

Britten interprète Britten : le cas du premier Interlude de *Peter Grimes*

Inès Taillandier-Guittard¹

Cet article aurait pu s'intituler : « Interprétations de compositeurs, une autorité en question ». La facilité du jeu de mots – il s'agit évidemment ici de paraphraser le titre de l'ouvrage édité par Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis : *Écrits de compositeurs, une autorité en question*² – dissimule une interrogation bien réelle : dans quelle mesure le compositeur fait-il figure d'autorité, sinon de modèle, lorsqu'il interprète ses propres œuvres ? Le problème se pose avec d'autant plus d'acuité qu'il est récurrent dans la plupart des domaines artistiques – y compris la musique –, mais le plus souvent dans une perspective théorique ; l'interprétation est alors comprise comme analyse, voire herméneutique, et non comme une pratique. La raison en est évidente : s'il est relativement aisé de trouver des documents qui révèlent la pensée d'un auteur sur sa création, la simple description du jeu d'un compositeur, ou de tel ou tel concert qu'il a pu donner, ne nous offre qu'une vague idée du son effectivement produit et entendu. On l'aura compris, le problème que nous avons posé suppose la possibilité d'entendre au moins une trace de ce qui a été interprété. Cette ambivalence sémantique ne saurait cependant se réduire à une dichotomie : il est évident que l'interprétation comprise comme *performance* révèle de manière indirecte une conception critique de l'œuvre³. Et inversement, le geste de l'interprète est – dans une certaine mesure – le prolongement, voire la conséquence, d'une pensée (étant entendu qu'il ne saurait exister de déterminisme dans l'articulation de ces deux éléments).

Or, on pourrait imaginer, dans le cas où l'interprète est aussi le compositeur, qu'il n'existe aucune divergence entre ce qui est pensé, ce qui est écrit, et ce qui est fait : en somme, on assisterait à une conjonction parfaite entre création, analyse et réalisation. Cette idée *a priori* logique ne résiste pas aux arguments quelque peu provocateurs avancés par Paul Valéry, qui affirme : « Il n'y a pas de vrai sens du texte. Pas d'autorité de l'auteur. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens : il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre⁴. » On se trouve donc face une antinomie. D'un côté – nous revenons au domaine musical – l'interprétation est ou doit être considérée indépendamment du processus compositionnel : le compositeur perd tout droit sur sa création, dès lors que celle-ci est achevée. De l'autre, l'interprétation est envisagée comme la continuation ou l'approfondissement de l'écriture.

De cette aporie découle une question ontologique quant à la nature de l'œuvre : l'assertion de Valéry n'a de sens, en effet, que dans la mesure où il ne subsiste plus aucun doute quant à l'état d'achèvement ou d'inachèvement de l'œuvre. Il faut dès lors se demander si celle-ci est définitive une fois éditée, ou bien une fois créée, c'est-à-dire exécutée (par le compositeur lui-même ou par tout autre musicien). S'ensuit un problème éthique : dans le cas d'une interdépendance de la composition et de l'interprétation, la création – et *a fortiori*

¹ PRAG, université d'Évry-val-d'Essonne : ines.taillandierguittard@univ-evry.fr

² DUCHESNEAU, M., DUFOUR, V. et BENOIT-OTIS, M.-H. (dir.), *Écrits de compositeurs. Une autorité en question (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, Vrin, 2013.

³ Voir à ce sujet LEVINSON, J., « Performative vs. Critical Interpretation in Music », KRAUSZ, M. (dir.), *The Interpretation of Music. Philosophical Essays*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 36-60.

⁴ VALÉRY, Paul, « Au sujet du "Cimetière marin" », *Variété III*, Paris, Gallimard, 2002, p. 72.

l'interprétation du compositeur – acquiert nécessairement le statut de modèle. Elle devient l'ultime élément de comparaison.

Au lieu de tenter d'apporter une ou des réponses spéculatives à ces questions, nous privilégierons une approche pratique et singulière. Plus spécifiquement, nous nous proposons de mettre en lumière certaines caractéristiques de l'enregistrement réalisé par Britten en 1958 de *Peter Grimes*, en nous focalisant sur le premier Interlude. Si ce choix peut paraître étrange, il se justifie de deux manières. Premièrement, il permet de concentrer notre attention sur la direction de Britten, sans que les problèmes spécifiques liés à la vocalité et aux idiosyncrasies stylistiques des chanteurs⁵ n'interfèrent. Deuxièmement, Britten accorde lui-même à cet Interlude une forme d'indépendance, puisqu'il en fait le premier mouvement d'une suite orchestrale (les *Four Sea Interludes*⁶).

Notre réflexion s'articulera en trois temps. Après avoir évoqué quelques données factuelles en ce qui concerne l'histoire de cet enregistrement, nous mettrons en lumière les particularités formelles de l'interprétation de Britten. Il s'agira enfin d'évaluer dans quelle mesure et en quel sens celle-ci se pose en modèle.

1. Les tribulations d'un enregistrement : ce que nous révèle la correspondance de Britten

Si *Peter Grimes* a été créé le 7 juin 1945, à Londres, au Sadler's Wells Theater, sous la direction de Reginald Goodall, il faut attendre 1958 pour que Britten se prêle au défi de l'enregistrement⁷. En réalité, plusieurs tentatives précédentes avaient échoué. Dès 1945 en effet, Britten avait envisagé de graver son opéra. Mais en raison de difficultés financières et des tensions régnant au sein de la troupe du Sadler's Wells Theater, seuls quelques extraits⁸ furent enregistrés, sous la direction de Goodall, les 14 et 16 juin 1948, avec Peter Pears, Joan Cross, et le chœur et l'orchestre de Covent Garden. Mais le 28 août 1948, Britten écrit à son librettiste Montagu Slater : « Il semble qu'à ce jour les puissances du mal aient gagné et que l'enregistrement de Grimes soit abandonné – du moins temporairement. Personnellement, je n'ai pas le temps de me livrer à de telles intrigues – et après tout, la pièce existe, et quelques mois n'importent pas vraiment. Mais c'est déprimant⁹. » En définitive, l'amertume du compositeur était justifiée, puisque l'enregistrement ne paraît qu'en 1972, sous le label EMI¹⁰.

⁵ On constate que la plupart des critiques dévolues aux interprétations d'opéras se consacrent presque exclusivement aux chanteurs, voire au chanteur principal, parfois au détriment de l'orchestre et de son chef. On en veut pour preuve le texte d'André Segond, qui met en regard « l'intégrale de Peter Pears » et « l'intégrale de Jon Vickers » (SEGOND, A., « Pour prolonger le plaisir du spectacle », dans SLATER, M., *Peter Grimes de Benjamin Britten. Opéra en trois actes et un prologue. Livret de Montagu Slater. D'après le poème de George Crabbe, « Le Bourg »*, trad. par Max Piquepé, présentation d'André Segond, Arles, Actes Sud ; Marseille, Opéra de Marseille, 1991, p. 142.

⁶ BRITTEN, Benjamin, *Orchestral Anthology. Vol. 2*, Londres, New York & Berlin, Boosey & Hawkes, 1998 [cop. 1944 pour les *Four Sea Interludes*], cotation B. & H. 9071.

⁷ BRITTEN, Benjamin, *Peter Grimes*, dir. Benjamin Britten, 3 disques 33t DECCA LXT5521-23 (1959). Cet enregistrement est encore disponible aujourd'hui. BRITTEN, Benjamin, *Peter Grimes*, cop. 1985, 3 CD DECCA 414-577-2 (cop. 1985).

⁸ Il s'agit des extraits suivants : « Glitter of waves » (acte 2, scène 1), « Embroidery in childhood » (acte 3, scène 1), le sixième Interlude et le monologue de Grimes, entrecoupé des interventions du chœur, au début de la dernière scène de l'opéra.

