



FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

34^e édition



cité
de
la musique

ensemble
intercontemporain

benedict
braison

ensemble
intercontemporain
johannes kalitzke

CHAPLINOPERAS

10 décembre 2005
Cité de la musique

Benedict Mason
ChaplinOperas (1988-1989)

Livret du compositeur pour trois films muets de **Charlie Chaplin** réalisés en 1916 et 1917 :

Easy Street
Durée : 25'

The Immigrant
Durée : 24'

entraîne

The Adventurer
Durée : 25'

Création le 2 avril 1989, Ensemble Modern, Alte Oper Francfort. À l'occasion du centenaire de la naissance de Charlie Chaplin. Éditions Chester Music Ltd.

Della Jones, mezzo-soprano
Richard Suart, baryton

Ensemble intercontemporain
Johannes Kalitzke, direction

Xavier Bordelais, régie son
Jean-Pierre Bellon, projection

Coproduction :
Cité de la musique
Ensemble intercontemporain
Festival d'Automne à Paris

Avec le concours de la Sacem



Partenaire du Festival d'Automne à Paris

Photo de couverture : Collection Les Cahiers du cinéma, Charlie Chaplin, *The Adventurer*

CHAPLINOPERAS

Texte de David Sanson

ChaplinOperas est l'œuvre d'un compositeur et réalisateur s'interrogeant sur les moyens de combiner musique et cinéma et de présenter à un public d'aujourd'hui des chefs-d'œuvre vieux de trois quarts de siècle.

Sollicité par l'Ensemble Modern, à l'occasion du centenaire du cinéaste en 1989, pour composer une partition sur trois films muets de Charlie Chaplin datant de l'année 1917, **Benedict Mason** a livré une partition envisagée comme un opéra « invisible », ou « inversé ». Aux intertitres défilant sur l'écran, il a ajouté une multitude de bribes de textes, chantés (par une mezzo-soprano et un baryton) ou dits par les musiciens – citations littéraires (de poèmes russes, de Roland Barthes, William Blake ou Bertolt Brecht), proverbes, articles de journaux, textes documentaires (un manuel de cuisine, un annuaire de Londres...), etc. –, ainsi que des sons concrets échantillonnés. Il s'agit de ne condescendre ni au pastiche, ni aux clichés de la musique « hollywoodienne », de se garder de l'illustration autant que de la distanciation excessive, de respecter la nature muette de ce cinéma et de souligner sa puissance onirique par la grâce d'une musique qui ne serait pas une simple « musique de fond », mais qui ne ferait pas non plus concurrence aux images. *ChaplinOperas* est ainsi un spectacle quasi surréaliste, dans lequel la musique, épousant le rythme frénétique des images sans les paraphraser, amène à les vivre différemment, comme si l'œil se laissait guider par l'oreille. Une partition qui transforme ses interprètes en acteurs, notamment par un singulier emploi des percussions.

UN OPÉRA "INVERSÉ"

Texte de **Benedict Mason**

Depuis mes premières expériences au cinéma, en travaillant sur les rapports entre film et musique, j'ai cherché à développer et appliquer une nouvelle esthétique susceptible de déjouer l'approche routinière des producteurs de cinéma et de télévision. Le cinéma relève de nos jours d'une industrie du divertissement n'offrant guère plus que de l'argent de poche aux compositeurs qui doivent en rabattre intellectuellement.

Les possibilités de créer librement de nouvelles relations entre film muet et musique jouée en direct ouvrent un nouveau domaine de recherche. « *Au théâtre, le public règle la représentation* » disait Brecht, et pour moi, le meilleur lieu où un compositeur puisse travailler à présent (hormis la salle de concert), c'est bien l'opéra. Les trois partitions dont il s'agit ici s'apparentent à un opéra inversé et possèdent une action sous-jacente, riche et différenciée, ajoutée par les chanteurs. On pourrait nommer ce genre « *film-spiel semi-opératique* ». Je souhaite ardemment que les cinéastes d'aujourd'hui prennent conscience du potentiel qu'offre la présentation d'un film muet projeté avec une musique *live*. Faut-il continuer à

écrire, comme on l'a fait depuis soixante-quinze ans, une musique pour un matériau visuel interchangeable, et dont la pratique se règle sur des valeurs et des codes immuables ?

