



LES OPÉRAS DE BENJAMIN BRITTEN

UN ART DU TÉMOIGNAGE

GILLES COUDERC

Université de Caen

Parmi les douze œuvres lyriques de Britten, de l'opérette américaine *Paul Bunyan* de 1940 à *Death in Venice* de 1973 en passant par les trois Paraboles pour l'Église, cinq au moins sont ancrés dans l'Histoire. *Paul Bunyan*, sur un livret du poète W.H. Auden, relit d'une manière personnelle un des mythes fondateurs des États-Unis à travers l'histoire du bûcheron légendaire, défricheur de terres vierges et grand civilisateur. *Peter Grimes* se déroule au début du XIX^e siècle dans l'Angleterre pré-victorienne que décrit Dickens dans *Oliver Twist*. *The Rape of Lucretia* revisite l'épisode célèbre de la naissance de la République romaine rapporté par Tite-Live. *Billy Budd*, d'après le récit de Melville, évoque les guerres entre l'Angleterre et la France du Directoire et les mutineries des marins anglais à Spithead et sur la Nore en 1797. *Gloriana*, créé à l'occasion du couronnement d'Elizabeth II, célèbre les fastes de la cour de la Grande Elizabeth et fait revivre les amours de la reine vieillissante avec son jeune favori, Robert Devereux, comte d'Essex. *Owen Wingrave*, d'après la nouvelle de James, rappelle toutes les guerres auxquelles la famille Wingrave participe depuis Azincourt jusqu'à Kandahar grâce à la galerie de portraits des ancêtres du héros pacifiste, qui meurt écrasé sous le poids de l'Histoire.

La pratique n'est pas nouvelle à l'opéra, dont les livrets empruntent dès sa naissance à la mythologie ou à l'histoire. Le genre relit, comme le théâtre, des événements récents à la lumière que jettent ceux du passé, et fonctionne comme certains romans à clé, provoquant parfois l'ire d'une censure soupçonneuse, et les mises en scène contemporaines se chargent parfois de replacer l'œuvre dans le contexte dans lequel elle est née pour nous faire retrouver l'empreinte de la petite histoire. Un des premiers opéras anglais, *The Siege of Rhodes* (1656) de William Davenant, est fondé sur l'épisode historique du siège de la citadelle chrétienne par Soliman le Magnifique en 1522 et permet au librettiste d'insister sur les vertus de courage, d'amour conjugal et d'héroïsme chevaleresque. Ses opéras suivants, *The Cruelty of the*

Spaniards in Peru (1658) et *The History of Francis Drake* (1659) ont une portée politique plus marquée et visent à soutenir la cause protestante puritaine et le patriotisme national. Le *Guillaume Tell* de Rossini de 1821, d'après le drame de Schiller, ouvre la voie au grand opéra historique à la française imité dans l'Europe entière. Né de l'engouement de l'Europe pour le roman historique de Walter Scott, il met généralement en scène des amours contrariés par les remous de l'Histoire, l'éveil des nationalismes et les aspirations des peuples à la liberté, comme la *Muette de Portici* d'Auber de 1828, dont le duo « Amour sacré de la patrie, rends nous l'audace et la fierté » déclenche en août 1830 la Révolution brabançonne qui donne son indépendance à la Belgique.

Le cas de Britten est à la fois semblable et différent. D'une part, le choix du sujet de ses opéras est éminemment personnel. La plupart du temps Britten écrit pour sa compagnie, *The English Opera Group*, fondé en 1946, ou pour son festival d'Aldeburgh, fondé en 1947, ou propose une œuvre à une grande maison comme Covent Garden, aux moyens plus conséquents, sur des sujets qui lui tiennent à cœur, comme le *Peter Grimes* de George Crabbe, découvert en Californie en juillet 1941 grâce à un article de E.M. Forster ou le *Billy Budd* de Melville, édité par son ami William Plomer. D'autre part, après le demi-échec de *Paul Bunyan* en 1940, dû en partie au livret prolixe de son ami Auden, Britten participe pleinement au travail sur le scénario des opéras comme à la rédaction du livret, avec parfois la collaboration de Peter Pears, son compagnon et interprète favori, au risque de se brouiller avec ses librettistes comme Montagu Slater, auteur du livret de *Peter Grimes*, qui en 1945 publie un texte qui diffère sensiblement de celui utilisé par Britten. Les livrets des opéras dus à Eric Crozier, William Plomer ou Myfanwy Piper, pour ne parler que de ceux qui écrivent le plus pour lui, sont à considérer comme ceux du compositeur. Celui qui, en 1947, se donne pour mission de faire renaître l'opéra anglais, moribond selon lui depuis Purcell, se refuse à traiter des sujets contemporains et affectionne particulièrement des sujets solidement ancrés dans la littérature, l'histoire et la géographie de son pays et plus particulièrement celle de son Suffolk natal. Tous ses opéras sauf *The Rape of Lucretia* de 1946 et *Death in Venice* de 1973 se passent en Angleterre et ses inspirations étrangères sont anglicisées. Ainsi, *Albert Herring* de 1946 transpose *Le rosier de Mme Husson* de Maupassant dans un Suffolk familial à ses librettistes et *Curlew River* de 1964 transporte le drame nô *Sumidagawa* vu à Tokyo en 1956 dans une abbaye médiévale des Fens de l'East Anglia.