⁹ « It looks at the moment as if the powers of evil have won & that the recording of Grimes is off – at least temporally. Personally I haven't got time to intrigue to this degree – & after all there the piece is, & a matter of months doesn't really matter. But it's depressing. » MITCHELL, D. et al. (ed.), *Letters from a Life : The Selected*

La question de l'enregistrement refait surface en 1956. Le 13 avril en effet, Britten écrit à son agent européen Peter Diamand pour décliner une offre émanant du festival de Hollande :

« Merci beaucoup d'avoir pris la peine de venir si loin pour discuter du possible enregistrement de "Peter Grimes". J'étais très flatté que Philips et le Festival de Hollande soient si désireux d'enregistrer cette œuvre, et j'aimerais adresser à ces deux institutions mes plus chaleureux remerciements ; cependant, je vous écris pour vous informer immédiatement que, suite aux discussions que j'ai eues depuis votre départ, l'enregistrement proposé par Decca et Covent Garden paraît de plus en plus probable. Tous deux veulent absolument l'entreprendre, et seuls les détails restent à fixer. Ce serait très certainement au printemps prochain. »

« Je serais ravi, bien sûr, que Philips et le Festival de Hollande se lancent dans l'enregistrement de cette excellente représentation, malgré cette autre proposition, mais je comprendrais parfaitement que cela semble impossible, d'autant plus que – je crains qu'il ne me faille insister – l'enregistrement anglais sortira en premier – puisqu'il sera fait sous ma supervision, avec une distribution de mon choix, et que je fais grand cas des premiers enregistrements¹¹. »

Cinq jours plus tard en effet, Britten confirme auprès de Frank Lee¹² sa volonté d'enregistrer *Peter Grimes* pour le compte de Decca :

« Suite à notre conversation, j'ai parlé à David Webster¹³ des points que vous avez mentionnés, et il a immédiatement manifesté un grand enthousiasme. Il tient à collaborer avec Decca pour l'enregistrement de cet opéra, et il reste seulement à trouver des dates qui soient compatibles avec leur agenda. Il promet de me le faire savoir dès que possible, mais m'a prévenu que cela ne pourrait être avant le mois de février de l'année prochaine ; cependant, je ne pense pas que ce délai vous inquiétera beaucoup¹⁴. »

Letters and Diaries of Benjamin Britten. 1913-1976, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1991-2012, vol. 2, p. 1279.

¹⁰ Le disque inclut alors d'autres enregistrements et paraît sous le titre : *Stars of the Old Vic and Sadlers Wells*, 3 disques 33t, EMI RLS 707 (cop. 1972).

¹¹ « Thank you very much for taking the trouble to come so far to discuss the proposed recording of "Peter Grimes". I was very flattered that both Philips and the Holland Festival are so keen to record this work, and I should like you to give both institutions my warmest thanks, but I am writing to tell you at once that after further conversations since you left the proposed recording by Decca and Covent Garden looks more and more likely. They are both most keen to undertake it, and only the details remain to be fixed. The most likely date for this would be in the spring of the next year.

I should, of course, be very delighted if Philips and the Holland Festival went ahead with the recording of this excellent performance in spite of this other proposal, but I shall quite understand if this is not thought practicable, especially as I fear I must insist that the English recording comes out first – since it will be recorded under my own supervision, and with a cast of my own choice, and I set much store by first recordings. » BRITTEN, Benjamin, *Letters from a Life, op. cit.*, vol. 4, p. 439. La dernière phrase de Britten doit être mise en relation avec ce qu'il juge être un danger propre à l'enregistrement. Britten explique en effet : « La question des tempi est fascinante. Je ne peux m'empêcher de penser que vous savez qu'il n'existe qu'un seul tempo pour chaque pièce de musique – du moins, peut-être un seul tempo pour une personne ! Ça a peut-être quelque chose à voir avec les battements du cœur et la lenteur ou la rapidité du métabolisme !! Je sais que je souffre le martyre lorsque je sens que le tempo n'est pas le bon. Mais pourquoi, je ne sais pas. Je pense que l'association y est pour beaucoup – c'est pourquoi les enregistrements gramophone sont si dangereux ; on s'y habitue, et on attend les interruptions à la fin des enregistrements !! » [« The question of tempi is fascinating. I can't help feeling you know that there is only one tempo for every piece of music – at least, maybe one tempo for one person! Maybe it's something to do with heartbeats or slow or fast metabolism!! I know I suffer agonies when I feel the tempi wrong. But why, I can't say. I think association has a lot to do with it – that is why gramophone records are so dangerous; one gets used to, & expects the breaks at the end of the records!! »]. BRITTEN, Benjamin, *Letters from a Life, op. cit.*, vol. 2, p. 1131.

¹² Frank Lee est l'interlocuteur privilégié de Britten auprès de Decca.

¹³ David Webster est l'administrateur de Covent Garden.

¹⁴ « Following our conversation I have talked to David Webster on the lines you mention, and his immediate reaction was of great excitement. He is most keen to collaborate with Decca in the proposed recording of this

De ces divers échanges épistolaires ressort au moins une chose : à aucun moment le compositeur ne songe à assurer lui-même la direction de son opéra. Et pour cause, il semble que celui-ci n'ait pas beaucoup apprécié le métier de chef d'orchestre (contre toute évidence, si l'on considère l'ampleur du répertoire que Britten a dirigé et enregistré¹⁵). Il l'avoue d'ailleurs sans détour à Elizabeth Mayer, dans une lettre datée du 14 mars 1952 : « Pour la prochaine saison, Grimes rejoint Budd au répertoire de Covent Garden, et je dirigerai les deux œuvres. C'est surprenant, et pas vraiment à mon goût, car tu sais à quel point diriger me déplaît¹⁶. » Même après avoir enregistré *Peter Grimes* en 1958, Britten décline la proposition de Rostropovitch d'en assurer la direction à Moscou. Il réitère ainsi ses réserves à l'égard d'une tâche qu'il préfère octroyer à des chefs qu'il juge plus expérimentés. Il répond donc au violoncelliste, qui lui avait pourtant exprimé son admiration :

« J'ai été très touché par vos commentaires sur « Peter Grimes », et il est réjouissant de penser que votre théâtre pourrait le monter en septembre prochain. Honnêtement, je n'aime pas beaucoup diriger ce genre d'œuvre – je n'ai pas trop d'expérience en ce qui concerne la direction des opéras de cette ampleur, et je préférerais déléguer cette tâche à l'un de ces merveilleux chefs d'orchestre qui sont en U.R.S.S. En revanche, je serais ravi de venir aux répétitions et d'assister à une représentation. Lorsque je me rendrai à Londres cette semaine, je me chargerai immédiatement d'envoyer la partition à Moscou¹⁷. »

De fait, il n'était pas prévu que Britten dirige le premier enregistrement intégral de *Peter Grimes*. Ce rôle avait été originellement confié à Kubelík, qui assura d'ailleurs cinq représentations de l'opéra en janvier et février 1958 à Covent Garden, avec Peter Pears, Sylvia Fischer et James Pease dans les rôles principaux¹⁸. Dans l'ensemble, Britten se montre très satisfait du résultat. Il écrit ainsi à John Culshaw, son correspondant chez Decca : « J'espère que tu es aussi ravi que moi de la distribution actuelle. Je ne vois pas comment cela pourrait être mieux, et Kubelík, en particulier, est extrêmement à l'aise avec cette musique¹⁹. » Il ne fait donc aucun doute, au printemps de l'année 1958, que Britten ne dirigera pas son œuvre. C'est ce dont atteste une lettre à Frank Lee, datée du 25 mars. On peut y lire cette requête, et y deviner l'impatience du musicien : « Prévenez-moi lorsqu'il faudra proposer à Kubelík de diriger l'enregistrement de Grimes. C'est quelqu'un que j'admire et apprécie beaucoup, et je veux absolument lui annoncer moi-même cette nouvelle²⁰. »

opera, and there only remains to find dates to fit in with their operatic schedule. He promises to let me know this as soon as possible, but warned me that they could not be before February next year, but I do not expect that this delay will worry you too much. » BRITTEN, Benjamin, *Letters from a Life, op. cit.*, vol. 4, p. 440.

¹⁵ La grande majorité des œuvres enregistrées par Britten est aujourd'hui disponible sous le label Decca.

¹⁶ « Next season Grimes joins Budd in the Covent Garden repertory, & I will be conducting both. That is surprising, & not really to my taste, because you know how I dislike conducting. » *Ibid.*, p. 41-42. En réalité, Britten ne dirigera aucun de ces opéras, en raison d'une maladie appelée bursite, qui affecte l'un des ses bras. La direction sera donc confiée une nouvelle fois à Reginald Goodall en novembre 1953.