Il n'y a aucun intérêt non plus à revenir aux habituels pastiches insipides ou à essayer de recréer les effets confortables, anesthésiants, triviaux et condescendants de la musique hollywoodienne. La musique à Hollywood cherche à rallier tout le monde sous la bannière des émotions, laissant au public très peu de marge pour sa propre imagination et une interprétation personnelle. De surcroît, Charlie Chaplin incarne maintenant un véritable mythe et les mécanismes de son comique sont tellement connus et prévisibles qu'on n'a plus besoin du type de musique qui accompagnait ces films à l'origine.

J'ai donc écrit une musique mimétique et frénétique plus proche du caractère et du rythme des films. Ni arrièrefond sage et poli qui

pourrait très bien ne pas y figurer, ni exhibitionnisme musical qui entrerait en concurrence avec le film. Sans pour autant considérer le silence du film muet comme un défaut.

Il y a ici un échange libre entre l'écran et une fosse d'orchestre d'où surgissent de « mauvaises blagues ». Les musiciens s'expriment beaucoup avec la voix et le chahut, dans une bonne humeur anarchique, n'est jamais bien loin. La musique révèle aussi un aspect surréaliste, soulignant souvent le cauchemar sous-jacent que le film induit et filtre en même temps. Je pense que c'est là aussi un bon antidote au sentimentalisme et à la mièvrerie qui guette toujours les films de Chaplin.

Quand arrivent des citations ou quasi-citations, elles ne sont pas simplement ironiques, mais plutôt utilisées comme une réflexion sur le procédé même de la citation au sein d'une composition musicale. Il n'y a pas de *leitmotiv* ici, comme on pourrait le redouter, cependant quelques-uns des motifs se règlent obstinément sur l'idée que l'ensemble des motifs pourrait finalement se relier à tous les autres.

Dans *The Adventurer*, un sextuor à cordes passablement straussien malgré un accompagnement plutôt latin se réfère à *Capriccio*, sans le citer, et pose cette question récurrente et étrange : « *Qu'est-ce qui*

est plus important, le film ou la musique ? ». Dans *The Immigrant*, l'arrivée à New York fait référence à – mais ne cite pas – un Dvorák ici arrangé à la manière de Steve Reich (en juxtaposant avec perversité deux compositeurs absolument différents, reliés par leur rapport à New York).

À la fin de *The Immigrant*, ce n'est pas seulement parce qu'il pleut qu'il y a un clin d'œil aux *Quatorze Manières de décrire la pluie* d'Eisler – l'une des malheureuses expériences hollywoodiennes d'Eisler. Après ce passage, la musique est submergée par le mauvais temps et une inondation sonore qui accompagne la scène très artificielle du mariage forcé. Il n'y a pas de chant nuptial ou de *happy end* chez moi, ce qui serait la solution classique pour un film muet. Chaplin a cependant fait remarquer que *The Immigrant* l'a davantage ému que tous ses autres films.

Dans *The Immigrant*, les poèmes russes que j'ai utilisés pour les parties chantées (sur le thème de la nostalgie du pays natal) tissent une action sous-jacente, avec un effet de distanciation délibéré, qui se réfère au fatalisme et au caractère malheureux impliqué par la vie hors-écran des personnages. D'où viennent ces gens ? Où vont-ils ? Et pourquoi ? La juxtaposition du film et des poésies fait parfois dire aux personnages des choses inattendues et en fin de compte révélatrices. L'étrangeté de la langue russe, pour la plupart d'entre nous, souligne de plus la barrière linguistique à laquelle le serveur et Chaplin sont confrontés, par exemple dans le restaurant.

