

GEORGE BENJAMIN MARTIN CRIMP

Récit d'une collaboration

opéra
Comique

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

42^e édition

Complément au programme édité par l'Opéra Comique à l'occasion des trois représentations de *Written on Skin*

Opéra Comique, 16, 18, 19 novembre 2013

Written on Skin

Musique, **George Benjamin**
Texte, **Martin Crimp**

Opéra en trois parties, en anglais surtitré en français
Durée : 1h40

The Protector, **Christopher Purves**

Agnès, **Barbara Hannigan**

Angel 1 - The Boy, **Iestyn Davis**

Angel 2 - Marie, **Victoria Simmonds**

Angel 3 - John, **Allan Clayton**

et

David Alexander, Laura Harling, Peter Hobday, Sarah Northgraves

Mise en scène, **Katie Mitchell**

Scénographie et costumes, **Vicki Mortimer**

Lumière, **Jon Clark**

Orchestre **Philharmonique de Radio France**

Direction, **George Benjamin**

Assistant musical, Gerry Cornelius

Collaborateur artistique, Benjamin Davis

Assistant mise en scène, Dan Ayling

Assistant décors et costumes, Matthew Hellyer

Chefs de chant, Alphone Cemin, Ouri Bronchti

Maître d'armes, Kate Waters

Commande et coproduction : Festival d'Aix-en-Provence,

Nederlandse Opera Amsterdam, Royal Opera House Covent Garden

London, Théâtre du Capitole de Toulouse

Coréalisation Opéra Comique, Paris ; Festival d'Automne à Paris

En partenariat avec France Inter



France Musique enregistre et retransmet en direct
la représentation du 19 novembre



Photo de couverture : © Pascal Victor



L'histoire de l'opéra célèbre volontiers les compositeurs et librettistes ayant instauré une collaboration longue et fructueuse (Wolfgang Amadeus Mozart / Lorenzo Da Ponte, Richard Strauss / Hugo von Hofmannstahl, Kurt Weill/Bertolt Brecht...). S'il est encore trop tôt pour les réunir au sein de cet auguste panthéon, le compositeur George Benjamin et le dramaturge Martin Crimp n'en ont pas moins, en deux œuvres communes, profondément marqué le paysage de l'opéra en ce début de XXI^e siècle. Leur rencontre tient de cette sorte de hasard heureux qui rétrospectivement semble relever de la plus impérieuse nécessité. Tout commence en 2004, lorsque, à l'invitation du Festival d'Automne, George Benjamin accepte le principe d'une commande pour une œuvre lyrico-dramatique de format restreint et de minutage libre. Projet inédit, et pour cause : si son catalogue d'alors comprend trois œuvres vocales (*A Mind of Winter*, 1981, sur un texte de Wallace Steven, *Upon Silence*, 1990, sur un poème de Yeats, et *Sometime Voices*, 1996, sur un extrait de *The Tempest* de Shakespeare), jamais le compositeur ne s'est encore aventuré sur le terrain de l'opéra. La rencontre avec Martin Crimp va accélérer le processus et libérer l'invention longtemps retenue.

Le drame lyrique *Into the Little Hill* est créé en 2006 à l'Amphithéâtre de l'Opéra national de Paris-Bastille dans une mise en scène de Daniel Jeanneteau et des lumières de Marie-Christine Soma. Martin Crimp n'est alors pas un inconnu pour le public du Festival d'Automne : dès le début des années 2000, plusieurs de ses pièces y ont été mises en scène par des per-

sonnalités aussi différentes que Nathalie Richard pour *Le Traitement* en 2002, Luc Bondy pour *Auf dem Land* en 2003 et *Cruel and Tender* en 2004. La présentation parisienne de l'opéra *Written on Skin*, créé en 2012 au Festival d'Aix-en-Provence, ajoute un volet à cette histoire faite de confiance et de fidélité mutuelles.

À Londres fin août 2013, dans le quartier résidentiel de Maida Vale, George Benjamin et Martin Crimp reviennent sur leur rencontre, détaillent les multiples stratégies propres au travail en collaboration et nous content la progressive construction de cette aventure artistique et humaine « à partir de rien ».