¹⁷ « I was very touched by your words about "Peter Grimes", and it is a lovely thought that your theatre might do it next September. I do not honestly enjoy conducting this kind of work very much – I have not much experience of conducting big-scale operas, and I would rather leave it to one of the wonderful conductors that there are in the U.S.S.R. But I would love to come to rehearsals and attend a performance. When I go to London this week I will immediately take up the matter of sending the score to Moscow. » *Ibid.*, vol. 5, p. 274.

¹⁸ L'opéra est diffusé à la BBC le 6 février 1958. Cet enregistrement a d'ailleurs été édité en 2009 par Music Preserved et peut être téléchargé. En ligne : <<http://www.musicpreserved.org.uk/peter-grimes.html>> [consulté le 31 janvier 2014].

¹⁹ « I hope you are thrilled by the present cast as I am. I do not see how we could improve on it in any way, and Kubelík especially is tremendously at home with the music. » BRITTEN, Benjamin, *Letters from a Life, op. cit.*, vol. 5, p. 16.

²⁰ « Will you tell me when I should talk to Kubelík about the conducting of Grimes recording. He is a person whom I admire and like greatly, and I am very keen to break this news to him myself. » *Id.*

C'est donc sans doute à regret, et manifestement avec une certaine anxiété, que Britten accepte d'assumer lui-même la direction de l'orchestre et du chœur de Covent Garden²¹. En définitive, ce n'est pas Sylvia Fischer qui chante le rôle d'Ellen Orford, mais Claire Watson. Peter Pears est évidemment Peter Grimes, et James Pease est Balstrode. Les répétitions se déroulent du 10 novembre au 10 décembre 1958 au Maccabi Club et à la Royal Opera House, l'enregistrement lui-même (en stéréo) ayant lieu du 2 au 9 décembre (il ne paraît cependant qu'en octobre 1959).

Mentionnons enfin une anecdote qui n'est pas sans importance. En effet, il semble que Britten ait été victime d'un malheureux accident qui le contraignit à confier une partie des répétitions à Reginald Goodall, dans les derniers jours consacrés à l'enregistrement. Il est difficile de déterminer l'importance du rôle joué par le chef qui avait créé *Peter Grimes* en 1945. Quoi qu'il en soit, l'intervention de Goodall – de même que l'admiration de Britten à son égard – nous laisse supposer que le son que nous pouvons écouter aujourd'hui a été en partie forgé par le chef britannique. Cette hypothèse semble éclairer notre perspective initiale d'une manière singulière, puisqu'elle paraît modifier notre perception d'une hiérarchie : si nous attribuons à l'enregistrement de 1958 le statut de référence, alors il faut aussi admettre sa filiation avec l'interprétation de Goodall en 1945.

Ces précisions historiques ne sont cependant que le préambule à une analyse de l'enregistrement lui-même. Nous nous proposons d'en esquisser les éléments les plus saillants.

2. Quelques caractéristiques formelles de l'interprétation du premier Interlude

2.1. Les thèmes et les motifs constitutifs du premier Interlude

Britten explique, peu après la création de *Peter Grimes* :

« Mon intérêt se porta tout particulièrement sur les questions d'architecture et de forme dans l'opéra : je me décidai contre le principe wagnérien de « mélodie continue » et adoptai la forme classique par numéro qui permet de cristalliser et de garder à des moments déterminés un état d'âme, provoqué par une situation dramatique²². »

Une traduction légèrement différente de cette citation se trouve dans *L'Avant-scène Opéra*. On peut en effet y lire :

« Ce sont les problèmes de structure générale et de forme qui m'intéressent surtout. Aussi décidai-je de rejeter la théorie wagnérienne des « thèmes », pour la construction classique de motifs séparés qui cristallisent et retiennent l'émotion du drame à des moments donnés²³. »

²¹ Il est certain que Decca y voyait un argument commercial de poids : il fallait que le premier enregistrement intégral de *Peter Grimes* soit réalisé par Britten lui-même.

²² « I am especially interested in the general architectural and formal problems of opera, and decided to reject the Wagnerian theory of "permanent melody" for the classical practice of separate numbers that crystallize and hold the emotion of a dramatic situation at chosen moments. » Benjamin Britten, cité dans SLATER, M., *Peter Grimes de Benjamin Britten*, *op. cit.*, p. 32. Ce texte parut originellement en 1946, dans le troisième numéro du Sadler's Wells Opera Book, consacré à *Peter Grimes*. Cet ouvrage est aujourd'hui difficile à trouver dans les bibliothèques françaises. En revanche, le texte original se trouve sur l'une des pages du site dédié au centenaire de Britten à Aldeburgh. BRITTEN, Benjamin, « Benjamin Britten, introduction to Peter Grimes ». En ligne : <<http://www.brittenaldeburgh.co.uk/grimes/grimes-britten-intro>> [Consulté le 31 janvier 2014].

²³ BRITTEN, Benjamin, « Genèse de *Peter Grimes* », *L'Avant-scène Opéra*, n° 31, janvier 1981, p. 19.

Si la traduction de *L'Avant-scène Opéra* prête à confusion en ce qui concerne la référence au principe wagnérien de mélodie continue, elle attire également l'attention sur la fonction structurale et dramatique des motifs récurrents dans *Peter Grimes*. On en veut pour preuve le premier Interlude, entièrement construit à partir de trois éléments musicaux, sujets à diverses transformations et variations (expansion, transposition, mutations mélodiques, etc.).

Le premier (que l'on désignera par la lettre A²⁴), est énoncé à l'unisson aux flûtes et aux violons dans les premières mesures²⁵.

Ex. 1. Benjamin Britten, premier Interlude de *Peter Grimes*, mes. 1-7 (réduction)

En *la* mineur, ce thème se déploie entre la dominante et la tonique (*mi* et *la*). L'absence de sensible lui confère cependant une couleur modale. On notera d'ailleurs, dans les mesures suivantes, la présence d'un *sol*[♯]. Il en est de même lorsqu'il apparaît pour la seconde fois (mes. 14-22) : il s'agit bien d'un mode de *la*, transposé sur la tonique *ré*.

Le deuxième élément (B) est présenté à la mes. 3. Il s'agit d'un motif en doubles croches, constitué d'une succession de tierces, et joué par les clarinettes, la harpe et les altos.

Ex. 2. Benjamin Britten, premier Interlude de *Peter Grimes*, mes. 8-10 (réduction)

Enfin, le troisième élément (C) apparaît pour la première fois à la mes. 10. Il consiste en une suite d'accords en valeurs longues, joués par l'ensemble des cuivres, les bassons, les violoncelles et les contrebasses.

²⁴ Chaque lettre correspond à l'un des motifs ou thèmes, ainsi que toutes ses transformations. Pour désigner plus spécifiquement l'un des énoncés d'un thème ou d'un motif, nous accompagnerons cette lettre d'un chiffre, selon l'ordre d'apparition (ex : A₁, C₃...).

²⁵ Tous les exemples sont établis à partir de la partition vocale de *Peter Grimes*. Nous avons procédé cependant à quelques modifications. BRITTEN, Benjamin, *Peter Grimes* [partition vocale par Erwin Stein], Londres, Boosey & Hawkes, cop. 1945, cotation H. 15730.

Ex. 3. Benjamin Britten, premier Interlude de *Peter Grimes*, mes. 10-15 (réduction)

D'un point de vue harmonique, il s'agit simplement d'un mouvement plagal à la basse, auquel se superpose une triple appoggiature de l'accord de *la* majeur. Plus simplement, la basse laisse supposer un enchaînement de degrés fonctionnels : I, IV, I, voire I, IV, V, I en ce qui concerne les mes. 25-31.

En définitive, si l'on examine la structure générale de l'Interlude de manière extrêmement sommaire, on obtient le résultat suivant :

Motif/thème	A ₁	B ₁	C ₁	A ₂	B ₂	C ₂	(A+B) ₃	C ₃	(A+B) ₄	C ₄
Mesures	1-7	8-9	10-14	14-21	22-24	25-31	32-42	43-46	46-49	49-59

Il est entendu que ce découpage n'est destiné qu'à simplifier l'analyse de l'enregistrement. Une analyse beaucoup plus fine des principes structurels de l'Interlude serait bien sûr nécessaire, mais tel n'est pas l'objet de cet article.

