

William Kentridge

the
CONTRADICTION
UNDER
BARK



red
bridge
project



William Kentridge

Une collaboration entre
Eine Zusammenarbeit von
A collaboration between

—
Grand Théâtre
Mudam Luxembourg –
Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean
Philharmonie

—
Luxembourg



Waiting for the Sibyl featuring Teresa Phuti Mojela as Sibyl, Teatro dell'Opera di Roma, 2019
© Photo: Stella Olivier

Articolo Giornale	C A U S	QUANTITA	REPUBBLICA	
			PREZZO	IMPORTO
586	L'eseguente an 110 pagine	10	105,-	1050,-
131	L'orologio è il nostro	10	11,-	110,-

**NOT
to be
BORN
AGAIN.**



Sommaire

Inhaltsverzeichnis

Content

Préface / Vorwort / Introduction	8
-----------------------------------------	----------

Tamara Trodd

The Path of Thought: Time and Historical Repetition in William Kentridge's Drawings	16
----------------------------------------------------------------------------------------	----

Stéphane Ghislain Roussel

La musique comme «Tummelplatz»	29
--------------------------------	----

Ute Holl

Ein volatiles Archiv: William Kentridges Kunst als Gegengeschichte	43
-----------------------------------------------------------------------	----

Suzanne Cotter

Making Sense of the Non-sense of the World Interview with William Kentridge	54
--------------------------------------------------------------------------------	----

Programme

12.11.2020

Telegrams from the Nose	72
--------------------------------	----

Anne Payot-Le Nabour «Injecter du vivant dans les compositions» Conversation avec François Sarhan	76
---------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Bastien Gallet	
De la télégraphie nasale	
ou ne craque pas qui veut	82
François Sarhan	
O Sentimental Machine	90
13.02.–30.08.2021	
More Sweetly Play the Dance	94
15. & 16.05.2021	
A Guided Tour of the Exhibition: For Soprano with Handbag	114
29. & 30.05.2021	
Il ritorno d'Ulisse	122
William Kentridge	
Il ritorno d'Ulisse	124
Tonight We Perform	132
05. & 06.06.2021	
Paper Music	140
William Kentridge	
Paper Music	144
11., 12. & 13.06.2021	
Sibyl	150
William Kentridge	
Waiting for the Sibyl	154
28.05.–06.06.2021	
TalentLAB 2021 goes red bridge project	164
05. & 06.06.2021	
Une fanfare Dada	172
Impressum	180

Préface

L'art de William Kentridge se tient au cœur de cette deuxième édition du red bridge project, une collaboration entre le Mudam Luxembourg, la Philharmonie Luxembourg et Les Théâtres de la Ville de Luxembourg qui nous offre l'occasion de présenter le travail d'artistes parmi les plus importants d'aujourd'hui naviguant à travers la musique, la performance, le théâtre, la danse et les arts visuels. Après la première édition riche de succès consacrée à la chorégraphe belge Anne Teresa De Keersmaeker, nous avons l'honneur de proposer ce programme inédit comprenant une vaste exposition, des performances données sur scène et au musée, de nouvelles œuvres filmiques et musicales, ainsi qu'un nouvel opéra de chambre.

William Kentridge est indubitablement l'un des artistes d'aujourd'hui les plus accomplis. Dès ses toutes premières années en tant qu'artiste dans l'Afrique du Sud de l'apartheid, il s'est intéressé au théâtre et aux formes théâtrales. À travers ses explorations dans le champ de l'image et de ses différents supports mais aussi de l'espace et de la scène, il n'a cessé de démontrer le potentiel expérimental que recèlent les interactions entre le théâtre et le film. Il est ainsi particulièrement remarquable de pouvoir présenter, en tant que red bridge project, ces multiples dimensions de l'œuvre de William Kentridge.

Le red bridge project ne serait pas possible sans le soutien substantiel de nos principales institutions publiques, la Ville de Luxembourg et le Ministère de la Culture, et de notre mécénat

privé et d'entreprise. Il doit aussi son existence aux efforts menés par nos différentes équipes qui ont travaillé ensemble sur chaque aspect de cet ambitieux projet.

Nous aimerais également adresser nos plus chaleureux remerciements aux nombreuses personnes ayant contribué au fonctionnement optimal de l'atelier de l'artiste, rendu possible l'accès à ses œuvres et assuré la coordination de ses pièces destinées à la scène, souvent complexes. Mais notre plus grande gratitude va à William Kentridge pour son enthousiasme et son implication dans le red bridge project, lui qui nous invite à découvrir son univers artistique dans toute sa richesse.

Suzanne Cotter
Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

Stephan Gehmacher
Philharmonie Luxembourg

Tom Leick-Burns
Les Théâtres de la Ville de Luxembourg

Vorwort

Die Kunst von William Kentridge steht im Fokus der zweiten Ausgabe des red bridge project. Diese Zusammenarbeit von Mudam Luxembourg, Philharmonie Luxembourg und Les Théâtres de la Ville de Luxembourg präsentiert – über die Grenzen von Musik, Performance, Theater, Tanz und bildender Kunst hinweg – die Arbeit einiger der einflussreichsten Künstler unserer Zeit. Nach der ersten erfolgreichen Auflage, die sich der belgischen Choreographin Anne Teresa De Keersmaeker widmete, haben wir nun die Ehre, ein bisher einzigartiges Programm mit Werken von Kentridge vorzustellen, das von einer großen Ausstellung über Inszenierungen und Performances, die für Theater und Museen entwickelt wurden, bis zu neuen Werken für Film und Musik sowie einer neuen Kammeroper reicht.

William Kentridge ist fraglos einer der wichtigsten Künstler der Gegenwart. Seit seinen frühen Jahren im Südafrika der Apartheid arbeitet er mit Theater und theatralen Formen. In seiner Erforschung des Visuellen und der Medien wie auch des Raums und der Bühne hat er immer wieder das Potential von Experimenten an der Schnittstelle von Theater und Film gezeigt. Umso wichtiger ist es, diese vielfachen Dimensionen von Kentridges Œuvre im Rahmen von red bridge project zu zeigen.

red bridge project wäre nicht möglich ohne die wesentliche Unterstützung durch die öffentlichen Träger unserer drei Institutionen, durch die Stadt Luxemburg und das Kulturministerium, wie auch unserer privaten und korporativen Förderer. Es verdankt sein

Zustandekommen auch dem Einsatz der Teams unserer Häuser, die gemeinsam alle Details dieses anspruchsvollen Vorhabens gestaltet haben.

Herzlich danken möchten wir den vielen Menschen, die den reibungslosen Ablauf des Studios von William Kentridge, den Zugang zu seinen Werken wie auch die Koordination und Realisierung seiner komplexen Bühnenwerke gewährleisten. Unser größter Dank aber gilt William Kentridge für seinen Enthusiasmus und sein Engagement für red bridge project, in dessen Rahmen er uns in sein künstlerisches Universum in dessen ganzer Fülle einlädt.

Suzanne Cotter
Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

Stephan Gehmacher
Philharmonie Luxembourg

Tom Leick-Burns
Les Théâtres de la Ville de Luxembourg

Introduction

The art of William Kentridge is the focus of this second edition of the red bridge project, a collaboration between Mudam Luxembourg, Philharmonie Luxembourg and Les Théâtres de la Ville de Luxembourg to showcase the work of some of today's most influential artists working across music, performance, theatre, dance and the visual arts. After the first successful edition featuring the Belgian choreographer Anne Teresa De Keersmaeker, we are honored to present this unprecedented programme comprising a large-scale exhibition, performed works for stage and museum, new works for film and musicians as well as a new chamber opera.

William Kentridge is undoubtedly one of the most accomplished artists working today. From his earliest years as an artist in Apartheid South Africa, Kentridge has worked with theatre and theatrical forms. He has spoken of the importance of the three-dimensional, two-dimensional experimentalism of the theatre/film interface in his explorations of the visual and its mediums. It is therefore all the more significant to be able to present these multiple dimensions of Kentridge's œuvre as the red bridge project.

The red bridge project would not be possible without the substantial support from our institutions' main public sponsors, the City of Luxembourg and the Ministry of Culture, and our private and corporate sponsors. It also owes its existence to the efforts of our various teams who have worked together on every aspect of this ambitious endeavour.

We would like to extend our warmest thanks to the cast of the many who ensure the smooth running of his studio, access to works, and the coordination of his complex works for stage. But our greatest debt of gratitude goes to William Kentridge for his enthusiasm and his commitment to the red bridge project and for offering us his artistic universe in all its richness.

Suzanne Cotter
Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

Stephan Gehmacher
Philharmonie Luxembourg

Tom Leick-Burns
Les Théâtres de la Ville de Luxembourg



William Kentridge
© Photo: Adine Sagalyn

The Path of Thought: Time and Historical Repetition in William Kentridge's Drawings

Tamara Trodd

In a central sequence of *City Deep*, William Kentridge's new animated film, his first in the *Drawings for Projection* series for almost a decade, we hear a rushing sound as the Johannesburg Art Gallery crumbles into dust.

Even before this moment of collapse, there is a constant movement in the animation, dissolving and disrupting the drawn lines in each frame. A mouse scuttles across the floor of the museum. A bird flies through the sky, as if tracing a line of thought through the drawing. A fly buzzes across the still life arrangement of fruit. Each drawing is shown constantly trembling on the edge of change. When a mine shaft opens up in the floor of the museum, it only accelerates the nibbling temporal decay that threatens every structure. At last, dramatically, dust and rubble erupt, sweeping over the scene.

The Johannesburg Art Gallery is a symbol, for Kentridge, of the time of his childhood. Beyond this, it represents a larger history of South Africa and its mining industries. Founded in 1915, on the proceeds of mining, as Kentridge tells the story, the museum was intended as a gesture of atonement for the wealth that colonialism expropriated from the country.¹

Far from remaining static, however, or functioning perfectly to preserve past time, the museum is now shown falling apart. In the post-colonial ruins, we see figures signifying what Kentridge has

¹ William Kentridge, interviewed by Aimee Dawson in *The Art Newspaper*, 6th October, 2020, <https://www.theartnewspaper.com/interview/william-kentridge-city-deep>, accessed November 16th, 2020.



City Deep, 2020, Film still, Courtesy of the artist



City Deep, 2020, Film still, Courtesy of the artist

described as the «*desperation*» of the contemporary moment: Zama Zama («try your luck») illegal miners, furtively working in abandoned and disused mines.² One such miner is pictured on hands and knees, grinding rock so it can be panned for gold, his repetitive, back-and-forth, upper-body movements seeming to mirror the movements we know structured the artist's process: rubbing out, making marks, and rubbing out again.³

Whilst we might at first draw back from such comparisons between the artist's work with the back-breaking labour of the miners, *City Deep* itself raises the question for our consideration: showing the mining magnate, Soho Eckstein, who is a recurring character in the *Drawings for Projection* series, in the museum, looking at artworks, which change under his eyes into allegorical figures and billboards bearing mysterious questions, before becoming scenes and faces from the outside world of contemporary South Africa. What is the work of the artist, compared with that of these other men and women? These scenes stage the gulf between their experience, but also raise the question whether the work of art can connect subjects positioned differently by race, class and gender. More widely, in these sequences, Eckstein offers a stand-in for our own activity as viewers, as we contemplate Kentridge's art, asking what it means, and how we find the world around us, re-presented here.

The work of the German art historian Aby Warburg provides a framework we might use to understand the kinds of echoes of bodily gesture Kentridge explores, from body to body, across time and place. Warburg's project was the product of an age that had «*lost its gestures*», Giorgio Agamben has argued.⁴ In particular, his *Bilderatlas Mnemosyne*, begun in 1924, and worked on until his death in 1929, attempts to make reparation for this loss: compiling a visual history of gesture as a vehicle of the transmission of historical experience.

Core to Warburg's theorisation of the content encoded in gesture was the idea of suppressed, agitated movement. In his 1893 essay on Botticelli's *Birth of Venus*, it is «*accessory forms in motion*» that

² Kentridge, *The Art Newspaper*.

³ Information about the film supplied by the artist's studio.

⁴ Giorgio Agamben, «Notes on Gesture», in *Means Without Ends: Notes on Politics*, trans. Vincenzo Binetti and Cesare Casarino (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000), p. 49.

belie the animating tremble of past time embedded in the figure of the nymph, and signal the presence of the past, surviving within the image.⁵

This sense of the image trembling on the threshold of movement is certainly appropriate to Kentridge's drawings. The movement they indicate flows both forward and back: on the one hand each drawing points back, as «stills» from the moving film they reference; on the other, the series gestures «forward», toward the reconstruction of the «flow» from which the images were taken.

In its temporal leaps and discontinuities, Warburg's archive disrupted the idea of «tradition» as peaceful inheritance, proposed by nineteenth-century European historiography.⁶ Instead, through its technique of montage, it constructed a model of historical time in which we witness repetitive cycles of violent reoccurrence: the past erupting in the present, again and again. The atlas was constructed in hope that through the study of images, including paintings alongside newspaper photographs, we might come to understand, rather than merely repeating, past events. As such, Agamben proposes Warburg's work as both symptom and attempted cure for what has come to be known as «biopolitics»: the emergence over the course of the nineteenth and twentieth centuries of a regime of power that is focused on the ever more precise administration and control of bodies; a regime to which the project of European colonialism was foundational.

Like Warburg's *Bilderatlas*, Kentridge's art, too, was formed by his struggle to understand the appearance of the past in the present. Despite the fact that Apartheid came into being in South Africa only in the immediate years after the Second World War, and Apartheid legislation was not repealed until 1991, with the first free elections in South Africa held in 1994, for Kentridge and other white, anti-Apartheid activists of the time, it seemed almost impossible to come to grips with the contemporaneity of Apartheid; they were plagued by a feeling that they were living through a repetition of

⁵ Aby Warburg, «Sandro Botticelli's *Birth of Venus* and *Spring*» (1893), in *The Renewal of Pagan Antiquity*, introduction by Kurt W. Forster, trans. David Britt (Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999), pp. 89–156.

⁶ See Georges Didi-Huberman, «Artistic Survival: Panofsky vs Warburg and the Exorcism of Impure Time», trans. Vivian Rehberg and Boris Belay, *Common Knowledge*, vol. 9, issue 2 (Spring, 2003), pp. 273–285.



Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, Panel 39, October 1929
© The Warburg Institute

past historical events.⁷ This was of course, an illusion. Apartheid was a political and legislative programme responding to precisely contemporary pressures: in particular, the influx of the black population into urban centres, displaced from farms, as the South African economy changed after the war. Apartheid was brought into being in an attempt to arrest or prevent social and political change, in the face of such historical movement.

Perhaps for this reason, the sense of living through a moment of the «past» could be subjectively overwhelming. Kentridge has spoken of reading the work of Frankfurt School philosopher, Theodor W. Adorno at this period, and contending very personally with his statement that «*there can be no lyric poetry after Auschwitz*». He describes this as leading to him ceasing making art for a period as a result: «*At that stage in the mid-1970s, we were struggling to think through what images needed to be made... What is to be done? What needs to be made? That's one of the reasons why I stopped thinking of myself as someone making images for several years, because I couldn't answer that question.*»⁸

The sense of inescapable historical repetition is one that can overwhelm the subject's capacity for action, as it comes to seem that the immediate events around them have in some sense already happened, or are predetermined, and their own historical presence is in some way shadowy, almost like that of a historical ghost. This is sometimes how Kentridge's figures appear; haunting the landscape, present for a moment and then gone.

And yet, against this sense of incapacity, in *City Deep*, I want to propose, Kentridge offers us the figure of the miner – under pressure from forces of erasure – as an exemplary model for the work of the subject caught in history. As he hammers rock, digs earth, or sifts fragments for gold, we are offered a figure for the labour of the artist; and beyond that, our own effort, to understand our moment in time.

In her 1954 essay, «*The Gap Between Past and Future*», the German philosopher Hannah Arendt tells a parable by Kafka. Opening without preamble, Kafka's story, called simply «*He*», reads like this:

⁷ «William Kentridge and Vivienne Koeland in conversation with Tamar Garb, July 2015», in Tamar Garb et al., *William Kentridge, Vivienne Koeland: Conversations in Letters and Lines* (Edinburgh: Fruitmarket Gallery, 2016), pp. 118–145.

⁸ «William Kentridge and Vivienne Koeland in conversation with Tamar Garb, July 2015», p. 120.

«He has two antagonists: the first presses him from behind, from the origin. The second blocks the road ahead. He gives battle to both. To be sure, the first supports him in his fight with the second, for he wants to push him forward, and in the same way, the second supports him in his fight with the first, since he drives him back. But it is only theoretically so. For it is not only the two antagonists who are there, but he himself as well, and who really knows his intentions? His dream, though, is that some time in an unguarded moment – and this would require a night darker than any night has ever been yet – he will jump out of the fighting line and be promoted, on account of his experience in fighting, to the position of umpire over his antagonists in their fight with each other.»⁹

Something about this passage seems apt for what Kentridge pictures. These are bodies on which forces visibly, materially press. There is a sense of material flux in these drawings and animations, in the inky blackness which seeps out of the corners, and blooms across the surface, threatening to engulf the figures – from which, nevertheless, they emerge, to step forward, and back, and forward again, into the historical murk.

Arendt's use of the Kafka fable points to the small hopefulness afforded by our own physical existence: our insertion into time creates a «*small non-time-space in the very heart of time*», she says.¹⁰ Arendt insists that this small space of action is incomplete unless it is occupied by reflection. «*Only insofar as he thinks... does man in the full actuality of his concrete being live in this gap of time between past and future.*»¹¹ It is the activity of *thought* that «*paves a path*» between past and future, by means of which, «*the trains of thought, of remembrance and anticipation, save whatever they touch from the ruin of historical and biographical time.*»¹²

This we may think is the space of the image, as Kentridge constructs it. This is the space for reflection his drawings afford, in which historical struggle is (re-)inscribed and remembered. The lesson that Kentridge's work extends, is to learn to see both what is the same

⁹ Hannah Arendt, «Preface: The Gap Between Past and Future» in *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought* (New York: Penguin, 2006 [1961]), p. 7.

¹⁰ Arendt, «The Gap Between Past and Future», p. 13.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*



City Deep, 2020, Film still, Courtesy of the artist

and what is different in the darkness of the historical moment that confronts us: to pave the path of thought between our own and others' experience, and between the past, the present and a future that is still to come.

Tamara Trodd lectures in modern and contemporary art at the University of Edinburgh. She is the author of The Art of Mechanical Reproduction: Technology and Aesthetics from Duchamp to the Digital (Chicago, 2015), and Screen/Space: The Projected Image in Contemporary Art (Manchester, 2011). Her published essays focus in particular on photography and film, including, most recently, «WELCOME! Elizabeth Price and the Life of Objects», Art History (May, 2019). She is currently working on a book about the relationship between the 1930s and the present day, via a series of case-studies on projected-image art.



City Deep, 2020, Film still, Courtesy of the artist





The Refusal of Time, 2012, Five-channel video installation,
Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, New York

La musique comme « Tummelplatz »

Stéphane Ghislain Roussel

« *La musique lie et délie le sonore, la musique lie et délie les corps, la musique lie et délie les passions, la musique lie et délie les pensées, la musique lie et délie les hommes.* »¹

De la miniature filmique au grand opéra, c'est peu de dire que la musique joue un rôle central dans l'œuvre de William Kentridge. La richesse des genres musicaux employés fait résonner la variété de ses modalités d'emplois. Si l'étendue d'une palette acoustique aussi vaste est rare dans la production visuelle d'un même artiste, elle l'est d'autant plus qu'elle impacte, dans une sorte d'aller-retour, tant sur le sens de ses images, qu'elle révèle autrement le pouvoir effectif et métaphorique de la musique. Les chants traditionnels ou les hymnes populaires d'Afrique du Sud, le répertoire lyrique du classique au moderne, le jazz, des pièces originales de compositeurs tels que Philip Miller (complice de longue date), des partitions expérimentales et le bruit sous toutes ses formes, constituent les catégories d'un univers sonore qui déjoue dans sa distribution toute hiérarchisation. Observée à travers la focale d'un art total, résumant le travail pluridisciplinaire de l'artiste sud-africain, la musique constitue à la fois un pilier de la construction poétique, mais également un miroir, un prisme grossissant. Et si dans ce corpus, l'opéra apparaît comme la forme la plus monumentale, il n'en est pas pour autant le symbole d'une suprématie du genre. Observée à grande échelle, cette « dé-hiéarchisation » des types et des emplois musicaux converge, tant d'un point de vue de la réalisation que de ses capacités expressives, vers un des aspects les

¹ Bernard Sève, *L'Altération musicale*, Paris: Seuil, 2002, p. 148.

plus forts, caractérisant l'œuvre tout entière de William Kentridge : la puissance de liberté qu'elle convoque et restitue.

« Il y a rarement du silence à l'atelier. »

À la question de la présence de la musique dans son lieu de création, William Kentridge répond en disant « *qu'elle agit comme une sorte d'énergie au début d'un travail* »², et que bien souvent, le moment parfois long à choisir quelle musique mettre dans le studio fait partie de « *cette procrastination productive* »³ au début de la journée. Ainsi, elle agit comme une impulsion, un élan. Cet élan est central dans le processus créatif de l'artiste. L'élan de la main sur la feuille, donnant le coup d'envoi au geste pour entamer et poursuivre le dessin. Celui de la marche méditative dans l'atelier, et de la pensée qui vagabonde et trouve son chemin dans une forme et un rythme. Un rythme qui sert à agencer le mouvement dans le film, lui-même étant un enchevêtrement d'images vivant selon une certaine temporalité. Étonnamment, l'artiste dit ne pas avoir le rythme dans la peau, ainsi « *il est incapable de garder le beat lorsqu'on lui donne un tambour et des baguettes* ». Pourtant, s'il « *ne chante pas non plus juste* », le sens rythmique dans ses créations visuelles est indéniable. Le traitement de la temporalité, dans toutes ses différentes variations de vitesse et d'application, est une des caractéristiques de ses grands ensembles, faites de multiples projections, où la procession – une sorte de défilé où le rythme d'un groupe relate le sens d'une communauté – est un leitmotiv. Cette temporalité et le rythme feront à part entière l'objet d'une vaste réalisation, à la fois installation muséale et performance-installation. Née de la rencontre avec Philip Miller et d'une série d'échanges avec l'historien des sciences Peter Galison, *The Refusal of Time* (Le Refus du temps) en 2012, explore dans toutes les directions et sous la forme d'un *work in progress* mêlant la musique, des lectures, la danse, des vidéos, des dessins et des performances, les questionnements de Kentridge sur le temps. Comme bien souvent chez lui, les passages entre l'atelier, le *white cube* et la scène se font de manière décloisonnée et fluide, à l'image de son rapport au dessin : « *Drawing for me is about fluidity* » (Dessiner pour moi est une question de fluidité)⁴. Au centre du dispositif polysensoriel, deux

² Citation extraite d'un entretien fait en anglais avec l'artiste depuis son atelier, sous forme d'enregistrement, en septembre 2019. Traduction de l'auteur.

³ *Ibid.*

⁴ William Kentridge, entretien avec Carolyn Christov-Bakargiev, in *William Kentridge*, sous la dir. de Dan Cameron, Londres, New York: Phaidon Press, 1999, p. 8. Traduction de l'auteur.

éléments servent de pivots : le corps humain considéré comme une sorte d'horloge, et le métronome, objet à mi-chemin entre « *l'horloge et la musique, donnant la pulsation, elle-même émanant ou se rapprochant de celle du cœur* »⁵. Pièce sur la fragmentation de la vie et une certaine futilité de l'être face à son pouvoir de modifier le cours des choses, *The Refusal of Time* dépasse au final la question de la forme spatio-temporelle pour interroger au sens politique, notre capacité directe ou illusoire à changer le monde.

La musique comme vecteur d'un art total

Au refus du temps, fait écho un certain refus du poids de l'histoire des arts, du moins en terme de poiétique. C'est connu, William Kentridge a suivi une formation artistique en Afrique du Sud, à une époque, où comme il le déclare lui-même, « *une grande partie de ce qui était contemporain en Europe et en Amérique au cours des années 1960 et 1970 [lui] paraissait lointain et incompréhensible. Même si les images [lui] sont devenues familières grâce aux expositions et aux publications, les impulsions derrière l'œuvre ne faisaient pas le saut transcontinental* »⁶. On est susceptible de penser que sa perception de la musique dite « classique » a suivi le même chemin (quoique venant d'une famille de grands mélomanes et entretenant une relation complexe avec les répertoires allemand et autrichien). Celui d'une connaissance à la fois ressentie mais en permanent questionnement, et comme départie de l'emprise de règles dictées par la lourdeur académique. « *L'art qui semblait le plus immédiat et le plus local datait du début du 20^e siècle, alors qu'il semblait y avoir encore de l'espoir pour la lutte politique.* »

Que William Kentridge réponde favorablement à l'invitation de mettre en scène de l'opéra, un type de spectacle aussi réglé et lesté par le passé, peut paraître dès lors étonnant. Objet d'attraction de nombreux plasticiens contemporains⁷, l'opéra est en fait, à y regarder de plus près, dans son ampleur et ses possibles, le lieu de singulières corrélations entre musique, récit et sens politique. De *Il ritorno d'Ulisse* de Claudio Monteverdi conçu en 1998 avec la Handspring Puppet Company au *Wozzeck* d'Alban Berg en

⁵ William Kentridge, *The Refusal of Time*, Louisiana Museum Channel, 2017, <https://vimeo.com/212907506>, visionné le 5 octobre 2019.

