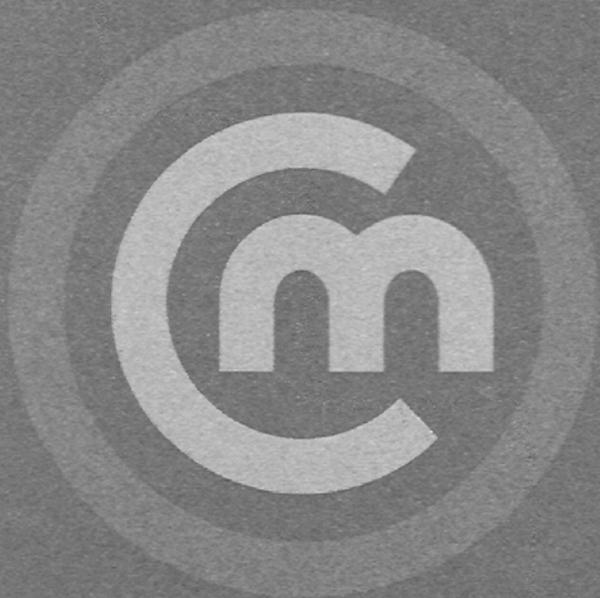


cité de la musique

musique + cinéma



*mardi 26, mercredi 27, vendredi 29
et samedi 30 décembre 1995*

notes de programme

mardi 26 et mercredi 27 décembre - 20h / salle des concerts

La Chute de la Maison Usher (1928)

(durée 60 minutes)

Jean Epstein, réalisation

Jean Epstein, scénario d'après plusieurs *Histoires Extraordinaires* d'Edgar Poe dont *La Chute de la Maison Usher*, *Le Portrait ovale* et *Ligeia*

Luis Buñuel, assistant

Georges Lucas et Jean Lucas, opérateurs

Fernand Osché, costumes

Pierre Kéfer, décors

Films Jean Epstein, production

interprètes

Marguerite Gance, Lady Madeline Usher

Jean Debucourt, Roderick Usher

Charles Lamy, l'ami

Fournez-Goffard, le médecin

Luc Dartagnan, le domestique

Pierre Kéfer, **Pierre Hot**, **Halma**

première projection juin 1928 au studio 28 à Paris

Ivan Fedele, musique (éditeur Suvini Zerboni)

création, commande de l'Etat, de l'Ensemble Intercontemporain et de CINÉME

Olivier Dejours, direction

Lesley-Jane Rogers, soprano

Ensemble Intercontemporain

Sophie Cherrier, flûte

Didier Pateau, hautbois

Eric Lamberger, clarinette

Alain Billard, clarinette basse
Pascal Gallois, basson
Jean-Christophe Vervoitte, cor
Michel Cerutti, percussion
Florent Boffard, piano
Frédérique Cambreling, harpe
Marvyonne Le Dizès, Jeanne-Marie Conquer, violons
Christophe Desjardins, alto
Jean-Guihen Queyras, violoncelle
Frédéric Stochl, contrebasse

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain,
CINÉMEMOIRE
en collaboration avec le National Film Center Tokyo
dans le cadre du Premier Siècle du Cinéma

collection Tomijiro Komiya, copie teintée, restaurée et sauvegardée par le
National Film Center Tokyo

Claude Bourdaleix, directeur technique
Marc Gomez, régisseur lumière
Frédéric Prin, ingénieur du son (Ircam)
Gilles Blum, régisseur général (EIC)
Damien Rochette, Eric Briault, régisseurs de plateau (EIC)

Synopsis

Un étranger fait halte dans une auberge pour demander sa route. Arrivant enfin au château Usher, il y retrouve son vieil ami, Roderick, dont la jeune épouse Madeline est mourante. Roderick peint avec une étrange compulsion le portrait de sa femme, oubliant la fragilité de celle-ci. Le médecin du château ne sait que faire pour soulager Madeline. Bientôt, épuisée par les séances de pose, la jeune femme s'évanouit. Roderick, ne pouvant croire à la mort de Madeline, tente d'empêcher son ami et le médecin de l'enterrer. On dépose finalement son cercueil dans une grotte à quelque distance du château. Roderick plonge dans la torpeur et la mélancolie, sa sensibilité devenant de plus en plus hypertrophiée. Une nuit, la tempête faisant rage, Roderick observe intensément à la fenêtre. Madeline apparaît, émergeant lentement de la grotte. Simultanément, la campagne prend feu. Mais avant que le château ne se consume, Madeline guide Roderick et son ami hors de l'enfer et les sauve d'une mort certaine.

Jean Epstein et *La Chute de la Maison Usher* : le cinéma-merveille

« Le caractère le plus précieux, merveilleux, du cinématographe est (...) de réaliser pour nous certaines synthèses, de reconstituer (...) une continuité d'une ampleur et d'une élasticité dans l'espace-temps, dont notre physiologie est bien incapable. En cela, le cinématographe est (...) surhumain. » (Epstein, 1935)

La Chute de la Maison Usher est reconnu dès sa première présentation comme un chef d'œuvre du cinéma d'avant-garde. Le nouveau « Cinéma d'Art » veut que « le geste crée le décor comme le reste ». Chez Epstein, tout est au service d'une gestuelle de « l'ultra-drame », tant par les techniques de prise de vue que par le montage. Epstein donne ici sa propre vision du monde poétique de Poe, s'inspirant de plusieurs *Nouvelles Extraordinaires*. Il en fait « une composition par thème et variations » (R. Abel), et passe littéralement à la loupe sa dramaturgie, sa musicalité et sa psychologie. Chez Poe, écrit-il, « la vie et la mort ont la même substance, la même fragilité (...)