Cette inspiration fortement insulaire, que certains critiques jugent inexportable vers un public continental, procède certes de l'attachement viscéral du compositeur à sa province d'origine comme à sa défense de la musique anglaise, mais aussi de son éthique artistique. Fondée sur son credo

de l'engagement de l'artiste dans la société de son temps, Britten se décrit souvent comme « *a musician for an occasion* », expliquant ainsi ce qu'il entend par « musicien de circonstance » en 1961 :

La plupart des œuvres d'art majeures [...], les pièces de Shakespeare ou les cantates sacrées de Bach, sont nées du désir de l'artiste de servir son public et d'être en contact avec lui—ont été composées ou écrites pour un public spécifique—dans un but spécifique. Bien que je ne m'attende pas à ce que chaque artiste partage mon sentiment, composer pour un public bienveillant, et à l'occasion, guider le goût du public dans la direction que j'estime la meilleure, stimule mon inspiration. Aussi, puisque j'ai fondé un Festival, avec son petit théâtre d'opéra dans cette partie du monde où je vis, je souhaite continuer à écrire pour les gens qui viennent ici. Et ma petite expérience personnelle m'a appris que si l'on se concentre sur des éléments circonscrits à un lieu ou des éléments particuliers, si on compose pour des chanteurs, des instrumentistes bien précis, dans des circonstances particulières, les œuvres possèdent une vérité, un réalisme qui peuvent les rendre utiles au monde qui nous entoure¹.

Cette déclaration, qui insiste sur l'enracinement dans le particulier pour atteindre à l'universel, date de l'époque où Britten abandonne momentanément l'opéra pour se concentrer sur le genre plus intime et expérimental de ses *Church Parables*, ses Parables pour l'exécution à l'église, appellation qui définit ses opéras, tous des paraboles. Pour Samuel Hynes le concept d'art parabole caractérise les membres de la « Génération Auden » [HYNES 1992 : 14-15]. Britten l'apprend du poète, qui le définit ainsi en 1935, l'année où ils collaborent au sein du GPO Film Unit :

On ne peut pas dire aux gens ce qu'il doivent faire, on peut simplement leur parler en paraboles et c'est là la vraie nature de l'art, raconter des histoires particulières de gens et d'expériences

¹ "Many of the greatest works of art [...] the plays of Shakespeare or the church cantatas of Bach, have grown from a desire of the artist to serve or be in contact with his public—have been made or written for a specific public—for a specific purpose. While not expecting every artist to feel the same I get great inspiration from writing for a sympathetic audience, and, on occasion, from stimulating the public taste in the direction I think it should go. So, having created a Festival, with its own small opera house, in the part of the world where I live, I intend to continue to write for the people who come here. And in my own small experience I have learned that if one concentrates on the local or the particular, if one writes for particular singers, instrumentalists, local occasions, the works have an actuality, a realistic quality, which may make the results useful to the outside world." "On Writing English Opera", *Opera* XII (January 1961) : 7-8.

particulières à partir desquelles chacun selon ses besoins immédiats et bien précis pourra tirer ses propres conclusions. [HYNES 1992 : 168]

Cette conception de l'art, facteur de progrès social, Britten la retrouve chez John Grierson, directeur du GPO Film Unit, que d'aucuns considèrent comme l'inventeur du documentaire britannique. Croyant au rôle politique de l'artiste, messie d'une conscience sociale, il se sert du cinéma comme d'une chaire et tourne des documentaires commandés par le gouvernement britannique pour sensibiliser le public au monde du travail, dont les célèbres *Coal Face* de 1935 et *Night Mail* de 1936, pour lesquels Auden écrit le texte et Britten la musique. La même conception de l'art anime le Group Theatre de Rupert Doone, qui monte aussi bien les tragiques grecs et Shakespeare que les pièces d'Auden et d'Isherwood, influencées par les travaux de Brecht, pour lesquelles Britten compose des musiques de scène. La même volonté de critique sociale anime son ami le compositeur américain Aaron Copland (1900-1990), dont Britten admire notamment *The Second Hurricane*, « pièce-opéra pour lycéens », composé en 1936 sur le modèle de *Der Jasager* (*Celui qui dit oui*), « *Lehrstück* », fable ou parabole de Bertolt Brecht et Kurt Weil de 1930, dont l'influence est sensible dans le *Paul Bunyan* de 1940 comme dans les opéras pour enfants de Britten, *The Little Sweep* de 1949 et *Noye's Fludde* de 1958.

Britten, né en 1913, enfant de la Grande Guerre, communie comme ses amis Auden et Isherwood au culte de Wilfred Owen et de *The Waste Land* de T.S. Eliot. Il met en musique, l'un dans son *War Requiem* blasphémateur et protestataire de 1961 et l'autre, les tentatives de collaboration de la fin des années Quarante ayant échoué, à la fin de sa vie avec *Journey of the Magi* et *The Death of Saint Narcissus* de 1971 et 1947. Les poètes lui enjoignent l'un d'être un veilleur témoin de son temps et l'autre de trouver le chemin vers la rédemption à travers les ruines de la guerre, celle de 14-18 comme celle de 1939 pour Britten. Comme toute sa génération Britten est marqué par la montée des fascismes et la Guerre Civile espagnole qu'il dénonce dans *Our Hunting Fathers* de 1936, cycle symphonique sur des poèmes choisis par son ami Auden. Ce pacifiste en temps de guerre voit la Shoah de près puisqu'en juillet 1945 il accompagne le célèbre violoniste Yehudi Menuhin dans une série de concerts destinée aux survivants du camp de Bergen-Belsen libéré par les Britanniques. Nul doute que cette confrontation directe avec les forces du Mal le conforte dans son choix du modèle tragique pour ses opéras paraboles puisque la tragédie, divertissante et édifiante, exprime l'impuissance des hommes face à des forces incontrôlables, notamment celles du Mal, à travers la carrière d'un héros singulier. Le modèle tragique permet à Britten de jeter des ponts entre passé et présent, comme l'indiquent les didactiques Récitants, avatars du chœur antique grec et désignés sous le