Pierre-Yves Macé

Récit d'une collaboration

George Benjamin
et Martin Crimp racontent

Impossible de commencer cet entretien autrement que par un récit de votre rencontre...

George Benjamin : Pendant vingt-cinq ans, je n'ai cessé de chercher quelqu'un avec qui travailler : des auteurs dramatiques, des poètes ou des cinéastes... En vain. Jusqu'au jour où, au cours d'un déjeuner, l'un de mes amis, Laurence Dreyfus – qui était à l'époque mon collègue au King's College où j'enseigne – me parle de Martin Crimp et me suggère de le rencontrer. Trois jours plus tard, il m'en reparle au téléphone et m'apprend que Martin est un « fan » de ma musique. Je suis bien évidemment flatté. Mais j'apprends la vérité un peu plus tard : entre temps, Laurence Dreyfus est allé chez Tower Records, a acheté le seul disque de ma musique qu'il a pu trouver, l'a immédiatement envoyé à Martin, lequel, après en avoir écouté une seule pièce a dit quelque chose comme : « Ca va ! ». Ensuite, je demande à notre maison d'édition commune (Martin et moi sommes tous les deux chez Faber), de m'envoyer ses publications, que je lis avidement, avec beaucoup d'enthousiasme. Quelques jours plus tard, nous avons une conversation téléphonique, et peu après nous nous rencontrons.

Martin Crimp : J'ajouterais que cet ami commun, Laurence Dreyfus, pour m'avoir entraîné à jouer avec un de mes amis l'une des sonates de Bach pour viole de gambe et clavecin, connaissait mon activité secrète de musicien amateur, pianiste et claveciniste...

GB : Martin est un très bon pianiste.

MC : ... Et cela a dû l'inciter à favoriser cette rencontre. Il y a un autre point, sans rapport direct avec cette collaboration, mais qui montre que j'ai progressivement voulu amener la musique dans le cadre théâtral : à partir de *Atteintes à sa vie* (*Attempts on Her Life*, 1997), j'ai commencé à introduire des paroles de chanson dans mes pièces de théâtre. Par exemple, *Face au mur* (*Face to the Wall*, 2002) se termine par un blues. Et je dois avouer que, pour la mise en scène de Katie Mitchell au Royal Court, j'ai moi-même composé et interprété la musique, un blues de douze mesures, basé sur une simple progression d'accords. **GB** : Il faut ajouter à cela le grand enthousiasme de Joséphine Markovits à l'idée de notre collaboration et le succès des pièces de Martin au Festival d'Automne à Paris. Il y a donc eu un ensemble de forces convergentes : cet ami commun, l'éditeur et Joséphine, appuyée par Gérard Mortier.

MC : En tant qu'écrivain, j'aime les propositions nouvelles. J'ai donc été fasciné par cette expérience inédite pour moi : l'écriture d'un texte d'opéra.

Donc, vous vous rencontrez. Et à ce moment-là, avez-vous senti que quelque chose d'important était en train de naître ?

GB : Pour ma part, je dirais plutôt que j'ai senti que quelque chose était enfin possible. J'ai eu l'intuition des qualités, humaines et artistiques, de Martin. J'étais enthousiasmé par ses écrits, l'esprit qui s'en dégage et la personne qu'il y a derrière l'œuvre. Mais l'élément le plus important, étrangement, ça a été la confiance. Je suis très solitaire et secret lorsque je travaille – comme Martin d'ailleurs – et là j'ai senti que la communication passait. Mais il y a eu d'abord quelques différences, auxquelles nous avons dû nous habituer.

Par exemple ?

GB : Je me rappelle en particulier ce terrible déjeuner à Richmond. Martin avait écrit une première scène pour *Into the Little Hill*, qui comprenait des mots comme « concrete » (béton), « limousine », « barbed wires » (fils de fer barbelés)... Des mots que je n'aurais jamais imaginé mettre en musique et qui ne me suggéraient rien. Je n'ai pas aimé ce texte. Nous nous sommes donc retrouvés pour déjeuner et après une demi-heure de politesse à l'anglaise, j'ai commencé à me sentir embarrassé, inquiet, voire méfiant. Lorsqu'on collabore – ce qui était nouveau pour moi –, on doit céder une grande part de sa propre vie créatrice à quelqu'un d'autre. Cela nécessite une grande confiance. Je me suis ouvert de tout cela à

Martin. Et au lieu de jeter l'éponge comme je le craignais, il s'est montré au contraire très compréhensif et courtois. S'est alors engagée une conversation très profonde. Et de fait, en trois quarts d'heure, nous avons esquissé la structure complète de l'opéra, structure à laquelle nous sommes plus tard restés fidèles. Ensuite, tout est allé au mieux.