⁶ Carolyn Christov-Bakargiev, op. cité, p. 10. Traduction de l'auteur.

⁷ Voir *Opéra Monde, la quête d'un art total*, exposition et catalogue sous la direction de Stéphane Ghislain Roussel, Centre Pompidou-Metz, 21 juin 2019 – 27 janvier 2020, catalogue en co-édition Centre Pompidou Metz–RMN.

2017, William Kentridge réalise plusieurs mises en scène d'opéra – créant également les décors et costumes – montrant le geste féderateur d'un plasticien, également acteur de formation, et qui parvient en gérant tous les paramètres du spectacle de manière aussi imbriquée, à questionner le(s) concept(s) d'art total. *Ulisse*, *Die Zauberflöte*, *The Nose*, *Lulu* ou *Wozzeck*, autant d'œuvres qui en appellent chacune à une forme de liberté, qu'elle soit individuelle, sociale, et même cryptée avec Dmitri Chostakovitch, dont on connaît les liens compliqués entretenus avec le régime soviétique. La musique joue dans cette plateforme de présence à la fois simultanée et enchevêtrée des disciplines, un rôle central, puisque la dramaturgie globale du spectacle – qu'elle soit textuelle, visuelle ou corporelle – dépend de la trame sonore et de sa temporalité. Ici encore, le travail de Kentridge s'opère par une utilisation de l'histoire de l'art comme d'un réservoir iconographique. Dans *The Nose* (Le Nez) de Dmitri Chostakovitch, présenté au Metropolitan Opera de New York en 2010, l'univers constructiviste – de Rodchenko, Tatlin et El Lissitzky – sert de point de mire. Dans *Lulu*, un opéra « sur la fragmentation du désir »⁸, Kentridge produit grâce à différentes techniques, un nombre considérable de dessins, à l'esthétique sombre et chargée d'expressionnisme, qui illustre la permanente déchirure dans la persona de la figure centrale. Cette constante superposition, agglomération ou du moins prise en compte des références historiques de toute sorte, met précisément en lumière et de façon assez unique chez un artiste s'emparant de la scène lyrique, un des aspects les plus profonds du genre, son caractère « palimpsestique ». « *Wozzeck* est un paradigme de palimpseste, une sorte de Janus musical qui regarde simultanément en direction du passé et de l'avenir, faisant du présent la pointe acérée de l'innovation dramaturgique. Il suffit de gratter la couche supérieure des partitions d'opéras de Berg – *Wozzeck* (1925) et *Lulu* (1937), donc – pour y découvrir la trace d'une spectralité historique. »⁹ Dans sa grande forme, l'approche de Kentridge de l'opéra participe de plus d'une recherche de synergie des médiums, qui met au cœur de l'ensemble, l'expressivité et le mouvement du corps des interprètes, dans son lien direct avec la ligne musicale, sans pour autant opérer comme un chorégraphe (l'une des grandes tendances de

⁸ William Kentridge, vidéo de présentation de l'opéra sur le site du Metropolitan Opera, <https://www.metopera.org/discover/video/?videoName=william-kentridge-on-his-new-production-of-lulu&videoId=4065349219001>, visionnée le 15 octobre 2019.

⁹ Danielle Cohen-Levinas, « Composer dans la forme du temps. L'exception lyrique », in *Opéra Monde, la quête d'un art total*, op. cité, p. 20.



William Kentridge in *Ursonate*, Harlem Parish, Performa, New York, 2017
© Photo: Paula Court

einleitung:			
Pianissimo	wô zâ zâ Un,		
pigiil, kwi Ex.			
Ooooooooooooooo			
dil murr beorre bô, dil murr beorre bô fumma bô, murr beorre bô fumma bô wî, beorre bô fumma bô wî zâ, jô fumma bô wî zâ zâ, fumma bô wî zâ zâ Un!	(A)	1	1
erster teil:			
Stimme 1:			
Pianissimo	wô zâ zâ Un,		
	pigiil,		
	kwi Ex.		
Stimme 2:			
Dedens on mom,			
	li Ex,		
	spill stillt no,		
	still,		
	Jô Kai! (prologue)		
Stimme 3:			
Riemakken ber ber ma ket mû!			
	zien mom, zien ristakken,		
	raker ber lee.		
Stimme 4:			
Riemakken stillt zoso?			

la mise en scène lyrique de ces deux dernières décennies). L'apprentissage chez Jacques Lecoq – que l'artiste considère d'ailleurs comme l'expérience la plus déterminante de sa formation artistique – trouve ici toute son application. Lorsqu'il met en scène *La Flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart en 2005, il fait du plateau, à la fois la boîte noire d'un appareil photo et une surface de doubles projections, la métaphore de la transformation du monde par la connaissance et le ressenti. Mais, de plus, le mouvement des dessins projetés est comme animé par les chanteurs eux-mêmes, qui donnent à travers leurs gestes en synchronicité avec la partition, l'élan aux courbes du tracé des dessins, conférant à l'ensemble un caractère d'unité quasi symbiotique. Ce travail marque certainement un jalon dans les rapports entre musique et image.

Ursonate

Parmi les différentes modalités comparatives et analogiques, des rapports entre le visuel et le sonore, une des qualités qui revient, en particulier chez les avant-gardes, est la nature volatile de la musique. Ainsi, au moment des grands bouleversements de la modernité, la singularité du caractère impalpable des sons, prétendument immatériel et donc comme autrement malléable, sert de référent et de modèle émancipatoire.¹⁰ À cette même époque, les artistes dada, probablement la plus grande référence pour Kentridge, créent des œuvres qui déjouent dans un mouvement explicitement anti-bourgeois les règles académiques. L'esthétique du collage – matricielle chez William Kentridge – fait des « *Poésures et peintries* », grâce à des liens entre typographie ou lettrage et signifiant acoustique, un terrain de jeux déchargé de toutes convenances. Le Futurisme et son manifeste *L'Arte dei rumori*,¹¹ accorde au son considéré jusqu'alors comme « impur », celui du bruit, un potentiel et des qualités sonores inédites. Enfin, quelques décennies plus tard, John Cage, fils spirituel de Marcel Duchamp, autre « sorte » de Dada, défendra quant à lui, une musique départie de toutes contraintes signifiantes ou narratives : « *Je n'ai pas besoin qu'un son me parle, me raconte quelque chose.* »¹² Les propriétés

¹⁰ Dans la fameuse Correspondance, Wassily Kandinsky répète à maintes reprises à Arnold Schönberg à quel point il envie le compositeur de s'adonner à un art aussi libre et déjà parvenu aussi loin dans son rapport entre consonance et dissonance.

¹¹ Luigi Russolo, *L'Arte dei rumori* [L'Art des bruits], 1913.

¹² John Cage, in *Écoute* (1992), réalisé par Anne Grange et Miroslav Sebestik, <https://www.youtube.com/watch?v=H-Xy-gAaOzw>, lien consulté le 8 octobre 2019.

conférées à la musique et aux sons par les premiers, et la croyance du dernier, éclairent de manière différente un même sujet, éternel débat sur lequel la musicologie ne s'est pas tout à fait accordée : la musique est-elle un langage ?

William Kentridge brasse dans son univers toutes ces références historiques. Au-delà de la place centrale du rythme, axe horizontal de l'art des sons, et de la musique comme élément fédérateur de son univers interdisciplinaire, la question du signifié et les vertus de la musique comme porteuse d'un message, acquièrent également un rôle inédit.

*« Je crois que la musique est l'un des éléments du studio, un des médiums, l'un des supports par lesquels on peut penser. [...] Il existe évidemment un lien profond entre la musique et les émotions et il y a des choses qui ne peuvent pas être dites directement dans le langage sans qu'elles sonnent sentimentales. [...] L'un des grands avantages de la musique est qu'elle est libérée des contraintes d'un positivisme logique, ce qui ne veut pas dire qu'elle soit libérée du fardeau de la connaissance ou de la vérité, mais elle fonctionne différemment. Elle ne veut pas essayer de trouver un équivalent à un argument écrit. »*¹³

En ce sens, sa conception de la musique comme hypothétique « langage » est assez classique. Mais son utilisation déplace un enjeu sémiotique. Nous l'avons dit au début de ce texte, William Kentridge, entre autres dans sa collaboration avec Philip Miller – sorte de maître du métissage culturel sonore –, mêle dans un geste propre aux dadaïstes, des univers qui se rencontrent rarement, jusqu'à une forme d'iconoclastie sonore. On songe ici dans *The Head & the Load*, à la scène où Joanna Dudley imitant avec un saisissant et effrayant réalisme et une virtuosité vocale unique, des cris d'aigle sur un air célèbre de Fritz Kreisler, interprété en direct au violon, le *Liebesleid*, emblématique partition du post-romantisme viennois et symbole de la fin d'un empire ou d'une apocalypse à la fois joyeuse et nostalgique. Au centre du spectacle – vaste réflexion sur la Première Guerre mondiale – c'est la *Ursonate* de Kurt Schwitters qui sert de métaphore de l'incohérence à la fois ubuesque mais aussi inhumaine de ce qu'on a fait croire, imposer au peuple noir d'Afrique du Sud. Tramant de part

¹³ Voir note 2.

en part le spectacle et une longue procession de marcheurs, qui portent en quelque sorte le poids de l'injustice du monde, William Kentridge et Philip Miller replacent au cœur de cet univers musical, le chant de ceux à qui on a ôté la voix, violenté et dérobé la vie. Dans la sincérité qui caractérise cet acte collectif, ils remplacent, sans pathos, le silence des « êtres silencés » par la musique qui est la leur, par leurs voix et son grain. La liberté dans l'emploi qui s'apparente à une *Tummelplatz*¹⁴ révèle en miroir la liberté qui est chantée. Et si la musique n'est pas forcément un langage au sens théorique, elle se fait ici le témoignage sensible et impactant d'une mémoire, de vies et donc d'une réalité que William Kentridge n'a de cesse de montrer avec poésie et engagement, et en quelque sorte d'aider à réparer.

Une fantaisie

Une chose fanfan

La juste chose saisie

Le monde a besoin de tendances nouvelles en poésure et peintrie

Les vieilles camelotes ne peuvent plus mentir

Mes Muses doivent fanfanter, si l'humanité veut survivre

[...]¹⁵

Texte extrait du catalogue *William Kentridge*, co-édité par Flammarion, le LaM – Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut et le Kunstmuseum Basel, à l'occasion de l'exposition *William Kentridge. Un poème qui n'est pas le nôtre* (LaM, 2020). Reproduit avec l'aimable autorisation des éditeurs et de l'auteur.

—

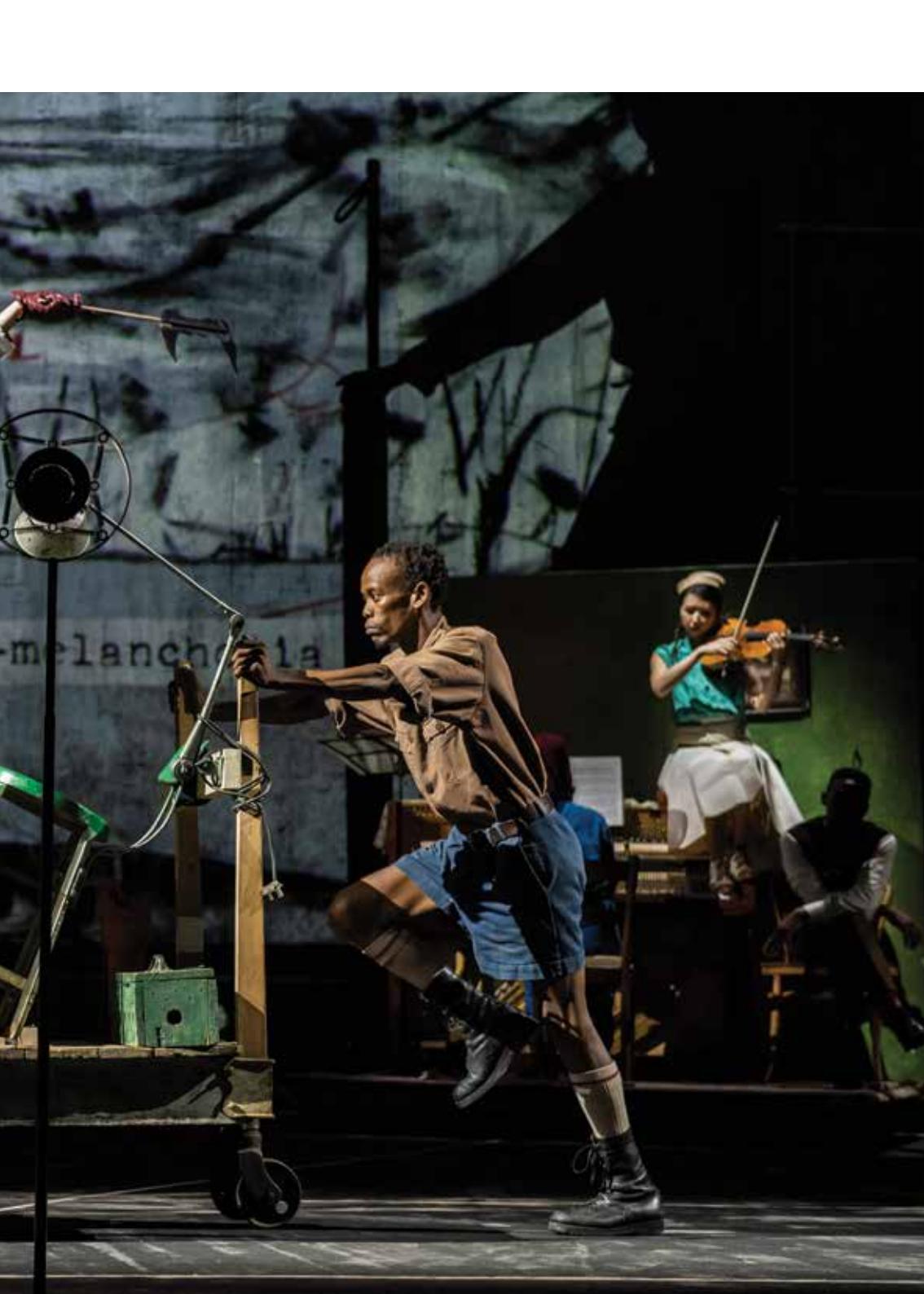
¹⁴ Lieu où les gens aiment particulièrement rester, où ils se sentent à l'aise, libres de se dévoiler et de se comporter en fonction de leurs besoins. En psychanalyse : place, terrain ou aire de jeux.

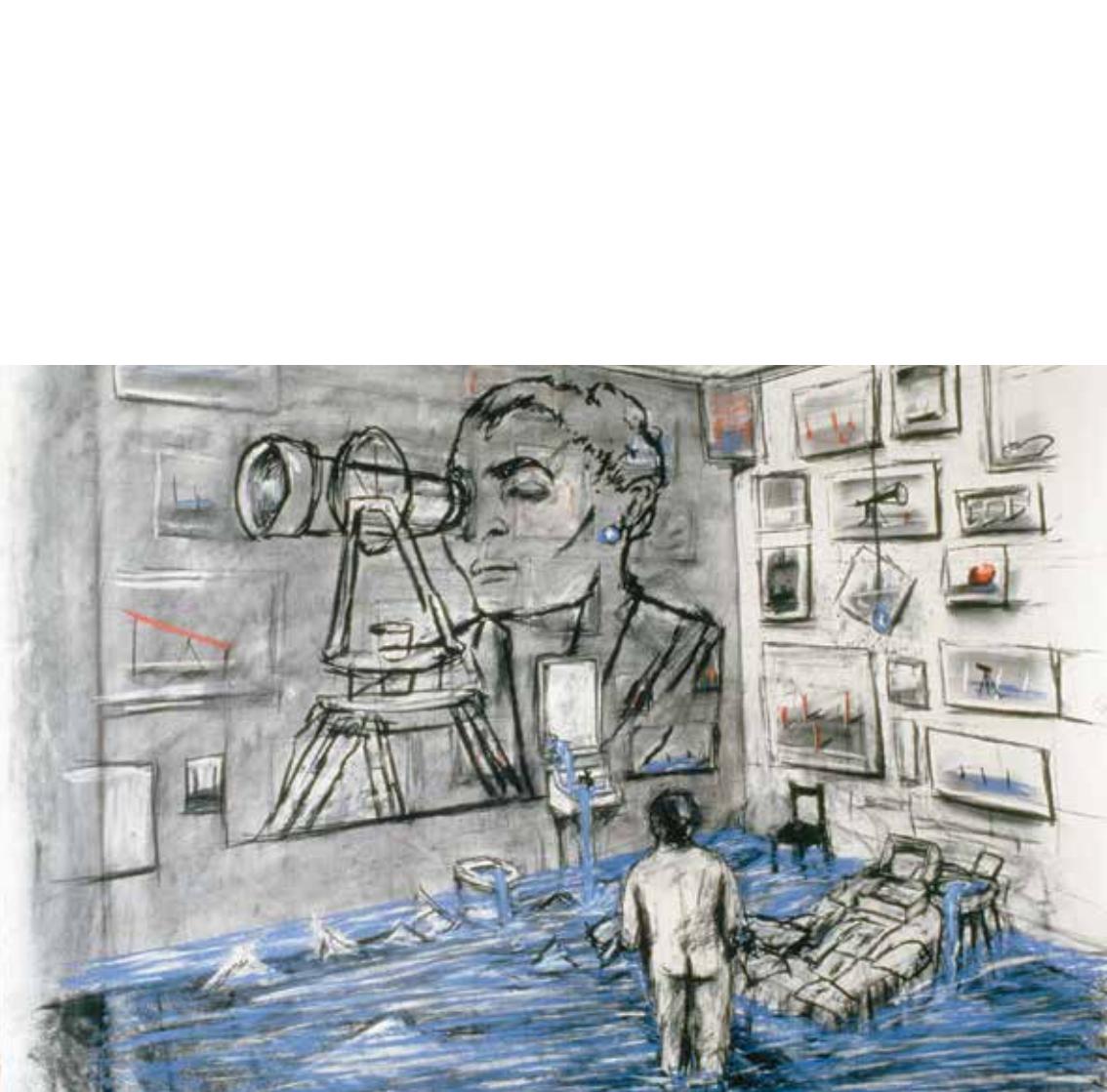
¹⁵ Pin de Raoul Hausmann et Kurt Schwitters, cité in Marc Dachy, « L'*Ursonate* de Kurt Schwitters. Des « tendances nouvelles en poésure et peintrie » : du « poème-affiche » de 1918 à la poésie pré-syllabique de la « Sonate de sons primitifs », in Revue *Po&sie*, 2016/1, N° 155, p. 129.

Violoniste et musicologue de formation, de nationalité belgo-luxembourgeoise, Stéphane Ghislain Roussel (1974) mène une carrière freelance de metteur en scène, de dramaturge et de commissaire d'exposition, après avoir travaillé de nombreuses années à Paris, au Musée de la musique, au Centre Pompidou et au Musée du Louvre. Ses créations, telles que Monocle (2010), Golden Shower (2013), Le Cri du lustre (2015), La Voce è mobile (2017), Drawing on Steve Reich (2019) ou Snowball (2019) et de nombreuses performances, présentées en Europe, portent plus précisément sur les rapports entre la musique, les arts visuels et le corps, l'opéra y jouant un rôle central. Il est fondateur et directeur artistique du bureau de création luxembourgeois PROJETEN, où les questions d'interdisciplinarité et d'écosystème constituent des axes majeurs. Récemment, il a été commissaire de l'exposition « Opéra Monde, la quête d'un art total » présentée au Centre Pompidou-Metz.



Joanna Dudley, Xolani Sanele and Mario Gotoh in *The Head & the Load*, Park Avenue Armory, New York, 2018
© Photo: Stephanie Berger





Drawing for *Felix in Exile*, 1994, Charcoal and pastel on paper,
Courtesy of the artist

Ein volatiles Archiv: William Kentridges Kunst als Gegengeschichte

Ute Holl

Auf den ersten Blick mag überraschend sein, dass einer der wichtigsten Künstler des 21. Jahrhunderts seinen Arbeiten – Zeichnungen, Filmen, Installationen, Schattenprozessionen, Performances oder Opern – eines der ältesten künstlerischen Verfahren zugrunde legt, und eines der flüchtigsten: die Holzkohlezeichnung. So anachronistisch es in einer Welt digitalisierter Virtualität scheint – aus Kohlezeichnungen entwickelt William Kentridge eine spezifische Form der Geschichtsschreibung, die mit dem Löschen, der Löschung kalkuliert. Kentridge selbst hat Holzkohle als grobes, ungehobeltes Werkzeug bezeichnet, das jedoch Unvorhergesehenes, Unerwartetes zum Vorschein bringen kann. Neben solcher Unberechenbarkeit nimmt Kentridge im Zeichnen mit Holzkohle die basale Differenz von Schwarz und Weiß auf und transformiert sie in eine Welt von Schatten und Schattierungen, in denen jede Gestalt nur relativ zu anderen und zum Raum, der sie umgibt, eine spezifische Identität erhält. Das Ephemere und die Löschung, das Unberechenbare und die Modulation von Schattierungen aus krassen Kontrasten bringt William Kentridge ästhetisch und politisch gegen die Wahrnehmung von Stereotypen und Ideologien in Anschlag.

Im Gegensatz zu Platons Modell der Höhle, das Aufklärung im grellen Licht der Sonne verspricht, schlägt William Kentridge vor, die Anordnung umzukehren und sich bei denen im Dunkeln nach Erkenntnis und Wissen umzuschauen. Er steigt «im Dienst der

*Aufklärung in die Welt der Schatten hinab*¹, um Wahrheit zu suchen. Solche Räume des Dunkels findet Kentridge, indem er sich zum Beispiel per Zufall und Münzwurf an Orte navigieren lässt, auf die er, Teil einer privilegierten «weißen» Schicht der reicheren Vororte, sonst kaum gestoßen wäre. So entdeckt er verödete Minenlandschaften um Johannesburg, durchkreuzt von Fußwegen, die er in Skizzen und Filme aufnimmt. Im Film *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* (1989) lässt er darin unerwartet eine endlose Reihe von Minenarbeitern auftauchen, jeder einzelne den Mund aufgerissen zu einem Schrei, der das gebildete Publikum, das ihn längst kennen müsste, erneut entsetzt. Kohle selbst verweist auf das Minenwesen, auf Diamanten, jene superkondensierte Form der Kohle, und Gold, und damit auf das unmenschliche System von Wanderarbeit und Migration, dem das südliche Afrika unterworfen bleibt.

Zu den dunklen Orten der Erkenntnis gehört ebenso Kentridges eigenes Atelier, Motiv vieler Bilder. Hier produziert er Filme als Animationen, die sich der ephemeren Form der Kohle verdanken, der «*Leichtigkeit, mit der sich Kohle mit einem Radiergummi, einem Tuch oder einfach durch Pusten verwischen lässt*². Während Kentridge Elemente eines Bildes auswischt, ausradiert und übermalt, nimmt er die allmähliche Veränderung mit der Filmkamera auf, Bild für Bild, Phase für Phase. Der Bewegungseindruck, den die Kamera aus den Einzelbildern generiert, besteht nicht aus 24 konsekutiven Bildern pro Sekunde, sondern aus Transformationen eines einzigen Blattes. Das Ausradieren produziert neue Spuren. Gerade Gelösches zeigt sich. Verborgenes kehrt in anderer Form zurück. Von der Geschichte zu berichten heißt damit, Prozeduren der Veränderung zu dokumentieren. Radieren und Löschen sind ebenso wichtig wie Einschreiben und Einzeichnen. Kentridge richtet die Aufmerksamkeit auf leere oder blinde Flecken der Geschichtsschreibung.

Die Metamorphosen als animierte Bewegung sieht auch der Künstler erst, wenn der Film fertig ist. Künstlerisch entwickelt Kentridge das Konzept eines Gedächtnisses, das Gewalt und Trauma nie direkt, nur aus der Nachträglichkeit in den Blick nehmen kann. Das Erkennen der Spuren ist zugleich Verkennung, bezieht aber den

¹ William Kentridge: «*In Praise of Shadows. The Neutral Mask (2001)*», in: Rosalind Krauss (Hg.): *William Kentridge (October Files, N° 21)*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2017, S. 71.

² William Kentridge: «*Fortuna: Neither Program nor Chance in the Making of Images (1993)*», ebd., S. 27.

Prozess des Erinnerns mit ein. Die Gedächtnistheorie nennt das «Postmémoire».³ Geschichte wird nicht bewältigt, sondern am Leben gehalten.

Kohlezeichnung verbindet Kentridge mit historischen Vorbildern, die im Groben und Grotesken des Kohlestrichs das Unfassbare festhielten, als Desaster oder die Apokalypse. Dazu gehört Albrecht Dürer, mit dem Kentridge im engen Dialog steht.⁴ Das Verhältnis von Zeichnen und Wissen verbindet beide, aber auch die Übertragung der Kohlestriche in Radierung und Lithografie. Kentridge überträgt Kohleskizzen in Aquatintazeichnungen – hierher gehören Referenzen an Goya und dessen *Desastres* – oder in riesige Schablonen – etwa für den Fries *Triumphs and Laments* (2016) am Tiberufer –, in denen das Unvorhergesehene der Kohle ins Überdimensionale vergrößert wird. Die Geschichte Roms, und das heißt des Imperialismus, verbindet sich mit persönlichen Idiosynkrasien, einem Unbewussten, das ins Geschichtsbild projiziert ist.