La musique pour *The Immigrant* est également très distanciée par rapport au film. Les seuls rapports objectifs entre musique et image sont les fréquents changements de tempo, et cela toujours à des moments dramatiques



Benedict Mason. Photo : Thomas Hammelmann

décisifs. Ils peuvent naturellement se produire au milieu d'une scène. Il y a dans ces changements de vitesse la volonté d'une stratégie au fil du rasoir, celle d'accélérer ou de ralentir pour mettre en valeur l'action ou au contraire s'en éloigner. La musique empêche l'établissement d'un point de vue fixe, ce qui me semble très important pour la manière dont ces films devraient être présentés de nos jours au public.

Cette musique anti-réaliste est délibérément extrême au point d'être insoutenable, et tient assez peu compte des réalités émotionnelles ou concrètes du récit. Cela ajoute alors une autre dimension : une réalité de documentaire – des individus filmés –, ajoutée à la matérialité des images mystérieuses de tous ces gens qui reviennent à la vie par la grâce de la lumière projetée. Cette approche me semble intéressante. Elle va au cœur de l'expérience du film muet et de tout ce qui en lui évoque des rêves étranges. Elle me permet également d'utiliser le silence du film muet comme un paramètre de la dramaturgie musicale, capitale pour la narration. Cet « A-Effekt » (référence à Brecht, ndt) renvoie à l'aliénation des personnes en pays

étranger et transforme un décor aussi banal qu'un restaurant en un lieu étrange et inquiétant, comme s'il était vu à travers le regard d'étrangers déracinés.

Si *The Immigrant* est minimaliste, *The Adventurer* est maximaliste et extraverti, allant presque jusqu'à une folle saturation. Chaplin y fait toujours dix choses à la fois et tout le film s'apparente à une sorte de *happening*. J'ai intégré dans ma partition toutes sortes de textes, reliés à des niveaux très différents. Par exemple, certains sont rendus par des citations extraites de lettres de Stravinsky à Dushkin, dans lesquelles il parle de ses tentatives incessantes pour obtenir de Chaplin une réponse à une lettre qu'il lui avait adressée. Je cite également des lettres qui m'ont été envoyées par des historiens du cinéma qui se plaignaient de ma musique.

Le choix des textes reflète ma

fascination pour des éléments documentaires repris tels quels ou, à l'opposé, traités avec un lyrisme baroque et affecté. Quelques documents dans *Easy Street* évoquent la Grande-Bretagne contemporaine, celle de Margaret Thatcher à l'époque où je composais la musique, mais ils tiennent toujours, comme une réflexion inchangée sur l'Angleterre de Blair. Le décor que Chaplin a conçu pour le film était censé rappeler le sud de Londres, où il a passé son enfance. Ces textes documentaires proviennent de commentaires de journalistes à la radio et à la télévision ou de publicités – par exemple une affiche pour le

recrutement de policiers. D'autres textes exposent une obsession différente : ma fascination pour les mots d'esprit, les devinettes, les paradoxes, les slogans, les proverbes ou les citations littéraires. Tous ces éléments sont mélangés pour former une sorte de conversation couvrant un large éventail de sujets.

Les effets sonores forment un dernier élément. Grâce à l'échantillonneur, on peut les utiliser de manière ironique. Et je peux renverser ce processus, le mener en sens inverse pour que la musique imite les effets spéciaux au second degré. On doit se souvenir ici de Jacques Tati, qui conseillait une utilisation plus inventive du son, « comme on inscrit le son dans un dessin – *whoooooosh* ». « *Le cinéma sonore a inventé le silence* », écrit Bresson. *ChaplinOperas* s'inspire autant de Buster Keaton que Chaplin. Enfin, je n'aurais jamais pu imaginer cette musique sans l'exemple inspiré d'une utilisation aussi exploratrice et originale du rapport entre son et image que celle de Godard.