MC : Oui, j'ai dû interroger mes propres processus d'écriture. Alors que l'on peut faire une pièce de théâtre à partir de la banalité la plus quotidienne (comme le fait Tchekhov par exemple), cette « poétique du banal » ne fonctionne pas à l'opéra. Il y a un je-ne-sais-quoi dans la musique de George qui ne s'y accorde pas. Nous partageons un principe qui a sans doute favorisé notre rapprochement : la nécessité de poser de fortes contraintes formelles dans une œuvre. Je suppose que c'est évident en musique, mais je n'y avais pas pensé avant que George ne le formule. Des contraintes d'intervalles, d'harmonie, mais également des contraintes plus élémentaires : par exemple, pour *Into the Little Hill*, nous savions très tôt qu'il n'y aurait que deux chanteurs et un petit orchestre de chambre. Ces contraintes sont déterminantes, car en art il n'y a pas de formes reçues : on commence toujours à partir de rien.

GB : Du moins c'est ce que l'on ressent...

MC : C'est vrai, c'est ce que je ressens pour mes pièces de théâtre. Mais lorsqu'on regarde dans le catalogue de George, il n'y a pas de quatuor à cordes ou de formes classiques de ce genre.

Comment travaillez-vous ? Avez-vous élaboré une méthode particulière ?

MC : Nous n'avons pas vraiment de méthode. À chacune de nos rencontres, nous essayons d'établir une liste de livres à lire ou de films à regarder. Nous procédons à une sorte d'« échange de biens culturels ». Par exemple George est un admirateur de Joseph Conrad, ce qui m'a ramené à son œuvre que je n'avais pas lue depuis des années.

GB : Et Martin m'a introduit à William Golding* qui est, à mon sens, le successeur de Conrad. Nous discutons énormément et commençons par nous mettre d'accord sur ce que nous ne voulons pas faire, ce qui nous semble à éviter. Pour *Written on Skin*, avant de trouver le conte médiéval de *Cœur mangé*, nous avons testé plusieurs sujets, dont l'un, je me souviens, à partir d'une pièce d'Ibsen.

MC : À ce moment-là, le processus consistait à ce que je montre à George des esquisses d'une page ou deux dont nous discutons ensuite, n'hésitant pas à dire « non » lorsque ça ne fonctionnait pas. Et même lorsque nous avons trouvé le bon sujet, j'ai

écrit deux ou trois versions différentes, qui étaient autant d'approches possibles du même matériau de départ. Mon impulsion première consistait à dire : j'ai mon histoire, je vais maintenant m'en emparer, la moderniser. Mais j'ai vite réalisé que les particularités de la période historique résistaient à ce processus. La vie à cette époque était à la fois profondément métaphysique, par l'influence de la religion, et très physique dans son rapport à la nature. La religion chrétienne venait alors d'instaurer la pratique de la confession, que certains universitaires considèrent comme le germe de l'individualisme moderne. Dans l'opéra, Agnès réclame vivement son statut d'individu en disant à son mari : « Je ne suis pas "la femme", je suis Agnès ». Pour toutes ces raisons, je voulais conserver des traces du Moyen Âge dans le texte, mais sans pour autant écrire un drame historique. C'est ainsi que l'idée des anges est apparue. C'était pour moi une manière d'avoir « le beurre et l'argent du beurre », un peu comme pour dire : « Ceci est une vieille histoire, mais nous vivons bel et bien dans le temps présent ! ».

GB : Nous avons fait beaucoup de recherches sur le Moyen Âge provençal, nous avons lu beaucoup de livres, consulté des manuscrits médiévaux à la bibliothèque... Cela m'a été utile pour comprendre autant que possible les croyances, les habitudes, les déterminations sociales et religieuses de l'époque. J'ai pu également mesurer le rôle significatif de l'art et apprécier les œuvres des troubadours et des enlumineurs, foisonnantes de créativité.