Kentridge selbst wird das Verfahren der Übertragung in Filmformen weitertreiben. Dazu nimmt er die kühnen Varianten des Katastrophischen auf, den Dadaismus des Ersten Weltkriegs oder den Konstruktivismus der frühen Sowjetkunst, wie in *Telegrams from the Nose*. Konstruktivismus ist zentral auch im schonungslosesten Film über die Gewalt des Apartheidregimes: *Ubu Tells the Truth* (1996/97). Als 1996 die *Truth and reconciliation commission (TRC)*, Wahrheits- und Versöhnungskommission, in Südafrika ihre Arbeit aufnahm und Bekenntnisse politischer Verbrechen aus der Zeit der Apartheid in allen Medien übertragen wurden, formulierte Kentridge Zweifel an der Geständniskultur. Sein *Ubu*-Film verbindet die TRC mit zwei Ereignissen: mit dem hundertjährigen Jubiläum des *Ubu roi*, der vulgären und machtversessenen Figur Alfred Jarrys, und mit der russischen Avantgarde, genauer, Dziga Vertovs Projekt einer Kino-Prawda als Produktion von Wahrheit mit filmischen Mitteln. Das Stativ aus Vertovs Film *Der Mann mit der Kamera* (1929) stolziert überall durch den *Ubu*-Film. Auch Vertov suchte, wie später Kentridge, die Wahrheit im Verhältnis der Bilder untereinander, in

³ Vgl. Joshua Hirsch, *Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust*, Philadelphia: Temple University Press, 2004.

⁴ Vgl. Elke Anna Werner, Andreas Schalhorn et al. (Hg.) *Double Vision, Albrecht Dürer, William Kentridge*, München: Sieveking, 2015.

deren Zwischenraum. Erkenntnis versprach sich Vertov vom «Kino-Auge», der Verbindung von technischem, physiologischem und kulturellem Sehen.⁵ Das Kino-Augen kehrt in Kentridges *Ubu*-Film vor Panik aufgerissen zurück. Vertov wollte 1929 eine neue Welt mithilfe von Kamera, Mikrofon, Telefon und neuen Transportmitteln erschließen. Dieselben technischen Medien stützen in Kentridges Film das Folterregime der Apartheid. Historische Korrespondenzen in Kentridges Zeichnungen entstehen in Zeitlupen, aber auch als enorme Beschleunigung des Denkens.

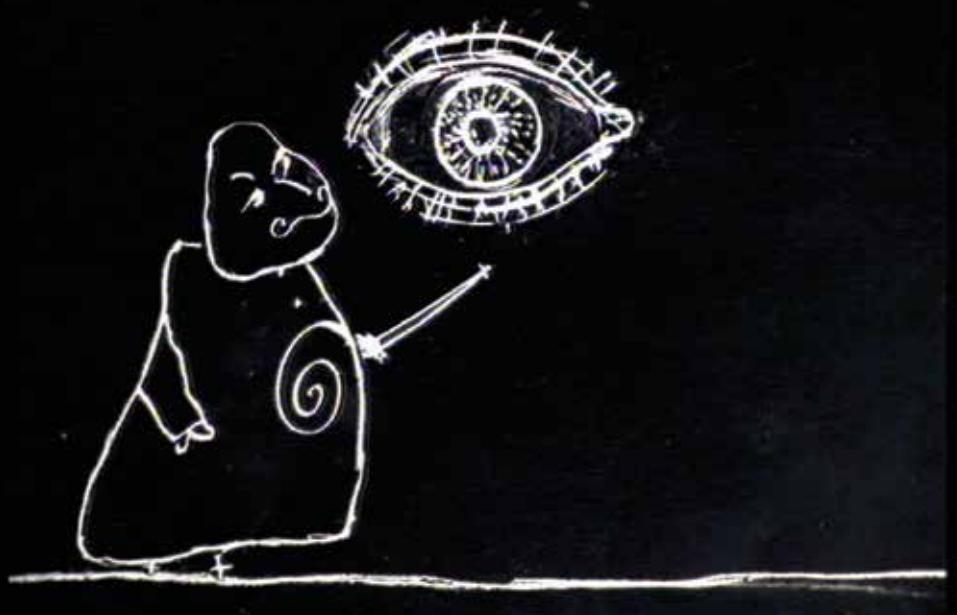
Kentridge interessiert sich für Details des Terrors, die Gleichzeitigkeit von Alltag und Gewalt: «*Das grobe Ausmaß und einige spezifische Formen der Gewalt waren bekannt. Einzelheiten jedoch, die häuslichen Seiten der Gewalt, was die Leute gerade taten, als sie Opfer von Gewalt wurden, oder wie sich Leute aus einem häuslichen Dasein heraus in Gewalttäter verwandelten, diese spezifische Syntax des Zufügens und Erduldens von Leiden – hingegen nicht.*»⁶

Das grobe Ausmaß der Gewalt hätte jedem bekannt sein können, nicht zuletzt dank der Surveys des South African Institute of Race Relations, des 1929 gegründeten Think Tanks, dem auch Helen Suzman, der Schriftsteller Alan Paton, Frederik Willem de Klerk oder Jacob Zuma angehörten. 1977, ein Jahr nach den Schülerunruhen in Soweto, berichten die Surveys von Inhaftierungen, von Polizeigewalt gegen Kinder und Jugendliche.⁷ Kentridge animiert im *Ubu*-Film das Hochhaus der Polizeizentrale in Hillbrow, Downtown Johannesburg, wo weiße Geschäftsleute ihrem Tagwerk nachgingen, während einige Stockwerke darüber gefoltert wurde. Kentridge animiert die Berichte über Opfer, die aus dem Fenster stürzten. Dasselbe Heft des Survey kommentiert den Prozess gegen Steve Biko, Arzt und Begründer der südafrikanischen Black-Consciousness-Bewegung. Als Biko 1977 in Polizeigehwahrsam starb – und 15.000 Menschen zur Beerdigung kamen –, diagnostizierten medizinische Gutachter schwere Läsionen am Schädel, erlitten in der Haft in Port Elizabeth. Schwere juristische Irregularitäten wurden vom Rechtsbeistand der Familie festgestellt: deren brillanter Anwalt war Sydney Kentridge, Williams Vater. Unerschrocken ging er gegen Polizeimethoden vor, wie der Survey vermerkt. Und riskierte damit die Sicherheit nicht

⁵ Vgl. Dziga Vertov: *Schriften zum Film*, München: Hanser, 1973.

⁶ William Kentridge, zit. in: Carolyn Christov-Bakargiev: *William Kentridge*, Brüssel 1998, S. 119.

⁷ A Survey of Race Relations in South Africa: 1977, Johannesburg 1978, S. 148f.



Ubu Tells the Truth, 1996/97, Film still, Courtesy of the artist

zuletzt seiner eigenen Familie. Auch Kentridges Mutter Felicia war Anwältin, die 1979 eine juristische Anlaufstelle für Mittellose gründete. Kentridges Urgroßeltern Kantorowitz, in den 1880er Jahren vor Pogromen aus Osteuropa nach Südafrika geflüchtet, waren Anwälte, die ihren Namen im Exil zu Kentridge anglisierten. Kentridges Großmutter mütterlicherseits, Irene Geffen, war die erste weibliche Anwältin in Südafrika. Die Bilder, die Kentridge in der zweiten Hälfte des *Ubu*-Films als ausgerissene Schattenbilder in den Film setzt, hat er auf Briefpapier der Anwaltskanzlei seiner Großeltern geklebt: M. und I. Geffen. Nicht nur eine Hommage an die Familie, sondern auch eine diskrete Erinnerung, dass die starke osteuropäische, jüdische Beteiligung am Widerstand gegen die Apartheid in der offiziellen Geschichtsschreibung nicht auftaucht.

Es hätte auch für ihn nahegelegen, sagt William Kentridge, Anwalt zu werden. «*Künstler zu sein dagegen war für mich unnatürlich und schwierig.*» Aber Kunst wird für Kentridge zur Lösung, Lösungen und Verborgenes sichtbar zu machen, unvorhergesehene Korrespondenzen herzustellen, Kontakt mit jener Wirklichkeit aufzunehmen, die zwischen den krassen Kontrasten von schwarz und weiß liegt. Die Kohlezeichnungen sind signifikant, weil sie Spuren in beide Richtungen hinterlassen, auf dem Papier und auf der Haut des Künstlers, wie viele seiner Werke vorführen. Kunst führt ins Zwischenreich, in den Untergrund, in Minen, in Krypten, in die Schächte, die Johannesburg unterhöhlen, und sogar in die Körper der Leute, in denen sich die unerträglichen Geschichten ablagern.

Gewalt lässt sich nicht löschen, nicht isolieren oder bannen, sondern wirkt, einmal im Umlauf, epidemisch. Ihre Wucherungen, zeigt Kentridge, machen auch vor dem Privaten, dem Intimen nicht Halt. Mit seinen Arbeiten eröffnet er eine Durchlässigkeit für solche Gewaltverhältnisse in der eigenen Physis, die Gefühle, Hunger oder Begehren kontaminiert. Nicht nur taucht immer wieder das Selbstbild des Künstlers auf – überblendet mit ähnlichen Figuren, Vaterporträts, Großvaterprofilen. Die Figuren sind oft entblößt, stehen nackt vor uns, oder aber wir schauen über ihren nackten Nacken auf zerstörte Landschaften. Die Darstellung dieser Durchlässigkeit ist die riskanteste, aber deshalb so wirksame Seite in Kentridges Werk. Sie gestattet, in Zeiten offener und verborgene Folter von Nähe zu sprechen.



Opening Ceremony for *Triumphs and Laments* project, Piazza Tevere, Rome, 2016
© Photo: Marcello Leotta

Es geht Kentridge nicht um Moral, sondern darum, wie wahrgenommen werden kann, was das Vorstellungsvermögen übersteigt. Zugleich jedoch öffnet der Künstler den Raum für Gegengeschichten. So wie im *Ubu*-Film, kaum wahrnehmbar, die erwähnten Signaturen der eigenen Familie auftauchen, Briefköpfe, Identitätszeichen einer oppositionellen Dynastie von Rechtsanwälten. Menschen und Registriersysteme sind gleichermaßen Agenten der Unmenschlichkeit. Kentridge zeichnet Naturen und Architekturen, Menschen und Tiere, variiert, transformiert und verstrickt sie in irre und immer neue Beziehungen. Zugleich jedoch zeichnet er die Kulturtechniken des Abbildens, des Observierens, des Vermessens und Verwaltens mit auf: Normierungstabellen, Maßstäbe, medizinische Bildgebungsverfahren, Werkzeuge für den Bergbau oder Büromaschinen. Er führt, wie einst Dürer, vor, inwiefern Wissen an Aufzeichnungsverfahren geknüpft ist und jedes Gedächtnis an Registraturen von Daten oder Bildern. Alte und neue Geräte setzt Kentridge gleichzeitig ins Bild, historische Theodoliten zur Landvermessung und Ultraschallgeräte, Wachswalzen und Computertomografen. Geschichte schreibt sich anachronistisch ein, kennt keine konsekutive Zeit, sondern Unterbrechungen und Krisen. Auch das Medium, auf dem er selbst arbeitet, zeichnet Kentridge mit: Papier, weiße Blätter, die er durch leere Straßen flattern, Obdachlose zudecken, Kassiber werden lässt. Auf selbst gründlich registrierende Weise bilden Kentridges Aufzeichnungen ein Gegenarchiv zu etablierter Geschichtsschreibung. Er archiviert, wie es der Philosoph Jacques Derrida einst in Johannesburg forderte, unabirrt gegen ein homogenes kollektives Gedächtnis an.⁸

In der epistemisch umgekehrten Höhle seines Kohle-Kinos begegnet Kentridge nicht idealen Identitäten, sondern vielmehr schrägen Doppelgängern, dem unbarmherzigen, gleichzeitig jämmerlichen Minenbesitzer Soho Eckstein, dem Künstler und kühnen Liebhaber Felix Teitelbaum, aber auch deren Gegenspielerinnen, Nandi etwa, der Landvermesserin aus dem Film *Felix in Exile* (1994), die erschossen wird beim Versuch, dem Land eine Gestalt und ein Gesicht zurückzugeben. Das Künstler-Alter-Ego Felix begegnet Nandi nicht zufällig in einem Spiegel, gehängt an eine Wand zwischen

⁸ Jacques Derrida: «Archive Fever in South Africa», in Carolyn Hamilton et al. (Hg.), *Refiguring the Archive*, Dordrecht: Springer, 2002, S. 38–80. Zur Krise der sogenannten Truth-and Reconciliation-Anhörungen in Südafrika riet Derrida in Johannesburg: «[...] just archive against memory», ebd., S. 54.

Zeichnungen: Reales und virtuelles Bild lassen sich im Spiegelverhältnis zwischen Nandi und Felix nicht unterscheiden, es gibt den Einen nicht ohne die Andere, Weiß nicht ohne Schwarz, Reichtum nicht ohne elende Armut. Die Korrespondenz im Virtuellen verdankt sich den Zeichnungen aus Kohle. Kentridge ist sich im Klaren über das Risiko solcher Anverwandlungen: «[Nandi] könnte ein verdecktes Selbstporträt sein. Wäre das dann ein Imperialismus n-ter Ordnung?» Genau diese Frage interessiert ihn nicht mehr. Stattdessen verhandelt er die Schwierigkeit, sich zu verändern. Dieses Wissen ist, wie der Theoretiker «*Globaler Apartheid*», Anthony H. Richmond, schrieb, entscheidend: «*In the postmodern world, we must all learn to live with ethnocultural diversity, rapid social change and mass migration. There is no peaceful alternative.*»⁹ Kentridge gehört zu den wichtigsten Künstlern des 21. Jahrhunderts, weil er die südafrikanische Erfahrung im Globalen freilegt. Und weil er eine Geschichte der Gewalt im Partikularen rekonstruiert, wo sie nicht zu löschen ist, aber modulierbar wird. Bild für Bild.

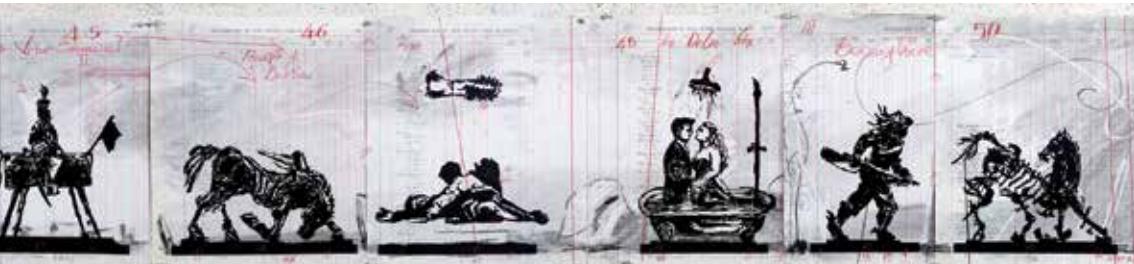
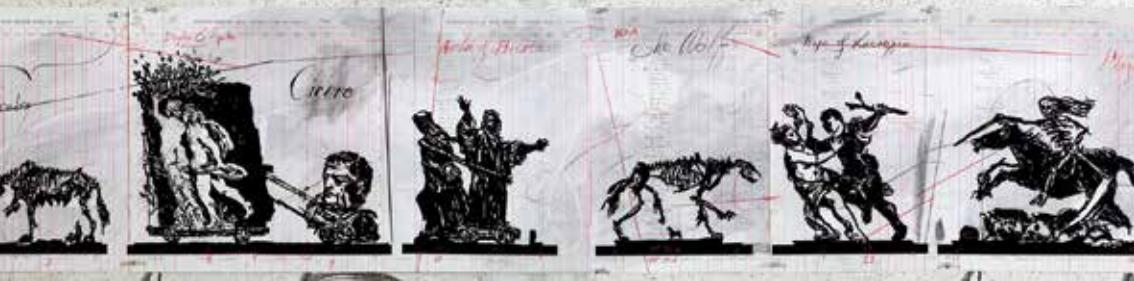
—

Ute Holl lehrt Medienästhetik an der Universität Basel. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Wissens- und Wahrnehmungs geschichte audiovisueller Medien, eine Mediengeschichte künstlerischer und experimenteller Filmformen sowie Medien der Akustik und Elektroakustik. Holl publiziert zur Geschichte und Ästhetik technischer Medien in der Gegenwartskunst und ist als Dramaturgin und Filmerin an internationalen Kunst- und Theaterprojekten beteiligt.

⁹ Anthony H. Richmond: *Global Apartheid. Refugees, Racism and the New World Order*, Oxford: Oxford University Press, 1994, S. 217.



Triumphs and Laments Frieze II, 2016, Charcoal, coloured pencil, and black paper on found mine logbook pages, Courtesy of the artist



Making Sense of the Non-sense of the World

Interview with William Kentridge

by Suzanne Cotter

Suzanne Cotter: *William, having trained as an artist, you first began working in theatre as an actor and also as a director in the mid-1970s with the Junction Avenue Theatre Company in Johannesburg. Around the same time, you began making short experimental films and working with printmaking techniques. Did you know then that working within the realm of theatre would be something you would sustain alongside your development as a visual artist?*

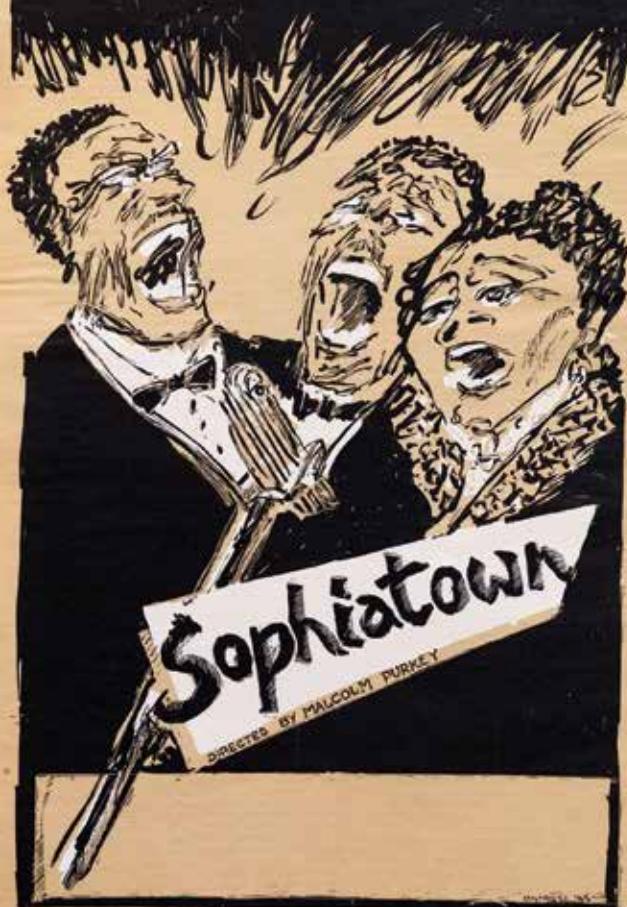
William Kentridge: In the 1970s at university where I was studying politics and history, I worked both with a student theatre group but also went to evening lessons and part-time lessons at the Johannesburg Art Foundation. At that stage, I was doing both without expecting to be either an artist or an actor. I thought I would get a profession, be an engineer, or an architect, or a lawyer, get a real job at some point. And then I was advised that one needed to focus on one thing, even though I still didn't know what that would be. I followed this advice and I gave up my studio and studied theatre in Paris with the idea of becoming an actor and leaving the art world. And I failed at being an actor. I came back and tried to be a filmmaker and didn't succeed at that. So, I was reduced in the end to being an artist. Again. And only years later, in the late 1980s and the early 1990s, did I discover that I was making films and also working in theatre as well as drawing.



&

JUNCTION AVENUE THEATRE COMPANY

JOHANNESBURG SOUTH AFRICA



Sophiatown, 1987, Poster, Courtesy of the artist

SC: You have said that you learned more about drawing through theatre than from art school. Could you talk about this?

WK: I think that what I learned in theatre school is the importance of the movement of the body. So that, for example, if you're doing a drawing, you can either think of it as a movement from your knuckles, if you're doing a fine drawing, or from your wrists if it's slightly larger, or from the elbow, or from the shoulder, or from the whole body. What the theatre does is that it gives a very strong focus on what is the meaning that comes from the movement of the body. Where does a gesture originate, and what is its logic? What is the impulse you need behind a gesture? Either a gesture as a physical gesture in theatre or a mark that you're making on a sheet of paper. So, with understanding drawing as a kind of record of the movement of the artist is something that really comes from theatre rather than from art school.

SC: In your drawings and your Drawings for Projection, and in recent years, your performances – I'm thinking of the Ursonate or your collaboration with Joanna Dudley on A Guided Tour of the Exhibition: For Soprano with Handbag, or your drawing lesson films which you began making in 2009 – the body as a protagonist, the body of the artist in the studio, are always implied. How did your time in the early 1980s as a student at Jacques Lecoq School of Mime in Paris impact this way of thinking about the body and using the body as a tool?

WK: The theatre school was a school of movement. It was not the English style of acting, which starts psychologically from the text outwards. This was a theatre without text. It was about all the metaphors of movement inherent in the body. Do you move like honey? Are you moving like clay? Is there a great tension? Is there a lax tension in your body? What do the different diagonals and the angles of the body mean? Which are graphic questions, always. What is the tension in your hand while your hand draws? What is the relaxation? How do you approach a sheet of paper and step back from it? It understands that the activity of art making is very much a record of what the body does. And that, for me, was and still is very, very important. But also put the other way, that the processes of drawing, the activity of making the drawing, also the activity of working out what the drawing will be, is a good way to think of theatre, which is reverse of the way it is usually thought of.



Berlin Memory 3'14", Ref: 7/06/2016 (Drawing Lesson 49), 2016,
Film still, Courtesy of the artist



Wozzeck, Salzburger Festspiele, 2017
© Photo: Salzburger Festspiele / Ruth Walz

We usually start from an idea or a text and work out a production from it. Here it's arriving at a text maybe at the end, but not beginning with it.

SC: During the 1990s, as you gained increasing international attention for your work, your dialogue with theatre and performance remained fairly constant. Could you talk about how the visual language of Drawings for Projection made in the studio, using the processes of stop-start filmed animation, was inspired by your collaboration with the Handspring Puppet Company, and your production with them of Woyzeck on the Highveld and, some years later, Faustus in Africa!?

WK: Yes. In the late 1980s, in 1989, just at the time when the transition to democracy in South Africa was beginning, I started the first in the series of charcoal animated drawings. And a year or so later, I made contact with the Handspring Puppet Company, or they with me. I'd known their puppet work and they'd seen some of my animations, and we thought: What happens if we put together the world of puppetry, which is an artificially constructed set of actors, with very artificial landscapes that are drawings and not films? There's something of a similarity of a carved puppet to a charcoal drawing that made the combination seem possible. So we started with the production based on Georg Büchner's *Woyzeck* in 1991/92 and over many years did several productions together, ending up with the opera production of *The Return of Ulysses* in 1998, but including productions of *Faustus* and Alfred Jarry's *Ubu*.

SC: Since being commissioned by the Metropolitan Opera in New York in the 2000s to direct Shostakovich's opera *The Nose* based on a libretto by the Russian author Gogol, you have directed and designed operas that have been performed at some of the most important opera houses in the world. To name some of these works: Mozart's *The Magic Flute*, Alban Berg's *Lulu* and *Wozzeck*. This operatic dimension is also coming to the space of the museum. I'm thinking of your epic production of *The Head & the Load* which takes as subjects the million Africans who worked as porters in World War I and the paradoxes of colonialism. The work was presented in the Park Avenue Armory in New York City, and in the Turbine Hall of Tate Modern in 2018.

Could you talk about the process and constancy of certain themes alongside the interchangeability of the mediums and forms within your transdisciplinary oeuvre? Can we talk about a Kentridge language?

WK: I'm not sure if we can talk about a language. I think of it as a lack of imagination. The same images come back again and again. The megaphone, the rhinoceros, the typewriter. Images like that. But they're used a bit like *Commedia dell'arte* characters to perform different stories or different narratives. There are elements in *The Head & the Load*, which as you said is about African porters during World War I. It's a historic piece about history. But it also uses the technique of processions, large-scale shadows that I've used in several other productions and artworks, like *More Sweetly Play the Dance* which will be shown at Mudam. There's often a migration, a translation from one medium into another. A theatre production will suggest a suite of etchings, the etching will suggest another dance performance. It's hard to say which is the final resting point. They're all provisional. You can think even of the animated films that the drawings are made from in the service of making the animated films, the series of sixty drawings or thirty drawings that are usual to make a film. There are always in the suite of drawings, drawings that would never have arrived if I was not making the film. So the film also is an agent for producing other works. You can also see the film as a very complicated recondite way of arriving at a suite of drawings. So it goes back and forth, and I don't necessarily think of one as the final endpoint and the other as an intermediate stage. But the sense of drawings in the service of other forms, whether it's theatre or film, is quite strong. It brings a kind of ease to the drawing, now that they're provisional and don't have the kind of weight of an oil painting that would be considered and reconsidered, and worked and reworked, until it's finally there. It's a final statement. The drawings, or all the works, are a provisional moment in the making of something else.