© Benediçt Mason, 2005

EASY STREET

(CHARLOT POLICEMAN)

Charlot policeman est la neuvième et la plus célèbre des comédies de Chaplin pour Mutual. Les personnages burlesques de policiers et de bandits et le comique des poursuites ne minimisent en rien les images de pauvreté, de famine et de violence urbaine montrées par Chaplin telles qu'il les a connues pendant son enfance dans les faubourgs de Londres.

Charlot policeman fut projeté pour la première fois le 2 octobre 1916.

THE IMMIGRANT

(L'ÉMIGRANT)

L'Émigrant, projeté pour la première fois le 17 juin 1917, est la onzième des douze comédies de Charlie Chaplin produites par Mutual. Le souci de perfection de Chaplin était alors tel qu'il consacra près de 30 000 mètres de pellicule à son tournage et passa quatre jours et quatre nuits d'affilée pour en achever le montage.

THE ADVENTURER

(CHARLOT S'ÉVADE)

Charlot s'évade, projeté pour la première fois le 17 octobre 1917, est la dernière et la plus appréciée des comédies de Chaplin pour Mutual. On y remarque un retour au style de ses premiers films pour Keystone. Les comédies produites par Mutual apportèrent à Chaplin à la fois indépendance financière et liberté artistique, ainsi qu'un degré de popularité jusque-là inconnu des vedettes de l'écran.



