

BENEDICT MASON

ChaplinOperas



Philharmonie de Paris – Cité de la musique
11 octobre 2019



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

ChaplinOperas

Musique et livret (1988-1989) de **Benedict Mason**
pour trois films muets de **Charlie Chaplin** :
Easy Street (1917) ; *The Immigrant* (1917) ;
The Adventurer (1917)

Eva Resch, soprano
Holger Falk, baryton
Ensemble Modern
Johannes Kalitzke, direction
Norbert Ommert, ingénieur de son

Coproduction Philharmonie de Paris ;
Festival d'Automne à Paris

Easy Street (Charlot s'évade) | Durée : 24'

Easy Street 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. Le film a été projeté pour la première fois le 2 octobre 1916.

The Immigrant (L'Émigrant) | Durée : 24'

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) | Durée : 25'

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.

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.

Ce concert s'inscrit dans le week-end que la Cité de la musique – Philharmonie de Paris consacre à l'œuvre de Charlie Chaplin du 9 au 13 octobre 2019.

Un « opéra inversé »

Depuis mes premières expériences au cinéma, en travaillant sur les rapports entre film et musique, j'ai cherché à développer et à 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 arrière-fond 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 distancée par rapport au film. Les seuls rapports objectifs entre musique et image sont les fréquents

Partenaires média du Festival d'Automne à Paris



philharmoniedeparis.fr – 01 44 84 44 84
festival-automne.com – 01 53 45 17 17

Photo couverture : *ChaplinOperas* © Walter Vorjohann / Ensemble Modern

changements de tempo, et cela toujours à des moments dramatiques 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-Efekt* » (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 thèmes obsessionnels dans le film 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. Les 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* », écrivit Bresson. *ChaplinOperas* s'inspire autant de Buster Keaton que de 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.

Benedict Mason (2005)

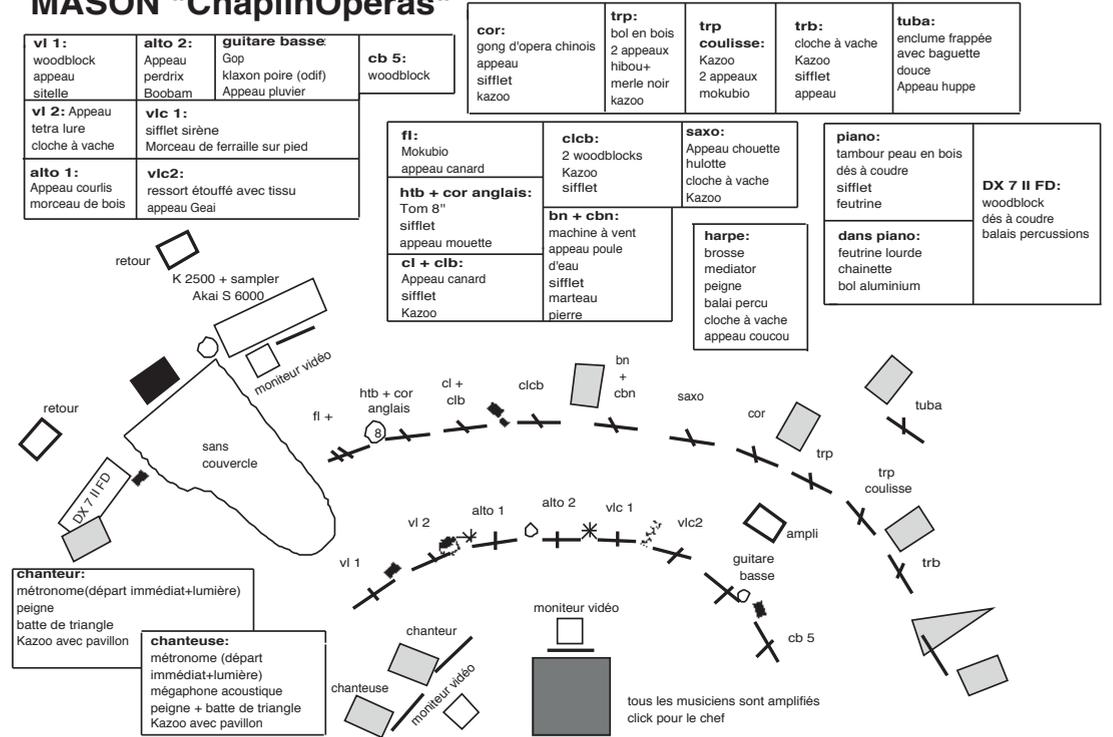
Benedict Mason au Festival d'Automne à Paris :