SC: Collaboration is also a constant in your work. The programme for the red bridge project in Luxembourg is the result of numerous collaborations, many ongoing, with musicians, composers, dancers, singers, cinematographers, and others. I'm thinking of the Handspring Puppet Company on *Il ritorno d'Ulisse*, your work with composers Philip Miller on *Paper Music*, François Sarhan on *Telegrams from the Nose*, Nhlanhla Mahlangu and Kyle Shepherd



Video still from film made for *More Sweetly Play the Dance*, 2015,
Courtesy of the artist

on Waiting for the Sibyl, and soprano Joanna Dudley on A Guided Tour of the Exhibition: For Soprano with Handbag, as well as your collaboration with dancers Dada Masilo or Thulani Chauke, and with set designer Sabine Theunissen, to name only a handful. There is also your ongoing collaboration with the Centre for the Less Good Idea – the Centre will lead workshops as part of a residency at the Grand Théâtre in the context of the red bridge project. Is it fair to say that collaboration is a defining aspect of your creative process?

WK: Yes. There's usually a kind of a wave. After working with many people on a project like *The Head & the Load* or *More Sweetly Play the Dance*, which might involve twenty, or thirty, or forty people for an extended period of time, there's a real pleasure in being on my own in the studio and making drawings, just me, no one else. But after a while of doing that, I kind of long for the company, and the excitement, and the productivity of working with many other people together on a project. So both are important. But collaboration certainly has been important. If it can't be made with just charcoal, and wax, and sticky tape, then I need a collaborator, whether it's with an etching or with a sculpture. I need the assistance of the foundry. I need the assistance of the printmakers. I work with editors all the time. The conversation around the work as a way of understanding what it is that I'm doing is central.

SC: Your theatre collaborations during the 1990s reflected closely on the political events of the time in South Africa with the end of Apartheid and the transition to democracy that you mentioned earlier, the liberation of Nelson Mandela, and the beginning of the Truth and Reconciliation Commission. I'm thinking of the stage production *Ubu* and the Truth Commission, and your drawings and filmed animation *Ubu Tells the Truth*. How does the history of South Africa relate to the programme of performances and stage works for Luxembourg, if at all?

WK: It's always, there's always a connection, even if the ostensible subject is not specifically South African. The works, apart from *Telegrams from the Nose*, which is made by a European music ensemble, all the work is very inflected by Johannesburg through the drawings and through the sensibilities of the collaborators, of the musicians, of the performers, of the dancers. *Paper Music*, even though it has one singer based in Berlin, and one from Johannesburg, and a pianist from Italy, it's very much a

Johannesburg work for me. In the sense of the drawings and the subject of the films, of the songs like the «*Lullaby for a Burglar Alarm*» is very much a Johannesburg song about sleeping so happily through the sounds of all the burglar alarms going off in the suburbs, just because they're so used to that sound. So, a lot of things are very located in South Africa. Some of the work is more specifically related to political moments, like *The Head & the Load* about Africa in World War I and questions of colonialism. Even with the *Ursonate*, which to perform is not specifically South African – it was made by Kurt Schwitters – the sense of the questions of intelligibility and unintelligibility, and the importance of the absurd as a category, for me relates very strongly to what it is to grow up in the absurd state of Apartheid in South Africa, where one finds a logic that no longer holds. So even if the work is not about South Africa, there is South Africa in the work.

SC: Several of the works in the programme for the red bridge project draw upon classical mythology such as Homer's *Odyssey* or the Cumaean *Sibyl*. What is the role of allegory for you, both in terms of narrative in your work and in relation to the act of making?

WK: I suppose there always has to be a meeting in the work between a theme that intrigues me, or interests me, or a riddle that it poses, and the medium through which one can think through that question. So, *Sibyl*, it's both about the myth of the Sibyl from Classical Antiquity, but it also has to do with the pleasure of drawing on pages of books and thinking of pages as leaves, leaves of a book and leaves of a tree. There was a meeting of a kind of a classical mythology of the Cumaean Sibyl and the medium I was working on, ink on found pages in the studio. There are things in Ovid's *Metamorphoses* that are specific about transformation, which is the same kind of terrain as animation. They've always intrigued me. But also, of metamorphosis being the result of fear or panic. So that brings it back to more urgent questions. Even if the form is one of classical mythology, the questions that generate that panic can be much more local and contemporary.

SC: Can you talk about the invitation from the Rome Opera to create what became *Waiting for the Sibyl*?

WK: Yes, *Waiting for the Sibyl* was an invitation from the Rome Opera to do the second half of an evening. They were reviving a

production from 1968 by Alexander Calder, which is an eighteen-minute piece he made for Rome Opera to Italian contemporary music from the 1960s, and some of his mobiles and cyclists riding around the stage... A very minimal, very beautiful piece of work. And we made a separate piece, a forty-minute chamber opera, *Waiting for the Sibyl*, which visually has various references back to Calder's production, particularly the sense of the leaves circling around the tree, the wind blowing the leaves around as an echo of some of Calder's moving mobiles. There was a formal connection, but then a parting of ways, and it became its own project. Very often, one starts with a very specific impulse, in this case looking at the Calder, and then the work takes on its own logic. And in fact, one then can almost remove that first impulse and the work then stands on its own and will provoke other connections. So, in Luxembourg, we don't present the Calder work. It's not ours to produce – it is controlled by the Calder Foundation. But we have a different first half of the programme, which is an expansion of the film *City Deep*. And it uses the same musicians that we use in *Waiting for the Sibyl*. So it's a kind of a prelude to the opera, which is very much about fate and mortality.

SC: *Where we are now, entering into the third decade of the twenty-first century, the elusiveness of our future seems all the more resonant. In many of your works, you address different notions of time: historic time, colonial time, and the impossibility of being in time in multiple worlds. How important is it for you that your art speaks to the time of the present?*

WK: I don't know if it speaks to the time of the present. Hopefully, people watching the work will find connections or echoes, or recognitions of things that are happening. *More Sweetly Play the Dance* was made at the time of the Ebola epidemic in Africa in 2015/16, but obviously it has strong echoes, images of sick people, of people in hazmat suits, the images we've all seen so much in the last year with Covid-19. So there are echoes that jump out. I think we're very good at making connections, finding links between things that we see or hear and who we are. So even if something's set in a completely different country, set in South Africa, someone in Romania might say, «Oh, that feels completely local». And that's because of our desire to make connections across different contexts.

And our inability not to make connections runs even more strongly.
It's part of what it is to be human, to be looking to solve the riddles,
which come towards you from the world.

Suzanne Cotter is Director of Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean. Previously Director of the Serralves Museum of Contemporary Art, Porto, she has held curatorial positions at the Solomon R. Guggenheim Foundation, New York; Modern Art Oxford, UK; the Hayward Gallery, Whitechapel Art Gallery, and the Serpentine Gallery, all in London. She has curated over 100 exhibitions with contemporary artists from around the world and overseen numerous artist commissions. In 2005, Suzanne Cotter was made Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres in France.



Programme



François Sarhan in *Telegrams from the Nose*, Courtesy of the artist

THE SHADOW OF A SHADOW

TELEGRAPHIE	ELECTRIQUE.
12.0	12.0
12.1	12.1
12.2	12.2
12.3	12.3
12.4	12.4
12.5	12.5
12.6	12.6
12.7	12.7
12.8	12.8
12.9	12.9
12.10	12.10
12.11	12.11
12.12	12.12
12.13	12.13
12.14	12.14
12.15	12.15
12.16	12.16
12.17	12.17
12.18	12.18
12.19	12.19
12.20	12.20
12.21	12.21
12.22	12.22
12.23	12.23
12.24	12.24
12.25	12.25
12.26	12.26
12.27	12.27
12.28	12.28
12.29	12.29
12.30	12.30
12.31	12.31
12.32	12.32
12.33	12.33
12.34	12.34
12.35	12.35
12.36	12.36
12.37	12.37
12.38	12.38
12.39	12.39
12.40	12.40
12.41	12.41
12.42	12.42
12.43	12.43
12.44	12.44
12.45	12.45
12.46	12.46
12.47	12.47
12.48	12.48
12.49	12.49
12.50	12.50
12.51	12.51
12.52	12.52
12.53	12.53
12.54	12.54
12.55	12.55
12.56	12.56
12.57	12.57
12.58	12.58
12.59	12.59
12.60	12.60
12.61	12.61
12.62	12.62
12.63	12.63
12.64	12.64
12.65	12.65
12.66	12.66
12.67	12.67
12.68	12.68
12.69	12.69
12.70	12.70
12.71	12.71
12.72	12.72
12.73	12.73
12.74	12.74
12.75	12.75
12.76	12.76
12.77	12.77
12.78	12.78
12.79	12.79
12.80	12.80
12.81	12.81
12.82	12.82
12.83	12.83
12.84	12.84
12.85	12.85
12.86	12.86
12.87	12.87
12.88	12.88
12.89	12.89
12.90	12.90
12.91	12.91
12.92	12.92
12.93	12.93
12.94	12.94
12.95	12.95
12.96	12.96
12.97	12.97
12.98	12.98
12.99	12.99
12.100	12.100

126

MERVEILLE



12.11.2020

19:00 & 21:00

Grand Théâtre

Telegrams from the Nose

red bridge project opening

William Kentridge vidéo, dessins

François Sarhan narration, musique

Matthieu Metzger conception des instruments

Ictus

Igor Semenoff violon Stroh

François Deppe violoncelle Stroh, voix

Tom Pauwels guitare

Jean-Luc Plouvier claviers

Georges-Elie Octors direction

Alexandre Fostier son

William Kentridge, François Sarhan

O Sentimental Machine (création, commande Philharmonie et Les Théâtres de la Ville de Luxembourg)

Telegrams from the Nose (2008)

70'

18:30 Grand Théâtre

Artist talk: François Sarhan (E)

Coopération Philharmonie et

Les Théâtres de la Ville de Luxembourg

avec le soutien de la Cinémathèque royale de Belgique

CINEMATEK

Dans son langage visuel incomparable, William Kentridge a créé en 2008 avec François Sarhan la performance multimédia *Telegrams from the Nose*, autour des utopies artistiques de l'Union soviétique des années 1920. Pour l'ouverture du red bridge project, les deux artistes ont à nouveau collaboré douze ans plus tard et présentent avec l'ensemble Ictus la création de leur nouvelle œuvre *O Sentimental Machine*.

In seiner unverwechselbaren visuellen Sprache schuf William Kentridge 2008 gemeinsam mit François Sarhan die multimediale Performance *Telegrams from the Nose* über Utopien der Kunst in der Sowjetunion der 1920er Jahre. Für die Eröffnung von red bridge project haben die beiden Künstler zwölf Jahre später wieder zusammen gearbeitet und präsentieren mit dem Ensemble Ictus die Uraufführung ihres neuen Werks *O Sentimental Machine*.

William Kentridge, in his unmistakable visual idiom, created the multimedia performance *Telegrams from the Nose* together with François Sarhan in 2008, reflecting upon utopias of art in the 1920s Soviet Union. For the opening of the red bridge project, the two artists have resumed their collaboration twelve years later, presenting the world premiere of their new work *O Sentimental Machine* with the ensemble Ictus.



François Sarhan and Ictus in *Telegrams from the Nose*, Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg, 2020
© Photo: Alfonso Salgueiro

NEGGRAMS AT THE NOISE

THE SHADOW
OF A SHADOW



« Injecter du vivant dans les compositions »

Conversation avec François Sarhan

Propos recueillis par Anne Payot-Le Nabour

Anne Payot-Le Nabour : *Un compositeur sur scène dans sa propre œuvre en train de déclamer du Daniil Harms, ce n'est pas si courant...*

François Sarhan : J'ai en effet toujours eu la volonté de faire autre chose que ce que je savais ou que j'avais l'habitude de faire, ou même de ce qu'un certain milieu ou une certaine tradition attendait de moi. D'où le fait de ne pas adhérer aux pensées communes, ces grands fantasmes romantiques que sont l'idée de langage musical, de carrière, de spécialisation, d'artiste.

APLN : *Cet appétit pour de multiples domaines vous a amené à collaborer avec William Kentridge. Comment la rencontre a-t-elle eu lieu ?*

FS : Nous nous sommes rencontrés en 2006 par l'intermédiaire de l'ensemble Ictus. En plein travail sur *Le Nez* de Chostakovitch, il avait accumulé beaucoup de matériel vidéo qu'il ne comptait pas utiliser dans sa mise en scène mais qu'il souhaitait malgré tout exploiter. Il a donc eu l'idée d'un petit spectacle – qui à l'époque ne s'appelait pas encore *Telegrams from the Nose* – à partir de ce matériel et de la même constellation de thèmes. Il cherchait quelqu'un pour faire des arrangements de la musique de Chostakovitch. Je lui ai tout de suite mentionné le fait que les descendants s'opposeraient très certainement à cette démarche, ce qui s'est en effet passé, et au fil de nos discussions, nous sommes arrivés au constat que, puisque je comprenais les enjeux du projet, je pourrais remplir la fonction de compositeur. Même si la pièce demeurait étroitement liée au *Nez*, j'ai produit quelque chose sans rapport direct avec Chostakovitch. Je suis ainsi parti en Afrique du Sud travailler plusieurs semaines :

nous avons répété ensemble, je testais beaucoup de choses avec lui et de fil en aiguille, je me suis retrouvé à réciter du Daniil Harms – qui présente d'ailleurs un parallèle certain avec le monde absurde et satirique développé par Gogol – et à être moi-même performeur, en plus de composer la musique. Cela n'était pas prévu au départ mais s'est révélé très fructueux.

APLN : Comment l'idée d'adoindre O Sentimental Machine à *Telegrams from the Nose* est-elle née ?

FS : Avec *Telegrams from the Nose*, nous avons conçu une pièce de trente minutes et la difficulté, depuis que nous la donnons, a toujours été de trouver un complément de programme adapté, même si William Kentridge l'a toujours considérée en tant que telle – bien évidemment, il ne s'agit pas de faire trente minutes supplémentaires sous prétexte que les salles de concert proposent des spectacles d'une heure ! Sous l'impulsion de Lydia Rilling, la directrice artistique de rainy days, et inspiré par l'exposition rétrospective organisée au Mudam, j'ai rappelé William Kentridge. Il m'a alors proposé *O Sentimental Machine*, son film mettant en scène Trotski, qui n'existaît pas quand a été créé *Telegrams from the Nose* et qui constitue un parfait contrepoint.

APLN : *O Sentimental Machine* n'est toutefois pas la seule composante de ce second volet...

FS : Il y a en effet deux autres films. Le premier, *La Révolution interplanétaire*, de 1924, est un film d'animation soviétique décrivant de façon assez propagandiste la libération de l'univers des capitalistes grâce à l'héroïsme du camarade Komintern : des fusées envahissent l'espace et propagent l'idéologie soviétique. C'est un mélange d'animation assez échevelée et de discours faussement naïf – la naïveté, dans ce domaine, étant à prendre avec précaution dans la mesure où les doubles voire triples sens faisaient déjà partie intégrante du discours –, de science-fiction et de propagande communiste. Enfin, le troisième matériel utilisé sera des images d'archives de l'enterrement de Staline. Au moment de son décès en 1953, toute une armée de caméramans et de cinéastes a été dépêchée aux quatre coins du pays afin de filmer la mort du « Petit Père des peuples ». Les images sont d'une grande force : on y voit des processions de gens en pleurs, des paysans agenouillés dans des champs, des portraits gigantesques de Staline dressés sur les immeubles, des grues qui

s'arrêtent lentement ou des navires dont les pavillons sont en berne. Je vais en faire un montage de cinq minutes environ qui complètera cette première partie.

APLN : *Tout au long du spectacle, vous êtes donc sur scène. Que cela vous apporte-t-il ?*

FS : Les compositeurs prennent assez peu part à leurs œuvres, sauf quand ils dirigent ou jouent du piano, même si cela évolue avec la jeune génération. Mais dans ma génération et les précédentes, la mentalité demeure très romantique : un compositeur ne s'incarne que par son œuvre. On peut y voir le reflet des cloisonnements caractéristiques (et pas forcément volontaires) de la musique à partir des années 1950, entre compositeurs et public, interprètes et compositeurs. J'ai moi-même grandi dans une coupure entre le compositeur et l'interprète lorsque j'écrivais des musiques très complexes en laissant les musiciens se débrouiller avec. Ce système repose selon moi sur un dialogue de sourds et se nourrit de l'espoir que l'œuvre survivra quoi qu'il arrive. À ma petite échelle – car je n'ai ni l'ambition ni les capacités de révolutionner la musique contemporaine – je me suis dit qu'il était important de réinjecter du vivant dans les compositions et les performances de ma musique. J'ai donc décidé de « mouiller ma chemise » au moment où la musique était jouée, en l'interprétant ou en parlant.

J'ai commencé à être sur scène aux côtés d'Ictus en 2006 avec ma pièce *L'Nfer, un point de détail* dont j'avais aussi écrit le texte reposant sur la narration d'une anecdote qui m'était arrivée l'année précédente à Londres. Être sur scène relève pour moi d'une question d'incarnation, d'une façon d'envisager les choses de manière plus globale. Je ne veux pas être seulement l'auteur d'une partition qui pose des problèmes à jouer et rende le public perplexe ; je suis aussi un corps, une voix. Être parmi les musiciens, parler ou incarner la musique permet de me responsabiliser, de légitimer mes choix : la contrainte est d'écrire quelque chose que je dois être moi-même capable de réaliser. J'ai appris à être moins perfectionniste techniquement, mais à intégrer l'imprévu, l'erreur, le contingent, bref des valeurs que ma conception alors rigide excluait d'office. Je ne prétends pas détenir de solution mais j'entends ainsi combler ce que je ressens comme un vide.

APLN : *Parlez-nous de l'effectif incluant notamment des instruments comme le violon et le violoncelle Stroh.*

FS : Les instruments Stroh sont des instruments à cordes dénués de corps de résonance en bois, mais munis d'un pavillon en métal. Ils sont apparus au début du 20^e siècle et sont donc contemporains de la période historique que nous traitons. Ils correspondent au développement du micro et de l'enregistrement, et constituent une bonne métaphore du futurisme russe. Non que le futurisme ait eu affaire aux instruments Stroh mais il a véhiculé un enthousiasme pour la technologie et le développement industriel, incarné aussi par ces instruments. D'autre part, leur côté parodique, grinçant, un peu cassé, reflète cette utopie déjà brisée sous Staline. En effet, les Stroh sont les parents pauvres des instruments classiques, sans aucune valeur commerciale, avec un son davantage adapté à la musique populaire et de plein air. Dans la première partie, nous avons aussi fait appel au musicien Matthieu Metzger pour construire des instruments électroniques, de petits synthétiseurs faits maison joués sur des boîtes qu'il a fabriquées. Cela rejoint l'idée d'utopie oubliée, de bricolage enthousiaste, une manière de communiquer au public que la technologie est toujours liée à la politique et à l'industrie, et que tout peut disparaître au gré des aléas de l'Histoire, de la géopolitique ou des intérêts économiques.

APLN : *Quels rapports le texte, la musique et les images entretiennent-ils dans ces pièces ?*

FS : Si la synchronisation est un souci constant dans le rapport de la musique à l'image, William Kentridge aspire plutôt à une sorte de processus parallèle, avec une attention particulière aux types d'émotions portées par la musique. Aucune section de musique et de film ne coïncide directement. Il ne s'agit en aucun cas d'illustrer, contrairement à ce qui se pratique dans la musique de film commerciale traditionnelle où le son duplique le film. Nous avons souhaité assouplir ce principe de synchronisation sans toutefois le dissoudre, en cherchant, non pas la contradiction, mais la complémentarité.

APLN : *Le festival rainy days, dans le cadre duquel était également présenté Telegrams from the Nose, aborde cette année le thème des rencontres. Sous quels aspects selon vous cette soirée s'inscrit-elle dans ce thème ?*

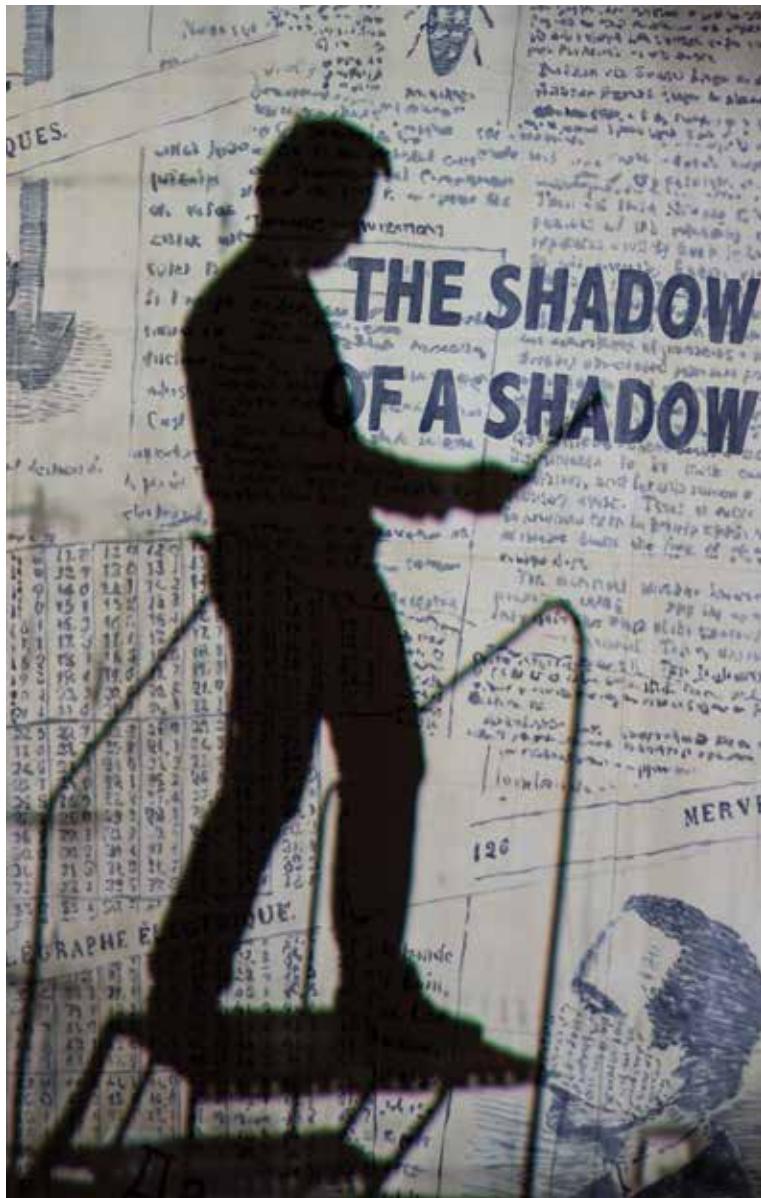
FS : Le mot « rencontre » trouve énormément d'écho dans notre spectacle, qu'il s'agisse de ma rencontre avec William Kentridge, de celle de l'image et de la musique, de la rencontre entre deux artistes d'aujourd'hui et le futurisme russe des années 1920/30. Je pense plus généralement que dès qu'il y a collaboration en art, il y a rencontre. C'est une condition de l'art.

APLN : *Les rencontres sont toutefois rendues difficiles ces derniers temps du fait de la pandémie de coronavirus. Vous êtes l'auteur d'une Encyclopédie au contenu imaginaire signé du Professeur Glaçon. Que penserait-il de la situation que connaît actuellement le milieu musical ?*

FS : Je crois que le Professeur Glaçon proposerait des solutions alternatives de communication entre les gens. Peut-être dirait-il que la Covid n'existe pas ou plutôt qu'elle a toujours existé. Cependant, l'une des caractéristiques du Professeur Glaçon est qu'il n'explique pas, malheureusement, et je serais donc bien en peine de vous éclairer sur ce qu'il a voulu dire par là. Je ne souhaite pas travestir sa pensée et je pense que vous m'en saurez gré (*rire*)...

Texte publié pour la première fois dans le programme de salle de *Telegrams from the Nose* donné le 12.11.2020 au Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg.

Anne Payot-Le Nabour est Programme Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2015. Après des études en littérature, allemand et musicologie, elle a travaillé pour Les Musiciens du Louvre et le Festival d'Aix-en-Provence, tout en exerçant une activité de rédactrice indépendante pour différentes maisons d'opéra.



François Sarhan in *Telegrams from the Nose*, Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg, 2020
© Photo: Alfonso Salgueiro

De la télégraphie nasale ou ne craque pas qui veut

Bastien Gallet

— Des télégrammes, dites-vous... Qui peut bien encore envoyer des télégrammes ?

— Le Nez, Monsieur.

— Ces « Télégrammes » ne sont pas un opéra, pas même plusieurs mis bout à bout. Je dirais, comme ça à première vue (car oui je les ai vus, sinon lus), qu'il s'agit de morceaux d'écritures, et plus précisément encore de scènes d'écritures.

— Comment cela ? Et que faites-vous des personnages ? Ce Nez que l'on voit traverser l'écran de gauche à droite et de droite à gauche, et même monter un escalier. Ce Boukharine qu'on entend vainement se défendre contre des accusations grotesques. Et Bobok enfin, Bobok, l'omniprésent Bobok !

— Oui bien sûr, des noms sont prononcés, des figures se dessinent, des histoires sont évoquées, de loin, de loin en loin, et sans insister, de sorte qu'aucune trame d'ensemble ne puisse se saisir de tous ces détails. J'affirme que le sujet de ces « Télégrammes », ce que dit déjà ce mot curieux si vous y prenez garde, c'est l'écriture, sa mise en scènes (au pluriel car il y a plusieurs scènes comme vous avez dû le remarquer) : en un mot la « dissémination-scénique-des-écritures ».