MC : C'était pour moi une nouvelle manière de travailler. À la base, je n'apprécie pas tellement de passer des heures dans une bibliothèque. Mais dans le cadre d'un projet spécifique, j'ai pu découvrir la joie consistant à se plonger dans toutes sortes de livres. C'était déjà le cas pour *Into the Little Hill*. Comme il s'agit d'une histoire que tout le monde connaît (*Le Joueur de flûte de Hamelin*), je suis remonté à sa première version anglaise, qui date de 1604 et dont j'ai récupéré une réédition ancienne, du début du XVIII^e siècle. Et c'est de là que vient le titre, car dans ce texte, il était question d'une petite colline (orthographiée joliment avec un seul « t » : « litle hill »).

Puis, plus tard, lorsque vous êtes dans le processus d'écriture proprement dit, est-ce que vous échangez des esquisses ?

GB : Pour les deux opéras, hormis les commanditaires (Joséphine Markovits pour le premier et Bernard Focroulle pour le second), personne n'a été informé du sujet avant que le travail n'approche de sa fin. Ceux avec qui nous avons travaillé ont été d'une



Martin Crimp (à gauche) et George Benjamin (à droite), octobre 2013 © Maurice Focroulle

patience remarquable. Mais entre Martin et moi, ça s'est passé différemment les deux fois. Pour *Into the Little Hill*, je n'ai rien envoyé avant d'avoir achevé l'écriture. À ce moment-là, nous n'avions pas encore véritablement établi notre confiance mutuelle. Ou plutôt : je lui faisais confiance, mais je sentais malgré cela que c'était mon œuvre et qu'il fallait que je m'isole pour la réaliser.

MC : Pour *Written on Skin*, nous avons procédé autrement. Avec le recul, il semble évident que pour une œuvre d'un tel format, un *feedback* entre nous était nécessaire. Il fallait que je sente que George était satisfait du travail en cours. À l'inverse, ce n'était pas nécessaire que George m'envoie ses esquisses à lui, car c'est toujours magnifique, je n'ai rien à redire !

GB : Je l'ai fait, pourtant, je lui ai envoyé chacune des quinze scènes dès qu'elles étaient terminées. Pendant l'écriture, nous sommes constamment en contact. Parfois, j'ai dû retirer des mots. Cela m'a toujours été très douloureux, mais heureusement Martin m'a toujours permis de faire ce que je voulais avec ses textes. Dans *Into the Little Hill*, je n'ai presque rien coupé : quatre lignes, au plus. Par contre, dans *Written on Skin*, pour des raisons de dramaturgie, j'ai dû couper davantage. Par exemple, quand je

choisis de rendre le texte lyrique, en étirant les mots, s'il y a trop de mots, cela déséquilibre la structure. J'ai donc dû me séparer avec regret de certaines des plus belles phrases du texte.

MC : Comme a pu le dire Samuel Johnson**, « chaque fois que vous tombez sur un passage qui vous semble particulièrement réussi, biffez-le ». George a donc eu raison (rires) ! Ça s'est passé ainsi pour les miniatures, ces descriptions d'images qui reviennent plusieurs fois dans l'opéra, comme en écho aux chœurs de *Into the Little Hill*. J'imaginais en écrire quatre, mais George préférait qu'on n'en fasse que trois. Et il avait raison, car avec quatre, on aurait amoindri la force de la toute dernière.

GB : D'ailleurs, ces trois miniatures ont obéi à une forme très particulière de co-écriture, un peu comme un palimpseste.

MC : Nous prenons très au sérieux les questions formelles et structurelles, comme une sorte de métaphysique. Sachant que les « jeux formels » intéressaient beaucoup George, je me suis permis, dans ces trois miniatures, de rendre mon écriture plus « formaliste » qu'elle ne l'est habituellement. J'ai écrit la première (qui correspond au moment où « The Protector » accueille « The Boy ») de façon plutôt instinctive. Puis, quand est venu le moment d'écrire

les deux autres, j'ai fait en sorte que chacune des lignes comprenne exactement le même nombre de syllabes. J'ai pensé alors : quel cadeau pour un compositeur d'avoir trois fois la même structure ! Mais ce n'en était pas un.