Portrait 2012 :

SEVENTH (for David Alberman and Rolf Hind) ; PIANO.WITH.VIOLIN. TO.TOUR.ALL.HALLS.MUSIC (Opéra national de Paris)
Trombone and String Quartet ; Quatuor à cordes n°2 (Opéra national de Paris)
Hinterstoisser Traverse pour ensemble ; *the neurons, the tongue, the cochlea... the breath, the resonance* pour vingt-deux musiciens jouant des instruments nouvellement inventés ou rares (Opéra national de Paris)
drawing tunes and fuguing photos, commande de l'Ensemble intercontemporain et du Festival d'Automne à Paris (Cité de la musique)
criss-cross (Conservatoire de Vitry, Collège des Bernardins, MAC/VAL, L'Onde, Théâtre - centre d'art Vélizy-Villacoublay, Agence centrale de la Société générale)

2005 : *ChaplinOpera* (Cité de la musique)

MASON "ChaplinOperas"



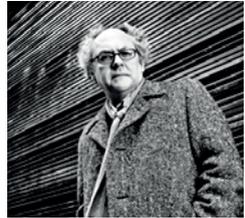
Disposition de l'orchestre pour *ChaplinOperas*



Collection Les Cahiers du cinéma, Charlie Chaplin, *The Adventurer*

Biographies

Benedict Mason



Né en 1954, Benedict Mason vit et travaille à Berlin.

« Ses premières œuvres de réalisateur cinématographique lui ont donné une approche très visuelle ; et pourtant, dès le départ, Benedict Mason s'est passionné non pour l'illustration, mais aussi pour l'investigation et la recherche. Ses tout premiers travaux, dans les années quatre-vingt-dix, ont vite évolué vers des formes complexes et sophistiquées. Par exemple, *Animals and the Origins of Dance*, une série de "douze danses polymétriques de quatre-vingt dix secondes".

Il a, par la suite, réorienté son travail et, sans renier les œuvres de sa première période, s'est tourné vers un genre de musique qui met au premier rang l'écoute, la magie et la poésie du son lui-même. Les facteurs déterminants, en l'occurrence, sont les notions de distance et de proximité, la visibilité et la non-visibilité des sources sonores, et – c'est là le plus spectaculaire – l'utilisation du son pour révéler les caractéristiques structurelles et acoustiques du lieu de concert, de telle sorte que les interprètes et le bâtiment sont des participants à égalité. Ces recherches ont débouché sur l'écriture d'une série de pièces intitulées *Music for Concert Halls (Musique pour salles de concert)*, composées pour les ensembles et orchestres ainsi que pour les salles où ils se produisent. Cependant, ces œuvres ne sont pas réservées exclusivement à une salle en particulier et peuvent être reproduites dans d'autres espaces.

Dans les œuvres plus récentes, on décèle aisément l'œil et l'esprit d'un artiste visuel – et encore plus d'un réalisateur de films – non seulement dans la présentation des partitions (particulièrement dans le raffinement qui préside à la notation de *felt | ebb | thus | brink | here | array | telling*), mais aussi dans les réactions rétinienne qu'elles suscitent.