— Quel long (et gros) mot. Moi, j'y hume Saint-Pétersbourg, la ville du Nez, de Bobok, d'Andréï Biély et de Daniil Harms, cette ville cerveau où chaque pas vous projette dans une autre vie et sur une

autre strate de la réalité, où votre identité vacille à chaque carrefour, où dans des voitures hermétiquement closes circulent sans s'arrêter les fantômes du passé...

– Joliment dit. Moi aussi, sachez-le, j'y entends les murmures de cette ville, fragments de textes, de récits, de voix et d'ambiances, envoyés depuis une poste restante par voie télégraphique. La ligne est mauvaise, la transmission s'interrompt STOP reprend STOP et c'est déjà STOP une autre scène STOP d'autres figures STOP que l'on voit se former sous STOP les mains STOP du télégraphiste.

– Vous n'êtes pas drôle !

– C'est l'opéra qui n'est pas drôle. Cet art total qui se contente de raconter des histoires. Une telle débauche de moyens (un orchestre dans une fosse spécialement conçue et des chanteurs, des danseurs, des acteurs sur une scène et des décors, des lumières, des costumes...) pour faire quoi ? Nous conter pour la énième fois une bluette éculée, fut-elle tragique. Ces « Télégrammes » au moins ne nous mentent pas. Ils ne sont pas aux ordres d'un récit. Ils batifolent librement.

– On n'y comprend rien... Forcément !

– Permettez-moi de ne pas relever et de reprendre là où j'aurais dû commencer. Ce que j'entends moi dans ce « Nez », ce sont des blocs d'écritures entrelacées : musiques, voix, gestes, animations, chacun tirant sa ligne et composant ensemble un moment entier, cohérent, spectaculaire.

– Et puis hop un autre moment chasse le premier.

– Précisément. Vous me comprenez !!! Il n'est jamais trop tard. L'important est que chaque moment se dessine (se construit littéralement) une scène différente. Certains se déroulent sur l'écran, et l'ensemble accompagne. D'autres se font une place dans l'ensemble, et l'un des musiciens devient récitant. D'autres encore creusent l'espace devant l'écran, où bondit tel un diable le compositeur-comédien. Etc. Tout fait scène : la musique où des bouts de personnages, de bruits, de voix, des choses diverses et hautement frappantes apparaissent, s'épuisent, reviennent ; l'écran déjà plein de signes, textes, images auxquelles viennent

s'ajouter des ombres, mots, figures, morceaux de décor ; l'ensemble qui joue sur des instruments-qui-sont-des-accessoires-qui-sont-des-objets-d'art et d'où surgissent des acteurs-chanteurs-récitants.

– De mon point de vue, pour jouer correctement François Sarhan il faut comprendre les trois phases importantes qu'il y a dans chacune de ses œuvres. Je les appellerai : 1. Accumulation, 2. Coupure, 3. Libre respiration.

– Et le procès me direz-vous (dites-moi si j'interprète mal votre pensée), oui, bien sûr, le procès, celui de Nikolaï Boukharine, qui traverse pour ainsi dire tous les « Télégrammes »... Ne serait-ce pas là le véritable sujet de ce qui pourrait bien être finalement un « opéra » ?

– Bien essayé, mais non. Ce procès n'est pas un sujet comme vous dites, il est (encore) une autre scène : on entend des voix (sans corps), quelques surtitres apparaissent sur l'écran, l'ensemble commente... Boukharine est un autre Bobok. Dans la Petrograd des années 1930, la réalité est feuillettée, opératique et les procès staliens ne sont pas moins composés que les opéras de Chostakovitch, dont le fameux...

– Vous n'avez pas vu un cheval ?

– À quoi il ressemble ?

– Ben il ressemble à peu près à ça, avec un visage comme ça.

– Il galopait sur un archet ?

– Oui oui c'est ça, c'est bien lui ! Ah, pourquoi ne l'avez-vous pas attrapé ? Faut l'envoyer direct à la Guépéou... Il... Je ferais mieux de me taire.

– Oui c'est ça, taisez-vous, j'aimerais écouter...

– Pulsi poulsa boilaboume ! Je suis d'une manière générale toujours partisan d'un jeu plus fort et je préfèrerais écouter la musique pour piano sous l'instrument lui-même.

– ... le craquement.

- Quel craquement ?
- Celui qui traverse et fêle l'opéra mais fêle autrement ces « Télégrammes », vous ne l'entendez pas ?
- Eh bien...
 - On l'entend assez distinctement pourtant, ce qui est rarement le cas à l'opéra où l'on s'arrange toujours pour le dissimuler (plus ou moins bien). Et je ne parle pas de la grande fêlure qui sépare la musique de la scène et des arts scéniques, tous ces autres arts que l'opéra met en branle. Cette faille-là a été abondamment comblée et combien de fois ! C'est la tâche majeure, sans cesse reprise, jamais achevée des opératiciens de tous poils (et j'embrasse ainsi tous ceux qui de près ou de loin s'occupent de cette grande affaire).
 - C'est là, à la 37^e mesure, que s'achève la phase d'accumulation et que commence une nouvelle phase connue de certains compositeurs et en particulier de François Sarhan, – c'est la phase de coupure.
 - Ici, cher Monsieur, on ne comble pas des fossés. Ici, télégraphiquement si je puis dire, on produit des craquements. Permettez-moi de prendre un exemple, trois exemples en fait, que j'extrais de cet opéra de Helmut Lachenmann que vous devez connaître au moins de nom, *La Petite Fille aux allumettes*. Il y a dans cet opéra trois craquements nettement audibles (RITSCH), aisément repérables sur la partition mais qui sont à mon avis impossibles à localiser. Je m'explique. Ce qui craque, à trois reprises, ce sont les allumettes de la petite marchande qui cherche à se réchauffer. Mais ce qui craque en fait c'est tout l'orchestre, immense allumette que l'on frotte tous ensemble et pont musical (harmonico-rythmique) vers autre chose, une autre scène. Car ce qui craque au fond c'est l'opéra tout entier : des trois fêlures que ces craquements produisent surgissent trois hallucinations, trois scènes de joie et de réconfort (le poêle qui ronfle, l'arbre de Noël aux mille bougies, la vieille grand-mère qui nous emmène au paradis) d'où sortent comme du chapeau de Daniil Harms trois devenirs (et figures) possibles de la petite fille : la terroriste (Gudrun Ensslin), l'artiste (Leonardo da Vinci), la mort enfin de froid au petit matin sur un trottoir de Copenhague.

– L'homme représente ainsi la phase de coupure : les paumes fermement redressées, il coupe l'air devant lui en suivant des diagonales, et ce dans diverses directions.

– Et ça coupe et ça craque et se fêle à toute occasion dans ces « Télégrammes », je pense vous pensez bien au camarade Pushkov qui ne peut dire deux phrases sans être brutalement coupé d'un coup sur la tête, coup autant scéniquement feuilletté (son ombre sur l'écran le prend et Pushkov tombe) que musicalement varié (une belle et bonne musique de coups : « variations sur un coup » pourrait-on dire). Et encore ce n'est rien comparé à ce qui arrive aux « Télégrammes » eux-mêmes, coupés dans tous les sens avec toutes les paumes possibles, de haut en bas – on change de scène de décor de personnage de médium de musique d'une mesure à l'autre (la barre à peine franchie) ; de gauche à droite – on saute de l'écran à l'ensemble et de l'ensemble au comédien qui parle très fort et de celui-ci à son ombre sur l'écran et de son ombre au fond palimpsestueux sur lequel elle se détache et de ce fond aux autres voix qui viennent d'un peu partout et à son voisin qui arrive à dormir malgré tout ça... ; en diagonale – on essaye d'embrasser polyphoniquement horizontales (sauts) et verticales (coupures), on essaye de couper en sautant ou bien de sauter en coupant, les paumes fermement redressées, et tout cela bien sûr au bout du compte finit par...

– Taisez-vous ! J'ai créé le monde. On me craint. Moi aussi je n'ai cessé de chercher qui je pouvais bien torturer, à qui faire craquer les os. Et moi aussi sans trace.

Texte publié pour la première fois en allemand dans le catalogue du festival MaerzMusik 2010 et reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur.

—

Parisien grandi en Normandie, heureux en philosophie, Bastien Gallet a très tôt écouté les musiques. Les a commentées et fait entendre à la radio, les a programmées au Festival Archipel à Genève. Avant cela, fonda avec un groupe d'ami.e.s la revue Musica Falsa, où sur toutes ces musiques on écrivait. Musica Falsa devint éditions MF et de rédacteur il passa éditeur. Il vécut à l'étranger. Il enseigne depuis son retour en France la philosophie dans des écoles d'art. Il s'intéresse aux sons, à l'art sonore, aux sons qui font œuvre sans faire musique, à ce que les sons nous disent et à ce que la philosophie peut en dire. Il écrit des fictions et des livrets d'opéra, aimeraient en écrire d'autres, est d'ailleurs en train d'en écrire d'autres.



Matthieu Metzger and Ictus in *O Sentimental Machine*, Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg, 2020
© Photo: Alfonso Salgueiro



O Sentimental Machine

François Sarhan

O Sentimental Machine est une suite de trois films avec musique composée pour la première partie de *Telegrams from the Nose*. Le premier est un film d'animation russe de 1924, *La Révolution interplanétaire*, qui présente dans un style échevelé la conquête de l'espace et la libération des travailleurs martiens du joug capitaliste. La franchise du discours propagandiste est ici portée par une animation de papiers image par image, à l'imagerie typique (les capitalistes en chiens, les travailleurs exsangues, etc.). Le deuxième est un film de William Kentridge, *O Sentimental Machine*, qui présente une aventure amoureuse entre la secrétaire de Trotsky et un gramophone, et qui utilise quelques images d'archives de Trotsky faisant un discours (en français) filmé à Istanbul. Le troisième est un montage d'images d'archives des funérailles de Staline en 1953, où l'on voit dans une mise en scène soignée l'immense pays plié par la douleur – grues et locomotives comprises.

Le point commun entre ces trois films est le mélange d'enthousiasme, d'énergie et d'espoir qui régnait dans ces années, avant d'être une première fois brisé par la chape de plomb stalinienne puis par la mort de Staline. Cet espoir reposait sur la construction d'une nouvelle société dont les bases ont été posées par Lénine (visible dans *La Révolution interplanétaire* et *O Sentimental Machine*) et qui ont influencé toutes les sphères d'activités en Russie : l'économie, l'art, la société, la politique, les infrastructures, etc. La machine, le progrès technique ont eu un rôle déterminant dans cette construction, non seulement parce que Staline a mené une industrialisation massive du pays, mais aussi parce que le machinisme est devenu une valeur en soi, présent dans la vie de tous les jours (comme en

témoigne *La Ligne générale* de Eisenstein par exemple), comme dans l'imagerie. La machine est un outil de progrès qui doit libérer l'homme, elle devient une figure, elle se personnifie, elle est le meilleur ami du travailleur, et prend sans surprise une place majeure dans la représentation et la propagande.

La musique n'est pas en reste, Mossolov et Prokofiev par exemple chantent le métal et la fonderie, dans un style machinique et haché. *O Sentimental Machine* se fait l'écho de ce rapport au progrès technique, en utilisant des instruments nouveaux, fabriqués récemment par Matthieu Metzger, qui mélangeant primitivisme, bricolage et simplicité. L'ensemble Ictus est ici un petit collectif de travailleurs qui chantent les lendemains radieux sur des appareils de fortune, montrant en même temps l'utopie et l'échec. William Kentridge a utilisé la machine de manière plus douce et ironique, en mélangeant la caméra (visible dans le film) et le gramophone, machines à usage privé qui font le lien entre Trotsky et sa secrétaire, le gramophone étant finalement l'objet du désir. Il y a une couleur tragicomique, ironique, dans l'ambition internationale du discours de Trotsky et la dérive érotique étrange de l'appareillage qui l'entoure.

Chostakovitch est central dans *Telegrams from the Nose*, à cause de l'utilisation de l'imagerie réalisée par Kentridge pour *Le Nez*. Pourtant, pas de citations dans *Telegrams from the Nose*, une couleur générale plutôt, volontiers grinçante, qui contraste avec la première partie, qui se situe encore dans la phase enthousiaste des années 1920, et qui s'achève avec la grande messe des funérailles de Staline. *Telegrams from the Nose* est donc joué sur des instruments Stroh, violons du pauvre, en métal, avec un pavillon métallique pour amplificateur. L'espoir industriel est devenu récupération grimaçante des instruments classiques.



Video still from film made for *More Sweetly Play the Dance*, 2015, Courtesy of the artist

SCERNI
THE UNHEALTHY
INSCRIPTION
EAT BITTERNESS
AND FIND THE
QUARTERS



13.02.-30.08.2021

Mudam

William Kentridge. More Sweetly Play the Dance

Exposition

Suzanne Cotter curatrice de l'exposition

assistée de **Christophe Gallois** et **Nelly Taravel**

Sabine Theunissen scénographe, assistée de **Julie Vandendael**

Joel Valabrega curatrice Performance et Programme public

Mudam Publics Programme pédagogique et public

Le dessin monumental *Shadow* (2021) a été réalisé
en collaboration avec l'ÉSAL – École Supérieure
d'Art de Lorraine.

Le Mudam tient à exprimer ses plus sincères remerciements à: Anne McIlheron, Damon Garstang et toute l'équipe du Studio de William Kentridge; Sabine Theunissen et Julie Vandendael; Liza Essers, Joanna Stella-Sawicka, Karena Liebetrau et Alex Leite-Pinheiro de la Goodman Gallery à Johannesburg et Londres; Marian Goodman et Roger Tatley de la Marian Goodman Gallery à Londres; Paola Potena et Edith Ballabio de la Galleria Lia Rumma à Milan; la Pitkos Kolleksie en Hollande et en Islande, Vivek Salgaocar ainsi que les préteurs ayant souhaité garder l'anonymat; Marine Fleury; Nathalie Filser et François Génot de l'École Supérieure d'Art de Lorraine à Metz; Joanna Dudley; The Office à Londres; Quaternaire à Limoges; Maestro Arts à Londres; Naomi van Niekerk; le Luxembourg City Film Festival; Stéphane Ghislain Roussel; Milla Trausch; Jean Bermes; Lëtz Rise Up à Luxembourg; l'O.S.T. Collectif; le BTS Media Writing du Lycée Classique de Diekirch; le Lycée des Arts et Métiers de Luxembourg; le Zentrum fir politesch Bildung de Helmsange.

L'exposition est organisée avec le soutien de

150 YEARS

Degroef
Petercam
Imagine Tomorrow since 1871



More Sweetly Play the Dance est la première exposition au Luxembourg consacrée à l'œuvre de William Kentridge. Conçue par Suzanne Cotter, directrice du Mudam Luxembourg, et mise en scène par l'architecte et scénographe Sabine Theunissen, elle prend comme point de départ le nouvel opéra de l'artiste, *Waiting for the Sibyl* (2019), pour mettre en lumière les multiples connexions qui traversent le riche univers visuel et intellectuel de l'artiste. Il s'agit par ailleurs de la première grande exposition de William Kentridge associant sa production artistique visuelle à un ambitieux programme d'œuvres pour la scène et l'opéra.

L'œuvre de William Kentridge se déploie sur plus de quatre décennies. Ancrée dans la pratique du dessin, elle mêle film d'animation, performance, théâtre et opéra. Connu pour ses films réalisés à partir de dessins au fusain selon une technique d'effacement et de recouvrement, l'artiste sud-africain évolue, avec une grande fluidité, entre les médiums et les disciplines. Son œuvre est résolument narrative dans sa manière d'aborder des problématiques liées à l'histoire et au temps, tout en soulignant l'importance de l'absurdité dans un monde de certitudes affirmées. Tous les sujets y sont abordés à travers le prisme de son pays natal, l'Afrique du Sud, et en sa qualité d'artiste, mais aussi d'individu dans le monde.

L'exposition rassemble dessins, sculptures et œuvres sonores et filmiques, et témoigne de ses réflexions sur l'histoire et la subjectivité, mais aussi sur la construction de sens à travers l'image, le langage, le son et le temps. Parmi les œuvres exposées figure notamment *City Deep* (2020), le onzième de ses *Drawings for Projection*, une série de films d'animation basés sur les dessins au fusain de l'artiste et mettant en scène les protagonistes Soho Eckstein, homme d'affaires en costume rayé, et Felix Teitelbaum, artiste rêveur, comme métaphores d'un moi dédoublé. Ce film récent s'accompagne d'une sélection de nouveaux dessins et sculptures qui dénotent un vocabulaire esthétique en constante mutation.

La projection immersive *More Sweetly Play the Dance* (2015), à laquelle l'exposition au Mudam emprunte son titre, est l'une des installations les plus célébrées de l'artiste. Fruit d'un processus collaboratif impliquant des musiciens, des danseurs et des interprètes sud-africains, elle s'intéresse au motif de la procession, thème récurrent dans l'œuvre de William Kentridge.

Enfin, l'installation sonore monumentale *Almost Don't Tremble* (2019) remplit les espaces lumineux du musée dans une présentation spécialement conçue pour le Grand Hall du Mudam.

Livre d'artiste

Mudam Luxembourg a contribué à la publication d'un livre d'artiste de William Kentridge, *Waiting for the Sibyl* (Walther König, 2020). Cette publication a pour point de départ le film et la série de dessins que l'artiste a réalisés lors de la préparation de son nouvel opéra, *Waiting for the Sibyl*, créé au Teatro dell'Opera di Roma en septembre 2019 et présenté au Grand Théâtre du 11 au 13 juin 2021. Le livre comprend des textes tirés du livret de l'opéra, accompagnés de reproductions des images et des phrases projetées sur des écrans de différentes tailles pendant la représentation. *Waiting for the Sibyl* est disponible au Mudam Store et sur mudamstore.com.

More Sweetly Play the Dance ist die erste in Luxemburg gezeigte Ausstellung, die dem Werk von William Kentridge gewidmet ist. Kuratiert von Suzanne Cotter, Direktorin des Mudam Luxembourg, und mit einem Ausstellungsdesign der Architektin und Bühnenbildnerin Sabine Theunissen, nimmt die Schau ihren Ausgangspunkt in Kentridges neuer Oper *Waiting for the Sibyl* (2019), anhand derer sich die zahlreichen Querverbindungen in dem dynamischen und sich beständig wandelnden visuellen und intellektuellen Universum des Künstlers aufzeigen lassen. Die Ausstellung ist die erste, die Kentridges visuelles künstlerisches Werk in Verbindung mit einem umfassenden Programm von Bühnenproduktionen und einer Oper präsentiert.

William Kentridge ist schon seit über vier Jahrzehnten als Künstler aktiv. Von der Zeichnung kommend, umfasst sein umfangreiches Werk Animationsfilme, Performances, Theater und Opern. Kentridge wurde bekannt durch seine Zeichentrickfilme, für die er Kohlezeichnungen einem für ihn charakteristischen Prozess des Ausradierens und Überdeckens unterzieht. Seine Kunst bewegt sich dabei fließend zwischen den Medien und Disziplinen. Seine Arbeit hat einen deutlich erzählerischen Charakter in ihrer Behandlung von Themen zu Geschichte, Zeit und der Bedeutung von Absurdität in einer Welt der großen Gewissheiten.

Kentridge befasst sich mit diesen Themen aus der Perspektive seiner südafrikanischen Heimat, als Künstler, aber auch als Mensch in dieser Welt.

Die Ausstellung zeigt Zeichnungen, Skulpturen sowie Klang- und Filmarbeiten, in denen die fortwährende Reflexion des Künstlers über Geschichte und Subjektivität ebenso deutlich wird wie darüber, wie Bedeutung durch Bilder, Sprache, Klang und Zeit konstruiert wird. Die Ausstellung präsentiert *City Deep* (2020), Kentridges elfte *Drawing for Projection* (Zeichnung zur Projektion), eine Reihe gefilmter Animationen, die auf den Kohlezeichnungen des Künstlers basieren, zu denen als Protagonisten der anzugtragende Geschäftsmann Soho Eckstein sowie der laszive Träumer Felix Teitelbaum gehören, als Metaphern für das geteilte Selbst. Dieser Film wird von einer Reihe neuer Zeichnungen und Skulpturen begleitet, die das sich beständig wandelnde ästhetische Vokabular des Künstlers dokumentieren.

Die immersive Multikanalprojektion *More Sweetly Play the Dance* (2015), die der Ausstellung im Mudam ihren Titel gibt, bringt eine von Kentridges renommiertesten Installationen nach Luxemburg. Mit dem Thema der Prozession thematisiert sie eines seiner bevorzugten Sujets und ist Ergebnis eines kollaborativen Prozesses von Musikern, Tänzern und Performern aus Südafrika. Im Grand Hall des Mudam füllt die Klanginstallation *Almost Don't Tremble* (2019) die lichtdurchfluteten Räume als Teil einer speziell für den Ort konzipierten Präsentation.

Künstlerbuch

Das Mudam Luxembourg beteiligt sich an der Veröffentlichung des neuen Künstlerbuches *Waiting for the Sibyl* (Walther König, 2020). William Kentridges neuester Daumenkinofilm und eine Reihe von Zeichnungen entstanden während der Vorbereitung seines jüngsten Opernprojektes *Waiting for the Sibyl*, welches im September 2019 im Teatro dell'Opera di Roma uraufgeführt wurde und vom 11. bis 13. Juni 2021 im Grand Théâtre zu sehen sein wird. Das Buch umfasst Textauszüge aus dem Libretto dieser Kammeroper sowie Bilder und Sätze, die auf unterschiedlich großen Bildschirmen als Bestandteil der Opernproduktion zu sehen waren.

Waiting for the Sibyl ist erhältlich im Mudam Store und unter mudamstore.com.

More Sweetly Play the Dance is the first exhibition in Luxembourg dedicated to the work of William Kentridge. Curated by Suzanne Cotter, Director of Mudam Luxembourg, with an exhibition design by architect and set designer Sabine Theunissen, the exhibition takes as its point of departure Kentridge's new opera, *Waiting for the Sibyl* (2019), to reveal the interconnectedness of the artist's dynamic and constantly transforming visual and intellectual universe. The exhibition is the first of its kind in presenting Kentridge's artistic production alongside an extensive programme of works for stage and opera.

William Kentridge has been creating his art for more than four decades. Anchored in the practice of drawing, his expansive oeuvre encompasses filmed animation, performance, theatre and opera. Known for his animated films that employ charcoal drawings made through a distinctive process of erasure and recovery, Kentridge's art moves fluidly between mediums and disciplines. His work is resolutely narrative in its treatment of themes connected to history, time and the importance of absurdity in a world of pronounced certainties. Kentridge addresses these subjects through the lens of his native South Africa, as an artist and as a person in the world.

The exhibition presents drawings, sculptures, sound and film works that reveal the artist's continued meditation on history and subjectivity, and on the construction of meaning, through images, language, sound, and time. The exhibition includes *City Deep* (2020), Kentridge's eleventh *Drawing for Projection*, a series of filmed animations based on the artist's charcoal drawings and featuring the characters of the business-suited businessman Soho Eckstein and the lascivious dreamer Felix Teitelbaum, metaphors for the divided self. This recent film is accompanied by a selection of new drawings and sculptures that reveal Kentridge's aesthetic lexicon in constant transformation.

The immersive multichannel projection *More Sweetly Play the Dance* (2015), from which the exhibition at Mudam takes its name, introduces to Luxembourg one of Kentridge's most acclaimed installations that addresses the recurring theme of the procession, the result of a collaborative process involving musicians and dancers and performers from South Africa. In Mudam's Great Hall, the monumental sound installation *Almost Don't Tremble* (2019) fills the museum's light filled spaces as part of a specially conceived presentation.

Artist's book

Mudam Luxembourg has collaborated on the publication of a new artist's book, *Waiting for the Sibyl* (Walther König, 2020). William Kentridge's latest flipbook film and series of drawings were produced in preparation for his new opera project, *Waiting for the Sibyl*, which premiered at Teatro dell'Opera di Roma in September 2019 and will be presented at the Grand Théâtre from 11th to 13th June 2021. The book comprises texts taken from the libretto of the chamber opera, alongside images and phrases that were projected on different size screens in the opera.

Waiting for the Sibyl is available at Mudam Store and on mudamstore.com.