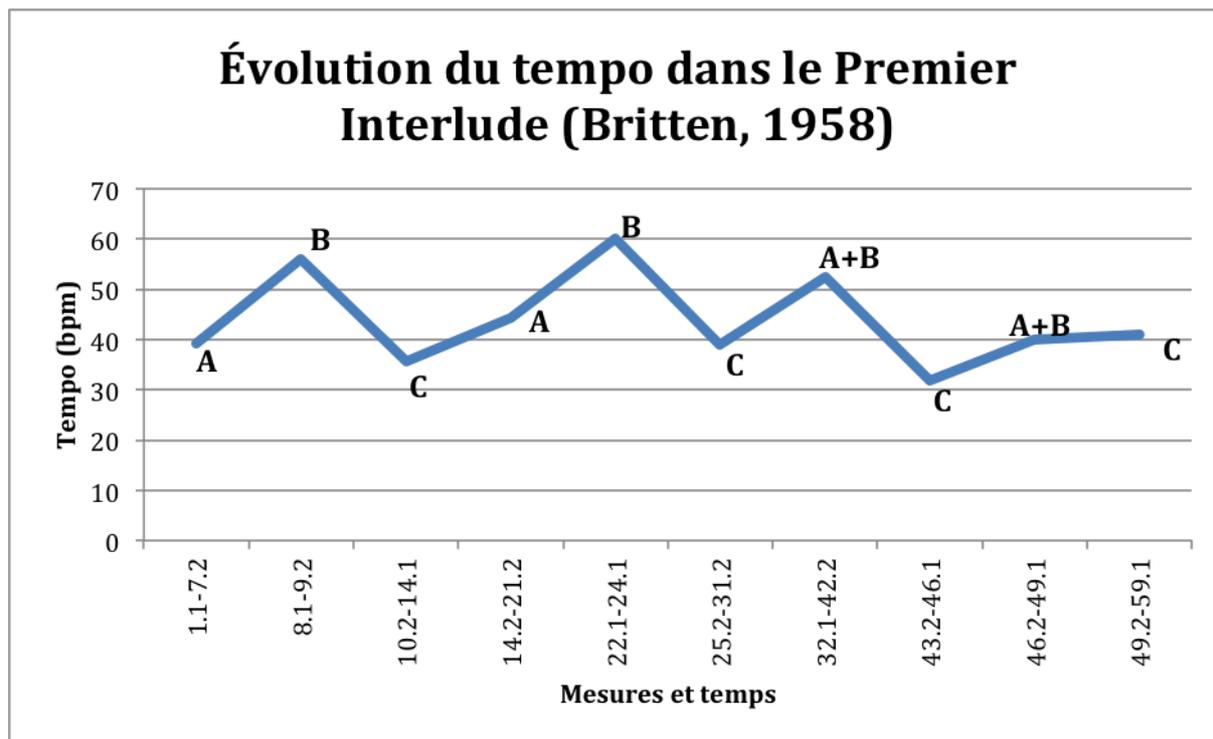
Par ailleurs, il faut souligner que la dénomination (A+B) désigne moins la superposition des deux éléments musicaux mentionnés que leur alternance très rapprochée (donnant ainsi le sentiment d'une synchronie, et non d'une succession)²⁶.

2.2. De la partition à l'enregistrement : analyse linéaire

Si la forme de l'Interlude consiste en une alternance entre trois motifs ou thèmes, il semble que Britten mette en exergue cette construction ternaire en variant les tempi de manière significative. Le graphique ci-dessous permet ainsi de visualiser l'évolution du tempo adopté par le compositeur, dans chaque section de l'Interlude (selon le découpage explicite précédemment)²⁷.

²⁶ En réalité, cette synchronie est déjà effective dès la première énonciation de A et de B, puisque la pédale supérieure du motif B s'avère être la dernière note tenue de A : ce tuilage implique ainsi une superposition thématique, et non une alternance.

²⁷ À cette fin, nous avons utilisé le logiciel Sonic Visualiser, qui permet entre autres de déterminer l'évolution précise du tempo. Sur Sonic Visualiser, voir CANNAM, C., LANDONE, C. & SANDLER, M., « Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files », *MM 10' Proceedings of the international conference on Multimedia*, New York, ACM, octobre 2010, p. 1467-1468. En ligne : <<http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf>> [consulté le 31 janvier 2014].



Graph. 1. Tempo global (bpm) dans chaque section du premier Interlude de *Peter Grimes*

2.2.1. Les mesures 1-31

Il apparaît clairement, jusqu'à la mes. 31²⁸, que :

- A est toujours interprété dans un tempo plus lent que B
- C est toujours interprété dans un tempo plus lent que A, et *a fortiori* plus lent que B.

On en conclut donc que Britten non seulement accentue les délimitations structurelles entre A, B et C, mais encore établit une correspondance entre timbre et écriture (ou texture) d'une part, et mouvement d'autre part. Ainsi, dans le cas de B, la crispation rythmique induite par les doubles croches (voire les triples croches à la partie d'alto), implique aussi une crispation du tempo. Quant à C, il est certainement l'opposé de A : l'unisson laisse place à l'harmonie, le registre suraigu aux registres médium et grave, les flûtes et violons aux cuivres, et enfin, *la* majeur succède au mode de *la*. Pourtant, C – tout comme A – représente aussi une forme de détente par rapport à B. La tension qui habite C est en effet purement harmonique (si, en effet, la basse nous fait entendre un mouvement plagal, elle est cependant en perpétuel décalage avec les accords énoncés aux cuivres). On peut donc dire que le tempo adopté par Britten épouse complètement, jusqu'à la mes. 31, le niveau de tension induit par l'orchestration et par l'écriture.

Dans cette perspective, on ne s'étonnera pas que Britten choisisse de diriger dans un tempo légèrement plus vif les mes. 14-30, qui consistent certes en une variation des mes. 1-13, mais sont surtout perçues et pensées comme une intensification – et ce à plusieurs titres. On

²⁸ Dans le graphique, l'axe des abscisses indique la mesure (il s'agit du premier chiffre) et le temps dans la mesure (le second chiffre. Ainsi, l'indication 32.1-42.1 signifie : du premier temps de la mes. 32 au premier temps de la mes. 42. Il en sera de même dans la suite de cet article.

voit d'abord apparaître des *forte* qui étaient absents dans les premières mesures – un *f* est indiqué à la mes. 18, un *crescendo* est noté mes. 27, et l'on atteint le *mf* mes. 29. La forme du thème et son identité harmonique elles-mêmes jouent un rôle dans cette gradation. Il faut ainsi une marche pour parvenir progressivement au *la*₃ de la mes. 17, alors que ce dernier est énoncé immédiatement après le *do*₃, à la mes. 2. Intensification est donc également synonyme d'expansion mélodique.

Ex. 4. Benjamin Britten, premier Interlude de *Peter Grimes*, mes. 14-21 (réduction)

On observe le même phénomène aux mes. 25-31, puisqu'au lieu d'entendre, à l'aigu, *do*₃/*fa*₃/*do*₃, l'auditeur perçoit une descente diatonique conjointe du *sol*₃ au *do*₃.

Ex. 5. Benjamin Britten, premier Interlude de *Peter Grimes*, mes. 25-31 (réduction)

Il existe donc à la fois une extension des intervalles et un étirement temporel. Ce dernier étant l'exacerbation de l'attente d'une résolution, il implique une tension croissante.

Enfin, cette tension est également harmonique et tonale. L'articulation de C et de A, mes. 15, amène une confrontation entre le mode majeur et le mode mineur qui se traduit par une dissonance : le *do*₃ se heurte au *do*₃ qui est encore tenu à la mes. 15.

Ex. 6. Benjamin Britten, premier Interlude de *Peter Grimes*, mes. 14-15 (réduction)

En résumé, le choix de Britten (peut-être inconscient) de jouer les mes. 14-31 dans un tempo plus rapide est la conséquence d'une particularité formelle.

2.2.2. Les mes. 32-45.

Les mes. 32-42²⁹ constituent à tous points de vue un moment paroxystique au sein de l'Interlude. Le temps se contracte : non seulement il semble que l'on soit bloqué sur le *mi*, répété obstinément, mais Britten renonce au système d'alternance entre A et B³⁰, créant ainsi un contrepoint entre tierces en doubles croches d'une part, et la tête du thème d'autre part. A se trouve donc complètement métamorphosé. Il est départi de tout élément mélodique – et notamment de la sixte ascendante –, au profit des acciaccatures, de plus en plus envahissantes³¹.