Photo : Benediçt Mason

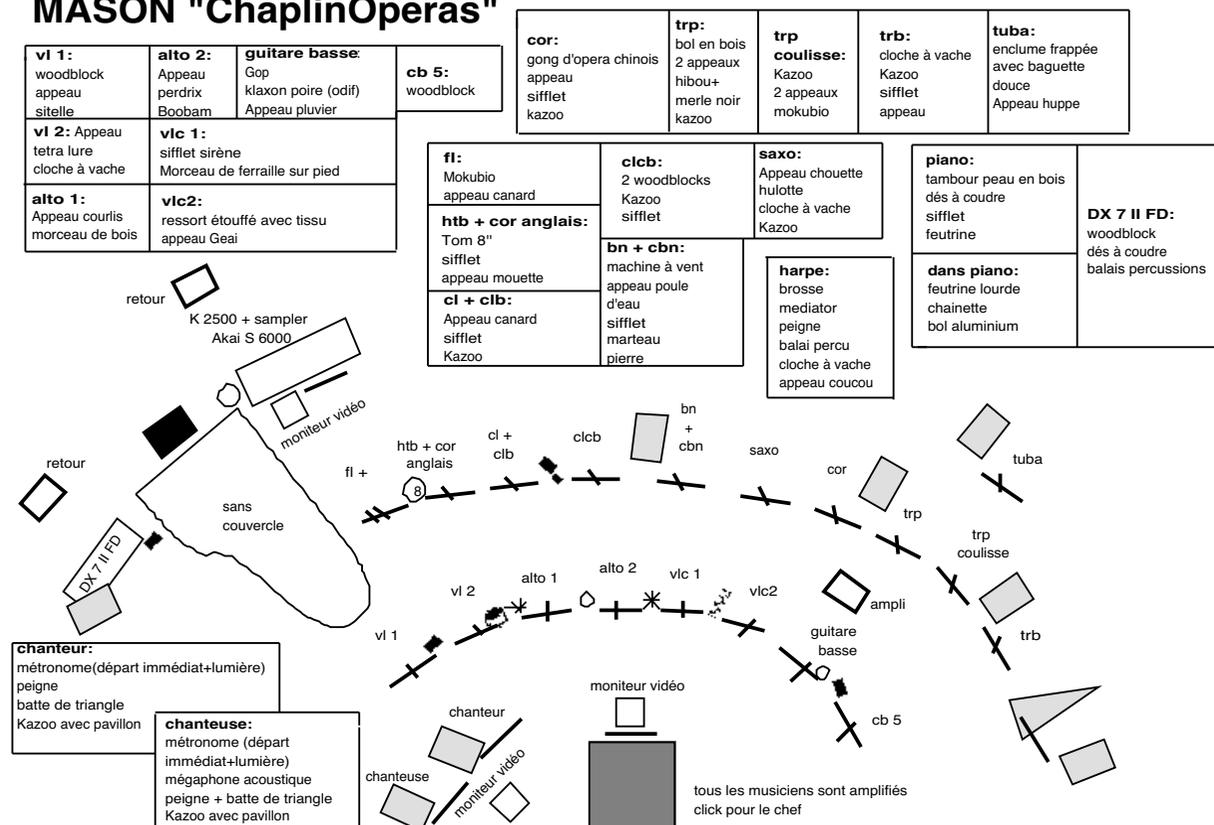
BIOGRAPHIES

Benediçt Mason

Texte de Richard Toop (extrait)

Diplômé du King's College de Cambridge, Benediçt Mason étudie l'art cinématographique au Royal College of Art. Il s'intéresse assez tard à la composition mais attire très vite l'attention grâce à *Hinterstoisser Traverse* et remporte le Prix Guido d'Arezzo pour *Oil and Petrol Marks on a Wet Road Are Sometimes Held To Be Spots Where a Rainbow Stood*, tandis que sa première pièce pour orchestre, *Lighthouses of England and Wales*, lui vaut le Prix au Concours Benjamin Britten 1988. Par la suite, il reçoit une bourse Fulbright et remporte le Paul Fromm Award 1995 pour *Steep Ascent within and away from a Non-European Concert Hall: Six Horns, Three Trombones and a Decorated Shed* ainsi que le troisième Britten Award pour *Rilke Songs* en 1996. Les premières pièces de Mason sont caractérisées par une diversité stylistique post-moderne, découlant en partie de l'objectif de recherche du compositeur. En effet, le *Quatuor à cordes n°1* étudie les différents modes de déplacement, *Lighthouses of England and Wales* analyse le phénomène de la « musique marine » et *Oil and Petrol Marks...* rassemble et classe les jeux d'enfants. Ses compositions des années 1990 révèlent un intérêt accru pour la polyrythmie qui culmine avec deux magnifiques pièces pour ensemble : l'étonnant *Double Concerto* (hommage virtuel à Ligeti) et surtout le baroque *Animals and the Origins of Dance*, ensemble de douze danses polymétriques de quatre-vingt-dix minutes, nécessitant jusqu'à onze *click-tracks* distincts. *Playing Away* – opéra sur le football, l'opéra, la pop music et l'Allemagne – date de la même époque. L'un des traits de la musique plus tardive de Mason réside dans sa dimension spatiale qui dépasse de très loin le cadre du « multi-

MASON "ChaplinOperas"



ensemble » inauguré par Brant et Stockhausen. Depuis 1993, Mason a composé pour certaines salles de concert, ces dernières fonctionnant comme des résonateurs extrêmement variés des sons produits par les musiciens (et vice versa – les musiciens articulant, eux aussi, les propriétés acoustiques et architecturales des salles).

Cette préoccupation a engendré une série de pièces – pour la plupart beaucoup plus austères que les précédentes compositions de Mason, mais dont l'élément extra-musical ou visuel est très sensible – intitulée *Music for Concert Halls*. Parmi les salles concernées figurent la Salle Mozart de l'Alte Oper de Francfort, l'Espace de Projection de l'IRCAM à Paris, le Paradiso d'Amsterdam et le nouveau Centre des Congrès et de la Culture de Lucerne.