Crédits de production de l'exposition:

Suzanne Cotter curatrice de l'exposition,

assistée de **Christophe Gallois et Nelly Taravel**

Sabine Theunissen scénographe, assistée de **Julie Vandendael**

Bertrand Bourdon responsable du bâtiment et de la scénographie

Thierry Gratien technicien en chef

Tawfik Matine El Din régie audiovisuelle

Boris Reiland régie de l'exposition

Florence Richard graphiste

Philippe Collet/Abraxas Concepts éclairages

Gavan Eckhart ingénieur du son

Chloroform constructions

Indyvideo installations vidéo

Crédits de production des films et des installations

dans l'exposition:

Almost Don't Tremble, 2019

Sound installation with four megaphones

Musical compositions by Waldo Alexander, Nhlanhla Mahlangu,

Philip Miller, Neo Muyanga, Kyle Shepherd

Approximately 43 min

Sound Design: Gavan Eckhart

Cone design and construction: Chris-Waldo de Wet, Jacques van Staden

City Deep, 2020 (ill. pp. 17, 18, 24, 26–27)

Single-channel video

HD video, sound

9 min 41 sec

Video editing: Janus Fouché

Music: Nhlanhla Mahlangu, *Imimoya (spirits)* (Singers: Xolisile Bongwana, Thulani Zwane, Siphiwe Nkabinde, Nhlanhla Mahlangu, Zama Maphumulo, Muzi Shili, Mandla Sibanyoni, Sbusiso Shozi); John Cage, *Works for prepared piano* (Performed by: Markus Hinterhäuser)

William Kentridge and Gerhard Marx

Construction for Waiting for the Sibyl, 2019

Plywood, copper tubing, wire, paper and foam board and paint

Courtesy of the artist and Goodman Gallery

***More Sweetly Play the Dance*, 2015 (ill. pp. 61, 92–93, 102–103)**

Seven-channel video installation with four megaphones

HD video, sound

15 min

Commissioned by EYE Filmmuseum, Amsterdam and Lichtsicht – Projection

Biennale, Bad Rothenfelde, 2015

Video editing and construction: Janus Fouché

Music composition: Johannes Serekeho

Music: African Immanuel Essemblies Brass Band (under Bishop R.E. Sefatsa)

Percussion: Tlale Makhene

Vocals: Bham Ntabeni, Moses Moeta

Sound mix: Gavan Eckhart

Costume Design: Greta Goiris

Cinematography: Duško Marović

Choreography and dance: Dada Masilo

Performers: Dada Masilo, Tlale Makhene, Mncedisi Shabangu,

Bham Ntabeni, Tlale Mothlaolwa, Luc De Wit, Joanna Dudley, Sue Pam-Grant,

Lara Adine Lipschitz, Agnes Khunou, Lawrence Maduna, Maria Ndlela,

Samson Falowo, Maphokoane Serobanyane, Sipho Zungu, Okechukwu

Adinnu, Sipho Seroto, members of African Immanuel Essemblies Brass Band,

members of First St. John Brass Band

***Shadow*, 2021**

Acrylic paint on kraft paper, tape

Produced in collaboration with ÉSAL – École Supérieure d'Art de Lorraine

Under the supervision of Marine Fleury

With Chloé Arnaux, Gaëlle Barreda, Léa Bignoli, Alicia Charrier,

Gabriella Dabetic, Félix Gastinel, Julie Hesse, Claire Lefebvre, Korwyn Millour,

Olivier Petitprez, Maxence Pinchon, Elise Remmelé, Dae Suk An

Coordination at ÉSAL: François Génot

***Sibyl*, 2020 (ill. pp. 170–171, 176–177)**

Single-channel video

HD video, sound

9 min 59 sec

Video editing: Žana Marović

Sound design: Gavan Eckhart

Composer: Nhlanhla Mahlangu

Singers: Nhlanhla Mahlangu, Xolisile Bongwana, Ayanda Nhlangothi,

Zandile Hlatshwayo, Siphiwe Nkabinde, Sbusiso Shozi

L'exposition rassemble également des dessins, des œuvres sur papier et des sculptures de William Kentridge.



More Sweetly Play the Dance, 2015, Eight-channel video installation
© Photo: studiohanwilschutEYEFILM





Waiting for the Sibyl, 2019,

Pure Afghan lapis lazuli water color pigment on found pages, hand painted multiple,
Collection of Vivek Salgaocar, Courtesy Lia Rumma Gallery, Milan/Naples

STARVE
the
ALGORITHM

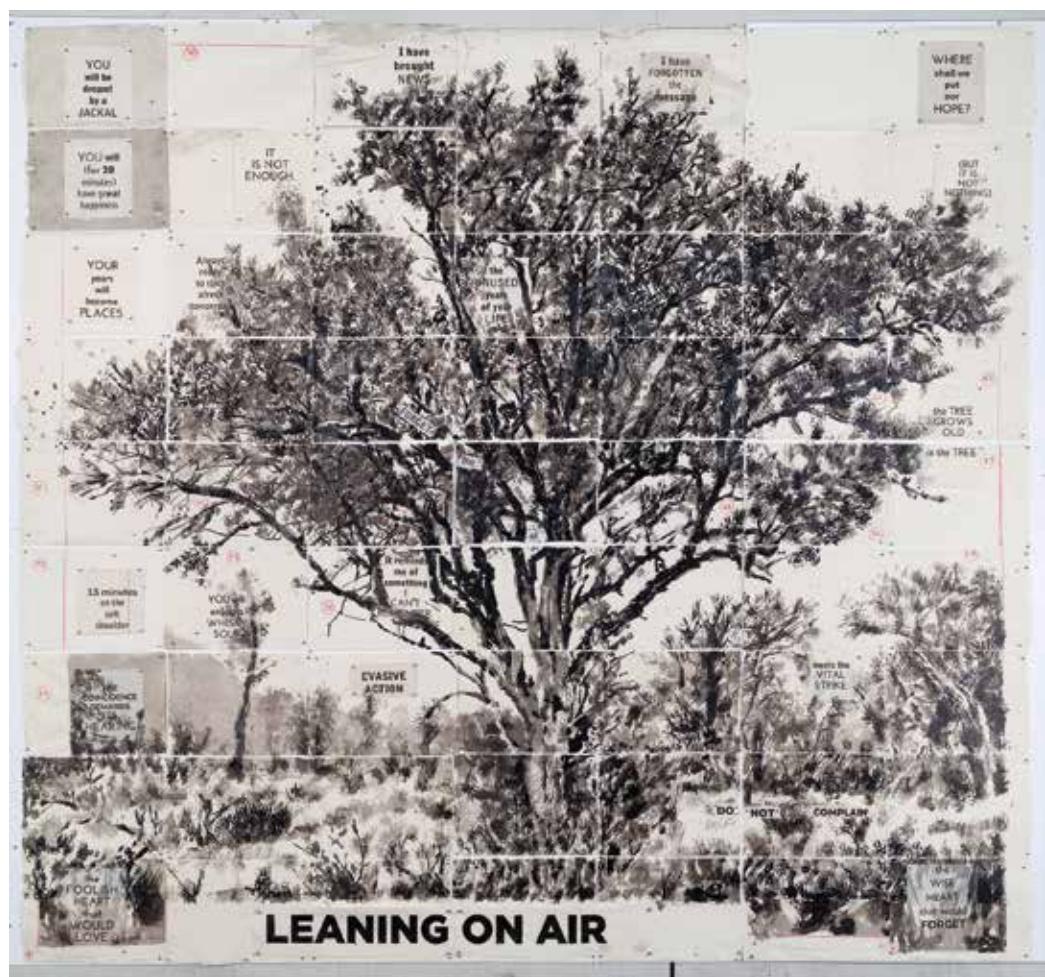
ALMOST
DON'T
TREMBLE

SOMETHING
HAS BEEN
POSTPONED

IT IS
NOT
ENOUGH
(but it is not nothing)

GOD'S
OPINION
is
unknown

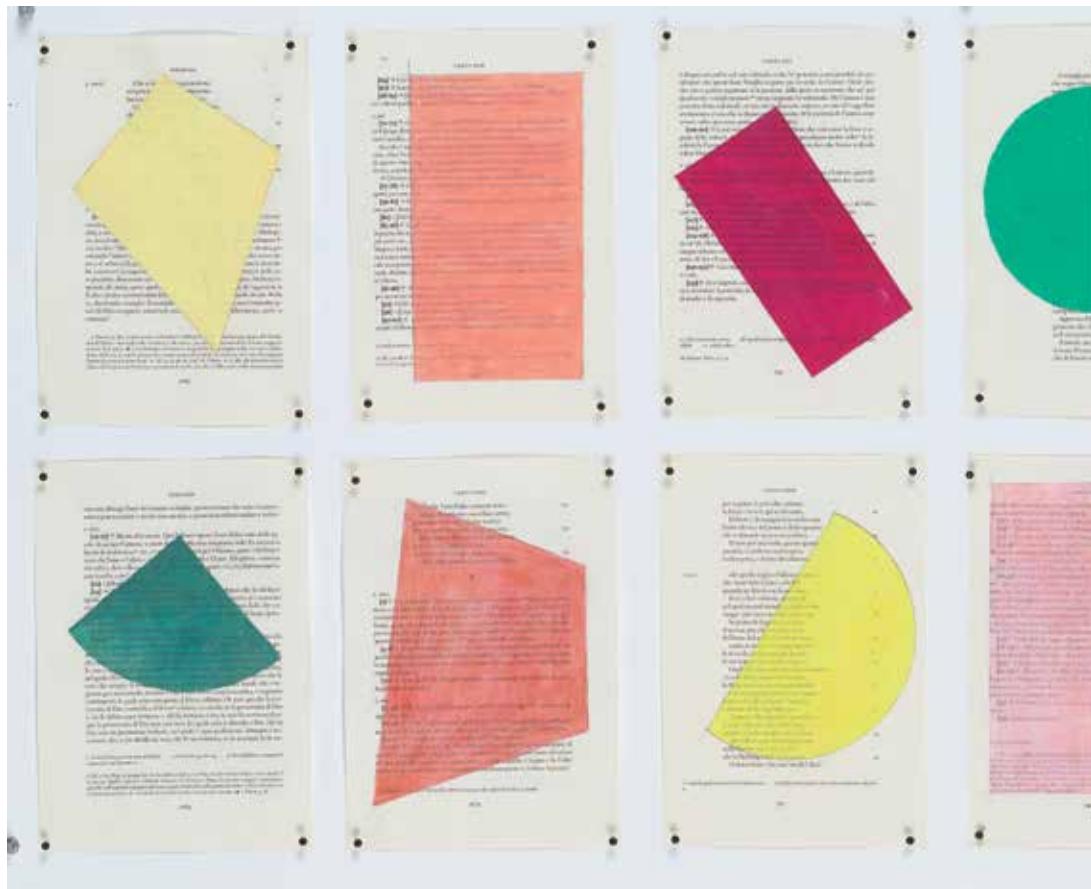
LET US TRY
for **ONCE**
not to be right



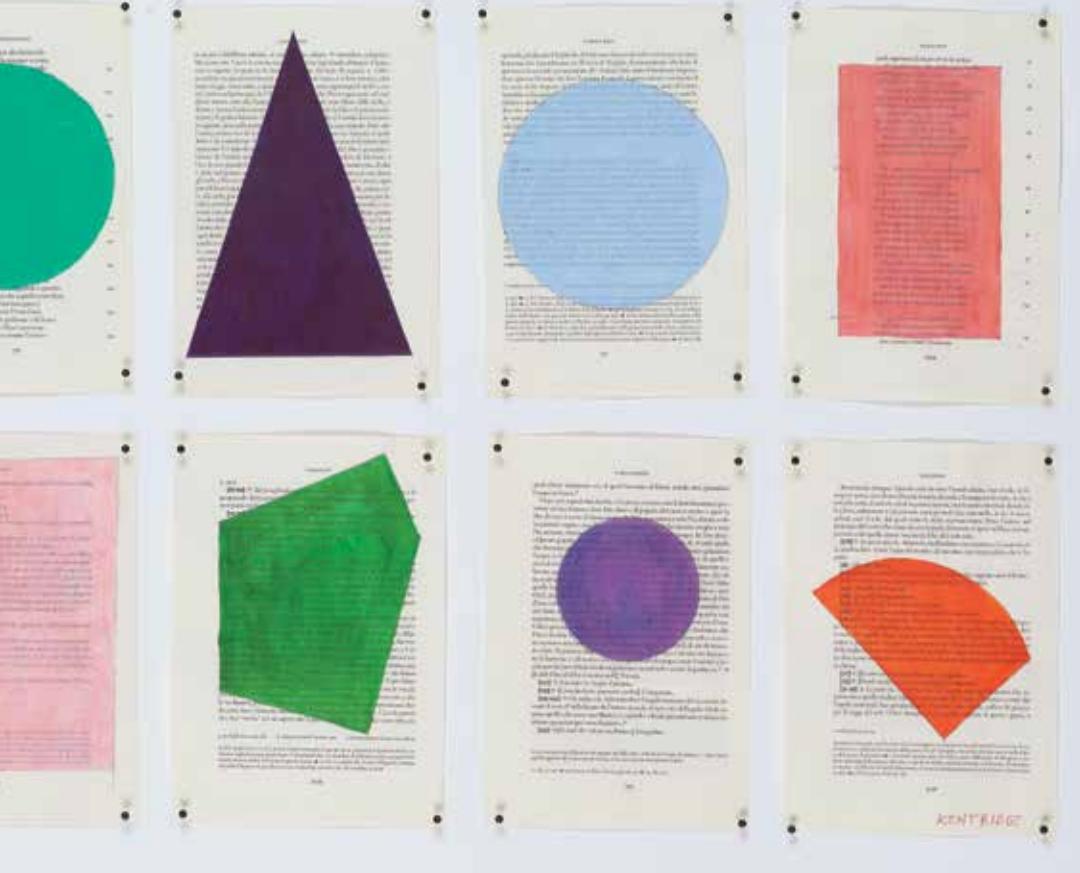
Drawing for Waiting for the Sibyl (Leaning on Air), 2020,
Ink wash on hemp and sisal fibre Phumani handmade paper,
mounted on raw canvas, Private collection



Drawing for Waiting for the Sibyl (It reminds me of something), 2019,
Indian ink on found pages, Belgian private collection, Sint-Martens-Latem



Untitled (composite drawing for Waiting for the Sibyl I), 2019,
Pastel on pages from Dante Alighieri *Chiuse alla Commedia*, Private collection



KENT RIDGE

Public programme in the framework of the exhibition at Mudam

Date to be announced

MEET THE ARTIST – William Kentridge (E)

For university students in art, art history,
history or theatre

Booking required: mudam.com/adultbooking

Dates to be announced on mudam.com

Date to be announced

TALK – William Kentridge in conversation with Suzanne Cotter (E)

On the occasion of the exhibition,
William Kentridge talks with Suzanne Cotter,
Director of Mudam and curator of the exhibition.

Booking required: mudam.com/adultbooking

Dates to be announced on mudam.com

14.03.2021

Every full hour 10:00–18:00

SCREENING – Carte blanche to William Kentridge (E)

Screening of a series of short animations
by Naomi van Niekerk (b. 1984, South Africa)
In collaboration with the Luxembourg City Film Festival

03.04.2021

13:00–17:00

Art Freak Workshop – It's just an illusion (13+)

04.04.2021

10:00–18:00

Family Workshop – It's just an illusion (13+) by O.S.T. Collective

Booking required: Art Freak workshop: mudam.com/artfreakbooking,
Family workshop: mudam.com/mudaminibooking

07, 10. & 11.04.2021

REGARDS CROISÉS -

Cycle de rencontres autour de l'exposition (F)

«Luxembourg, un État colonial ?»

Collaboration with the feminist and antiracist organisation Lëtz Rise Up

Booking required: mudam.com/adultbooking

31.05. & 01.06.2021

MASTERCLASS (F)

With Sabine Theunissen, set and exhibition designer,
architect and long-time collaborator of William Kentridge

For university students in architecture, interior design,
theatre or theatre design

Booking required: mudam.com/adultbooking

05. & 06.06.2021

Une fanfare Dada

See p. 172.

Complete programme: www.mudam.com

Mudam Luxembourg remercie l'ensemble des donateurs et des mécènes,
et en particulier pour leur soutien exceptionnel

The Leir Foundation, JTI, Le Freeport, M. et Mme Norbert Becker-Dennewald,
Allen and Overy, Banque Degroof Petercam Luxembourg, Cargolux, Œuvre Nationale
de Secours Grande-Duchesse Charlotte, The Loo & Lou Foundation, abritée sous
l'égide de la Fondation de Luxembourg.



Joanna Dudley in *A Guided Tour of the Exhibition: For Soprano with Handbag*, Whitechapel Gallery, London, 2016
© Photo: Richard Eaton



15.05.2021

16.05.2021

16:00

11:00 & 16:00

Mudam

A Guided Tour of the Exhibition: For Soprano with Handbag

William Kentridge conception

Joanna Dudley soprano, conception

Žana Marović vidéo

Greta Goiris costumes

Joel Valabrega curatrice pour la présentation au Mudam

William Kentridge, Joanna Dudley

A Guided Tour of the Exhibition: For Soprano with Handbag (2016)

40'

Coproduction Berliner Festspiele / Foreign Affairs et
Martin-Gropius-Bau

Dans le cadre des Luxembourg Museum Days

Cette performance pour musée a été conçue par la soprano Joanna Dudley en collaboration avec William Kentridge. La chanteuse et l'artiste ont travaillé ensemble à la réalisation d'un grand nombre des productions théâtrales de ce dernier. Contrairement à une visite guidée classique, il s'agit ici d'un moment de pur plaisir poétique où les œuvres d'art se confrontent à l'interprétation, au sein d'une mise en scène théâtrale.

Diese Performance für ein Museum wurde gemeinsam von der Sopranistin Joanna Dudley und William Kentridge entwickelt, die bereits zuvor bei zahlreichen Bühnenprojekten zusammengearbeitet hatten. Im Gegensatz zu einer klassischen Museumsführung stellt sie einen Augenblick reinen poetischen Vergnügens dar, bei dem Kunstwerke als Teil einer theatralen Inszenierung für eine Deutung ausgewählt werden.

The performance for museums has been developed by soprano Joanna Dudley with William Kentridge, who have worked together on numerous productions by Kentridge for the stage. The opposite of a classic guided tour, this is a moment of pure poetic pleasure that pits artworks against interpretation as part of a theatrical mise-en-scène.



Joanna Dudley in *A Guided Tour of the Exhibition: For Soprano with Handbag*,
Fondation Louis Vuitton, Paris, 2017
© Photo: Martin Raphaël Martiq

*«A Guided Tour of the Exhibition:
For Soprano with Handbag* is a performance developed with the Australian soprano Joanna Dudley for an exhibition at the Martin-Gropius-Bau in Berlin in May 2016. It is in part an anti-tour: it evades the demand that is an outside look at the project, and tries to insinuate itself into a safer space, as an exhibit amongst other exhibits. It is a voice for the works in the exhibition, fighting back against interpretation, demanding their right to be provisional and unstable. It is their correction to interpretation.»

William Kentridge



Joanna Dudley in *A Guided Tour of the Exhibition: For Soprano with Handbag*,
Whitechapel Gallery, London, 2016
© Photo: Richard Eaton





Il ritorno d'Ulisse with Stephan MacLeod and Luc De Wit

© Photo: John Hodgkiss



29. & 30.05.2021

19:00

Philharmonie

Il ritorno d'Ulisse

Opéra de chambre avec marionnettes

William Kentridge mise en scène, création vidéo, scénographie

Ricercar Consort

Philippe Pierlot violes de gambe, direction, adaptation musicale

Kristina Hammarström Penelope

Jeffrey Thompson Ulisse, L'Humana fragilità

Jean-François Novelli Telemaco, Pisandro

Antonio Abete Tempo, Antinoo, Nettuno

Hanna Bayodi Amore, Minerva

Anna Zander Fortuna, Anfinomo, Melanto

Victor Sordo Eurimaco, Eumete, Giove

Luc De Wit assistance à la mise en scène pour les reprises

Adrian Kohler scénographie, marionnettes (Handspring Puppet Company), costumes, fabrication des marionnettes

Wesley France lumières

Tau Qwelane fabrication des marionnettes

Catherine Meyburgh montage vidéo

Anne McIlleron, Nina Gebauer assistance à l'animation

Gail Behrmann recherches d'images et de vidéos

Kim Gunning régie vidéo

Herman Sorgeloos régie générale

Busi Zokufa, Enrico Wey, Gabriel Marchand,

Jonathan Riddleberger, Rachel Leonard marionnettistes

Claudio Monteverdi

Il ritorno d'Ulisse in patria (1639)

100'

Un mythe dans le meilleur sens du terme, contemporain et intemporel: ainsi William Kentridge parvient-il, par son langage visuel unique et riche en évocations, à hisser *L'Odyssée* de Homère, avec *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi, à notre époque, et opère-t-il une rencontre entre musique ancienne et marionnettes.

Als Mythos im besten Wortsinne, nämlich zeitgemäß zeitlos, holt William Kentridge in seiner charakteristischen und beziehungsreichen Bildsprache Homers *Odyssee* mit Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* in unsere Gegenwart und lässt alte Musik auf Figurentheater treffen.

As a myth in the best sense – timely yet timeless – William Kentridge brings Homer's *Odyssey* as recounted in Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse in patria* into our own times through his characteristic visual idiom, replete with associations and references. Early music meets puppet theatre.

Version de 2016 produite par Quaternaire/Paris; mise en scène reprise avec le soutien de l'Asia Culture Center-Asian Arts Theatre de Gwangju, Corée du Sud, du White Light Festival du Lincoln Center de New York, États-Unis, et des Musikfestspiele Sanssouci und Nikolaisaal de Potsdam, Allemagne

Il ritorno d'Ulisse

William Kentridge (2003)

Ulysse : le corps écartelé

Depuis quelques temps, je dessine et j'utilise dans mes films des images tirées de différentes techniques d'imagerie médicale. Cela va de la radio au scanner en passant par l'échographie et l'imagerie par résonance magnétique. Si ces images n'étaient pas le sujet des films ou des pièces où je les ai insérées, elles n'en étaient pas moins centrales. L'origine de ces images est double et doublement banale. Elles traînaient chez moi, dans les livres et magazines médicaux de ma femme. Je ne les ai pas cherchées, je suis plutôt tombé dessus.

Deuxièrement et tout aussi simplement, leur envie d'être dessinées était criante. Elles allaient au-devant de la création du dessin. Ce sont déjà des demi-dessins, réduites qu'elles sont au noir et blanc et aux nuances de gris. Les transitions troubles des radios, les marques discrètes d'une échographie, la clarté diagrammatique d'une IRM se traduisent, sinon sans effort, du moins très naturellement en équivalents sur papier au fusain. Les marques brutales et épaisse qu'il trace rappellent les points et traits d'une échographie. Un nuage de poussière de charbon est la translittération immédiate d'une radio. Reproduire ces images à la peinture à l'huile ou à la plume et à l'encre serait un acte de dissimulation.

Ulysse : un prologue

L'opéra *Il ritorno d'Ulisse* (*Le Retour d'Ulysse dans sa patrie*) reste très proche de Homère et raconte le retour d'Ulysse après la guerre de Troie, la façon dont il met en déroute les prétendants qui entourent Pénélope au palais d'Ithaque et ses retrouvailles



Il ritorno d'Ulisse with Hanna Bayodi, Jeffrey Thompson,
Jonathan Riddleberger, Enrico Wey, Anna Zander and Antonio Abete
© Photo: ICKHEO

avec sa femme. Ce qu'ont ajouté Monteverdi et son librettiste, Giacomo Badoaro, c'est un prologue au cours duquel les attributs de Fragilité Humaine, de Temps, de Chance et d'Amour débattent du sort d'Ulysse. C'est ce prologue, dont le thème central est l'humain dans sa vulnérabilité et non dans son héroïsme, qui m'a amené à monter cet opéra. Dans toute l'œuvre, paroles comme musique oscillent sans cesse entre la confiance d'Ulysse, sûr de prévaloir, et son fatalisme qui lui assure que cela sera trop dur. Le prologue donnait le ton et établissait un corpus d'images du corps qui s'est retrouvé dans l'opéra.

Monter l'opéra a demandé à peu près un an – dont huit mois à faire des dessins et à monter un film d'animation. Sur la même période, Adrian Kohler de la Handspring Puppet Company a conçu et sculpté les marionnettes, Philippe Pierlot et moi avons raccourci l'opéra afin que les marionnettistes puissent tenir la longueur et que les thèmes de la vulnérabilité et de l'héroïsme, essentiels à la mise en scène, soient mis en valeur. Tout ceci fut suivi de mois de répétitions avec les marionnettistes à Johannesburg puis avec toute la troupe à Bruxelles.

Ce qu'on sait et ce qu'on voit

Pendant la préparation d'*Ulis*, j'ai dû emmener mon neveu de cinq ans passer une radio du torse. Il a été placé debout devant la machine puis positionné correctement à l'aide d'un écran vidéo situé à côté de l'appareil. Sur l'écran, on voyait bouger son squelette, on voyait ses clavicules incroyablement fines et fragiles, la mince colonne de sa colonne vertébrale et dans la mâchoire, pas seulement ses dents mais aussi les dents d'adulte encore enchâssées dans l'os, attendant de surgir. La vulnérabilité et le processus de croissance comme un acte continu de transition. Cet écran rendait visibles ces choses que l'on sait. La vidéo ne montrait pas seulement l'intérieur d'un corps mais également une série de processus et d'associations généralement invisibles. (Ce va-et-vient entre ce qu'on voit et ce qu'on sait me semble être l'espace où travaillent les artistes visuels, les réalisateurs.)

Mars – déjà vu, déjà fait

Ces images du corps qu'appelait le prologue de l'opéra, comme l'échographie, les radios, les IRM, les scanners, diffèrent des images externes du corps ou même des peintures anatomiques et photographies de dissection qui révèlent un corps. De par leur nature

même, ce sont des images internes. Vous aurez beau la disséquer, vous ne trouverez jamais de référence mimétique sur une échographie. Ces images sont déjà des métaphores, un message venu d'un intérieur qu'on peut envisager mais jamais vraiment comprendre. Séparées de l'apparence, elles sont comme des rapports venus d'un endroit lointain et inconnu.