Or, mes. 32-36, Britten adopte un tempo rapide (cette fois-ci, c'est littéralement que le temps se contracte), et irrégulier (cf. fig. 1 ci-dessous) ; ce chaos temporel est le reflet d'une désorganisation formelle.

Les mes. 37-40 représentent, quant à elles, une apogée expressive – Britten indique un *ff sostenuto ed espressivo* – et comportent un pic mélodique – le *do*₆ de la mes. 37 est la note la plus aiguë de tout l'Interlude. Ainsi, la régularité des triolets de noires (dont on notera qu'ils procèdent de A), et le caractère motorique de la marche, induisent, dans l'interprétation, une forme d'inafaillibilité de la pulsation, hormis un léger *rallentando* à la fin de la descente mélodique, qui annonce le retour du motif de doubles croches. Inutile de préciser que Britten atteint, mes. 36-37 un sommet d'intensité (cf. fig. 1).

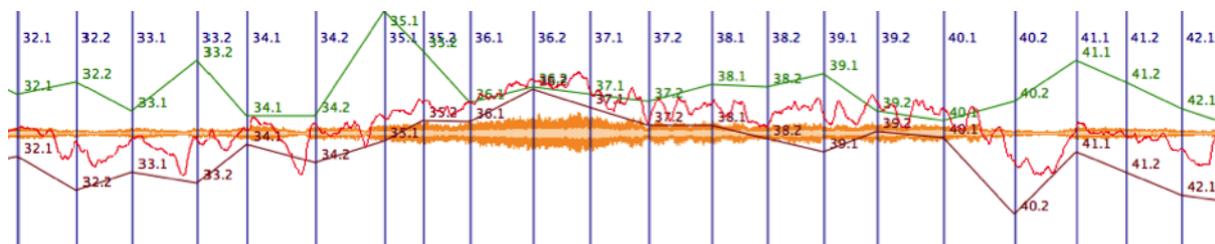


Fig. 1. Évolution du tempo et de l'intensité dans le premier Interlude de *Peter Grimes* (mes. 32-42). Les barres verticales bleues représentent la pulsation (deux pulsations par mesure). La sinusoïde du son est représentée en orange. La courbe verte représente l'évolution du tempo (en bpm), mesuré en fonction de l'intervalle de temps séparant une pulsation et la pulsation suivante. La courbe rouge vif représente l'évolution de l'intensité (en db). La courbe rouge bordeaux indique l'intensité mesurée au niveau de chaque pulsation (fonction « smooth power curve » dans Sonic Visualiser).

2.2.3. Les mes. 46-59

Nous évoquerons plus rapidement la dernière partie de l'Interlude : cette fois, c'est l'élément C qui domine. On remarque cependant que certains éléments y procèdent de A, et rappellent d'ailleurs les mes. 37-40, notamment le rythme immuable de triolets de noires (qui n'est perturbé qu'une fois atteint le *ff* de la mes. 54). Le *crescendo* qui nous y mène se double d'un élargissement progressif de l'ambitus, la basse descendant par mouvement conjoint du *la* au *mi* b tandis qu'à l'aigu, on s'achemine du *do*♯ au *fa*, sous lequel se fait entendre cet étrange

²⁹ Nous n'évoquerons pas les mes. 43-45 (C) qui présentent des caractéristiques identiques à celles observées dans les précédentes occurrences de ce thème.

³⁰ Voir la note 25.

³¹ À la mes. 36, le sextolet fait d'ailleurs figure d'acciaccature en mouvement contraire.

accord composé d'une basse la^b (que l'on peut comprendre comme l'appoggiature inférieure du la^{\natural}) et d'un accord de $ré$ mineur.

Ex. 7. Benjamin Britten, premier Interlude de *Peter Grimes*, mes. 49-59 (réduction)

Cette forme en éventail renforce évidemment l'impression de *crescendo*. Britten, en tant qu'interprète, met en valeur l'accord qui se trouve au sommet de cette progression harmonique et mélodique, non seulement en respectant l'accent qu'il a lui-même inscrit sur la partition, mais aussi et surtout en effectuant un léger *ritenuto* à la fin de la mes. 54³².

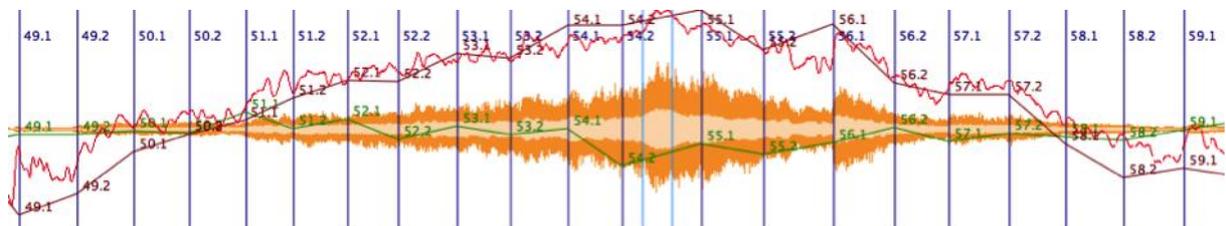


Fig. 2. Évolution du tempo et de l'intensité dans le premier Interlude de *Peter Grimes* (mes. 49-59). Voir la légende de la figure 1 pour l'explicitation de chacune des courbes. Les deux barres verticales bleu clair (mes. 54) représentent les deux accords de $ré$ mineur.

Que faut-il conclure des divers éléments analytiques mis en évidence ? Tout d'abord que les choix interprétatifs de Britten révèlent des schèmes dynamiques sous-jacents dans la forme de l'Interlude. Ou bien, inversement, que notre perception de la forme et du déroulement temporel de l'Interlude est modelée par l'interprétation de Britten. Mais surtout, celle-ci rend compte des préoccupations formelles du compositeur. La confrontation

³² Il faut noter cependant que l'interprétation de Britten demeure, malgré tout, relativement sobre. Si le compositeur n'indique pas de *ritenuto* à la mes. 54, il est évident que la paroxysme sonore, expressif et mélodique induit un ralentissement du mouvement. Dans ce cas, l'interprétation de Britten devient la norme et l'exception, si l'on considère, comme le démontre Kari Kurkela, que la norme n'est pas l'exécution absolument rigoureuse de la partition, mais une interprétation qui contient déjà tous les écarts attendus. Voir KURKELA, K., « Tempo Deviations and Musical Signification : A Case Study », dans TARASTI, E. (dir.), *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin & New York, Mouton de Gruyter, 1995, p. 301-317.

dramatique des thèmes et de motifs évoquée en préambule se perçoit, certes, dans la partition elle-même, mais aussi et surtout dans une réalisation sonore qui en exacerbe la puissance.

2.3. Le son et la notation : quelques exemples

Notre visée n'est pas ici de répondre à la question quelque peu absurde de savoir si Britten respecte les indications qu'il a lui-même notées, mais plutôt d'examiner ce que son interprétation nous révèle du statut de la notation.

Si l'on observe la partition, on constate que Britten n'est pas avare de signes explicitant l'articulation, la nuance, etc. Dans les mes. 10-12 par exemple, toutes les parties instrumentales se voient assigner l'indication *ppp*. On se trouve donc, semble-t-il, dans une nuance plus douce que le *pp dolcissimo* indiqué à la mes. 1. Or, il est évident qu'il est impossible, concrètement, d'obtenir un *ppp* effectif (c'est-à-dire que l'intensité soit moins importante qu'à la mes. 1), simplement en raison de l'ampleur de l'orchestration et de la présence d'une harmonie. En attestent d'ailleurs les données numériques suivantes.

Mesure de l'intensité en db (mes. 1-2)		Mesure de l'intensité en db (mes. 10-12)	
1.1	51,3	10.2	54,2
1.2	56,3	11.1	62,4
2.1	53,8	11.2	69,1
2.2	62	12.1	73

Tab. 1. Mesure de l'intensité sur chaque temps des mes. 1-2 et 10-12 du premier Interlude de *Peter Grimes*.

En définitive, le signe *ppp* renvoie moins à l'intensité réelle (le niveau sonore effectivement atteint et entendu) qu'il n'est une invitation, pour les instrumentistes, à jouer le moins fort possible. Ce signe possède donc une fonction performative et non descriptive.

