the Beach* was that each of its creators worked independently following guidelines Wilson had defined. They only got together once a week.

S.M. Their method of working was the opposite of the traditional logic, where an opera begins with the writing of a libretto, followed by the composition of the music and finally the staging. Wilson started out by making sketches of what would become key scenes. Glass wrote musical sequences corresponding to the durations Wilson specified. When they were all done with their respective contributions, the pieces were put together.

J.C. Right. Glass would adapt the music, making it a few measures longer or shorter, to get exactly what he wanted. The authors saw the work as a whole for the first time at the same time as the public, did, at the 1976 debut.

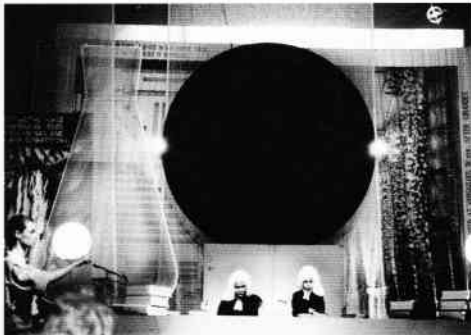
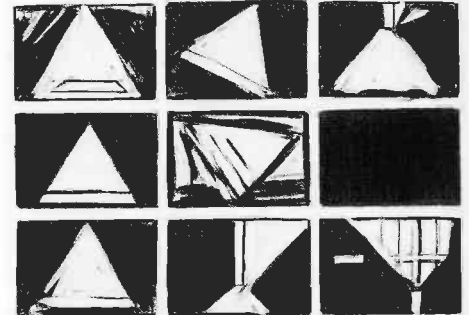
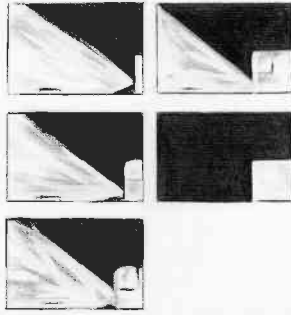
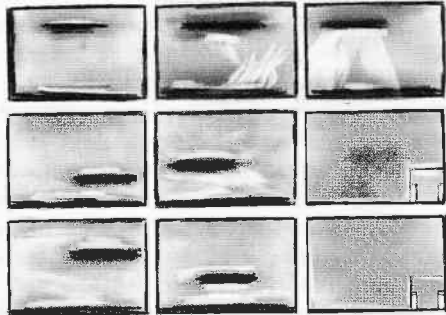
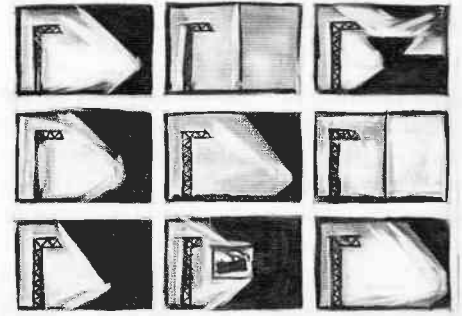
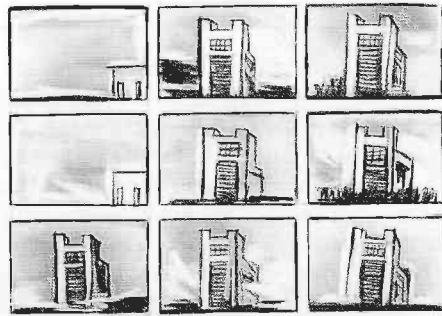
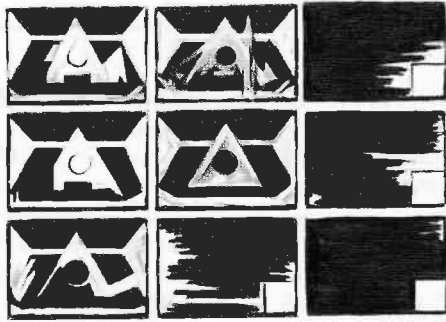
S.M. This process was the same way that John Cage and Merce Cunningham used to work together. Wilson very clearly acknowledges the influence of the composer of

Ci-dessus et à droite, en haut/top both pages:

« Einstein on the Beach storyboards » (détail), 1975
Fusain sur papier. 13 dessins. 33 x 45 cm chacun
33 x 591 cm l'ensemble. (Court. Paula Cooper Gallery,
New York). Graphite on paper

Page de droite/page right: « Einstein on the Beach »,
1976. (Ph. Philippe Gras)

« Einstein on the Beach ». Production 2012-13.
(Court. Théâtre du Châtelet, Paris © Lucie Jansch)



4'33". He felt that Cage divided the arts into a before and after. You can feel his desire to retain something of the role of chance, serendipitous matchups and mysterious associations, even as, at the same time, he meticulously planned every gestural, textual, musical and visual parameter.