Mais l'art de Benedict Mason ne se borne pas à la création de ses partitions : sculpter des sons signifie aussi créer des instruments. Ne pas se contenter de faire œuvre de facteur ; il nous présente le résultat de ses réflexions, de ses recherches, de son imagination. Déclinaison de ce qui existe déjà, reconstruction de ce

qui s'est perdu, parfois irrévocablement ; concrétisation d'un rêve, comme dans *THE NEURONS, THE TONGUE, THE COCHLEA... THE BREATH, THE RESONANCE*. Tous ces éléments se retrouvent et se mêlent dans les pièces comme *Presence and Penumbrae : Fire Organ, Photosonic Disks and Six Percussionists* ; et, plus récemment, dans *ENSEMBLE for Three Identical Ensembles* (pour l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Modern et le Klangforum Wien), une commande du Festival de Donaueschingen. On se fera peut-être une idée assez précise de la pensée de Benedict Mason en feuilletant *outside sight unseen and opened*, recueil de 130 textes d'une page chacun, accompagnés de dessins délicats, rappelant subtilement Klee, sans jamais se vouloir explicitement illustratifs. »

D'après Richard Toop

Eva Resch, soprano

Eva Resch a étudié le chant et la mise en scène aux Conservatoires de musique de Würzburg et de Karlsruhe. Elle a été invitée au Mexique au Teatro de Bellas Artes et au Festival Cervantino de Guanajuato. Elle s'est produite sur les scènes nationales de Varsovie et Weimar, dans les opéras de Malmö, de Bonn, à la Biennale de Munich, et au Wiener Festwochen... Elle a créé ou chanté des œuvres de Wolfgang Rihm, Pascal Dusapin, Thomas Ades, Johannes Maria Staud et a travaillé avec des metteurs en scène comme Claus Guth et Werner Schroeter.

Holger Falk, baryton

Né en 1972, Holger Falk chante dans de nombreuses salles d'opéra : Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, Théâtre des Champs-Élysées, Teatro Real de Madrid... Il travaille aux côtés de chefs d'orchestre et metteurs en scène comme Gabriel Garrido, Franck Ollu, Konrad Junghänel, Stephen Stubbs, Calixto Bieito, Pierre Audi et Werner Schroeter. Parallèlement à ses rôles dans des œuvres du répertoire baroque et classique, Holger Falk chante des œuvres d'aujourd'hui. Il interprète les premiers rôles lors des premières mondiales des opéras de Peter Eötvös, Miroslav Srnka, Georges Aperghis... Depuis le printemps 2019, Holger Falk enseigne à l'Université des arts de Graz.

Ensemble Modern

Depuis la fondation en 1980, l'Ensemble Modern figure parmi les ensembles de référence travaillant dans le champ de la musique d'aujourd'hui. Il est formé de dix-huit solistes originaires de Belgique, Bulgarie, Allemagne, Grande Bretagne, Grèce, Inde, Israël, Japon, États-Unis et Suisse – illustrant la diversité culturelle de l'ensemble, établi à Francfort. Il se distingue par son organisation et ses méthodes de travail : les décisions concernant les projets, coproductions et questions financières sont toutes prises et exécutées en concertation avec les membres de l'ensemble. La programmation comprend des spectacles de théâtre musical, des projets chorégraphiques et vidéo, des concerts de musique de chambre, d'ensemble et d'orchestre. Leurs projets sont accueillis dans de nombreux lieux et festivals. En 2011, l'Ensemble Modern rejoint l'Orchestre symphonique de la radio de Francfort et présente chaque année le Festival cresc... Biennial for Modern Music Frankfurt Rhine Main.

Les musiciens répètent chaque année environ soixante-dix œuvres nouvelles, parmi lesquelles vingt créations mondiales. Leurs travaux sont souvent le fruit de coopérations fidèles avec des artistes, tels que Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Frank Zappa, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Benedict Mason, Steve Reich, John Adams, George Benjamin, Peter Eötvös, Heiner Goebbels... Sur une production de cent-cinquante CD, trente sont produits par le label de l'ensemble, Ensemble Modern Media.