nom de *Male Chorus and Female Chorus*, aux Prologues des actes I et II de *The Rape of Lucretia*: «While we two observers stand between/This present audience and that scene; /We'll view these human passions and these years/Through eyes which once have wept with Christ's own tears ». Fidèle à la tradition du théâtre de Marlowe et Shakespeare, les prologues des opéras de Britten invitent le spectateur à juger l'histoire avec un double regard sur le passé et sur le présent. Cette fonction de juge lui est signifiée non seulement par l'adoption quasi générale dans ses opéras du cadre diégétique d'un Prologue et d'un Épilogue qui l'invite à tirer la morale de l'histoire mais aussi parce qu'ils sont souvent conçus comme des enquêtes et mettent en scène un procès, comme *Peter Grimes*, *Billy Budd* et *Gloriana*. Mais si Auden et Isherwood délocalisent leurs paraboles dans des pays étrangers imaginaires pour mieux indiquer leur ressemblance avec le microcosme britannique ou européen, Britten inscrit sa mise en résonance de la grande ou de la petite Histoire avec le présent dans un cadre insulaire familier aux Britanniques. Pacifiste convaincu et homosexuel condamné au silence, il propose non seulement des relectures qui démythifient certains épisodes de l'histoire nationale mais qui font entendre sa différence en y traitant les thèmes chers à son cœur, la place du Mal dans la création, les tourments de l'homosexualité, l'individu face à la foule, l'opposition entre la sphère publique et celle de l'intime, la place de l'artiste dans la société de son temps, et donne ainsi à ses opéras l'universalité qui caractérise les grandes œuvres.

La présente étude se concentrera sur les grands opéras, *Peter Grimes*, *Billy Budd* et *Gloriana*. Créés tous les trois avec de grands moyens orchestraux, choraux et scéniques, ils sont le fruit de commandes officielles pour des occasions solennelles. *Grimes* est programmé pour la réouverture de la salle du Sadlers' Wells, seule salle d'opéra ouverte à Londres pour la date symbolique du 5 juin 1945 alors que la musique a largement contribué à l'effort de guerre, comme l'indique l'image quasi mythique de la pianiste Myra Hess donnant ses concerts à la National Gallery malgré les bombes allemandes. *Billy Budd* est créé pour le *Festival of Britain* de 1951, qui résulte de la volonté gouvernementale d'afficher la renaissance artistique du pays aux yeux de ses citoyens comme du monde occidental après les destructions et les privations de la guerre, avec notamment la création d'opéras anglais commandés par la direction de Covent Garden, devenu théâtre national subventionné par l'État depuis 1946. *Gloriana*, avec lequel Britten espère doter son pays d'un opéra « national » aussi représentatif qu'*Aïda* de Verdi pour les Italiens et *Boris Godounov* pour les Russes, fait partie des fêtes du couronnement de la jeune Elizabeth II en 1953, après l'acceptation du projet par la souveraine, alors que le tout nouveau Arts Council donne des

instructions très précises pour la commémoration du siècle de la grande Elizabeth et notamment la confection d'une *Guirlande pour Oriana* qui rappelle la collection de 26 madrigaux (le nombre d'étoiles de la constellation de la Vierge) que fait paraître le compositeur Thomas Morley en 1601 pour honorer la Reine Vierge sous le titre *The Triumphs of Oriana*. Ces commandes offrent au compositeur, que ses goûts, ses convictions politiques et son orientation sexuelle placent à la marge, l'occasion privilégiée d'occuper une position centrale d'où réactiver la mémoire des Britanniques et faire passer son message de dissidence.

Un décor signifiant

La mise en résonance de l'histoire avec le présent passe pour le compositeur par un travail soigné apporté à la reconstitution historique. Suivant peut-être en cela les leçons de Grierson sur le traitement créatif de la réalité, le compositeur s'attache à retrouver l'atmosphère et le décor d'une époque avant de se lancer dans la composition proprement dite, car il lui faut voir le cadre dans lequel ses personnages vont évoluer. Pour *Peter Grimes*, inspiré du poème de George Crabbe (1754-1832), *The Borough* (1810), le premier scénario de Britten, daté d'avril 1942, comporte un croquis de sa main pour la scène 1 de l'acte I. Le décor de Kenneth Green pour cette scène à la création en 1945, gentiment naturaliste, entasse sur la petite scène du Sadler's Wells, les lieux stratégiques de la vie au Village, avec côté cour, le porche béant de l'église, puis la façade de la salle des assemblées du *Moot Hall* et la rue ouvrant sur la mer, et côté jardin, la façade du cabaret *The Boar* et l'échoppe du pharmacien Keene, surplombées par le phare, d'une manière qui rend compte de la vie étouffante du village dominé par les rumeurs et les voyeurs, que le tempête de l'acte I isole du reste du monde. Le passage de l'action de la fin du XVIII^e siècle, époque où Crabbe vit à Aldeburgh, au début du XIX^e siècle, que Britten justifie au nom de la critique sociale de Crabbe, se vérifie dans le décor. La cabane de Grimes à l'acte II, en forme de barque renversée, qui symbolise l'insularité et de l'isolement du pêcheur, renvoie le spectateur aux illustrations de Phiz pour la maison des Pegotty à Yarmouth dans le *David Copperfield* de Dickens, alors les Nièces de la tenancière du *Boar* et l'Apprenti acheté à l'asile rappellent les prostituées et les enfants et le système des *workhouses* décrits dans *Oliver Twist*.