À l'inverse, par exemple, les photographies de Mars parvenues sur Terre l'an dernier sont remarquables de familiarité. Je connais Mars, c'est juste après Colesburg dans le désert du Karoo, à mi-chemin entre Johannesburg et Cape Town. J'ai dessiné ce paysage. Ce que Mars avait d'incroyable, c'est qu'il était tout près de chez moi. Par contraste, nos intérieurs sont une planète bien plus lointaine et bien moins familière à nos yeux. La familière traduction photographique entre l'image et le monde devenue inopérante, nous devons utiliser un autre code. Et c'est cette distance supplémentaire (qui résulte peut-être de la technologie des appareils d'imagerie – ce n'est pas mon propos ici) qui me semble être la grille de lecture la plus pertinente et précise pour éclairer notre rapport au corps.

Pasteur d'un bœuf récalcitrant

Nous avons un rapport malaisé au corps. John Updike dit que nous sommes « *les bergers de nos corps, des bêtes aussi stupides, chauves, répugnantes que du bétail* ». On les aiguillonne en espérant qu'ils ne vont pas soudain s'émanciper, sauter une barrière, s'aventurer sur l'autoroute. Ils nous appartiennent mais sont l'altérité. Machado de Assis, dans son merveilleux livre *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, en fait une description un peu différente. Le héros vieillissant est à une fête : « *Je revins dans la salle, l'envie me prit de danser une polka, de m'enivrer de lumière, de fleurs, du reflet des cristaux, de celui des beaux yeux, du murmure sourd et léger des conversations particulières. [...] Je me trouvai soudain tout rajeuni. Mais quand, une demi-heure plus tard, je me retirai du bal, à quatre heures du matin, qu'est-ce que je trouvai dans le fond de ma voiture ? Mes cinquante ans. Ils étaient revenus avec entêtement, non point frileux ni rhumatisants, mais un peu las, et désireux d'un bon lit et de repos.* » (Traduction d'Adrien Delpech, éd. Garnier Frères, 1911)

La foudre intérieure

Lors de la préparation, nous avons dû visionner une série de vidéos médicales d'opérations, de transits barytés, de

gastroscopies, d'angiographies, d'arthroscopies, etc. Pour moi, une des plus remarquables fut celle d'une angiographie, une image aux rayons X d'un produit de contraste qu'on injectait dans les artères autour du cœur. Lorsqu'il se répandait en un battement de cœur, en une pulsation, il se diffusait et noircissait son chemin accidenté le long des artères. J'avais toujours cru que ces vaisseaux présentaient de douces courbes aérodynamiques ou au moins une certaine ergonomie. Mais ils sont en escalier, fourchent brutalement. Cette vidéo fut mise de côté et resta là, dans la salle de montage, à attendre de trouver sa place. On s'en est servi tôt dans l'opéra. Le dieu Zeus vient se mêler des affaires et de la fortune d'Ulysse et quand l'interprète chantait « *Je lâche des éclairs* », nous projections une image de ce qui semblait être un éclair mais était en fait cette angiographie, la foudre qui frappait au sein d'un corps.

Une libation aux dieux

C'est là que nous en sommes aujourd'hui. Non plus directement dans la crainte des dieux grecs mais tout de même à la merci de forces qui nous entourent. Le monde qui échappe à notre contrôle et qui doit être protégé à force de sacrifices et de libations est à présent en nous. La peur de l'éclair de Zeus est apaisée par l'invention du paratonnerre mais nous sommes toujours terrifiés par la foudre intérieure, crise cardiaque ou autre défaillance interne qu'on ne peut, au mieux, que tenter de prévenir. On peut essayer d'apaiser nos organismes mais en fin de compte, évidemment, nous sommes à leur merci et c'est eux qui nous détruiront.

Alors, plutôt que de brûler de l'huile au temple, nous prions chaque jour sur l'autel du tapis de course ou du simulateur d'escalier à la salle de sport (ou bien on ne le fait pas et on invite la colère des dieux). Nous ingérons nos offrandes, notre calcium, nos antioxydants, nous faisons carême pour de bon du beurre, de la viande rouge, des cigarettes (ou on ne le fait pas et on invite à la fois le désastre et l'opprobre due au blasphémateur).

Les risques sont à la fois internes et externes. Tous nous sont étrangers. Quelle est alors la frontière extrêmement mince entre les éclairs extérieurs et ceux, intérieurs, dont nous pensons qu'ils nous appartiennent ? Ce paradoxe, cette question devient le thème conducteur de la mise en scène ; et face à cette vulnérabilité, il n'y a que le courage utopique d'Ulysse et de tous les héros mythiques.



Il ritorno d'Ulisse with Jason Potgieter and Adrian Kohler
© Photo: John Hodgkiss



Il ritorno d'Ulisse with Giovanna Pessi, Philippe Pierlot, Kaori Uemura, Colonna Preti, Rainer Zipperling, Eduardo Egüez, Daniel Zapico, Jeffrey Thompson and Hanna Bayodi, Courtesy of the artist



Tonight We Perform...

William Kentridge (1998)

For many years I had made animated films which had been seen by Basil Jones and Adrian Kohler of the Handspring Puppet Company, and they had made puppet theatre which I had seen. We said – *let's see what happens if we put the animation and the puppetry together*. Which we finally did a year or so later. We began by testing some fragments of animation I had made, landscapes around Johannesburg, images of a table laying itself. Against these images on a screen we played with a roughly carved wooden puppet that Adrian had carved based on some of the characters that had appeared in some of my films – a woman covered with newspapers, a homeless man in an oversized greatcoat, a businessman in a suit.

We discovered we had a cast of characters and a world for the production but no idea of what play we were performing. We hunted through libraries of play scripts looking for roles for our cast, Myakovsky, Mérimée, Soyinka. In the end we were reduced to *Woyzeck* as the text that mapped most directly onto what we had done. Our starting point was a disrespect for the text. But as we progressed with the production we discovered that the closer we stuck to the text the stronger the piece was. In the end the play *Woyzeck on the Highveld* is very faithful to Büchner, but this in spite of us. The inauthentic origins of the project were swamped.

The second production we made, *Faustus in Africa!*, started as a revenge against Goethe. Take a great European text that has stood reproachfully unread on your bookshelf for 25 years (proclaiming «*in here among dead Europeans is true knowledge, too hard for you at the edge of the European gaze*») and decimate it, take fragments

that make a colonial sense, abandon acres of it. Adrian wanted to try out a new foot and head control for a hyena so a new character was brought into the play. The piece was gradually shaped around the puppets we wanted to make, the pieces of the text that made sense in Johannesburg in 1994 and the chaotic taxonomies of a colonial museum outside Brussels. Which provided the key to the images on the screen. (The screen sometimes functions as scenery – the set in which a scene takes place, a landscape, a café and so on; but more generally it functions as a comment on the thoughts of the characters. A doctor examines Woyzeck's head with a glass, on the screen we see a representation of the different thoughts of the doctor and Woyzeck.)

The Unwilling Suspension of Disbelief

With *Woyzeck* we worked with an upper playboard in front of a screen on which animated images were projected using half life-sized rod puppets with a head control in the pelvis of each puppet. The manipulators were hidden by the playboard. We also used a table-height playboard and spent much time and suffering trying to find a way of hiding the manipulators. We hoped to do it with lighting, lighting only the puppets and keeping manipulators in deep shadow. In this we failed and with some embarrassment had to acknowledge that the manipulators (two to a puppet) would be clearly seen by the audience. It was only halfway through the rehearsal period that we realised this was not a liability but an enormously rich part of the performance. For me it was a revelation that the presence of the manipulator not only was not distracting, but was a part of the performance. And this realisation has been at the heart of much of the work we have done since.

There is a triangle of performance. The spectator looks at the actor/manipulator, whose focus is on the puppet. The gaze shifts to the puppet and then returns to the spectator. But returns in a particular way. It is a very conscious return. The spectator is aware he is looking at a double performance, aware of a human hand moving a roughly carved piece of wood, but still cannot stop (when the performance is on track) feeling the transference of the performance from the actor/manipulator to the puppet. You can see Woyzeck being moved to pick up a knife or fork or bottle – but the anxiety this provokes is for the puppet, not for the manipulator. The gaze returns to the spectator in a particular way because the spectator then sits behind himself, observing himself shifting his focus from actor to puppet

and back. And one of the pleasures is the pleasure of being aware of the allowing of the transference of the performance to happen. Which happens even if it is resisted. «I will look at the actor not at the puppet.» But the look moves, the performance of the puppet gets its own presence, willingly or unwillingly.

The form itself provokes a layered viewing. When watching an actor or a puppet the activity of viewing is very fractured. Our mind shifts between being held by the performance, being aware of oneself in the theatre, aware of thoughts outside of the performance (things done in the day, things to remember for the next day, ideas and images sparked by something in the play but about something outside of it). With much theatre these shifts of thought are seen as lapses of concentration on the part of the spectator, or faults of the production. The once-removed nature of puppetry makes this layered and shifting viewing of a performance part of the meaning of the hours spent in the theatre.

This working outwards from failure (the failure to cloak the manipulator in shadow) works in other ways too.

The Crocodile's Mouth

In South Africa at the moment there is a battle between the paper-shredders and the photocopying machines. For each police general who is shredding documents of his past there are officers under him who are photocopying them to keep as insurance against future prosecution. In the production *Ubu and the Truth Commission* we wanted to show this shredding on stage. But a real machine noisily and slowly going through reams of paper did not seem very remarkable. We considered using a bread-slicer as metaphor but were daunted by the thought of all that sliced bread each evening. I thought of drawing a shredding machine and animating the reams of paper being turned into whorls of spaghetti. Then we thought – we have three dogs on stage – why not feed the evidence to the dogs? But their mouths were too small to swallow a video tape or ream of documents. So we asked, what has a mouth wide enough to swallow a whole dark history?

Hence the crocodile, which became a central character in the play and determined a whole range of the moments and plot directions of the play. Not only puppets and characters, but part of the central story and meaning of the plays often emerges from this type of

formal solution to a practical problem. (Our planned three dogs in the end became one. We ran out of manipulators and had to put three heads onto one body, and this too became part of the meaning – three levels of the state apparatus, and the question, *if you hang one dog what happens to the other two?*)

Good Idea, Handle with Caution

In Monteverdi's opera *Il ritorno d'Ulisse in patria*, there are two major scenes in which three suitors try to woo Penelope. These scenes with their comedy, the action (giving gifts, attempting to draw Ulisse's bow, the slaughtering of the suitors) and ensemble pieces were what drew me to the opera and made it seem amenable to translation into a puppet work – which eventually materialised in the production *Il ritorno d'Ulisse*. The solo scenes – more psychological, and static (Penelope's first lament is fifteen minutes in which nothing moves or changes) – seemed real problems, which I was terrified of and for which I had no solutions. In the end these solo scenes were the most powerful. The scenes in which the double performance of the singers and puppets (triple performance in fact, as there was puppet, primary manipulator and singer, who manipulated the second hand) worked, if not effortlessly, then certainly with a sense of rightness that for me justified the journey of the production. The scenes with the suitors became a question of orchestrating chaos. (For each trio there were nine heads to look at, plus the musicians visible on stage behind the singers.)

I am extremely suspicious of the clear ideas which precede a production. Which is not to say that all are doomed. It is just impossible to tell in advance which ideas are false trails and which will prove fruitful.

Getting up to Speed

The moments to hope for are when the production gets to a critical velocity and the forms and the meanings they bring race along and all one can do is try to keep up. In *Ubu*, suddenly some of the puppets became two-dimensional – shadow puppets but with white line-drawing on them – initially the line-drawing was to give an outline for Adrian to use in cutting out the cardboard, but we played with filming these cut-outs and this showed a way of animating. From that the whole visual style for the piece emerged.

In *Ulisse* we needed a frail Ulisse in his bed – the Ulisse of the prologue in which his fate is disputed by L'Humana fragilità, Amore, Fortuna and Tempo, and a heroic Ulisse returning to defeat the suitors. Two Ulisse puppets were made – identical except for a slight gauntness in one. Again we could not keep up with the ideas and possibilities that then emerged.

And one's reaction when these moments arrive is not to think, *what a good idea, how clever we are*; but rather, *how dumb not to have realised this all along, how dull we are that we have to wait for these ideas or images or ways of working to emerge in spite of rather than because of our plans*.

This article was first published in French translation in the magazine *Puck*, 1998, N° 11.



Paper Music featuring Ann Masina and Joanna Dudley, Berliner Festspiele: Foreign Affairs, Berlin, 2016
© Photo: Christopher Hewitt



05.06.2021

20:00

06.06.2021

17:00

Grand Théâtre

Paper Music

Un ciné-concert par William Kentridge
et Philip Miller

William Kentridge vidéo

Philip Miller musique

Joanna Dudley voix, ukulélé

Ann Masina voix

Vincenzo Pasquarello piano

Greta Goiris costumes

Michele Greco coordination technique

William Kentridge, Philip Miller

Paper Music (2014)

Première partie

I. Journey to the Moon

II. Tide Table

III. Nubian-Landscape (Metronomes)

IV. Shards

V. Remember Nuh

VI. Tango for Page Turning

VII. Other Faces

Seconde partie – *Paper Music Suite*

VIII. Panther

IX. Isihlahla – Waiting for Sybil

X. Lullaby for House Alarm

XI. iBook

XII. Twins

XIII. Trio for four hands

60'

Paper Music, cycle de chansons et de films poignant et plein d'esprit, réunit des films, principalement des animations basées sur les dessins au fusain et à l'encre de William Kentridge, avec des performances musicales en direct des chanteuses Ann Masina et Joanna Dudley, et du pianiste Vincenzo Pasquariello. Exploration fascinante des relations entre le son et l'image, *Paper Music* est l'un des nombreux projets fruits de la collaboration de longue date entre William Kentridge et son compatriote sud-africain, le compositeur et artiste sonore Philip Miller. Leur partenariat artistique remonte à 1993 et au film *Felix in Exile* de Kentridge, élément de sa célèbre série *Soho Eckstein*, pour laquelle Miller écrivit la partition.

—

Paper Music ist ein geistreicher Film- und Liederzyklus, der Filme, meist Animationsfilme, die auf William Kentridges Kohle- und Tuschezeichnungen basieren, mit Live-Auftritten der Sängerinnen Ann Masina und Joanna Dudley und des Pianisten Vincenzo Pasquariello vereint. *Paper Music* ist eine faszinierende Erkundung der Beziehungen zwischen Ton und Bild und zugleich eines der vielen gemeinsamen Projekte in der langjährigen Zusammenarbeit zwischen William Kentridge und dem südafrikanischen Komponisten und Klangkünstler Philip Miller. Ihre künstlerische Partnerschaft begann 1993 mit Kentridges Film *Felix in Exile*, Teil seiner berühmten Reihe *Soho Eckstein*, für die Miller die Musik komponierte.

—

Paper Music is a witty, poignant, song-and-film cycle uniting films, mostly animations based on William Kentridge's charcoal and ink drawings, with live musical performances by vocalists Ann Masina and Joanna Dudley as well as pianist Vincenzo Pasquariello. A fascinating exploration of the relationships between sound and image, *Paper Music* is one of many projects in the long-time, ongoing collaboration between William Kentridge and his South African compatriot, composer and sound artist Philip Miller. Their artistic partnership dates back to Kentridge's 1993 film *Felix in Exile*, part of his celebrated *Soho Eckstein* series for which Miller wrote the score.

**«How a sequence of images is
read when one piece of music
is heard and conversely, how we
hear music, when one set of
images is chosen over another,
is the exploration upon which
William and I embark as
collaborators.»**

Philip Miller



Joanna Dudley in *Paper Music*, Berliner Festspiele: Foreign Affairs, Berlin, 2016
© Photo: Christopher Hewitt

Paper Music

William Kentridge (2014)

New music for old drawings. Recent music with recent films. New music written for films yet to be made.

One of the ongoing projects in the studio in Johannesburg is exploring the different relationships between image and sound. How a particular sound or piece of music makes you see something differently, and how an image or film or frame from a film makes you hear music differently. This seems to me the only reason for working together between the forms of drawing and music.

There is the obvious relationship of music to film in the mimicking of emotion or energy – a chase having fast music, a romance having the languid playing of a violin – this is an obvious connection of image and music in which the one simply reinforces the other. But there are ways in which music can act as the grammar, the syntax of the films – particularly with the animated films in which the narrative is fragmentary and fragmented. The music gives you a sense of cause and effect: where a new section starts, what causes one event, how to read the narrative of the film. The third way in which the music and the images come together is in changing how you see. There are certain sections of the animation which are so jerky, in which the changes from frame to frame in the drawing are so large, that when you watch the film silently it is impossible to see – all you are aware of is the aggression towards your eye of these images jumping. But if you find the right music – which has to do with the rhythm, a slow wheel of energy turning behind the image – very often the actual looking at the image changes, and what before was impossible to look at becomes slowed down, becomes smoothed out.

You are prepared to go on this journey of construction, of turning these static images into the appearance of fluid movement.

I think it has to do with the very specific nature of an image – a cat, a house – and the precision but indeterminacy of music. You cannot say this note is a cat, that note is a horse. There is a way in which one is constantly listening to the music and trying to make a connection between the outside world and what one is feeling and seeing. And this mixture of the very specific and the very indeterminate is for me the heart of the connection between sound and image.

Some of the films in *Paper Music* date back twenty years, films in which I am using a very simple charcoal animation technique – which I return to every few years. There are now ten films in the series. We look at three of these films – *Felix in Exile* (1994), *Tide Table* (2003), and *Other Faces* (2011) – two of which originally had music written by Philip Miller, for string quartets, for voice, for different instruments – but which now are re-scored and re-composed, sometimes with entirely new music, for the piano and two voices, our ensemble for all the music in *Paper Music*.

There is also a suite of films and music from a project which looked at my relationship to Egypt, called *Carnets d'Égypte* (2010) – which included fragments of plagues, of Lully's opera *Isis*, of metronomes standing in for Nubian pyramids.

The project *The Refusal of Time*, which was made for dOCUMENTA 13 in Kassel in 2012, had as one of its needs turning time into some material object one could examine, take apart, put under a microscope and explore. The central way that time became material was in the form of music – music which could be reversed, sent backwards, brought forwards again, slowed down, speeded up, cut up and collaged as one would the pieces of paper of a drawing. Fragments from *The Refusal of Time* are included in *Paper Music*. *The Refusal of Time* was the first time I had worked with Ann Masina and with Joanna Dudley, and found the extraordinary combination between their voices, the music of Philip Miller, and the images that we were making in this essay on time and our relationship to destiny.

Then there is a suite of new songs called *Paper Music* – sometimes also described as «music for those who should know better» – in which there is a smashing together of fragments of lectures I have

given, of texts and phrases from these lectures becoming the libretto of the songs; of starting with impulses of sound from Ann and Jo and Philip and the pianist, Vincenzo Pasquarello, and working from that into images. Taking fragments of films, of papers falling, of the pages of flip-books being quickly turned – trying to find some, perhaps not equivalence, but conversation between the turning of pages and the playing of notes on the piano, of the change of thoughts with the turning of pages and flying of pages in the air, and the pages and voice working together.



Nhlanhla Mahlangu, Xolisile Bongwana and Thulani Chauke in *Waiting for the Sibyl*, Teatro dell'Opera di Roma, 2019
© Photo: Stella Olivier



11. & 12.06.2021

13.06.2021

20:00

17:00

Grand Théâtre

Sibyl

William Kentridge mise en scène, conception

Kyle Shepherd direction, piano, composition

Nhlakanthalia Mahlangu mise en scène, voix, danse,
composition des parties vocales

Xolisile Bongwana voix, danse

Ayanda Nhlengethwa, Zandile Hlatshwayo,

Siphwe Nkabinde, Sbusiso Shozi voix

Thulani Chauke, Teresa Phuti Mojela,

Thandazile «Sonia» Radebe danse

Žana Marović projections

Greta Goiris costumes

Sabine Theunissen décors

Urs Schönebaum lumières

Duško Marović cinématographie

William Kentridge

Sibyl (2020)

Part One: *The Moment Has Gone* (création)

Part Two: *Waiting for the Sibyl*

65'

Commande Teatro dell'Opera di Roma, Les Théâtres de
la Ville de Luxembourg et Dramaten – Stockholm

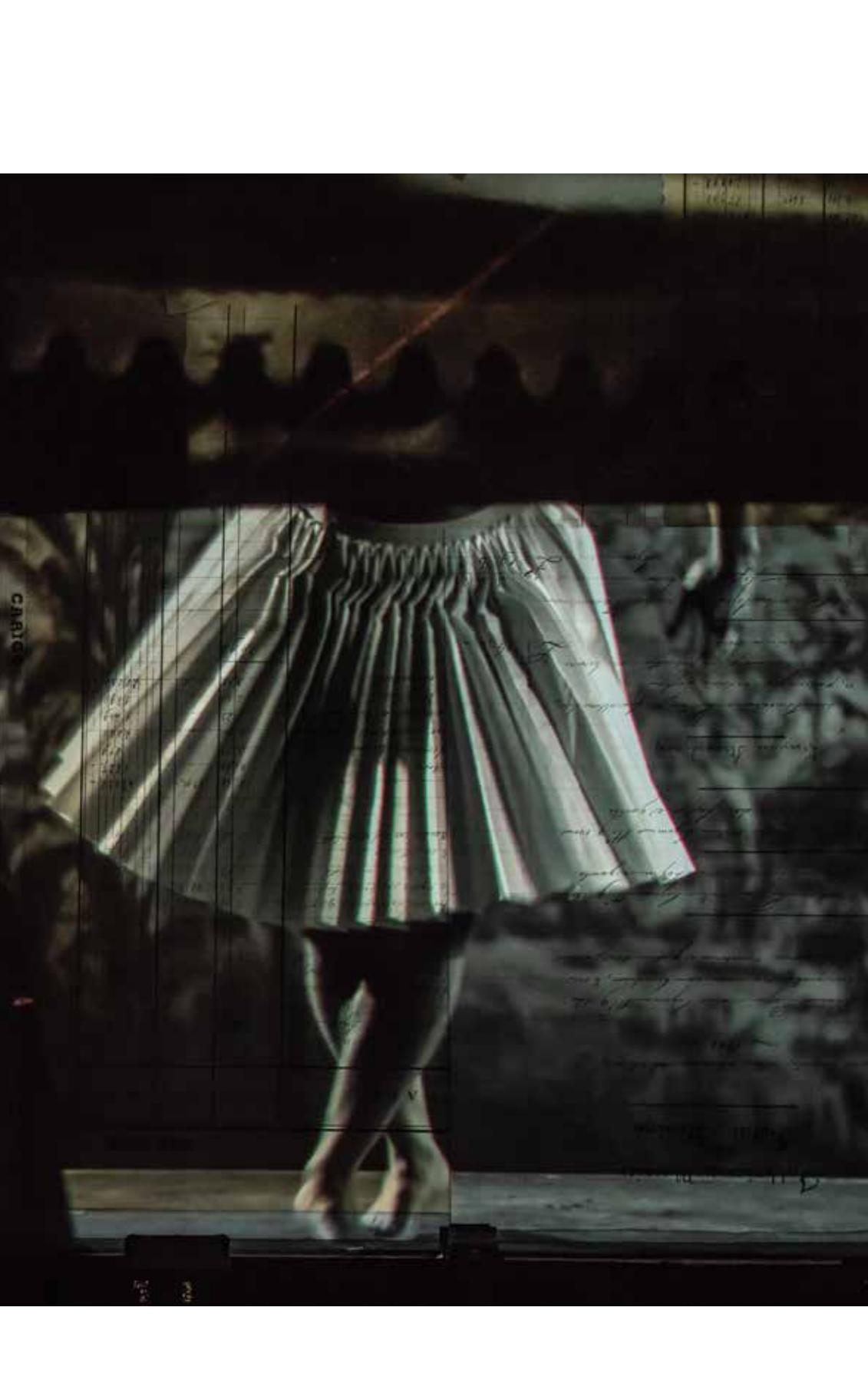
Sibyl de William Kentridge est un spectacle pour neuf interprètes sur scène et un pianiste, divisé en deux parties: *The Moment Has Gone* et *Waiting for the Sibyl*. L'œuvre intègre des éléments caractéristiques de la pratique visionnaire de Kentridge – projection, performance en direct, musique enregistrée et ombres portées par des interprètes en direct sur un fond peint à la main.

Sibyl von William Kentridge ist ein Stück für neun Interpreten auf der Bühne und einen Pianisten. Es besteht aus zwei Teilen: *The Moment Has Gone* und *Waiting for the Sibyl*. Das Werk verbindet eine Reihe von Elementen, die für Kentridges visionäre Praxis charakteristisch sind: Projektionen, Live-Performances, Musik vom Band und Live-Schattenspiele vor handgemaltem Hintergrund.

William Kentridge's *Sibyl* is a performance for nine stage performers and a pianist, divided in two parts, *The Moment Has Gone* and *Waiting for the Sibyl*. The work incorporates signature elements of Kentridge's visionary practice – projection, live performance, recorded music, and shadows cast by live performers on a hand-painted backdrop.



Waiting for the Sibyl featuring Nhlanhla Mahlangu, Teatro dell'Opera di Roma, 2019
© Photo: Stella Olivier



Waiting for the Sibyl

William Kentridge (2019)

[...]

At the end of Dante's *Paradiso* there is the story of the Cumaeian Sibyl. The leaves blown in a circle around the Sibyl turn into the pages of Dante's book, which are collected by the wind and brought together in his book.