L'Ensemble Modern est financé par la Fondation Culturelle Fédérale d'Allemagne (Kulturstiftung des Bundes), la Ville de Francfort, la Deutsche Ensemble Akademie e.V. et le Land de la Hesse et la GVL. Les musiciennes et les musiciens de l'Ensemble Modern remercient la Fondation Aventis pour son soutien financier, à savoir la prise en charge de l'un de leurs membres.

ensemblemodern.com

Avec

Dietmar Wiesner, flûtes
Christian Hommel, hautbois, cor anglais
Jaan Bossier, clarinette, clarinette basse
Matthias Stich, clarinette, clarinette basse, saxophone
Lucas Rößner, basson, contrebasson
Rune Brodahl, cor
Sava Stoianov, trompette
Till Künkler, trombone
Jozsef Juhasz, tuba
Ueli Wiget, Hermann Kretzschmar, piano
Rumi Ogawa, Rainer Römer, David Haller, percussions
Eva Debonne, harpe
Jagdish Mistry, Giorgos Panagiotidis,

Megumi Kasakawa, Laura Hovestadt, alto
Eva Böcker, Michael M. Kasper, violoncelles
Paul Cannon, contrebasse
Norbert Ommer, ingénieur son

Johannes Kalitzke, direction

Né en 1959 à Cologne, Johannes Kalitzke y étudie la musique sacrée de 1974 à 1976. Il étudie le piano auprès d'Aloys Kontarsky, la direction d'orchestre auprès de Wolfgang von der Nahmer et la composition auprès de York Höller à l'Académie de musique de Cologne. Grâce à une bourse de la Fondation universitaire allemande, il prolonge sa formation à l'Ircam à Paris. Il commence la direction d'orchestre en 1984, puis rejoint le Musiktheater im Revier à Gelsenkirchen, où il est chef principal de 1988 à 1990. En 1991, il cofonde l'Ensemble MusikFabrik, dont il devient le directeur artistique et chef d'orchestre. Il est depuis invité à diriger des ensembles, ainsi que de nombreux orchestres symphoniques.

johanneskalitzke.com

Prochains programmes

Concerts :

**Mark Andre
Matthias Pintscher
Ensemble intercontemporain**

Mardi 15 octobre
Philharmonie de Paris – Cité de la musique

**Antonin Tri Hoang
Disparitions**

Jeudi 24 octobre
Église Saint-Eustache

**James Dillon
Benedict Mason
Rebecca Saunders
Ensemble intercontemporain**

Mercredi 27 novembre
Philharmonie de Paris – Cité de la musique

Théâtre / Musique :

**Calixto Bieito
The String Quartet's Guide to Sex and Anxiety**

Mardi 12 au jeudi 14 novembre
Théâtre de la Ville – Espace Cardin

Film / Musique :

**Lena Herzog
Last Whispers. Oratorio for Vanishing Voices,
Collapsing Universes & a Falling Tree**

Version grand écran, son 8.1

Jeudi 21 novembre | Théâtre du Châtelet

Version avec écoute au casque

Vendredi 22 et samedi 23 novembre | Théâtre de la Ville – Espace Cardin

Samedi 7 décembre | Maison de la Musique de Nanterre

Le Monde

Partenaire du Festival d'Automne à Paris

LA CULTURE S'INVITE CHAQUE JOUR DANS *LE MONDE*,
ET PLUS ENCORE CHEZ LES ABONNÉS



Avant- premières, exclusivités, invitations...

Pour bénéficier de notre programme
Le Monde événements abonnés et profiter
de toute la culture du Monde, abonnez-vous !

[EVENEMENTS-ABONNES.LEMONDE.FR](https://www.lemonde.fr/abonnes-evenements)