Le scénario de janvier 1949 pour l'opéra *Billy Budd* inclut un dessin de Britten de *L'indomptable* vu en coupe, avec les différents ponts du navire, où il situe ses protagonistes. Les librettistes, E.M. Forster et Eric Crozier, consultent les deux séries de *Naval Sketches* de G. Cruikshank illustrant les textes de M.H. Barker pour se familiariser avec le décor, le vocabulaire

nautique et la manœuvre et se rendent à Portsmouth pour voir le *H.M.S Victory*, le vaisseau-amiral de Nelson à Trafalgar, comme à l'hôpital naval de Greenwich. Ce réalisme semble nécessaire à Forster comme au metteur en scène Basil Coleman et au décorateur, le peintre John Piper, illustrateur des célèbres *Shell Guides* et des ruines des monuments nationaux que cause la guerre, pour recréer le cadre historique dans lequel inscrire leur vision de la parabole melvillienne. Aussi pour suggérer les ambiguïtés du texte, l'existence d'un hypotexte comme l'ouverture sur les mystères que suggère Melville, le décor des scènes d'extérieur est violemment éclairé alors que le fond de scène reste uniformément noir ou gris, une pratique à présent courante mais qui surprend fort à l'époque. Lorsque Coleman, metteur en scène de l'opéra à Covent Garden dans sa version en quatre actes en 1951 puis celle en deux actes en 1964, dirige la production en studio de cette version pour BBC Television en 1966, il conserve la donne mi-réaliste mi-stylisée initiale. Le décor conçu par Tony Abbot donne l'illusion d'un navire de guerre anglais d'époque avec tout son équipage. Par souci de vraisemblance historique un expert gréeur du *HMS Victory* et un historien de la Marine sont requis sur les lieux pour donner leur avis sur le gréement, la manœuvre d'ensemble et les procédures du vaisseau, tant et si bien que le décor rappelle des films célèbres de l'époque, *Mutiny on the Bounty*, de Lewis Milestone et Carol Reed de 1962 avec Marlon Brando et Trevor Howard², et la version filmée de *Billy Budd* écrite et dirigée par Peter Ustinov en 1962. Pour sa mise en scène filmée de 1966, Coleman choisit le noir et blanc plutôt que la couleur et sa manière de jouer de leurs contrastes rappelle les éclairages de Covent Garden alors que ses mouvements de caméra s'inspirent du croquis initial du compositeur comme il l'explique dans une interview donnée au *Radio Times* et incluse dans le livret accompagnant l'enregistrement DVD de l'opéra:

J'aime à penser que le navire représente un petit univers suspendu au milieu de éléments. Certains aspects sont traités de manière très réaliste—les cordages utilisés par l'équipage, le récurage du pont au tout début—mais il y a des fois où la caméra suit l'action dans un grand mouvement de balayage, allant par exemple de la poupe au pont inférieur, si bien que le spectateur voit presque une coupe du navire tout entier.

En 1951, les spectateurs de Covent Garden découvrent sur scène un symbole de leur identité nationale mais au lieu d'une *Navy* de fantaisie, chahutée par

² *Remake* de la production en noir et blanc de la Metro-Goldwyn-Mayer de 1935, dirigée par Frank Lloyd, avec Clark Gable et Charles Laughton dans le rôle du capitaine Bligh, à qui le Claggart de Britten en 1966, Michael Langdon, ressemble étrangement.

Gilbert et Sullivan dans *HMS Pinafore* de 1878³, c'est un épisode grave de leur histoire nationale, celui des guerres napoléoniennes et des menaces d'invasion du royaume insulaire de *l'Indomptable* auquel ils assistent. Derrière le capitaine Vere au nom glorieux de « *Starry Vere* », comparé à Mars au combat, haranguant ses hommes et ses officiers rassemblés et provoquant leur enthousiasme au final de l'acte I, se profile la figure du grand Nelson, objet de la vénération de Melville comme des foules de son temps, dont le souvenir est célébré en 1951 par l'opéra *Nelson* que compose Lennox Berkeley, ami de Britten, pour le Festival of Britain et créé en 1954, ou en 2005 pour le deux centième anniversaire de Trafalgar, où il est récupéré par un Gordon Brown en quête de symboles pour la construction d'une nouvelle identité nationale et la redéfinition de ce concept. L'image du petit univers ballotté par les flots et le discours de Vere à ce point de l'opéra, « *We sail in action alone. We meet our dangers alone* », rappelle alors aux Britanniques leur insularité et le mot historique de Nelson à Trafalgar « *England expects every man to do his duty* » comme les discours de Churchill, le « *Come, then let us go forward together with our united strength* » du 13 mai 1940 ou le « *Very well, alone* » le célèbre dessin de presse de David Low paru dans *The Evening Standard* du 18 juin 1940 qui montre un Tommy, debout sur une plage face aux déferlantes, le poing levé dans un ciel noir que zèbrent quelques avions ennemis. La scène de la bataille de l'acte III de l'opéra qui rassemble tous les hommes et les enfants à bord, évoque la réponse britannique à la menace allemande dix ans auparavant.

Le désir d'authenticité historique est d'autant plus grand pour *Gloriana* qu'il s'agit d'éviter la comparaison avec la *Maria Stuarda* ou le *Roberto Devereux* de Donizetti comme avec *Merrie England*, l'opéra comique en deux actes d'Edward German de 1902, réécriture du mythe de la bonne reine Bess composée au cours de la seconde guerre des Boers dans la veine de Gilbert et Sullivan, qui raconte les amours de Raleigh avec Bessie Thockmorton suivante de la reine, dont Essex attise la jalousie. Des milliers d'amateurs s'apprêtent à monter l'œuvre l'année du couronnement et dès que l'initiative de Britten de proposer son opéra pour les fêtes du couronnement est acceptée par la reine et rendue publique, nombreux sont ceux qui en suggèrent l'exécution à Covent Garden et les critiques défavorables à l'opéra de Britten en regrettent l'absence pour la circonstance [REED, COOKE, MITCHELL 2008 : 147-161]. Britten veut s'en démarquer et bien que la

³ Le critique du *Sunday Times*, Ernest Newman, jusque là favorable à Britten, ne se prive pas de souligner la ressemblance du final de l'acte I avec la harangue de l'inepte capitaine Corcoran dans *HMS Pinafore* à la création de *Billy Budd* en 1951, épisode qui disparaît dans la version en deux actes de 1960.