J.C. That's exactly how it was. But still there's an open question, not only regarding this work but any revival of a piece that is inherently ephemeral. The same thing comes up when art exhibitions are re-

visited, like *When Attitudes Become Form* at this year's Venice Biennale. How do you explain this need to revisit now-legendary historic monuments?

A RECREATION, NOT A REVIVAL

S.M. For *Eisenstein on the Beach*, it's a no-brainer: Wilson himself is behind these recreations. He's an extremely prolific artist who likes to reactivate parts of his magnum opus at different points in his career. It's as if he wanted to try out his work again from



time to time, not out of nostalgia but in order to introduce, or reintroduce, it to various generations of audiences, to test its reception at intervals of a few years. There's also the question of transmission, especially with new performers chosen to infuse the piece with fresh life. Wilson was very pleased with the idea that Jennifer Koh, the violinist who now plays the role of Einstein, wasn't even born at the time of the show's first production in 1976. Other elements to be taken into account in this regard include new technologies. Wilson is now able to get much further in realizing the vision he first had 35 years ago. That's why I would prefer to call it a recreation rather than a revival.

J.C. That's an interesting distinction. In my opinion, the more classical operas can be redone, even though directors leave their imprint on each new production. With *Einstein* there's a different relationship. Maybe it has to do with the fact that Glass, Wilson and Childs are performers themselves, although Wilson and Childs were no longer onstage when it was shown to the public. Furthermore, the only thing that bothered me a little about this reprise was that despite her evident talent, what we get from the dancer Kate Moran's performance is not at all the feeling that Childs conveyed.

S.M. Is this a question of aura?

J.C. No, it's much more than that. It's something we always run up against. In the one case we have someone whose life this

is; in the other, we have an interpretation. The two can never be exactly the same. The performance may be technically perfect but there's something missing, the flame of the dancer/choreographer herself. Every time I see this opera—and I must have seen it ten or twelve times—I always feel a slight loss of intensity. In the one case, there's a full transmission of the original power, and in the other, it's not quite entirely there. It has to do with the person herself. Are we talking about the original or an interpretation? I may be stretching the point, but when an artist copies a painting made by another artist, we call it a fake.

S.M. There's still an ambiguity that hasn't always worked in favor of this latest production. Its fate was uncertain for a long time. It wasn't until 2012 that *Einstein* was recreated in Montpellier, and we had to wait two more years before it came to Paris. Even then, it happened only because of Wilson's stubbornness and the commitments made by the Festival d'Automne and later the Théâtre du Châtelet, when its head, Jean-Luc Choplin, finally overcame his reticence. In addition to the financial challenges (far from negligible), he had concerns about the modalities of the opera's present incarnation. As he explained to the newspaper *Le Monde* (March 15, 2012), "I would have preferred to have a totally new production, so that this piece could, as they say, become part of the repertory. I was bothered by the pre-packaged aspect."

There are different viewpoints from which to evaluate a recreation. From the point of view of an opera house head, the production should be able to become part of the repertory so that it can be revived during future seasons. But the particular character of *Einstein* makes a revival, in this sense, impossible, at least without the participation of its authors. No opera house in the world would even dream of staging *Einstein on the Beach* on its own, without calling on Wilson and Glass, which would be common practice with other operas, no matter how contemporary. The only example of that approach was in Germany, in 1988, when the theatrical and artistic director of the Stuttgart opera, Achim Freyer, staged it with Glass's consent as part of a cycle of the composer's operas, along with *Akhmat* and *Satyagraha*. As it turned out, Glass was embarrassed by the result. He later said, "I'm no longer convinced that the works Bob and I collaborated on can really be staged by other people. I would never again authorize a director to put on *Einstein*."

A THEATER OF IMAGES

J.C. Aside from Wilson, isn't there something specific about what could be called the theater of images, as opposed to the theater of words? For instance, could the work of Romeo Castellucci be restaged by anyone else but him? I don't think so either.

« Einstein on the Beach ». Production 2012-13.
(Court. Théâtre du Châtelet, Paris © Lucie Jansch)