Le mystère est où se fait cet équilibre qui, tantôt présente une âme dans la vie, tantôt dans la mort (...) Il n'y a là rien d'horrible. » Ici, grâce au gros plan et au ralenti, l'objet prend vie. Le cinéma se fait « animiste » et la barrière entre le vivant et l'inanimé disparaît. Epstein cherche à saisir « l'âme humaine », ne voyant rien de plus émouvant qu'un gros plan d'un visage qui se délivre d'une expression. La beauté d'une image est éphémère. Elle ne supporte pas la longueur mais impose un découpage rapide et minutieux. Ce n'est pas l'expression d'un visage, son état qui intéresse Epstein, mais le passage : « le visage qui appaître vers le rire est d'une beauté plus belle que le rire. » Grâce à la musicalité du montage, le cinéma lui-même respire. Epstein intègre le principe du montage rapide développé par Abel Gance, travaillant le rythme à plusieurs niveaux. La durée des images joue sur des rapports numériques simples. Un motif visuel peut être réitéré, souvent par trois fois, sa symbolique se confirmant ou se modifiant en fonction du contexte, entretenant l'ambiguïté. Le rythme psychologique enfin, sculpte la profondeur, la matière même du drame. Pour exemple : dans l'auberge, le personnage est pris dans un espace éclaté, apparaissant « miette par miette » ; ici une main, là une jambe. Le lieu et les protagonistes se construisent par bribes, par déductions. Le merveilleux s'installe. Dans la scène de la Chanson de Roderick, Epstein fait alterner les gros plans des mains sur la guitare et l'image de branches d'arbres : rapport là encore ambigu. Pendant l'enterrement de Madeline, les coups de marteau sur le cercueil alternent avec l'image d'un crapaud, réitérée et variée. Ambiguïté symbolique. Rien n'est évident, « voir et savoir reste incertain » (Abel). Au spectateur de tenter de résoudre l'énigme. Et nous nous retrouvons presque dans la situation du personnage de l'ami qui a besoin d'une loupe pour lire et d'un cornet pour mieux entendre. Le cinéma n'est pas là pour raconter une histoire, dit Epstein comme Godard après lui. Le cinéma doit indiquer, laisser vivre le plaisir de la découverte et de la recomposition. Avant tout, il faut que « le drame, en tête à tête, me tutoie et s'enfle en des intensités imprévues. Hypnose ». Entre le film et son spectateur, plus de rampe. « On ne regarde pas la vie, on la pénètre ».

citations tirées des *Ecrits sur le cinéma* de Jean Epstein, Seghers, 1975

N. B. : En 1951, Jean Epstein écrit un premier découpage en vue d'une version sonore, projet qui ne sera jamais réalisé.

Ivan Fedele et Jean Epstein : résonance et dialectique

La Chute de la Maison Usher est la première œuvre de Ivan Fedele pour le cinéma muet. Aventure plus que stimulante pour ce passionné du 7^e art, fréquentant assidûment les salles d'art et d'essai depuis son adolescence.

Fedele se donne pour défi de « tisser une trame musicale sur la trame du non-dit ». Tout comme Epstein composa son interprétation du monde de Poe, Fedele propose sa propre lecture musicale du langage de Epstein. Durant la longue période de gestation de sa partition, il laissa tout d'abord naître librement les images sonores. Le film agit en retour telle une caisse de résonance. Pour Fedele, le cinéma muet n'est pas le lieu du silence et de « l'absence de la parole ». Chacun peut y projeter son propre imaginaire sonore, et le cinéma de Epstein devient « le théâtre de l'expressivité non dite. »

Le défi consiste pour Fedele à créer une synthèse musicale interagissant avec le film sans pour autant s'y superposer. Synthèse qu'il compare à celle de l'opéra. Musique et image doivent faire partie l'une de l'autre, trouver leur signification l'une dans l'autre, entretenir une relation dialectique. Le film agit telle une grille de travail, un ensemble de contraintes d'écriture proposé au musicien. Comme une « cage d'invention » à la Piranesi, l'image cinématographique permet à la musique de se développer, entretenant avec elle une lutte constructive. La pensée musicale peut alors briser ses contraintes et trouver sa liberté. La musique ne commente plus, elle fait alors partie de l'image (notons que le travail électroacoustique et sa spatialisation par haut-parleurs permet à la musique de perdre son strict statut de « musique de fosse » et de réintégrer l'écran). Choissant parmi les éléments disponibles, le compositeur voit une hiérarchie s'installer et avec elle une « ligne de force ». Cette « narrativité » constitue pour Fedele le point d'interaction le plus intéressant entre la musique et le cinéma muet. Elle manipule plusieurs procédés créateurs de forme, modelant la force sémantique des éléments par leur amplification, jouant sur leur répétition et leur métamorphose.

La répétition est un principe formel essentiel chez Epstein et par lequel se construit la musicalité de son montage. Combinées aux éléments évolutifs du drame, certaines images réitérées prennent un poids symbolique, structurent le rythme, nourrissent l'ambiguïté,

variant selon le contexte dans lequel ces images réapparaissent. La musique crée de même ses propres repères sonores réitérés, « transposés ». Elle joue avec ou contre le film, renforçant la reconnaissance des éléments visuels ou anticipant leur apparition.

Pour exemple, la séance de peinture, alors que Roderick fait le portrait de Madeline. Au même instant, son ami se présente à la porte du manoir et sonne la cloche. La musique va anticiper l'apparition de cet élément visuel implicitement sonore. La cloche musicale est donnée à entendre avant qu'on ne la voit, alors que l'on regarde Roderick à l'ouvrage. Elle possède alors un sens étrange. L'ambiguïté sémantique de la musique se resoud a posteriori, par l'image : la mémoire permet de créer le lien entre la cloche entendue à la cloche vue.