première source de son livret soit le récit de Lytton Strachey, *Elizabeth and Essex : A Tragic History*, de 1928, dont le titre oxymoronique annonce l'aspect polémique, son librettiste, William Plomer, lui enjoint la lecture de *Queen Elizabeth*, la biographie du grand historien de l'époque Tudor, J.E. Neale, publiée en 1934 et rééditée en 1952, comme « correcteur » au récit de Strachey. Toujours par souci d'authenticité, Britten et Plomer se rendent à la National Portrait Gallery pour y voir les portraits des protagonistes de l'opéra, puis à Hatfield House chez le marquis de Salisbury, descendant de Robert Cecil, conseiller de la reine et personnage de l'opéra, pour s'imprégner de l'atmosphère de l'époque et voir le portrait de la reine à la robe « aux yeux et aux oreilles » décrite à l'acte III, scène 1, comme symbole du puissant service secret de la reine. La quête d'authenticité des librettistes s'étend aux mots même du livret. Les surnoms que la reine donne à son entourage et Essex à ses ennemis sont indiqués par Neale. Plomer utilise des expressions authentiques de la reine, dont le célèbre « *Video et Taceo* », s'inspire des prières qu'écrit la reine pour la conclusion de l'acte I et d'un discours fait au Parlement à la fin de son règne, le célèbre « *Golden Speech* », pour les passages parlés de l'épilogue et incorpore au livret des archaïsmes de langue ou de prononciation de l'époque : le livret précise la prononciation de certains noms comme Raleigh et Cecil prononcés *Rawleigh* et *Cicil*. Britten, dans la Deuxième Chanson au Luth d'Essex, « *Happy were he* », met en musique un poème composé par Essex lui-même, compose pour l'acte II des danses de cour inspirées des *consorts* de Dowland qui témoignent de ses connaissances en musique ancienne et se fait montrer leur pas et leur ordre par sa collaboratrice, Imogen Holst, fille du compositeur Gustav Holst et spécialiste de danses anciennes, qui lui prête le manuel de Thoinot Arbeau, *Orchésographie et tracte en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des danses* de 1588. Le décor de Piper pour la mise en scène de Basil Coleman se veut « *an authentic visual impression of the period* » et bannit toute référence à une Angleterre aux colombages Tudor chère à l'époque victorienne, grande consommatrice du mythe de l'âge d'or élisabéthain. Il ménage des espaces surélevés où puissent évoluer et être vus les cortèges et le corps de ballet dans un opéra où le compositeur cherche à évoquer les fastes mais aussi les vicissitudes de l'époque. Piper construit une architecture stylisée de minces colonnes chantournées empruntées à la première Renaissance [HERBERT 1979 : 215-218], qui s'ouvre sur de larges espaces dans cet opéra où les moments d'intimité sont rares, trois scènes sur sept, et où la fonction régaliennne, la nécessité de se montrer à ses peuples et la raison d'État l'emportent sur les intérêts privés. La fragilité de l'architecture sert aussi de métaphore à une dynastie mal assurée sur son trône, comme le rappelle la

reine au final des scènes 1 et 2 de l'acte I, en butte aux complots et à la rébellion des grands aristocrates, comme celle d'Essex à l'acte II et III, et à l'inimitié des grandes puissances européennes, notamment celle de l'Espagne et de son Armada, comme le rappelle Cecil à l'acte I, scène 2. Loin de l'imagerie victorienne ou traditionnelle d'un règne éblouissant, Britten et Plomer rappellent au spectateur les dangers auxquels la reine, constamment dépendante de son peuple, doit faire face et que le titre « *Gloriana* » dont ses soldats la saluent à Tilbury en 1598 n'est acquis qu'au prix d'efforts constants, laissant le spectateur faire le lien avec la guerre de Corée qui épuise les ressources du pays et les menaces que le nationalisme égyptien fait peser sur le canal de Suez, artère vitale pour son économie, toujours bien fragile.

Un microcosme social étouffant

Au décor signifiant répond la peinture d'un microcosme social auquel s'oppose un individu singulier, isolé ou rejeté qui, comme les personnages du roman picaresque, ou du *Beggars' Opera* de Gay et Pepusch, dont Britten propose une nouvelle réalisation en 1948, ou du *Wozzeck* de Berg, sert de révélateur aux maux de cette société. Ceci est frappant dans *Peter Grimes*, où l'influence du librettiste Montagu Slater, homme de gauche, a été prépondérante. De même que *The Borough* de Crabbe s'essaye à une vision panoramique de la société de son temps, de même le Prologue de *Peter Grimes* présente tous les personnages du drame, les principaux comme les secondaires, les membres de l'Establishment comme le prolétariat des pécheurs, rassemblés dans le Moot Hall, point focal de la vie sociale du village. Ce corps social, désigné comme le Village, « *the Borough* », à la manière du Léviathan de Hobbes, est mis en scène avec ses différents rituels de sociabilité au début de la scène 1 de l'acte I, au pub dans la scène 2, à l'église dans la scène 1 de l'acte II, au bal dans la scène 1 de l'acte III et enfin dans la scène finale qui sert d'épilogue à l'opéra, où l'opposition de Peter et de la foule, constamment mise en scène, se solde par sa disparition, le petit monde du Borough retrouvant son apparence de tranquillité après l'évacuation du corps étranger. La pression sociale sur l'individu se manifeste par la présence obsédante du chœur dans l'opéra et les formes musicales par lesquelles il s'exprime. Le choral quasi luthérien des pécheurs qui ouvre et ponctue l'acte I, scène 1 et l'acte III, scène 3, ou la ronde des marins, acte II, scène 2, évoquent des liturgies et des rites sociaux et dépeignent un groupe soudé dont Grimes est constamment exclu. L'hostilité du village envers Grimes est fondée sur des accusations de mauvais traitements de ses apprentis, dont le verdict ouvert du Coroner Swallow au