The story of the Cumaeian Sibyl was that you would go and ask her a question. She would write your fate on an oak leaf and place the leaf at the mouth of her cave, accumulating a pile of oak leaves. But as you went to retrieve your particular oak leaf, a breeze would blow up and swirl the leaves about, so that you never knew if you were getting your fate or someone else's fate. The fact that your fate would be known, but you couldn't know it, is the deep theme of our relationship of dread, of expectation, of foreboding towards the future.

The idea of turning the leaves into pages, and the pages swirling around, brought together the turning sculptures of Calder, and the pages on which I'd been obsessively drawing in the service of making films out of books. Drawing on thousands of successive pages of encyclopaedias and dictionaries, like an impossible flip-book. Instead of taking one-and-a-half seconds as a flip-book would, these would take nine minutes or twelve minutes, and become a film in themselves. This became the starting form for the piece, to think of those leaves swirling around and what future could or couldn't be known.

The turning sculptures I've made in the past have all been ones which have one moment of coherence, when the different components of

the sculpture align. From one viewpoint they turn into a coffee pot, a tree, a typewriter, an opera singer. And then, as the sculpture turns, the elements fragment into chaos. This fragmentary possibility of coherence in the world is a theme that I've been interested in and which seemed to me connect to the movement of Calder's mobiles.

The invitation from Rome Opera was to do a piece which would use only recorded music, not to require an orchestra or chorus or solo opera singers. I tried valiantly to do this. I invited two composers: Nhlanhla Mahlangu, who works a lot with vocals, with singers and choirs; and Kyle Shepherd, who is a well-known South African jazz pianist, to work with me on the project. The astringency in Kyle's piano-playing seemed to have an echo to the 1960's Italian modernist music from the Calder. At the same time, something that would root us directly into the human problems of knowing our future, our fates, our agency or lack of agency in our fates, seemed suggested in the work with Nhlanhla and the singers.

But when we had our first workshop in Johannesburg, in which we brought together the singers, the pianist, a dancer to be the Sibyl, costume designer, set designer, videographer, the editor of the animations I've been drawing, we discovered very quickly that the magic of the piece was in the live performance of the music. At this point the project became possible to do only if we could have these singers on stage. The piano part in the piece remains recorded as one layer of the music in the piece, layered together with live voices.

The next stage was to find the questions that were being asked. This was done as a collage. As much as the pages are gathered from many different books, the lines that appear in the projection of the piece, which become its libretto, come from many different sources: from proverbs, from phrases I've found in old notebooks of my own, lines of poets from Finland, Israel, South Africa, North Africa, many places in South America and around the world – which are either used as they were or adapted or changed, but which in some way address the question: «To what end?»

Part of the form became the projections of the texts and the drawings in the book and the shadow made in the book by the performer of the Sibyl. Different scenes were added. A scene in the waiting room for the Sibyl. A scene about which is the right decision

and which is the wrong one. How do you know which is the chair that will collapse when you sit on it and which is the chair that will support you? Is the plane that you're rushing to catch the one that will crash or do you relax and not catch that plane and take the next one – and in fact that is the one that crashes? In other words, one wishes to avoid one's fate, but one knows that one is headed directly towards it.

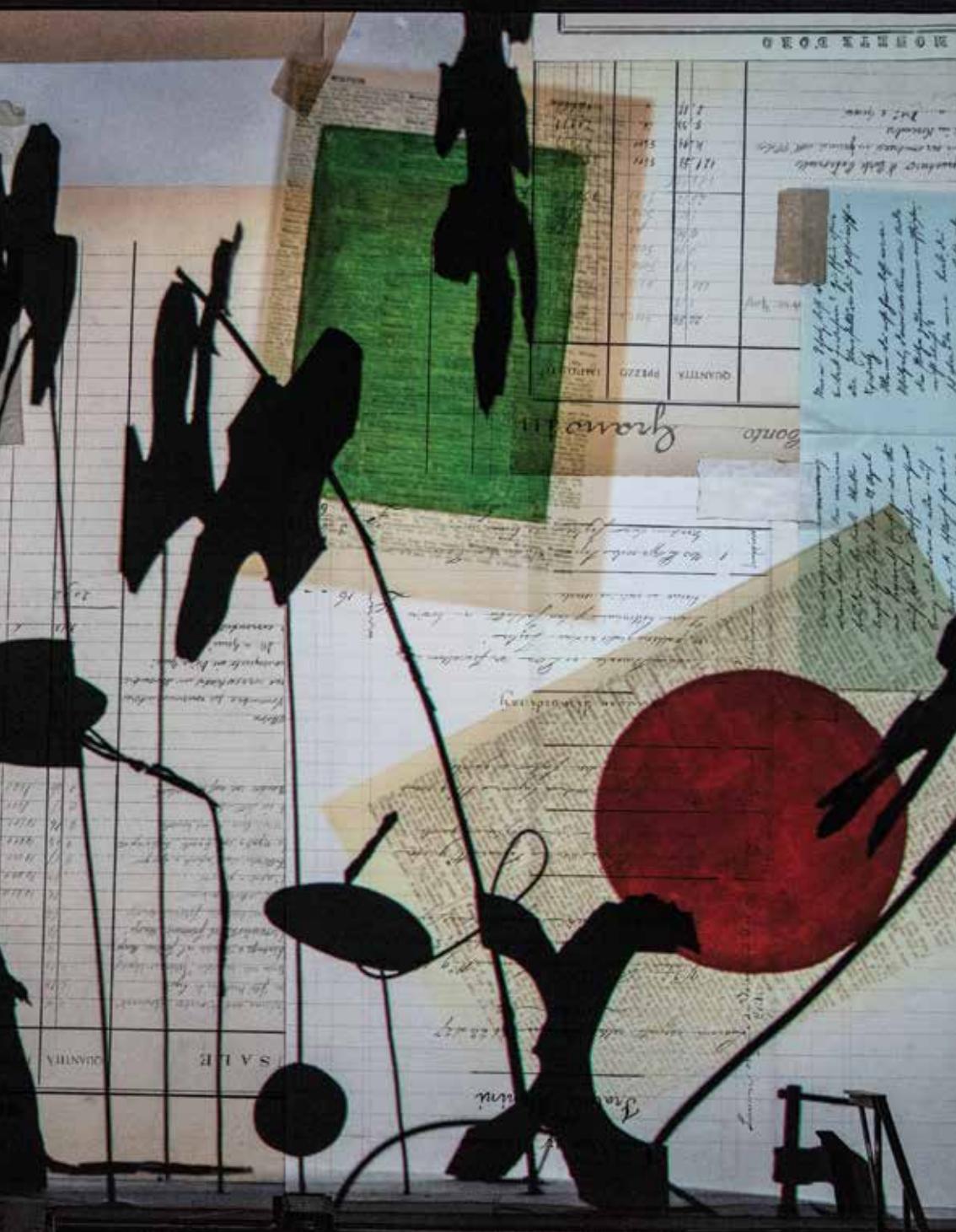
We had two workshops in Johannesburg to develop the material and to rehearse some of the scenes. The final rehearsals will be in Rome in the week before the *Waiting for the Sibyl* opens, keeping an openness as to what may emerge, even an openness as to what the themes in the piece will be. We started with Calder, we discovered a Sibyl, and we found the questions the Sibyl needed to answer.

Hanging over this, unspoken in the opera, but certain in our heads, was the fact that our contemporary Sibyl is the algorithm that will predict our future, our health, whether we'll get a bank loan, whether we'll live to 80, what our genetics will be. But there is a way in which we are still fighting to hold on to the possibility of a human Sibyl: the desire we have for something other than the machine, to guide us in how we see our future.

This text was published for the first time by the Teatro dell'Opera di Roma for the world premiere of *Waiting for the Sibyl* on 10.09.2019.



Waiting for the Sibyl, Teatro dell'Opera di Roma, 2019
© Photo: Stella Olivier





Teresa Phuti Mojela in *Waiting for the Sibyl*, Teatro dell'Opera di Roma, 2019
© Photo: Stella Olivier





40 seconds
of
RAGE
(who is keeping time?)



28.05.-06.06.2021

Grand Théâtre

TalentLAB 2021 goes red bridge project

**The complete programme will be announced
in spring 2021.**

Initié en 2016, TalentLAB est devenu un rendez-vous incontournable pour la création émergente en théâtre, danse et opéra, et constitue un des piliers du travail de transmission, d'échange et d'accompagnement d'artistes des Théâtres de la Ville. Avec ses dix jours de laboratoire, de festival et de formation en fin de chaque saison, TalentLAB tend à susciter la curiosité, à ouvrir le champ des possibles, à encourager la porosité entre les disciplines et à favoriser les échanges entre artistes et publics.

red bridge project étant né d'une même volonté d'échange, de construction de ponts entre institutions et disciplines et de mise à l'honneur d'artistes, rien de plus naturel que d'associer William Kentridge et son Centre for the Less Good Idea au TalentLAB 2021. Fondé par l'artiste, le centre aspire à trouver la «moins bonne idée» en créant et soutenant des projets artistiques expérimentaux, collaboratifs et interdisciplinaires, le tout dans un environnement sûr, qui offre le droit à l'échec, la possibilité aux projets d'être essayés et écartés s'ils ne fonctionnent pas et de suivre librement les impulsions, connexions et révélations.

Le laboratoire de projets du TalentLAB 2020 n'ayant pas pu avoir lieu, les artistes sélectionnés par un jury international se sont vu proposer d'intégrer l'édition 2021 pour vivre pleinement l'expérience TalentLAB avec ses rencontres, ses échanges et ses spectacles. Ainsi, contrairement aux années précédentes, aucun appel à projets n'a été lancé l'été dernier. Seul un groupe d'artistes du Centre for the Less Good Idea viendra rejoindre les autres porteurs de projets et leurs équipes pour travailler dix jours durant à Luxembourg sur une maquette de vingt minutes et assister aux spectacles, workshops, conférences et master classes. Le programme complet du TalenLAB goes red bridge project sera annoncé au printemps 2021.

Das 2016 ins Leben gerufene TalentLAB hat sich zu einer wichtigen Plattform für junge KünstlerInnen und deren Wirken in den Bereichen Theater, Oper und Tanz entwickelt. Zudem stellt es eine der Säulen der Vermittlungs-, Austausch- und Fortbildungsarbeit der Théâtres de la Ville dar. Mit seinem zehntägigen interdisziplinären Festival am Ende jeder Spielzeit will das TalentLAB Neugier wecken, das Feld der Möglichkeiten erweitern und einen fließenden

Übergang zwischen den verschiedenen Kunstformen schaffen sowie den Austausch zwischen den KünstlerInnen und dem Publikum fördern.

Das red bridge project entstand aus demselben Wunsch heraus, sich auszutauschen, Brücken zwischen Institutionen und Disziplinen zu bauen und KünstlerInnen zu würdigen. Aus diesem Grund verstand es sich von selbst, William Kentridge und sein Centre for the Less Good Idea ins TalentLAB 2021 einzubinden. Das vom Künstler gegründete Zentrum strebt danach, die «weniger gute Idee» zu finden, indem es in einer sicheren Umgebung experimentelle, kollaborative und interdisziplinäre Kunstprojekte schafft und unterstützt. Es wird ein Raum kreiert, in dem man Impulsen, Verbindungen und Eingebungen folgen kann, wo man die Möglichkeit hat, Projekte auszuprobieren und sie zu verwerfen, wenn sie nicht funktionieren.

Das zehntägige Laboratorium des TalentLAB konnte 2020 nicht stattfinden. Um den Künstlern dennoch die Möglichkeit zu geben, die komplette TalentLAB-Erfahrung zu machen mit ihren Treffen, ihrem Austausch und Vorstellungen, wurde ihnen angeboten, an der Ausgabe 2021 teilzunehmen. Anders als in den vergangenen Jahren gab es somit im letzten Sommer keine Projektausschreibung. Nur eine Gruppe von Künstlern des Centre for the Less Good Idea wird sich den anderen Projektleitern anschließen, um zehn Tage lang eine zwanzigminütige Kurzpräsentation zu entwickeln und an Workshops, Begegnungen und Masterclasses teilzunehmen. Das vollständige Programm von TalentLAB goes red bridge project wird im Frühling 2021 bekannt gegeben.

Launched in 2016, TalentLAB has since become an essential platform for emerging artists and creation in theatre, opera and dance and constitutes one of the pillars of the work in the areas of learning, exchanges and artist development at the Théâtres de la Ville. The TalentLAB, with its ten days of cross-disciplinary laboratory, festival and training programme at the end of each season, seeks to elicit curiosity, enlarge the field of possibilities and bridge the gaps between the different art forms as well as facilitate exchanges between artists and audiences.

Since the red bridge project was initiated out of the same desire to exchange, build bridges between institutions and disciplines and to honour artists, it was only natural to associate the Centre for the Less Good Idea to the TalentLAB. Founded by William Kentridge, the Centre aims to find the «less good idea» by creating and supporting experimental, collaborative and cross-disciplinary arts projects. It is a space to follow impulses, connections and revelations and a safe space for failure, for projects to be tried and discarded because they do not work.

Since the ten-day laboratory part of the TalentLAB 2020 could not take place, the artists who were selected by an international jury were offered to participate in the next edition to fully experience the TalentLAB in 2021. Due to these exceptional circumstances, there was no call for projects last summer. A collaboration with the Centre for the Less Good Idea will see a group of artists from South Africa join the other project leaders and their teams, to work for ten days on a twenty-minute scratch performance and attend performances, workshops, conferences and master classes. The complete programme of the TalentLAB goes red bridge project will be announced in spring 2021.

En partenariat avec:



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union







Sibyl, 2020, Film still, Courtesy of the artist

ENSEAM

615

EXTAIL

1

79
143

Oren

9

03

91139

05. & 06.06.2021

**Grand Théâtre
Mudam
Philharmonie**

Ateliers

Stéphane Ghislain Roussel conception

06.06.2021 - 16:00

DÉAMBULATION JOVIALE

Sous la forme d'une exposition vivante et en mouvement, une déambulation joviale, à laquelle vous êtes invités, partira du Grand Théâtre, traversera le pont rouge, passera devant la Philharmonie et se terminera au Mudam.

Workshops et informations détaillées:

Workshops und ausführliche Informationen:

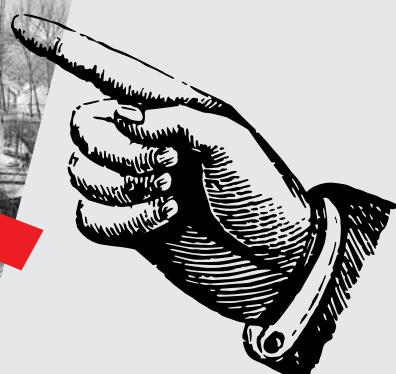
Workshops and further information:

+352 453785-531

Une fanfare



**d'A
DNA**



Grand Théâtre

Expression du corps et parade Dada: apprendre à s'exprimer par le mouvement et la gestuelle pour s'immerger dans une déambulation aux allures de guinguette.

Mudam

Papiers découpés et collages dadaïstes: créer un album d'images mobiles et des costumes de parades.

Philharmonie

Fanfare, poésie sonore et musique dada: jouer et improviser les musiques d'un cabaret déambulatoire.

Conçus comme trois ateliers autonomes mais se complétant, les ateliers *Une fanfare Dada* proposent d'explorer différents versants de l'œuvre de William Kentridge au prisme de l'une de ses grandes références: le dadaïsme, mouvement artistique du début du 20^e siècle ayant remis en question tous les codes esthétiques d'alors, avec virulence et extravagance. En résonance avec l'univers détourné de la fanfare – orchestre de cuivres dont la longue tradition est particulièrement ancrée au Luxembourg – cette petite manufacture ludique et interactive mêle les techniques artisanales, le jeu et une bonne dose d'humour en s'adressant aux enfants comme aux grands.

Chaque discipline artistique est abordée individuellement, pour former dans leurs rencontres un petit moment d'art total, lui aussi caractéristique du travail de Kentridge. Ce projet également ouvert à des publics plus défavorisés s'entend comme un espace inclusif (faisant écho au caractère engagé du travail de l'artiste sud-africain, grand défenseur des minorités et des personnes racisées).

L'ensemble se clôturera par une déambulation joyale allant du Grand Théâtre au Mudam et à la Philharmonie, traversant ainsi le Pont rouge, et montrant sous la forme d'une sorte d'exposition vivante et en mouvements, les créations élaborées durant ces ateliers. Aucune connaissance préalable n'est requise. Seule une envie de découverte, d'expression et de partage est demandée.

Grand Théâtre

Körpersprache und Dada-Parade: Lernen, sich durch Bewegung und Gestik auszudrücken, um dann einzutauchen in eine grotesk schillernde, sich verwandelnde Darstellungswelt.

Mudam

Papierausschnitte und dadaistische Collagen: Gestalten eines Buches der bewegten Bilder und von Paradekostümen.

Philharmonie

Fanfare, Klangpoesie und Dada-Musik: Spielen und Improvisieren der Musik eines Cabarets.

Une fanfare Dada besteht aus drei unabhängigen Workshops, die inhaltlich miteinander verbunden sind. Sie widmen sich unterschiedlichen Aspekten des Œuvres von William Kentridge und gehen dabei von einem seiner zentralen Bezugspunkte aus: dem Dadaismus, der künstlerischen Bewegung des frühen 20. Jahrhunderts, die so nachhaltig wie extravagant bestehende ästhetische Codes in Frage stellte. Mit Bezug zur Fanfare und damit dem Blechblasorchester, das gerade auch in Luxemburg eine lange Tradition hat und das hier zweckentfremdet wird, verbindet dieser Workshop spielerisch handwerkliche Technik, Vergnügen sowie eine ordentliche Portion Humor und richtet sich an Kinder und Erwachsene gleichermaßen.

Jede künstlerische Disziplin bringt sich individuell ein, um im Zusammentreffen der Künste ihren Teil zu einem Gesamtkunstwerk beizutragen, das charakteristisch ist für Kentridges Arbeitsweise. Das Projekt richtet sich an ein breites Publikum und versteht sich als Plattform inklusiver Begegnung (auch mit Blick auf die sozial engagierte Arbeit des südafrikanischen Künstlers, der sich intensiv für Minderheiten und gegen rassistische Diskriminierung einsetzt).

Die Workshoptreihe findet ihren Abschluss in einer bunten Parade in Form einer lebenden Ausstellung, die vom Grand Théâtre über die Rote Brücke zur Philharmonie und dem Mudam führt und zugleich die Arbeitsergebnisse präsentiert. Vorkenntnisse sind für die Teilnahme nicht erforderlich. Allein die Neugier, Neues zu entdecken, sich mitzuteilen und auszutauschen ist wünschenswert.

Grand Théâtre

Body language and Dada parade: learning to express yourself through movement and gestures in order to then delve into a grotesque, colourful, ever-changing performance world.

Mudam

Paper cuttings and Dadaistic collages: creating a book of moving images and parade costumes.

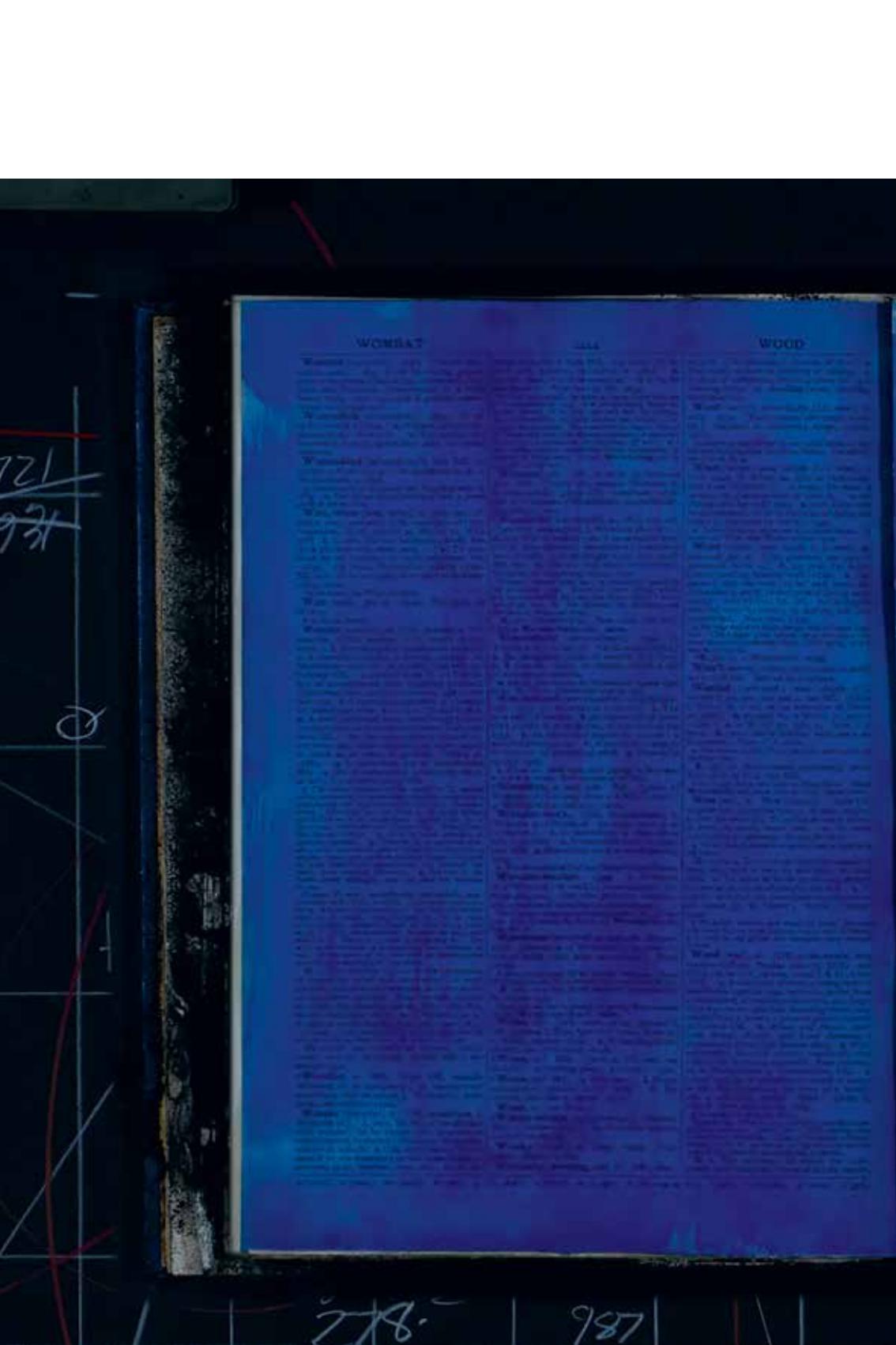
Philharmonie

Fanfare, sound poetry and Dada music: playing and improvising music for a perambulatory cabaret.

Une fanfare Dada consists of three independent workshops on related subjects. They are dedicated to different aspects of William Kentridge's oeuvre, starting with one of his central points of reference: Dadaism, the early-20th-century movement which called existing aesthetic codes into question – with lasting effects and considerable extravagance. Referring to the fanfare and thus the brass band, a beloved and long-standing Luxembourgish tradition here put to a different use, this workshop combines artisanal technique, pleasure and a good dose of humour in a playful way. It is suitable for children and adults alike.

Each artistic discipline makes its individual contribution; together these artforms combine in a momentary total work of art – itself characteristic of Kentridge's working method. The project is conceived for a broad audience as a platform of inclusive encounters (also echoing the South African artist's social activism and his intense work on behalf of minorities and against racist discrimination).

The series of workshops will culminate in a colourful parade which is also a living exhibition, a perambulation leading from the Grand Théâtre across the Red Bridge to the Philharmonie and Mudam and also presenting the results of the workshops. Prior knowledge or skills are not required for participation. Only curiosity, an eagerness to discover new things, to communicate and exchange views are desirable.



Sibyl, 2020, Film still, Courtesy of the artist



Grand Théâtre
Théâtre des Capucins



Impressum

© Établissement public

Salle de Concerts Grande-Duchesse

Joséphine-Charlotte / Philharmonie Luxembourg

En partenariat avec

Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean,

Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, 2021

Responsables de publication:

Stephan Gehmacher, Suzanne Cotter, Tom Leick-Burns

Rédaction:

Lydia Rilling, Christophe Gallois,

Yasmine Kauffmann, Charlotte Brouard-Tartarin,

Yves Hoffmann, Dalila Kamunga,

Deborah Lambolez, Dr. Tatjana Mehner,

Anne Payot-Le Nabour, Nelly Taravel

Design: MONOGRAM

ISBN: 978-2-9199443-9-2

Imprimé au Luxembourg par: WePrint

Textes de William Kentridge

reproduits avec l'aimable autorisation de l'auteur.

Les textes de Suzanne Cotter, Ute Holl et Tamara Trodd

sont des contributions originales pour cette publication.

Couverture:

Waiting for the Sibyl, Workshop, Arts on Main studio,

Johannesburg, March 2019

© Photo: Stella Olivier

Sous réserve de modifications /

Änderungen und Irrtümer vorbehalten /

Tous droits réservés

red bridge project

—
Une collaboration entre
Eine Zusammenarbeit von
A collaboration between

—
Grand Théâtre
Mudam Luxembourg –
Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean
Philharmonie

—
Luxembourg

redbridgeproject.lu



THEATRES
DE LA VILLE DE
LUXEMBOURG

Grand Théâtre
Théâtre des Capucins



MUDAM
Le Musée d'Art Contemporain du Luxembourg

||||| PHILHARMONIE

Avec le soutien de



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