On aboutit à une conclusion similaire en ce qui concerne les mesures 14-21 : à l'évidence, on n'entend pas, dans l'enregistrement, une progression dynamique du *pp* au *f*, si relatives que soient ces indications de nuance. Si l'analyse paramétrique nous montre bien que le deuxième temps de la mes. 18 est accentué, aucun *crescendo* n'est perceptible (cf. fig. 3). Ce que l'on perçoit, en revanche, c'est la marche et le mouvement ascendant : l'ascension mélodique se substitue au *crescendo*. Il s'agit bien d'une illusion sonore. Quant au *decrescendo* de la mes. 19, il s'apparente à une respiration, un moment d'attente – le tempo décroît –, avant que le motif en croches ne vienne clore la phrase.

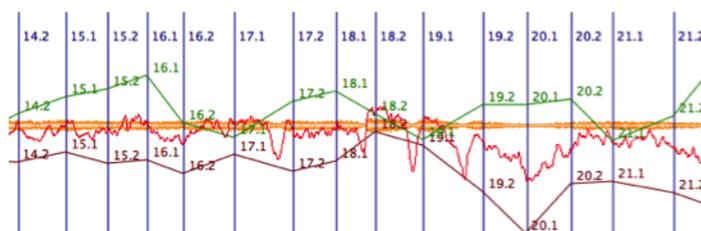


Fig. 3. Évolution du tempo et de l'intensité dans le premier Interlude de *Peter Grimes* (mes. 14-21)

Ici encore, la notation ne vise pas seulement à décrire une réalité sonore mesurable, elle est le signe d'une intention performative, ou encore, le reflet d'une réalité psychologique

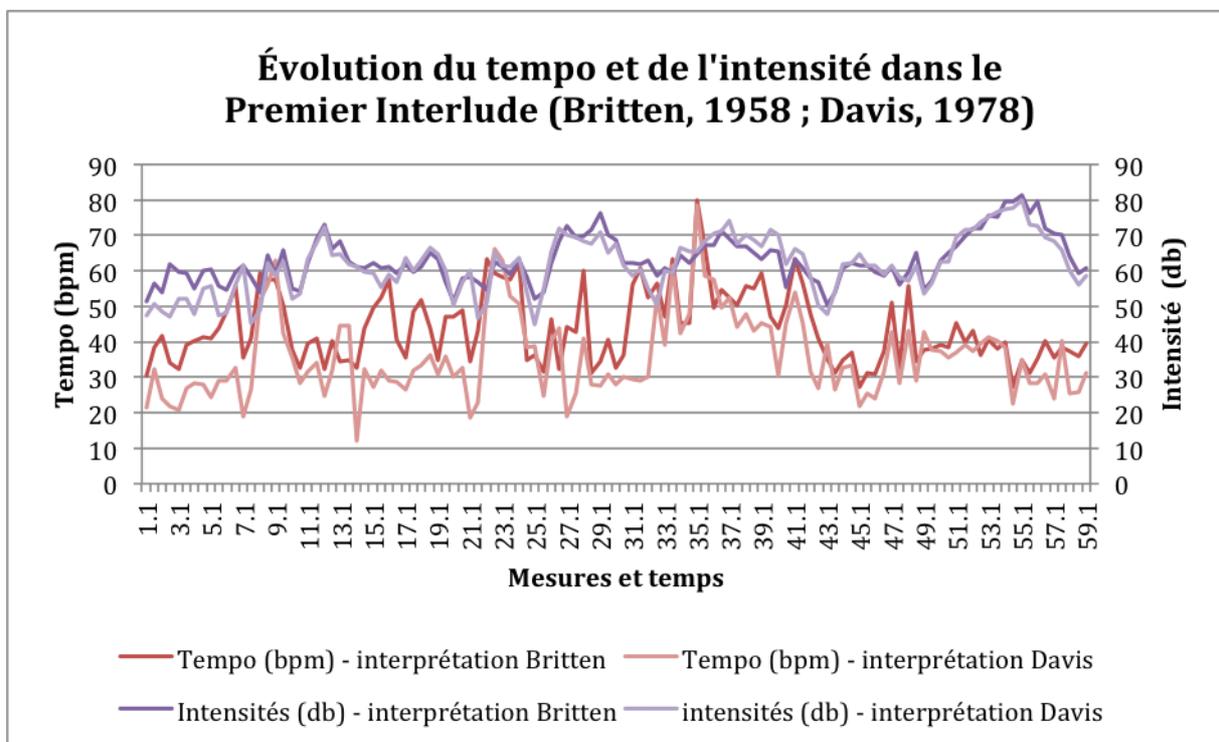
qui se joue au niveau de la perception. Il est donc certain que la partition a bien été écrite dans la perspective de sa réalisation : les signes qu'elle comporte ne font pas seulement référence à une réalité sonore pensée au moment de l'écriture, mais aussi à ce que l'interprète doit imaginer et faire pour obtenir l'effet désiré.

3. L'interprétation de Britten comme modèle : de l'Interlude de *Peter Grimes* à la symphonie à programme

On ne saurait achever cet article sans mentionner l'enregistrement réalisé par Colin Davis en 1978³³. Il aura donc fallu vingt ans pour qu'un musicien ose à nouveau graver l'intégralité de *Peter Grimes*.

3.1. Divergences et convergences : schèmes dynamiques et phrasé

Si l'on traduit numériquement les schèmes dynamiques globaux, on s'aperçoit que les deux enregistrements sont très proches – en atteste le graphique ci-dessous.



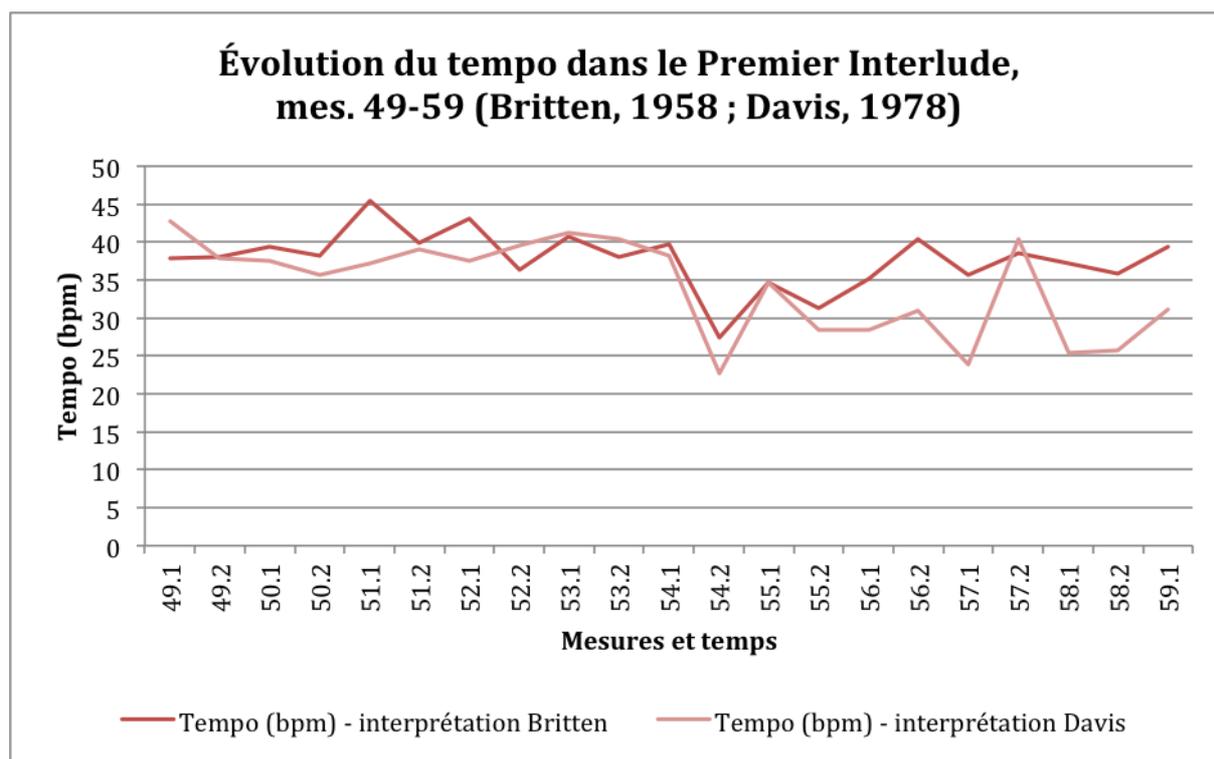
Graph. 2. Évolution du tempo et de l'intensité dans le premier Interlude de *Peter Grimes* : interprétations de Britten (1958) et Davis (1978)