Prologue est loin de le laver. Si certains s'apitoient sur le sort brutal qui attend le nouvel Apprenti à l'acte I, ni Peter ni Ellen ni les membres de l'Establishment ne mettent l'institution de la *workhouse* en question, comme le précise Balstrode à l'acte II : « *Something of the sort befits/Brats conceived outside the sheets* ». Celle-ci est acceptée par tous comme allant de soi, de même que la présence de prostituées au cabaret. Cette mise en question est laissée à Boles, l'ancien pêcheur converti au méthodisme, disqualifié par son alcoolisme comme par la violence de ses propos et de ses gestes. L'indifférence du Village au sort des apprentis est signifiée par un vers que Slater emprunte à Crabbe, « *Grimes is at his exercise* ». Le Village est directement mis en cause dans la mort de l'Apprenti John. Sa chute mortelle à l'acte II est provoquée par les coups que le Coroner Swallow et le Pasteur Adams, venus perquisitionner chez Grimes, donnent à la porte de la cabane, alors que l'enfant descend par la porte ouvrant sur l'à pic de la falaise, comme l'indique une longue didascalie :

There is a knocking at the other door [the street door]. Peter turns towards it, then retreats. Meanwhile the boy climbs out [by the cliff door]. When Peter is between the two doors, the boy screams and falls out of sight. Peter runs to the cliff door, feels for his grip and then swings after him.

Le destin de Grimes est scellé par sa volonté de battre le Village sur son propre terrain et d'assurer son ascension sociale selon les règles qu'il lui impose, comme l'indique son scherzo frénétique « *They listen to money/These Borough gossips* », acte I, scène 1 ce que confirme la déclaration de Britten à *Time Magazine* en 1948 : « *The more vicious the society, the more vicious the individual* ». Que le public de 1945 ait fait un tel succès à *Peter Grimes* est surprenant car l'image que Britten lui renvoie n'est guère flatteuse. Elle précipite aux oubliettes le mythe du « *spirit of Dunkirk* », d'une Angleterre unie dans la guerre pour « sa plus belle heure » et met plutôt en scène le règne du « spiv ». L'opéra montre une société rongée par les poisons du gin, du laudanum et de la calomnie, équivalents de la pourriture au royaume du Danemark, où le médecin boit à la santé des maladies, où le juge encourage les médisances, où les paroissiens succombent à la calomnie et à la violence dont ils prient Dieu de les délivrer, où tous pratiquent le *double standard* comme l'indique l'air d'Ellen au premier acte « *Let her without a fault* », qui rappelle au Village le passage de l'Évangile sur la femme adultère. Alors même que l'opéra est créé pour marquer l'anniversaire de la fin de la guerre en Europe, Britten propose un portrait polémique et peu flatteur de la société britannique au sortir du deuxième conflit mondial, ce qui ne manque pas de frapper Edmund Wilson en 1947 dans *An account of 'Peter Grimes'* dans « *London in Midsummer* » [REED 1983 : 162]:

But, by the time you are done with the opera—or by the time it is done with you—you have decided that Peter Grimes is the whole bombing, machine-gunning, mining, torpedoing, ambushing humanity, which talks of a guaranteed standard of living yet does nothing but wreck its own work, degrade or pervert its own moral life and reduce itself to starvation. You feel, during the final scene, that the indignant shouting trampling mob which comes to punish Peter Grimes is just as sadistic as he. And when Balstrode gets to him first and sends him out to sink himself in his boat, you feel that you are in the same boat as Grimes.

Billy Budd recycle la métaphore antique du vaisseau de l'État et brosse le tableau d'une société insulaire fortement hiérarchisée où chaque protagoniste est assigné à un lieu symbolique, le capitaine Vere dans sa cabine ou sur la dunette arrière, avec les officiers, Billy dans les haubans avec les oiseaux ou dans l'entrepont avec ses camarades et Claggart dans le ventre du navire dans une image saisissante de l'Establishment et de la société britannique sclérosée du « *Them and us* ». Ce dispositif, inspiré de la Tétralogie wagnérienne chère au cœur de E.M. Foster, co-librettiste de l'opéra avec Crozier, met les hommes d'équipage dans le rôle des Nibelungen réduits en esclavage par Alberich, impression que renforce la première scène de l'acte I, inventée par les librettistes, où les hommes briquent le pont avec leur Bibles, dans une illustration des « *mind-forged manacles* » du *London* de Blake que Britten met en musique dans les années soixante. Si Forster s'efforce de « sauver Vere de Melville » pour en faire un objet d'admiration à qui le spectateur s'identifie, cette première scène donne à l'opéra un côté sombre avec la quintuple répétition du motif lancinant de l'équipage « *Heave! Oh, heave!* », qui évoque les lamentations des galériens, ou des forçats dans un camp de concentration. La brutalité des officiers et leur attitude arrogante sont amplifiées musicalement par des lignes vocales hachées de silence ou de larges sauts d'intervalles, surmontées de signes d'accentuation et de nuance *forte*. La condescendance des quatre jeunes aspirants, rôles tenus par des jeunes *trebles*, corrobore celle des officiers et exprime les sentiments négatifs que Britten et Auden nourrissaient vis-à-vis des *public schools*, leur système de *prefects* et la pratique du *fagging*, parfait équivalent pour eux des sociétés totalitaires [COOKE 1999 : 42].