Un autre exemple de forme itérative de la musique intervient au début du film. Alors que l'on devine l'étranger marchant dans la campagne, Fedele introduit une figure musicale aisément reconnaissable qui reviendra par la suite. Elle est formulée par les cordes, soutenues dans le registre aigu par la flûte, la clarinette et les groupes de notes au piano, alors que la clarinette basse crée la tension.

Ainsi, de nombreuses images portent en elles-mêmes une dimension sonore implicite : la cloche, mais aussi la guitare jouée par Roderick, le vent, la pendule, ou encore la lettre lue par l'ami au début du film et les cartons que le spectateur lit intérieurement. Lorsque Roderick joue de la guitare, Fedele imagine une musique lyrique et abstraite. Un simple signal sonore s'impose (appoggiature grave à la harpe) alors que la corde de l'instrument se brise, motif repris à l'apparition de l'horloge. Ce motif fonctionne alors comme « arc symbolique », variant avec le contexte visuel et reliant différents motifs visuels.

Par ailleurs, si selon Epstein le cinéma et son grand écran amplifient le geste du comédien, pour Fedele, la musique peut à son tour amplifier gestes et symbolique du film. Dans *La Chute de la Maison Usher*, ce principe se manifeste notamment par l'utilisation du ralenti. Fedele considère ces séquences comme autant de signaux structurant la forme globale du film. Mais de par leur spécificité, ils ne nécessitent pas une amplification musicale ou un point de repère sonore qui les soulignerait. Leur prégnance visuelle suffit par elle-même.

La partition peut par contre soutenir ou résoudre l'ambiguïté ou la tension d'une séquence. Pour exemple la scène du dîner au château Usher réunissant Roderick, son ami et le médecin. Au grotesque et à l'étrange

de la scène répond un glissement microtonal suivi du dialogue des deux clarinettes en une sorte de madrigal. Ou encore durant la scène finale. Fedele interprète l'apparition de Madeline non comme moment de tension, mais comme épisode de résolution du drame. Roderick va enfin quitter son domaine en flammes et grâce à Madeline, se libérer de son lourd héritage familial, renonçant à sa folie mélancolique. Fedele entend ici le dialogue intime d'une voix (soprano) et d'un violoncelle. La voix cherche le mot dans lequel se construire. Phonème après phonème, ce mot peut être prononcé : « allons ! ».

texte tiré d'un entretien avec Ivan Fedele
le 23 octobre 1995

Jean Epstein 1897-1953

Né à Varsovie, Jean Epstein suit des études de biologie à Lyon. Tout commence au Laboratoire Lumière où il travaille comme assistant. Abandonnant ses études et avant même d'avoir touché une caméra, il publie dès 1921 un ouvrage visionnaire, *Bonjour cinéma*. Ami de B. Cendrars, G. Dulac et A. Gance, il devient assistant de L. Delluc. Epstein s'impose rapidement comme le premier théoricien français. Il poursuivra ses écrits tout au long de sa carrière de réalisateur. Entre 1921-30, ses documentaires et films de fiction l'amènent à développer un langage d'une extrême subtilité alliant recherche technique et poésie de l'image en mouvement. *La glace à trois faces* et *La Chute de la Maison Usher* constituent les films les plus significatifs de cette période. En 1929, il abandonne les studios et s'éloigne de l'avant-garde française. Il va se confronter à la réalité des îles de l'Atlantique et de leurs habitants. Il y réalise l'un de ses chefs-d'œuvres, *Finis Terrae*, suivi de *Morvan* et de *L'or des mers*. L'avènement du parlant et la crise artistique qui s'ensuivit, puis l'occupation, lui imposent plusieurs années de silence. Avec *Le Tempestaire* (1947), poème audiovisuel synthétisant toutes ses recherches sur le 7^e art, Jean Epstein signe son testament.

Anne Grange

vendredi 29 décembre - 18h

samedi 30 décembre - 16h30 / salle des concerts

Doktor Mabuse, der Spieler (1921-1922)

Première Partie : *Der grosse Spieler, ein Bild unserer Zeit* (le grand joueur, une image de notre temps) (durée 2 heures 30 minutes)

entracte (durée 1 heure)

Deuxième partie : *Inferno, ein Spiel von Menschen unserer Zeit* (*Inferno, jeu des hommes de notre temps*) (durée 2 heures 10 minutes)

Fritz Lang, réalisation

Thea von Harbou et Fritz Lang, scénario d'après le roman de Norbert Jacques (Berliner Illustrierte Zeitung)

Carl Hoffmann, photographie

Carl Stahl-Urach, Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht, décors

Vally Reinecke, costumes

Uco-film (Berlin), production

interprètes

Rudolf Klein-Rogge, Doktor Mabuse

Aud Egede Nissen, Cara Carozza, la danseuse

Gertrude Welcker, comtesse Dusy Told

Alfred Abel, comte Told

Bernhard Goetzke, von Wenk

Paul Richter, Hull

Robert Forster-Larrinaga, Spoerri

Hans Adalbert Schlettow, Georg

Georg John, Pesch

Karl Uszar, Hawasch, chef de l'atelier des faux-monnayeurs

Grete Berger, Fine, servante de Mabuse

Julius E. Herrmann, Schramm, le propriétaire

Karl Platen, serviteur de Mabuse

Anita Berber, danseuse en frac

Paul Biensfeldt, homme qui reçoit le revolver

Edgar Paul, gros homme

Lydia Potetchina, femme russe

etc.

première projection le 27 avril et le 26 mai 1922 à Berlin

Mikhael Obst, musique (éditeur Breitkopf et Härtel)

Thomas Hummel, assistant musical (Ircam)