Si les courbes représentant l'intensité sont remarquablement proches, c'est certainement parce que l'orchestration et la densité plus ou moins grande de la texture déterminent la dynamique et son évolution. En outre, il est évident que Colin Davis adopte, dans l'ensemble, un mouvement beaucoup plus lent que Britten : 42 bpm pour ce dernier (ce qui correspond à peu près à l'indication métronomique inscrite sur la partition), 33 bpm chez Colin Davis. On constate en revanche qu'à partir de la mes. 30, soit à partir du moment où se

³³ Colin Davis dirige l'orchestre et les chœurs de Covent Garden. Jon Vickers chante le rôle de Peter Grimes, Heather Harper celui d'Ellen Orford, et Jonathan Summers celui de Balstrode. L'enregistrement est aujourd'hui disponible sur CD. BRITTEN, Benjamin, *Peter Grimes*, [cop. Philips, 1978], 2 CD DECCA 00289 478 2669.

fait sentir un certain désordre structurel, le tempo de Davis tend à se rapprocher de celui de Britten.

Par ailleurs, les passages paroxystiques décrits précédemment, ou plutôt les mesures qui mènent à ces paroxysmes, induisent dans l'interprétation de Davis une forte augmentation du tempo. En revanche, les mesures qui suivent ces paroxysmes – moments de relâchement et d'apaisement – sont jouées dans un tempo beaucoup plus lent. Par conséquent, Davis accentue davantage que Britten le contraste et l'opposition entre *arsis* et *thesis*. Cela est tout à fait perceptible aux mes. 49-59 (cf. graphique ci-dessous).



Graph. 3. Évolution du tempo dans le premier Interlude de *Peter Grimes* (mes. 49-59) : interprétations de Britten (1958) et Davis (1978)

Ces particularités agogiques reflètent des différences fondamentales dans la manière dont Britten et Davis envisagent cet Interlude.

La première différence réside dans la manière dont les chefs modèlent le phrasé. Si l'on reprend l'exemple des mes. 49-59, celui-ci, avec Britten, dépend entièrement du rythme. Ainsi, la présence des triolets, mes. 51 et 52, le conduit à accélérer le mouvement dans la première moitié de la mesure, pour revenir au tempo dans la seconde moitié, ce qui, là encore, donne une dimension plus chaotique à l'interprétation. À l'inverse, Colin Davis privilégie une interprétation hiératique. L'ascension vers le *ff* se fait dans le plus grand calme, sans à-coups – régulièrement – et l'apogée arrive inexorablement, comme une évidence. La figure ci-dessous met en évidence cette particularité.

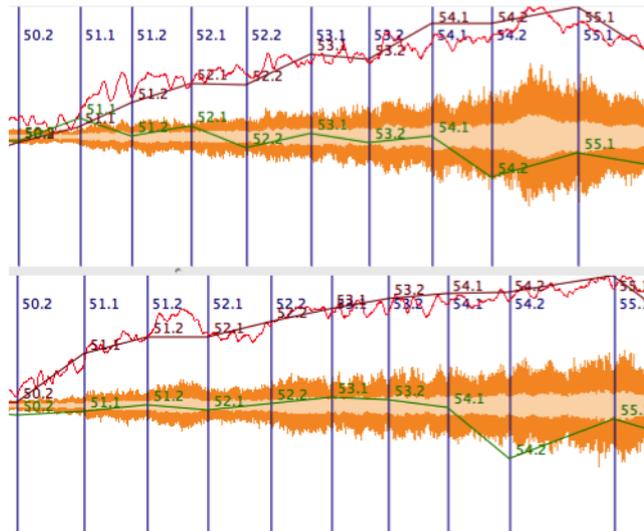


Fig. 4. Évolution du tempo et de l'intensité dans le premier Interlude de *Peter Grimes* (mes. 50-55) : interprétation de Britten (en haut), interprétation de Davis (en bas)

Il en est de même en ce qui concerne le phrasé du premier thème. Alors que Davis demande de l'orchestre un jeu extrêmement *legato*, Britten donne à ce thème un aspect extrêmement incisif. Non seulement les deux premiers *mi* ne sont pas liés, mais toutes les acciaccatures sont accentuées, y compris la première. De même, son phrasé épouse entièrement le profil mélodique ; ainsi, la sixte ascendante donne lieu à un *crescendo*, le *la* (mes. 2) étant présenté comme un aboutissement. Dans l'interprétation de Davis au contraire, la première acciaccature n'est pas accentuée – simplement parce qu'elle dure plus longtemps, et fait davantage figure d'appoggiature que de mordant –, et le *la* ne semble pas particulièrement mis en valeur. Or, Colin Davis ne fait que respecter très exactement ce qui est écrit sur la partition, en réalisant un *dolcissimo* qu'on peine à associer à l'interprétation de Britten.

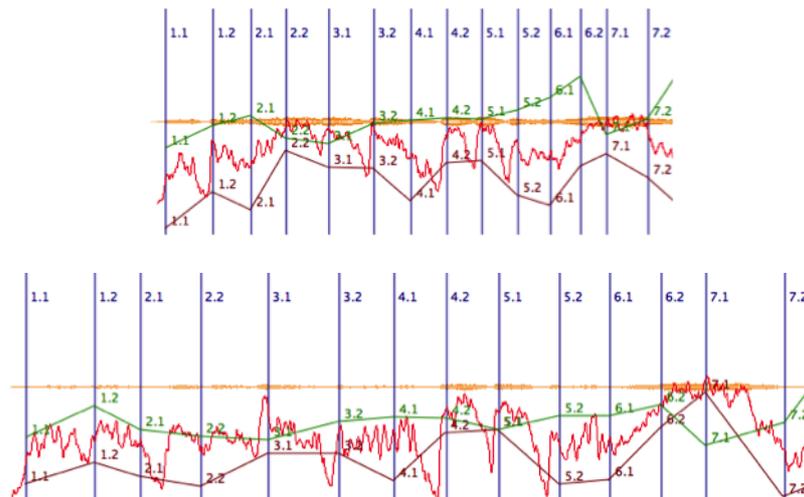


Fig. 5. Évolution du tempo et de l'intensité dans le premier Interlude de *Peter Grimes* (mes. 1-7) : interprétation de Britten (en haut), interprétation de Davis (en bas)

3.2. Deux conceptions dramatiques

3.2.1. Britten : l'Interlude au sein de l'opéra

La seconde différence entre les deux interprétations – et la plus importante – réside dans la manière dont les deux musiciens conçoivent cet Interlude dans une continuité dramatique. Si, jusqu'à ce point de notre argumentation, nous avons considéré l'Interlude isolément du reste de l'opéra, il convient maintenant de l'envisager dans une perspective plus large. En effet, celui-ci succède immédiatement au duo entre Peter Grimes et Ellen, qui clôt le Prologue... sur une note *a priori* positive. Alors que les deux protagonistes chantent d'abord dans deux tonalités différentes, sinon irréconciliables³⁴, reflétant ainsi l'isolement de Peter Grimes et peut-être l'impossibilité d'une relation rêvée, les dernières mesures du récitatif font figure d'union symbolique. Ellen et Peter se retrouvent enfin dans une même tonalité... et chantent à l'unisson. Après tout, une issue heureuse est ce que l'on peut attendre d'un duo d'amour³⁵.

Pourtant, trois éléments nous invitent à être plus prudents quant à la perception de ces mesures finales. En premier lieu, le chant d'Ellen comporte des bémols – dont on connaît la signification métaphorique –, qui étaient jusque-là l'apanage de Grimes. En second lieu, l'unisson s'ouvre sur une neuvième mineure, que l'on retrouve à la toute fin du premier acte. Grimes chante alors le récit tragique de la mort de son apprenti :

Nous luttions contre le vent, lourdement chargés
Plongions dans les vagues qui nous défiaient sans cesse
Puis la mer se fit tempête,
Et le reproche silencieux **de l'enfant** devint maladie.
Puis retour, parmi les filets de pêche,
Seul, seul, seul, avec la mort d'un enfant³⁶.