GB : Ça aurait pu...

MC : Oui, mais ce n'était pas pertinent, dramatiquement parlant, d'avoir trois fois la même chose. Cela, George l'a immédiatement compris. Vous voyez, je suis censé être le dramaturge, mais George est vraiment très bon sur toutes ces questions de dramaturgie ! J'ai donc très sévèrement coupé les deux premières miniatures, et laissé la dernière telle quelle. Ainsi, dans le déroulement de l'opéra, chaque miniature est plus longue que la précédente, ce qui est excellent pour l'efficacité du drame. Malgré cela, dans mon esprit subsiste toujours le « fantôme » de toutes ces phrases retirées des deux premières miniatures...

Dans les deux opéras, il semble que l'intelligibilité du texte soit au centre de la poétique.

MC : En cela, j'ai dû modifier ma façon d'écrire. Il m'a fallu épurer l'écriture et aller précisément dans le vif du sujet. À l'opéra, il n'y a ni le temps ni l'espace pour demeurer en dehors. J'ai donc dû renoncer à certains des procédés (parfois des maniérismes) par lesquels je « faisais la musique » de mes pièces de théâtre, notamment la superposition des dialogues, tout ce qui fait la pulsation rythmique de l'écriture. Cela étant dit, l'un de mes grands bonheurs en découvrant la musique de George a été de réaliser qu'il superposait mes dialogues – qu'il retrouvait donc, spontanément, un procédé que j'avais abandonné. Écouter ces voix entrelacées a été un plaisir inattendu.

GB : Parmi les innombrables choses qui m'ont fasciné dans cette expérience d'écriture pour la scène, il n'y avait pas seulement la nature des émotions associées au drame, mais également la juxtaposition et la superposition de ces différentes émotions. Par exemple, dans la huitième scène de *Written on Skin*, Agnès essaie de rester calme pendant que son mari, furieux, l'insulte. Là, le jeu de pouvoir entre les deux personnages doit être simultané : pris par leurs émotions, ils n'attendent pas poliment que chacun parle l'un après l'autre, au contraire ils se heurtent. Et tout cela peut se représenter musicalement : l'un des personnages chante plutôt *piano*, *legato*, dans un mode et une métrique donnés, pendant que l'autre personnage chante *forte*, *staccato*, dans un autre mode et une autre métrique. Plus généralement, c'est là l'essence de la musique, de traiter le temps non seulement comme une simple succession d'événements, mais de manière fluide et complexe.

Les deux opéras témoignent de la recherche d'une couleur spécifique, au plan de l'orchestration, notamment. Peut-on dire que cette orchestration découle des mots du texte, un peu comme si le mot était à l'histoire ce que l'orchestration est au « texte » musical ?

GB : L'orchestration n'est pas une simple question de couleur. Comme tout ce qui constitue la musique, l'orchestration est un élément au sein de la structure, simplement cela. Et il en est de même des textes de Martin : l'agencement des mots comme la structure globale sont incroyablement construits, pensés de façon architecturale. Et ce souci de construction est en harmonie avec la manière dont j'appréhende chaque élément musical, dont celui de la couleur. J'aime également l'idée qu'une œuvre musicale ait une couleur spécifique et globale, une sorte de tonalité, de température qui serait perceptible « à distance ». *Into the Little Hill* a ce genre de couleur et il me semble que *Written on Skin* également, quoique la palette soit plus variée. Et il est certain que cela vient du texte, de son imagerie, ses atmosphères, ses actions et ses couleurs diverses.

MC : Bien entendu, lorsque j'écris pour George, je ne cherche à prédire d'aucune manière la nature de la musique qui en naîtra. Cela serait destructeur et même impossible. Je fais en sorte que le texte ait sa propre vie interne, ce qui dépend essentiellement de la force des relations entre les personnages et de la puissance visuelle du monde qui est représenté.

L'orchestration fait montre d'un grand sens du détail, qui est peut-être différent de l'épure qui caractérise le texte et son traitement vocal : comme s'il était possible de « cacher » quelque chose dans la musique, d'y introduire des éléments à peine perceptibles.