Anne Manson, direction

Ensemble Intercontemporain

solistes

Daniel Ciampolini, Vincent Bauer, Michel Cerutti, percussions

Florent Boffard, Dimitri Vassilakis, pianistes

Sophie Cherrier, Emmanuelle Ophèle, flûtes

Didier Pateau, Christophe Grindel, hautbois

André Trouttet, Eric Lamberger, clarinettes

Alain Billard, clarinette basse

Pascal Gallois, Paul Riveaux, bassons

Jean-Christophe Vervoitte, cor

Jean-Jacques Gaudon, Dominique Brunet, trompettes

Benny Sluchin, Jérôme Naulais, trombones

Hae Sun Kang, Jeanne-Marie Conquer, Maryvonne Le Dizès

Marie-Violaine Cadoret, violons

Christophe Desjardins, Odile Duhamel, altos

Pierre Strauch, Jean-Guihen Queyras, violoncelles

Frédéric Stochl, contrebasse

technique, **Ircam**

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain, Ircam,
CINÉMEMOIRE, en collaboration avec le Filmmuseum de Munich
dans le cadre du Premier Siècle du Cinéma

Claude Bourdaleix, directeur technique

Marc Gomez, régisseur lumière

Daniel Raguin, ingénieur du son (Ircam)

David Poissonnier, assistant son (Ircam)

Gilbert Nouno, assistant musical (Ircam)

Christophe Gualde, régisseur général (Ircam)

Gilles Blum, régisseur général (EIC)

Damien Rochette, Eric Briault, régisseurs de plateau (EIC)

Synopsis

Mabuse apparaît tel un homme sans identité, un homme aux cent visages comme le montre le jeu de cartes. Mabuse joue avec le pouvoir pour le pouvoir, non pour un profit matériel. C'est un « romantique du mal ». Il aime à mettre en scène les êtres et leur destin, à contrôler chaque événement et ses effets (coup en Bourse, hypnose, complots,...). La société, la politique et la psychologie humaine constituent pour lui un immense terrain de jeu dont il suffit de connaître les rouages logiques. Mais par cette vision mécaniste du monde, la folie le rejoint. Le duel qui l'oppose à von Wenk qu'il tente sans succès d'hypnotiser l'amène à s'impliquer directement et à se faire prendre par son propre jeu.

Fritz Lang : un Doktor Mabuse ?

La version restaurée du *Doktor Mabuse* présentée ici a été réalisée par le Filmmuseum de Munich. Elle synthétise la version originale présentée en Allemagne en 1922 (copie gardée au Gosfilmofond de Moscou) et la version distribuée plus tard à travers le monde (copie retrouvée au Staatliches Filmarchiv de la DDR). Cette restauration utilise la seconde version, mieux conservée, et intègre certaines scènes de la version d'origine ainsi que leurs intertitres animés.

Le scénario du *Doktor Mabuse* fut co-écrit par Fritz Lang et Théa von Harbou. En résulte une peinture concentrée d'une société allemande au bord du gouffre. « *Mabuse* était un film à sensation et fut aussi un succès. Mais la clef du succès n'était même pas dans le sensationnel, qui restait ici en grande partie à l'arrière-plan. Elle résidait dans l'exploitation du film comme image de l'époque. » (Lang, 1924). En ces années 20, Mabuse « représente une image plus grande que nature - presque un archétype, pour le moins un symptôme. Une humanité décimée et piétinée par la guerre et la révolution prend sa revanche sur des années de douleur tragique en se précipitant de désir en jouissance, de jouissance en désir...» (Catalogue de distribution, 1922). Dans cette peinture alliant la description quasi documentaire d'une société à l'expression de son atmosphère décadente et nihiliste, Lang utilise explicitement les moyens du cinéma expressionniste comme lieu de glissement hors du réel. Ainsi parvient-il à

le dépasser et à trouver un style indépendant. Il fera dire à Mabuse : « L'expressionnisme est un divertissement. Au fond, pourquoi pas ? Aujourd'hui, tout est divertissement. »

Du point de vue technique, Fritz Lang inaugure ici des intertitres animés, utilisant plusieurs procédés : animation, grossissements, fondus, pages tournées. « le *Ich* déjà fit sensation. A plus forte raison encore le *Tsi Nan Fu* hypnotique dans le jeu de cartes (...) Mais la véritable sensation, ce fut le titre *Melior*, sans cesse répété, qui courait devant la voiture de Wenck et l'attirait hypnotiquement vers la carrière *Melior* et vers la mort que Mabuse lui réserve » (F. Lang) Par ailleurs, lorsque Mabuse hypnotise le public afin de lui suggérer l'image d'une caravane descendant de la scène vers la salle, le trucage cinématographique de Lang fait songer à un cinéma tridimensionnel.

Mais quelle que soit la nouveauté technique de ce film, il s'agit surtout pour Lang de représenter l'art de la mise en scène et de la fascination. Le metteur en scène Fritz Lang, homme que l'on disait froid et despotique, serait-il un autre Mabuse ? On pourrait penser tout autant à la remarque de Jean Epstein faite à son ami Abel Gance en 1927 : « Vous avez toujours la figure d'un ange, et comme votre métier est de ravir à Dieu sa lumière et à l'homme son visage le plus souffrant, vous êtes donc un démon. Aux anges j'ai toujours préféré les démons, qui sont des anges volontaires, désabusés et pensifs. »

La création musicale de Michael Obst

La première partie est une commande de KölnMusik - création le 31 mars 1991 à la Philharmonie de Cologne dans le cadre de *Musikkino*, Ensemble Modern, direction Kasper de Roo. La seconde partie est une commande de l'Ensemble Intercontemporain et de l'Ircam. création le 29 octobre 1993 à Paris au Théâtre de l'Odéon, Ensemble Intercontemporain, direction David Robertson (partie électronique réalisée à l'Ircam)

A travers cette œuvre monumentale, Michael Obst fut amené à répondre à deux questions fondamentales. Est-il pertinent d'ajouter à une œuvre parachevée un commentaire musical ? Comment définir musicalement un regard actuel sur une œuvre profondément ancrée dans les années 20 ?