Les injures et les vexations des marins culminent dans les épisodes inventés par Britten et Forster, celui du Novice fouetté et de l'interrogatoire des nouveaux arrivants par Claggart. Ils dérivent autant des cahiers de doléances des marins des années 1795 que consulte Crozier que de la détestation profonde et précoce de Britten pour la chose militaire et de sa rage de pacifiste convaincu. Sur le navire planent les menaces d'une mutinerie et de la contagion des idéaux de la Révolution française défendus

dans les *Rights of Man* du libertaire Thomas Paine, nom du navire marchand d'où Billy est arraché à l'acte I et qu'il salue d'une manière si ambiguë qu'il crée les soupçons des officiers qui enjoignent à Claggart de le surveiller. Le chef de la police du bord, qualifié de véritable Argus, fait régner un ordre comparable à celui de l'Enfer grâce à des créatures comme Squeak et le jeune Novice, recrutés par la violence et le chantage. Le climat qui règne à bord rappelle celui du tout récent 1984 de George Orwell qui impressionne Forster, et sa société totalitaire où les liens entre les individus sont brisés au profit de l'obéissance à une étiquette inhumaine instaurée par l'État à son profit. On peut aussi y lire l'angoisse de l'artiste face à la société qui se met en place avec la fondation de l'État Providence, que partagent de nombreux créateurs à l'époque comme le rappelle Alan Sinfield dans *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*. D'autre part, le postulat de l'ubiquité du Mal, mis en avant dans le Prologue, se concrétise dans la circulation d'expressions et de motifs musicaux entre Claggart et Vere qui construit une troublante ressemblance entre le policier et le capitaine qui, prisonnier des lois dont il est le garant, devient consciemment l'exécuteur des basses œuvres de Claggart et de son projet criminel. Six ans après la libération des camps nazis par les Britanniques, dont le gouvernement n'avait pas insisté sur l'existence, cet aspect de la parabole a dû toucher plus d'un spectateur et lui rappeler les heures sombres d'une histoire récente, toujours en danger de se répéter avec l'exemple des régimes soviétique et coréen alors en place.

Malgré les deux épisodes de divertissement de l'acte II, le « masque » du Temps et de la Concorde de la scène 1 et la suite de danses de cour de la scène 3, qui évoquent les fastes de la cour et les exploits chorégraphiques de la Reine Vierge, la même atmosphère pesante de complots et de trahisons règne sur *Gloriana* et nul doute que les réactions hostiles de la presse à la création aient été dues à la couleur sombre de l'opéra, vu comme la malédiction de Carabosse jetée à la jeune reine et une insulte à la monarchie. Pourtant dans sa préface à la réédition de sa biographie d'Elizabeth I^{ère} en 1952, l'historien Neale indiquait clairement les liens qu'il voyait entre l'époque troublée du règne de son héroïne et la contemporanéité :

The book was written before such words as 'ideological', 'fifth column' and 'cold war' became current; and it is perhaps as well that they are not here. But the ideas are present as is the romantic leadership of a nation in peril, because they were present in Elizabethan times.

Queer and conchie

La robe « aux yeux et aux oreilles » et le réseau d'agents secrets de la reine rappelle au spectateur de 1953 les menées des espions de la Guerre froide, qui voit la naissance du James Bond de Ian Fleming la même année, et le

scandale de la disparition des diplomates britanniques Guy Burgess et Donald McClean en 1951. Les amis de Britten pouvaient aussi faire le lien avec la surveillance accrue dont les homosexuels, et Britten lui-même, font l'objet de la part du gouvernement britannique de l'époque. En octobre 1953, sous l'impulsion du *Home Secretary*, Sir David Maxwell-Fyfe, une violente campagne anti-homosexuelle est menée et Britten est interrogé à Scotland Yard. Suite à la défection de Burgess et McClean, et pour satisfaire l'allié américain embourbé dans le maccarthysme, le gouvernement augmente ses persécutions contre les éléments potentiellement subversifs, les artistes, comme le célèbre acteur John Gielgud, arrêté le même mois, ou les membres de la haute société, comme le précise Sinfield dans son chapitre intitulé « *Queers, Treachery and the Literary Establishment* ». Britten et Plomer épousent peu ou prou la volonté de Strachey de déboulonner l'idole façonnée par l'époque victorienne, et montrent la double nature de « ce roi en vertugadin » comme dit Essex à l'acte II, la femme et la reine, et comment la reine étouffe finalement la femme. Celle-ci est constamment rappelée à son rôle de souveraine soit par elle-même dans l'ensemble « *Fail not to come to court* », acte I, scène 1, puis dans la prière qui conclut l'acte I, puis à l'acte III, soit par ses conseillers, Raleigh et surtout Cecil, qui expose sa théorie du gouvernement à l'acte I, scène 2, et la rappelle à l'acte III, scène 1 et 3. La reine est constamment accompagnée de ses conseillers et le bref duo d'amour entre Essex et Elizabeth acte 1, scène 2, où la femme se révèle brièvement, est interrompu par l'ombre de Raleigh sur un rideau. À la femme amoureuse dans ce duo succède la femme capricieuse et vindicative lorsqu'elle vole à Lady Essex la robe qu'elle juge scandaleusement luxueuse à l'acte II, puis elle est littéralement mise à nu par Essex lorsqu'il la découvre à sa toilette à l'acte III avant que ses suivantes n'aient pu réparer l'outrage du temps et reconstruire l'image du Souverain Prince. La conscience de la reine de sa double nature s'exprime dans les oxymores du Dilemme de la Reine, acte III, scène 3, alors qu'elle hésite à signer l'arrêt de mort d'Essex : « *I am, and am not; freeze, and yet I burn, / Since from myself my other self I turn* ». Ils préparent la mise en scène de cette double nature au cours de l'épilogue où le fantôme mort-vivant de la femme apparaît à la Reine, qui s'exprime en parlant, tandis que la femme qu'elle a tuée chante des bribes de la seconde Chanson au Luth d'Essex.