Dans bien des cas, les instrumentistes impliqués dans les pièces de *Music for Concert Halls* sont situés hors de la salle principale – dans le *Concerto pour trompette*, seul le trompettiste solo est à l'intérieur de la salle – et jouent à la limite de l'audibilité (pour le public). Ainsi, non seulement les pièces rompent avec l'apparence cérémonielle du concert traditionnel – on peut les voir comme des « installations de concert » – mais elles invitent aussi à une écoute plus subtile. De par leur nature même, ces pièces ne peuvent être enregistrées, reflétant l'insistance du compositeur pour que la musique soit exécutée par des musiciens placés dans un milieu acoustique authentique par opposition au caractère artificiel de la musique émise par les haut-parleurs domestiques.

Éditions Chester jusqu'en 1995.

www.chesternovello.com

Œuvres composées entre 1996 et 2005 :

1996 : *Schumann-Auftrag: Live Hörspiel ohne Worte* pour trio de clarinettes et bande huit pistes
1997 : *Steep Ascent within and away from a Non-European Concert Hall: Six Horns, Three Trombones and a Decorated Shed*

1998 : *Trumpet Concerto (for Trumpet and four orchestras)*

1999 : *Szene für drei Frauenstimmen, drei Spiegelstimmen, Orchester und Film*

2001 : *the neurons, the tongue, the cochlea...the breath, the resonance* pour grand ensemble

2003 : *felt | ebb | thus | brink | here | array | telling* pour quarante-huit musiciens

www.benedictmason.com

Della Jones, mezzo-soprano

Née à Neath, Della Jones a fait ses études au Royal College of Music où elle a été lauréate de nombreux prix parmi lesquels le Kathleen Ferrier Memorial Scholarship. Elle s'est produite au Royal Opera de Covent Garden, à l'English National Opera, au Welsh National Opera, au Scottish Opera et à Opera North, ainsi qu'aux États-Unis, en Russie, au Japon, au Canada et à travers l'Europe, avec un répertoire comprenant, entre autres, le rôle-titre d'*Ariodante*, Rosina dans *Il Barbiere di Siviglia*, le rôle-titre de *La Cenerentola*, le Messenger dans *Orfeo*, le rôle-titre de *Carmen*, Adalgisa dans *Norma*, Dido dans *Les Troyens*, Donna Elvira dans *Don Giovanni*, Tante Hermance dans la création mondiale de *Dr. Ox's Experiment* de Gavin Bryars, l'Hôtesse dans *Boris Godounov*, Auntie et Mrs Sedley dans *Peter Grimes*, Mrs Grose dans *The Turn of the Screw*. Elle a été engagée par le Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre symphonique de Prague, le BBC Concert Orchestra et le BBC National Orchestra of Wales pour des concerts. Elle a participé à *Voices of a Nation*, un concert donné pour l'inauguration du Parlement du Pays de Galles et au gala du Millenium au St-David's Hall, Cardiff. En 1993, elle a participé aux Proms du Royal Albert Hall et a pris part, en 1997, à la cérémonie de restitution de Hong Kong à la Chine. Elle enregistre régulièrement pour la radio et la télévision. Ses engagements en 2005 comprennent *A Midsummer Night's Dream* avec l'Orchestre de Paris et *Faust* avec le Royal Opera de Covent Garden.

Richard Suart, baryton

Né dans le Lancashire au Royaume-Uni, Richard Suart étudie au St John's College de Cambridge et à la Royal Academy of Music. Il entre dans l'English Music Theatre Company puis rejoint l'Opera Factory, se spécialisant dans le théâtre musical, l'opéra contemporain, mais également comme comédien du répertoire classique.

Il a interprété les rôles de Ko-Ko dans *The Mikado*, Frank dans *Die Fledermaus*, ainsi que Benoît et Alcindoro dans *La Bohème* pour l'English National Opera, et il a chanté dans les principales maisons d'opéra en Grande-Bretagne et dans le monde. Il a chanté *Snatched by the Gods* et *Broken Strings* de Param Vir, *Ode to Napoleon* de Schoenberg avec l'Ensemble intercontemporain et *Le Grand Macabre* de Ligeti au Festival de Salzbourg et au Châtelet à Paris. Il a collaboré longtemps avec la compagnie Diva Opera. Il y a également dirigé *Trial by Jury* et *Die Fledermaus*.