La partition de Michael Obst s'adapte à la dramaturgie du film, suit sa structure profonde. Elle cherche aussi à interpréter musicalement les états d'âme et les mobiles des protagonistes. Elle joue surtout sur la multiplicité des niveaux explorés par Lang, à savoir le comique, la violence, le crime, la manipulation, la description de cabarets et salles de jeu. La musique peut ainsi illustrer directement l'action ou encore traduire l'atmosphère d'une scène. Si elle semble reprendre certaines musiques d'époque ou certains genres (marche prussienne, musique de cabaret, chant des travailleurs polonais, danses...), c'est toujours en décalage, soit structurellement, soit harmoniquement. Si la fascination de l'irrationnel et le facteur temps sont deux éléments communs à la musique et au cinéma, Michael Obst s'intéresse surtout à la notion de gestuelle. Le geste musical joue sur l'accumulation de l'énergie, son intensité déterminant le développement d'une séquence. L'équilibre d'un passage dépend alors de la justesse du rapport entre les proportions temporelles et l'énergie véhiculée. Ces mêmes lois déterminent la gestuelle cinématographique, tant au niveau d'un plan qu'à l'échelle du montage final. Gestuelle musicale et visuelle peuvent donc jouer en miroir.

La thématique se fonde sur trois motifs principaux, contrastés et aisément identifiables tout au long de l'œuvre. Le premier thème est énoncé aux pianos dès la seconde mesure de l'introduction, associé au pouvoir de Mabuse (motif ascendant seconde mineure - quinte). Deux thèmes interviennent lorsque les protagonistes tombent sous le joug de Mabuse. Le premier d'entre eux, long trait chromatique descendant, apparaît après l'introduction, énoncé en un dialogue staccato entre flûte, hautbois, clarinette et piano. Un seul thème est rattaché à un personnage : il s'agit du motif de la danseuse Carozza que l'on voit apparaître notamment dans la partie Masques II, énoncé au piano. Ce thème illustre de même le destin de victime de Mabuse.

La partition de Michael Obst s'organise en deux grandes parties.

première partie Mabuse le Joueur

26 instrumentistes dont 3 percussions et 2 pianos

- | | |
|-------------------------------|--|
| a - coup en Bourse | ensemble (durée 22 minutes) |
| b - masques I | 2 pianos et percussions (durée 62 minutes) |
| c - duel Mabuse/von Wenk | ensemble (durée 27 minutes) |
| d - masques II | 2 pianos et percussions (durée 28 minutes) |
| e - enlèvement de la Comtesse | ensemble (durée 26 minutes) |

Cette partie frappe par l'opposition des textures et des atmosphères, par le jeu du rythme et des couleurs. Obst fait alterner ici trois parties pour ensemble instrumental (scènes centrales de l'action) et deux parties solistes (scènes de liaison). La scène de la Bourse est avant tout marquée par une structure rythmique très précisément ajustée sur le montage. Lors du duel opposant le Dr Mabuse à von Wenk qu'il tente d'hypnotiser, la musique suit l'évolution interne des personnages. Alors que von Wenk tente de résister à l'influence de Mabuse et de ne pas perdre pied, les sons s'altèrent progressivement jusqu'à rejoindre le bruit. La scène de l'enlèvement symbolise le triomphe du pouvoir de Mabuse : sa force est traduite ici par la place prépondérante des percussions. Dans les scènes de liaison (masques), le piano suit ou anticipe l'action, les percussions soulignant les pouvoirs psychiques de Mabuse.

deuxième partie Inferno

19 instrumentistes et électronique *live*

- | | |
|----------------------------|---|
| 1 - oppositions | rôle important de la contrebasse avec électronique, alternance ensemble et formation percussions/cordes/piano |
| 2 - scènes | ensemble, avec parties pour piano seul, ou pour flûte (danseuse Carozza) |
| 3 - attentat | ensemble, avec rôle important des percussions |
| 4 - 1 ^e meurtre | ensemble |
| 5 - 2 ^e meurtre | ensemble |

6 - 3 ^e meurtre	duo clarinette basse et basson puis alternance de parties vents et cordes, puis ensemble
7 - scènes	percussion et piano, puis violon solo (la Comtesse), puis alternance parties percussions et piano.
8 - spectacle d'hypnotisme	ensemble, puis dialogue hautbois et clarinette, puis ensemble, piano solo (scène du revolver), puis alternance partie percussions et ensemble
9 - assaut contre la forteresse	ensemble
10 - fin	ensemble avec partie importante au violoncelle solo (Mabuse)

Cette seconde partie est centrée sur une intrigue policière. Sa structure dramaturgique est plus dense et plus fluctuante. Obst abandonne donc l'alternance simple des parties pour ensemble ou solistes et construit une partition présentant de multiples combinaisons instrumentales. Il a recours à la copie de styles : musique de variétés, chant des travailleurs polonais, danse juive, ballade pour hautbois... Mais ici, les personnages se voient plus spécifiquement associer un instrument soliste : flûte alto pour la danseuse Carozza, violon solo pour la Comtesse Told, violoncelle solo pour Mabuse alors qu'il est finalement emprisonné. Le point culminant de l'action lors de l'assaut contre la maison de Mabuse se voit associer à l'accord de la plus grande intensité. Les parties avec électronique soulignent le glissement des personnages dans le monde de la fantasmagorie, de l'hypnose et du délire.