GB : Je ne pense pas « cacher » des éléments dans ma musique, hormis peut-être certains « échafaudages » pré-compositionnels et quasi-subliminaux, qui en tant que tels ne sont d'aucun intérêt pour l'auditeur. En principe, avec une bonne acoustique et dans de bonnes conditions, tout devrait s'entendre. Je pense que c'est comme pour le texte : les mots sont simples, mais le texte lui-même est loin de l'être. De même, si elle met en valeur le texte, la musique n'a rien de simple. J'ai été inspiré à cet égard par l'incroyable complexité du détail dans les enluminures des manuscrits médiévaux. Cela étant dit, l'attention au détail n'a pas été la même pour *Written on Skin* que pour mes pièces antérieures. J'ai dû développer une technique d'écriture d'esquisses qui ne soit pas trop détaillée. Il fallait que j'écrive à peu près dix fois plus vite, que je sois pris par l'action.

Sinon, il m'aurait fallu dix ans pour écrire l'opéra ! J'ai mis six mois à écrire *Into the Little Hill* et vingt-six mois pour *Written on Skin*, ce qui est plutôt rapide, à plus forte raison pour un compositeur lent comme moi. Les textes de Martin m'ont véritablement stimulés. Par exemple, les trente-cinq dernières minutes de *Written on Skin*, je les ai écrites et orchestrées en quatre mois.

Comment, avec le recul, expliquez-vous le succès de votre collaboration ?

GB : Je crois que, pour qu'une collaboration artistique fonctionne, il faut bien entendu un terrain d'entente commun, mais également une part de différence : quelque chose qui ne soit pas entièrement compréhensible ou assimilable par l'autre, sans relever pour autant du mystère. Il est bon qu'il y ait une certaine tension, un peu de magie également. Nous parlons beaucoup, mais il y a aussi des aspects du travail dont nous ne parlons pas.

MC : Oui, c'est une question de pudeur. Il ne nous arrive jamais de déclarer péremptoirement : « Je veux accomplir ceci » ou « Voilà ce que je vais faire ». Ce serait mortifère. C'est là l'une des chances que nous avons eues avec les producteurs de nos opéras. Tant Joséphine Markovits que Bernard Foccroulle n'ont cessé de nous encourager à continuer sur notre lancée, nous laissant une totale liberté et sans nous interroger sur l'avancement et le développement du travail.

GB : Oui, encore une fois des personnes qui nous ont fait confiance et à qui nous avons pu faire confiance... et les deux en France.

Je suppose qu'il est encore trop tôt pour parler de votre prochaine œuvre...

GB : Tout ce que nous pouvons dire, c'est que nous savons ce que nous ne voulons pas faire, mais ne savons pas ce que nous voulons faire. Cela fait à peu près 1% du travail !

Entretien et traduction, Pierre-Yves Macé

* William Golding (1911-1993) est un écrivain britannique, Prix Nobel 1983, dont l'œuvre (notamment le premier roman *Sa Majesté des mouches*, 1954) énonce une critique virulente de la nature humaine et de la civilisation.

** Samuel Johnson (1709-1784) est l'une des figures majeures de la littérature anglaise du XVIII^e siècle.

Droits de représentation : Faber Music London, représenté par Alkor – Édition Kassel



Président : Maryvonne de Saint Pulgent
Directeur : Jérôme Deschamps
Directeur adjoint : Olivier Mantei
Place Boieldieu – 75002 Paris
www.opera-comique.com



42^e édition

Président : Pierre Richard
Directeur général : Emmanuel Demarcy-Mota
Directrices artistiques : Marie Collin, Joséphine Markovits
www.festival-automne.com

L'Opéra Comique remercie LAMOC pour son soutien à *Written on Skin*



et ses partenaires



Partenaires média du Festival d'Automne à Paris



CULTIVEZ VOS POINTS DE VUE, ARGUMENTEZ VOS CRITIQUES.

CHAQUE JOUR LA CULTURE EST DANS **Le Monde** ET CHAQUE WEEK-END DANS LE SUPPLÉMENT **culture&idées** ET DANS **M** LE MAGAZINE