À la double nature de la reine répond la double nature d'Essex, bouillant ambitieux et fin lettré mélancolique, mise en scène par le contraste de ses deux Chansons au luth de l'acte I, scène 2. Cette thématique du double est inspirée aux librettistes par la tradition théâtrale élisabéthaine comme par les théories de l'*id* et de l'*ego* de Freud, avec qui Strachey correspond pendant la rédaction de son récit. Cette thématique gouverne aussi *Peter*

Grimes et *Billy Budd*. Le pêcheur est décrit comme un être fruste et brutal, quasi hystérique dans sa volonté de revanche sociale, prêt à enfreindre la loi du repos dominical, qui considère son apprenti comme sa chose, mais auquel sa méditation sur les Pléiades à l'acte I et sa rêverie d'un bonheur rousseauiste inaccessible à l'acte II donnent l'image d'un poète. De même, si le capitaine Vere est dépeint comme un homme d'action de l'envergure de Nelson, le Prologue et la scène dans sa cabine montrent un philosophe inquiet qui cherche dans les livres et chez Plutarque la réponse à l'énigme éternelle du Bien et du Mal et de la Vérité, et sa dénonciation quasi hystérique de la France révolutionnaire préfigure son agitation dans son monologue de Scylla et Charybde avant le procès de Billy. C'est dans l'interstice que Britten crée entre les deux versants de ses personnages qu'il invite les spectateurs aux longues oreilles à entendre le mot que personne n'ose prononcer mais auquel tout le monde pense, car comme le mot mutinerie il est tabou, celui de l'amour qui n'ose pas dire son nom.

Que les opéras de Britten proposent des personnages d'homosexuels est le secret de Polichinelle le mieux gardé du monde jusque dans les années soixante-dix, quand la décriminalisation de l'homosexualité au Royaume-Uni permet à Britten de mettre en musique *La mort à Venise* de Thomas Mann à la thématique transparente. Les travaux de Philip Brett sur les différentes versions du livret de Grimes montrent que celui-ci a été débarrassé de toutes références à la « *queerness* » initiale donnée au personnage de Peter, auquel Pears et Britten s'identifient rapidement, de manière à passer le cap de la censure mais aussi parce que Britten décide que le rôle, pensé à l'origine pour un baryton, sera chanté par son compagnon, le ténor Peter Pears. Mais, comme l'indique Brett, comment expliquer le suicide de Peter sinon par son internalisation de l'opinion du village sur les gens de son espèce, qui devient à ses propres yeux le croquemitaine indigne de vivre parmi eux ? L'homosexualité et le pacifisme de Britten et de Pears, « *queer and conchie* », qui vivent leur relation aux yeux de tout le monde, entraîne la rupture avec Sadler's Wells alors que son nouvel opéra remplit la salle autant que les chevaux de bataille du répertoire au cours de l'année 1945. La thématique homosexuelle de *Billy Budd*, soulignée par Forster, convaincu de l'homosexualité de Melville et de ses personnages, où Claggart décide de tuer Billy parce qu'il ne peut le posséder et où le capitaine Vere se tait plutôt que de sauver Billy, prêt à mourir pour lui, était si transparente, que la critique l'affuble du nom délicat de *Twilight of the Sods*, en référence à la Tétralogie wagnérienne comme au crime pour lequel Wilde est condamné. Cette thématique est absente de *Gloriana*, mais comme le souligne Donald Mitchell, la décision de la Souveraine d'étouffer sa féminité au nom de la raison d'État ressemble fort à la situation dont Vere

est prisonnier, et tous deux obéissent à la trope wildienne en sacrifiant celui qui les a séduit.

Témoin de son temps qui dépeint une société déboussolée à l'issue du second conflit mondial, Britten investit et interroge l'histoire de son pays et les symboles de son identité, l'âge d'or d'Elizabeth, la Navy et l'Angleterre victorienne de Dickens, et met en garde ses contemporains contre leur insularité, qui conduit à l'aliénation de ceux qui ne veulent se conformer aux diktats de la société. Alors que le pays essaie de construire une société plus juste et égalitaire avec l'État Providence, qu'il cherche une place nouvelle dans le concert des nations, que la guerre froide et l'indépendance des colonies de l'Empire met en avant des idéaux de liberté, Britten demande à ses concitoyens de faire leur examen de conscience et de comprendre comment ces idéaux sont bafoués. En avril 1952 Britten signe une lettre au *Times* où un collectif d'artistes et d'écrivains, choqués par la forte présence militaire aux funérailles de Georges VI et avec à l'esprit les artistes, les savants et les artisans du siècle d'Elizabeth I^{ère}, souhaite être associé au nouvel âge élisabéthain, symbole d'une conception moderne de la monarchie constitutionnelle, comme aux cérémonies du couronnement. Ses opéras revendiquent le droit d'examen de la société par les artistes. Perpétuellement un « jeune homme en colère » Britten souhaite avec Wilfrid Owen montrer aux Britanniques comme ils sont, et avec Eliot il leur demande de s'interroger sur ce qu'ils veulent être. En 1953 Britten et Plomer paient d'un échec critique cuisant leurs audaces dans *Gloriana*. L'opéra trouve le succès escompté à la reprise de Sadler's Wells en novembre 1966, quatre ans après le succès planétaire fait au *War Requiem* blasphématoire et protestataire qui dénonce la guerre froide et la menace nucléaire. Le témoin semble enfin avoir été cru.

Références bibliographiques

COOKE, Mervyn (ed.). *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge: University Press, 1999.

HERBERT, David (ed.). *The Operas of Benjamin Britten*. London: The Herbert Press, 1979.

HYNES, Samuel. *The Auden Generation : Literature and Politics in England in the 1930's*. London : The Bodley Head, 1976 (Paperback reissue. Pimlico, 1992).

REED, Philip (ed.). *Benjamin Britten : Peter Grimes*, Cambridge Opera Handbooks, Cambridge University Press, 1983.

_____ *Britten: Billy Budd*, A BBC Recording. The Britten-Pears Collection, Decca, 2008.

REED, Philip; COOKE, Mervyn & MITCHELL, Donald (eds.). *The Selected Letters of Benjamin Britten*. Volume Four, 1952-1957, Woodbridge: The Boydell Press, 2008.

SINFIELD, Alan. *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*. London: The Athlone Press, 1997 (Paperback reissue. Continuum, Classic Criticism Series, 2004).