Fritz Lang 1890 -1976

Né à Vienne, Fritz Lang étudie tout d'abord l'architecture. Plus intéressé par la peinture, il s'inscrit à l'Académie des Arts Graphiques de Vienne puis à l'École des Beaux-Arts de Munich. Entre 1911-1912, il fait un voyage autour du monde, puis s'installe à Paris où il vit de la peinture de cartes postales et comme caricaturiste. De retour à Vienne, il participe au conflit de 1914 en tant que sous-officier. Blessé, il

reprend peinture et écriture. A partir de 1916, il fait ses débuts comme comédien et écrit des scénarios réalisés par Joe May pour la firme Decla de Munich. Dès 1918, de retour à Berlin, il réalise lui-même ses scénarios. En 1919, il doit refuser de tourner *Caligari*, devant achever *Les Araignées*. Il collabore pour la première fois avec sa future épouse, la scénariste Thea von Harbou dans *Das wandern e Bild*. En 1924, la firme Decla fusionne avec l'Ufa alors que Lang achève les *Nibelungen*. Puis il part pour les USA et tourne *Metropolis*. Avant son exil, il tourne *M le maudit*, puis le *Testament du Dr Mabuse*, frappé d'interdiction par la censure nazie. En 1933, il quitte l'Allemagne pour Paris, se séparant de sa femme. Là, il tourne *Liliom*, puis signe avec la Metro-Goldwyn-Mayer et part pour la Californie. Naturalisé américain, il ne tourne son premier film pour la MGM qu'en 1936 (*Fury*) et collabore avec d'autres firmes importantes. De retour en RFA en 1956, il y tournera son dernier film, *le Diabolique Dr Mabuse* (1960). Il tiendra enfin son propre rôle dans *Le Mépris* de Godard en 1963. Il se retire à Beverly Hills où il meurt en 1976.

A. G.

Doktor Mabuse, avec la musique de Michael Obst interprétée par l'Ensemble Intercontemporain et enregistrée à la cité de la musique les 29 et 30 décembre 1995, sera diffusé sur Arte les 7 et 14 août 1996 à l'occasion du 20e anniversaire de la mort de Fritz Lang. Cette diffusion s'inscrit dans le cadre de la politique de nouvelles sonorisations menée par Arte, en association avec la deuxième chaîne de télévision allemande ZDF.

biographies

Ivan Fedele

Né en 1953 à Lecce (Italie), Ivan Fedele suit sa formation à la Faculté de philosophie de l'Université de Milan et au Conservatoire Giuseppe Verdi où il enseigne aujourd'hui la composition. Dans le domaine de l'écriture, il étudie auprès de Azio Corghi et à Rome avec Franco Donatoni. En 1981, il se distingue durant les semaines internationales Gaudeamus avec *Chiari* et *Primo Quartetto (Per Accordar)*. Sa carrière l'amène depuis à être l'invité de nombreux festivals internationaux et à voir ses œuvres interprétées par les orchestres de la RAI de Milan, Turin et Rome, de Radio-France, etc. Pour la scène lyrique, il compose les opéras *Oltre Narciso* (1982) et *Ipermnestra* (1984). Avec sa pièce symphonique *Epos*, il remporte en 1989 le

concours international Goffredo Petrassi. Ivan Fedele reçoit d'importantes commandes de l'Ensemble Intercontemporain (*Duo en résonance* 1991), de Radio-France (*Concerto pour piano et orchestre* 1993), de l'Ircam (*Richiamo*, 1994) et de l'Orchestre National de Lyon (*Coram*). Une monographie enregistrée pour Stradivarius réunit son *Concerto* par B. Canino, *Epos* et *Chiari*

Michael Obst

Né à Frankfort en 1955, Michael Obst débute ses études musicales à Mayence, pour poursuivre sa formation de pianiste à Cologne auprès de Alfons puis Aloys Kontarsky. En 1981-86, il est pianiste à l'Ensemble Modern de Frankfort, puis de 1986 à 1989, il collabore avec Stockhausen (cycle *Licht*). De 1979 à

1986, il compose au Studio de Musique Electronique du Conservatoire de Cologne, obtenant plusieurs prix dans le cadre de Concours Internationaux. D'importantes commandes l'amènent alors à composer dans différents studios : *Kristallwelt II* à Stockholm, *Kristallwelt III* à Paris (Ircam), *Poèmes* à Bourges, *Chansons* à la WDR. En 1987, il est compositeur invité à l'Ircam (création dans le cadre du Festival « 10 ans de l'Ircam »). Ses œuvres sont interprétées dans de nombreux festivals internationaux, tels les Musiktage de Donaueschingen (1987 et 89), ou les World Music Days (ISCM) en 1987 à Cologne et 1989 à Amsterdam. Sa pièce *Live* pour orchestre et électronique est créée en 1995 à Donaueschingen. Il

prépare actuellement un opéra de chambre d'après *Solaris de S. Lem* pour la Biennale de Munich 1996 en collaboration avec l'Ircam et l'Ensemble Intercontemporain.

Olivier Dejours

Olivier Dejours complète ses études de piano, percussion, composition et direction d'orchestre au Conservatoire de Strasbourg et au Conservatoire de Paris. Il débute sa carrière comme membre des Percussions de Strasbourg (1976-1982), ensemble avec lequel il crée des œuvres de I. Xenakis, F.-B. Mâche, K. Stokhausen, etc. En tant que compositeur, il s'illustre dans le domaine du théâtre, collaborant avec des metteurs en scène tels J.P. Vincent ou M. Langhoff (Comédie Française, Théâtre national de Strasbourg, Théâtre de l'Odéon,...). Pour

la Péniche Opéra, il conçoit et compose en 1992 le spectacle *Scorrendo*. De 1982 à 1984, Olivier Dejours est assistant chef d'orchestre auprès de G. Sinopoli. Sa carrière l'amène à diriger des formations tels l'orchestre de la RTBF, le Nouvel Orchestre de Paris, le chœur de Radio-France ou la Philharmonie de Strasbourg, comme de nombreux ensembles de musique contemporaine (Itinéraire, Ensemble Forum de Lyon, Ensemble Modern, etc.). Il est directeur musical de l'ensemble Le Banquet. Dans le domaine lyrique, il dirige notamment *Jakob Lenz* de Rihm, et crée l'opéra *To be sung* de Dusapin.