Son intérêt pour les œuvres de Gilbert et Sullivan l'a conduit à créer le spectacle *As a Matter of Patter* qu'il a joué dans le monde entier. En 2003, il a participé à la création de *The Mikado* au Palafenice de Venise. Ses engagements pour la saison prochaine comprennent des concerts avec le New York Philharmonic Orchestra et *HMS Pinafore* de Sir Joseph

Porter aux BBC Proms, sous la direction de Sir Charles Mackerras. Puis *After Life* de Michel van der Aa à l'Opéra d'Amsterdam en juin 2006.

Johannes Kalitzke, chef d'orchestre

Johannes Kalitzke est né à Cologne en 1959. Il y a étudié la musique, en particulier le piano, avec Aloys Kontarsky, la direction d'orchestre avec Wolfgang von der Nahmer, la composition avec York Höller, la musique électronique avec Hans Ulrich Humpert. Il a aussi étudié avec Vinko Globokar à l'IRCAM. Il a fait ses débuts de chef à Gelsenkirchen en 1984, au Musiktheater im Revier, où il a été ensuite chef principal de 1988 à 1990. En 1991, il a été nommé directeur artistique et chef d'orchestre de l'Ensemble Musikfabrik. Depuis, il mène des collaborations régulières avec plusieurs orchestres symphoniques et avec l'ensemble Klangforum qu'il dirige dans les festivals de Salzbourg, Vienne, Dresde, et à la Biennale de Munich.

Compositeur, Johannes Kalitzke a reçu de nombreuses récompenses. Depuis 1996, il participe comme conférencier aux Cours d'été de Darmstadt.

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy, alors secrétaire d'État à la Culture, l'Ensemble intercontemporain réunit trente-et-un solistes partageant une même passion pour la musique des XX^e et XXI^e siècles. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Au côté des compositeurs, ils collaborent activement à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajoutent aux chefs-d'œuvre du XX^e siècle. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics, traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale. En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et

enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux. À partir de septembre 2006, la direction musicale sera assurée par Susanna Mälkki. Financé par le Ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

Musiciens de l'Ensemble intercontemporain participant à ce concert

Flûte : Emmanuelle Ophèle

Hautbois : Didier Pateau

Clarinete : Alain Damiens

Basson : Paul Riveaux

Cor : Jens McManama

Trompettes : Antoine Curé, Jean-Jacques Gaudon

Trombone : Benny Sluchin

Tuba : Arnaud Boukhitine

Percussions : Vincent Bauer, Samuel Favre

Harpe : Frédérique Cambreling

Violons : Jeanne-Marie Conquer, Hae-Sun Kang

Alto : Odile Auboin

Violoncelles : Éric-Maria Couturier, Pierre Strauch

Contrebasse : Frédéric Stochl

Musiciens supplémentaires

Saxophone : Philippe Braquart

Piano/célesta : Géraldine Dutroncy

Piano/synthétiseur : Sébastien Vichard

Échantillonneur : Franz Michel

Guitare basse électrique : Wim Hoogewerf

Alto : Karine Lethiec



Festival d'Automne à Paris
156, rue de Rivoli, 75001 Paris
01 53 45 17 00

www.festival-automne.com



Cité de la musique
221, avenue Jean Jaurès, 75019 Paris
01 44 84 44 84
www.cite-musique.fr



Ensemble intercontemporain
223, avenue Jean Jaurès, 75019 Paris
01 44 84 44 50
www.ensembleinter.com

Le Monde

www.lemonde.fr

Vivre la culture



Pour découvrir chaque jour ce qui fait l'événement, suivre toute l'actualité des arts et du spectacle – théâtre, cinéma, danse, peinture, sculpture... – et choisir des sorties, *Le Monde* vous propose reportages, critiques, agenda.



Tous les jours, toutes les cultures