Anne Manson

Suite à ses diplômes de musique de l'Université de Harvard, Anne Manson perfectionne sa formation de direc-

non d'orchestre au King's Collège de Londres et au Royal College of Music, pour enseigner au Northern Collège of Music. Elle se voit décerner alors les prix les plus prestigieux de ces institutions. En 1994, Anne Manson devient la première femme à diriger l'Orchestre Philharmonique de Vienne, interprétant avec grand succès *Boris Godounov* au Festival de Salzbourg. En tant que directrice musicale de l'Opéra du Mecklenbourg, Anne Manson fait se côtoyer répertoire classique et œuvres du XX^e siècle, couronnée en 1991 par le Prudential Award for Opera. Elle dirige ainsi *The Emperor* de V. Ullmann, *Die Weisse Rose* de B.A. Zimmermann, comme *Hänsel et Gretel* de Humperdinck, *Così fan tutte* ou *la Flûte Enchantée* de Mozart.

Anne Manson dirige par ailleurs *Echoes* de J. Hawkins au Royal Opéra House's Garden Venture, la création de *Blood Wedding* de Nicolas Lefanu, fait ses débuts au de Singel de Anvers dans l'opéra *Il Combattimento* (Monteverdi et J. Weir). En 95/96, elle dirige les London Mozart Players, *Vanessa* de S. Barber à l'Opéra de Washington, l'Orchestre Symphonique d'Iceland. Elle fait ses débuts à la Haye avec le Residentie Orkester, dirige l'Orchestre national de la Radio et de la Télévision à Madrid et retrouve l'Orchestre de chambre de Vienne.

Lesley-Jane Rogers

La soprano Lesley-Jane Rogers obtient ses prix de chant et de piano à la Royal

Academy of Music (Londres). Elle se consacre tout particulièrement à l'interprétation de la musique baroque et du répertoire contemporain. Avec les Wren Baroque Soloists dont elle est l'un des membres fondateurs, elle interprète et enregistre les œuvres de Caldara et Peerson. Elle chante par ailleurs *Tamerlano* de Haendel sous la direction de Roy Goodman, l'oratorio de Scarlatti *Il pugno David* avec les St James's Baroque Players... Sa carrière l'amène à chanter avec des orchestres tels l'English Chamber Orchestra, les London Mozart Players, ou dans le cadre de festivals internationaux en Grande-Bretagne.

Daniel Ciampolini

Né en 1961, Daniel Ciampolini entre au Conservatoire de Nice à l'âge de neuf ans et

s'initie au jazz, à la chanson et à la batterie avec son père en jouant dans un célèbre cabaret de la rive droite. Il prend des cours d'harmonie et entre au Conservatoire de Paris, dans la classe de Jacques Delecluse, où il obtient un premier prix de percussion. Daniel Ciampolini entre à l'Ensemble Intercontemporain en 1980. Au cours d'un séjour au Berkeley College of Music de Boston, il se perfectionne dans la technique du vibraphone. Son répertoire soliste comprend, entre autres, la *Sonate pour deux pianos et percussions* de Béla Bartók, les *Pièces pour timbales* d'Elliott Carter, *Psappha* de Iannis Xenakis, *Piano Phase* de Steve Reich, *Répons* de Pierre Boulez. Daniel Ciampolini participe à l'Académie d'été de l'Ircam en donnant des cours de percussion et d'inter-

prétation. Il a composé la musique de *Forfaiture*, film de Cecil B. De Mille, dans le cadre de "Cinéma muet en concert" à l'Auditorium du Louvre.

Vincent Bauer

Né en 1947, Vincent Bauer est l'élève de Jean Batigne à Strasbourg puis de Jacques Delecluse à Paris. Entré à l'Ensemble Intercontemporain en 1978, il a à son répertoire de nombreuses pièces solo de Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Maurice Ohana. Il participe aux tournées internationales de l'Orchestre national de France et des Ballets Félix Blaska, pour qui il joue, entre autres, des œuvres de Béla Bartók et Luciano Berio en compagnie de Katia et Marielle Labèque.

Michel Cerutti

Né en 1950, Michel Cerutti étudie tout d'abord le piano au Conservatoire de Metz où il obtient les premiers prix de piano et de musique de chambre. Il choisit la percussion lors du concours d'entrée au Conservatoire de Paris, et, obtient un premier prix. Il travaille avec l'Orchestre de Paris et l'Orchestre de l'Opéra de Rouen, avant d'entrer, en 1976, à l'Ensemble Intercontemporain. En 1981, il étudie seul le cymbalum qu'il joue depuis dans les œuvres de György Kurtag, Igor Stravinsky et dans *Eclat/Multiples* et *Répons* de Pierre Boulez. Michel Cerutti est professeur au Conservatoire de Rouen. Il dispense également des *master-classes* au centre Acanthes, à New York et au Canada.

Florent Boffard

Né en 1964, Florent Boffard entreprend ses études musicales au Conservatoire de Lyon, avant d'entrer au Conservatoire de Paris dans la classe d'Yvonne Loriod. Premier prix de piano, de musique de chambre, d'harmonie et d'accompagnement. Il remporte également le Premier prix du Concours international Claude Kahn et le deuxième prix du Concours international Vianne da Motta à Lisbonne. Florent Boffard a déjà joué en soliste dans les festivals de Montpellier et de la Roque d'Anthéron et, à l'étranger, dans les festivals de Berlin et Bath. En 1988, il entre à l'Ensemble Intercontemporain.

Dimitri Vassilakis

Né en 1967, il commence ses études musicales à l'âge de 7 ans à Athènes, sa ville natale, et les poursuit

au Conservatoire de Paris, auprès de Gérard Frémy. Il obtient un Premier Prix de piano à l'unanimité, ainsi que des prix en musique de chambre et en accompagnement. Dimitri Vassilakis se produit en soliste en Europe, Afrique du Nord, Extrême-Orient, Amérique. Il entre à l'Ensemble Intercontemporain en 1992. Dimitri Vassilakis a créé *Incises* de Pierre Boulez (en 1995).

Ensemble Intercontemporain

Fondé en 1976, l'Ensemble Intercontemporain est conçu pour être un instrument original au service de la musique du XX^e siècle. Il a pour président Pierre Boulez et pour directeur musical David Robertson. Trente-et-un solistes composent l'Ensemble Intercontemporain. En dehors des

concerts dirigés, les musiciens ont eux-mêmes pris l'initiative de créer plusieurs formations de musique de chambre, dont ils assurent la programmation. Le répertoire de l'Ensemble inclut également tous les classiques de la première moitié du XX^e siècle ainsi que les œuvres marquantes écrites depuis 1950. Au total, ce sont actuellement plus de mille trois cents œuvres qui forment ce répertoire. L'activité de l'Ensemble se répartit entre Paris, les régions et l'étranger, où il donne près de quatre-vingts concerts par an. Une autre mission confiée à l'Ensemble est la pédagogie. Elle s'adresse tantôt au public, tantôt aux professionnels, mais également aux jeunes musiciens amateurs des classes musicales de lycées et collèges de la région parisienne.

Institut de recherche et coordination acoustique / musique (Ircam)

Les activités de l'Ircam se développent autour de trois missions : chercher, créer, transmettre. L'institut mène des recherches pluridisciplinaires sur les apports de l'informatique et de l'acoustique à la problématique musicale. Il stimule la production d'œuvres nouvelles utilisant les résultats de ces recherches qui sont ensuite diffusées lors des concerts parisiens et des tournées internationales, il a mis en place un cursus destiné aux compositeurs, une académie d'été pour une centaine de musiciens et mélomanes ainsi que deux formations doctorales (musicologique et scientifique). Pour un public plus large, il organise stages et conférences,

diffuse différents produits éditoriaux et discographiques. Enfin, il a récemment créé un Forum qui permet à tout utilisateur externe d'accéder aux logiciels musicaux développés à l'institut.

CINÉMEMOIRE

Créé en 1991 à l'initiative du ministère de la Culture, CINÉMEMOIRE est un festival réalisé dans le cadre des activités de la Cinémathèque française, avec le concours des Archives du Film du Centre national de la Cinématographie et de la Cinémathèque de Toulouse. Son objectif est de présenter des films récemment restaurés ou des nouveaux tirages et de faire découvrir des grands films ou des aspects peu ou mal connus de la production cinématographique internationale. CINÉMEMOIRE

propose de redécouvrir la projection de grands classiques du cinéma muet avec accompagnement musical, création ou partition originale restituée, orchestre symphonique, piano seul ou petites formations.

CINÉMEMOIRE accompagne « le plan nitraté » dont le but est de transférer sur support acétate, avant l'an 2000, la totalité des films français ayant été tournés sur support nitraté (inflammable). En cela, il participe à un mouvement international de prise de conscience de la fragilité du patrimoine cinématographique.



prochains concerts

Chamber Orchestra of Europe

19 et 20 janvier - 20h

Igor Stravinsky

Symphonies d'instruments à vent

Pierre Boulez

Originel

Gustav Mahler

Kindertotenlieder

Béla Bartók

Musique pour cordes, percussion et célesta

Pierre Boulez, direction

Wendy Hoffman, contralto

Jacques Zoon, flûte

Chamber Orchestra of Europe

les maîtres de musique

6 et 7 janvier - 16h30 et 15h

musiques d'Iran

Hossein Alizadeh, setar, tar (luths)

Madjid Khaladj, tombak (tambour-gobelet)

13 et 14 janvier - 16h30 et 15h

musiques de Chine

Lin Youren, qin (cithare sur table)

20 et 21 janvier - 16h30 et 15h

musiques de l'Inde du Nord

Buddhadev Das Gupta, sarod (luth)

musiques d'Egypte

du 26 au 28 janvier

Parcours musique

Carnet musique jeunes

**deux formules simples
pour mieux profiter
de toutes les activités
de la cité de la musique**

souscription tout au long de l'année

1.44 84 44 84

minitel : 3615 citémusique

(1,29 Frs TTC la minute)

Parcours musique : à partir de 150Frs les 3 concerts

Carnet musique jeunes : 140Frs les 4 concerts

collection *Musiques du monde*

co-édition cité de la musique / Actes Sud

déjà parus

La musique arabo-andalouse

Christian Poché

Musiques traditionnelles du Japon

Akira Tamba

Musiques de Bali à Java

Catherine Basset

Flamenco

Bernard Leblon

à paraître

Musiques d'Egypte

Frédéric Lagrange (janvier 1996)

Musiques caraïbes

Isabelle Leymarie (mai 1996)

**samedi 27 janvier 1996 - 15h
amphithéâtre du musée**

Frédéric Lagrange présente son Livre
avec La participation de Christian Poché

Tous ces ouvrages sont en vente
à la cité de la musique ou en librairie.