Enfin, on ne peut que relever l'ambiguïté locutoire du dialogue – ou du double monologue – entre Ellen et Grimes. Si ce dernier semble en effet s'adresser à Ellen, la « voix » salvatrice pourrait tout aussi bien désigner le « destin aveugle » qu'il vient d'évoquer (la fin de l'opéra donne d'ailleurs raison à cette interprétation) :

Et le destin est aveugle.
Votre voix, surgie de tant de peine,
Est une main
Que je peux sentir et connaître :
Voilà une amie³⁷.

³⁴ La mélodie chantée par Ellen est clairement en mode de *fa* transposé sur *mi*, puis en *mi* majeur. Le chant de Peter Grimes est plus difficile à analyser. Il semble qu'il commence en *la* mineur, puis module vers le mode de *ré* transposé sur *fa*, et enfin en *fa* mineur. Cependant, seule l'armure nous laisse penser que la tonique du ton est *fa*. Quoi qu'il en soit, on s'achemine progressivement du modal au tonal.

³⁵ Britten lui-même emploie cette dénomination. Alors qu'il est en train de composer *Peter Grimes*, Britten écrit à Pearce, le 10 janvier 1944 : « Je n'en suis pas encore au duo d'amour » [« I haven't got to the love duet yet »]. BRITTEN, Benjamin, *Letters from a Life, op. cit.*, vol. 2, p. 1181.

³⁶ « **We strained** into the wind, heavily laden. / **We plunged** into the wave's shuddering challenge. / **Then the sea** rose to a storm over the gunwales / **And the boy's** silent reproach turned to illness. / **Then Home** among fishing nets, / **Alone**, alone, alone with a childish death. » *L'Avant-scène Opéra*, n° 31, janvier 1981, trad. Max Piquepé, p. 42. Les caractères gras permettent d'identifier sur quels mots apparaît la neuvième mineure.

³⁷ « And fate is blind. / Your voice out of the pain, / Is like a hand / That you can feel and know: / Here is a friend. » *Ibid.*, p. 31.

En définitive, l'interprétation de Britten du premier Interlude est empreinte d'une tension dramatique qui trouve sa source dans le récitatif *a cappella*³⁸ qui le précède.

3.2.2 Davis : l'Interlude comme mouvement d'une symphonie à programme ?

Les Interludes ont un statut particulier au sein de *Peter Grimes*. Certes, ils font partie intégrante de l'opéra, mais Britten envisage dès décembre 1943³⁹ d'en faire une série de pièces indépendantes. Si les raisons en sont essentiellement circonstanciées et commerciales, il n'en demeure pas moins que le compositeur leur accorde un statut particulier⁴⁰. On notera par ailleurs que, si l'opéra comporte six interludes (qui se voient attribuer, pour cinq d'entre eux, les titres « Dawn », « Storm », « Sunday morning », « Passacaglia », « Moonlight »⁴¹), Britten n'inclut dans la suite orchestrale que les interludes comportant un titre descriptif. De même, il en modifie l'ordre chronologique. Certes, cela répond probablement à une volonté de préserver une alternance traditionnelle entre pièces lentes et pièces rapides. Cependant, le compositeur renforce par ce biais l'idée d'une logique narrative – si les *Four Sea Interludes* sont simplement une suite de pièces orchestrales, ils s'apparentent également aux mouvements d'une symphonie à programme. Dans cette perspective, il est tout à fait logique que « Sunday morning » succède à « Dawn », et que l'œuvre s'achève par le duo « Moonlight »/« Storm ». Ce voyage musical de l'aube à la nuit n'est pas sans rappeler la longue lignée des symphonies écrites selon un principe narratif et descriptif⁴². D'ailleurs, les musicologues ne sont pas privés de relever cet aspect, associant les Interludes à des images et des scènes pittoresques. On en veut pour preuve le commentaire de « Dawn » que propose Christopher Palmer :

« On peut dire que la mer est le personnage principal de *Grimes*. On l'entend pour la première fois dans l'Interlude « Aube » qui mène à la première scène ; l'entrée des violons est comme la fraîcheur d'un souffle d'air marin après la sonorité sèche, saccadée et claustrophobe (il y a surtout des bois et des cuivres) du tribunal du Prologue. Les toutes premières notes nous montrent l'imagination orchestrale de Britten, qui opère en parallèle à deux niveaux différents, le fonctionnel et le poétique : les flûtes soutiennent les violons dans le registre suraigu, et servent de fondement à la couleur grise et voilée du ciel qui surplombe la Mer du Nord. Eric Walter White entendait le vent dans ce premier motif ; puisqu'il se transforme ensuite en une sorte d'ostinato qui demeure en suspens (comme s'il se tenait en équilibre en plein ciel), au-dessus de l'orchestre, pendant de longues périodes, j'y verrais aussi une représentation du ciel et des oiseaux marins qui tournoient⁴³. »

³⁸ Cette tension est également vocale ; le récitatif est un véritable défi technique pour les chanteurs, ne serait-ce qu'en raison de l'absence d'accompagnement orchestral et de la polytonalité.

³⁹ Dans une lettre datée du 14 décembre 1943 adressée au chef Henry Wood (fondateur des Promenade Concerts – Proms), Britten refuse de créer une œuvre orchestrale (il est alors entièrement accaparé par la composition de *Peter Grimes*), mais propose d'extraire des pièces orchestrales de son opéra, une fois la composition achevée. Voir BRITTEN, Benjamin, *Letters from a Life, op. cit.*, p. 1180.

⁴⁰ Les *Four Sea Interludes* sont publiées sous le numéro d'opus 33a en 1945. La *Passacaille* est désignée comme l'op. 33b.

⁴¹ Ces titres n'apparaissent ni dans la partition orchestrale, ni dans la partition vocale de *Peter Grimes*.

⁴² On peut songer, entre autres, à la *Symphonie alpestre* de Richard Strauss, mais surtout au poème symphonique *The Sea*, de Frank Bridge, qui influença Britten. Les deux derniers mouvements de cette œuvre en quatre mouvements sont d'ailleurs eux aussi intitulés « Moonlight » et « Storm ».

⁴³ « The sea is arguably the major protagonist in *Grimes*. The first we hear of it is in the 'Dawn' Interlude leading into the first scene ; the entry of the violins is like a breath of fresh sea-air after the dry, clipped, claustrophobic sonority (chiefly woodwind and brass) of the courtroom Prologue. The very first notes show us Britten's orchestral imagination working simultaneously on two complementary levels, the functional and the poetics : the flutes supply both necessary support to the high violins and the veiled, grey colour of the sky over the North Sea. Eric Walter White heard the wind in this first motif ; since it later moves into a kind of ostinato pattern which remains suspended (as if it were poised on mid-air) over the rest of the orchestra for long periods, I would regard it also as a representation of sky with sea-birds wheeling. » PALMER, Christopher, « Chaos and

S'il est impossible de déterminer si Colin Davis aurait pu souscrire à une telle vision, il est certain en tout cas qu'il suit une logique dramatique différente de celle de Britten. Alors que ce dernier semble considérer le premier Interlude comme la conséquence du duo Ellen/Peter, et en définitive du procès de Grimes – catastrophe dont procède la tragédie –, Davis en accentue la dimension descriptive : la lenteur des tempi, le timbre même de l'orchestre, son ampleur, l'articulation *legato*, évoquent davantage la lourdeur et la profondeur de la mer que la tension inhérente à la situation théâtrale. Ce n'est donc peut-être pas une coïncidence si Britten critique ostensiblement la lourdeur de la voix de Jon Vickers ; en définitive, la direction de Davis s'accorde à la voix du *Heldentenor*. Britten, au contraire, définit implicitement un idéal stylistique éminemment dramatique : l'interprétation révèle et exacerbe les tensions et les antagonismes inhérents au drame.

Au terme de cette analyse, il faut admettre qu'il est difficile de déterminer si l'assertion de Valéry – citée en introduction – est vraie ou fausse, simplement parce que sa réfutation ou sa confirmation dépendent du statut que l'on accorde aux objets considérés. Aussi, il semble nécessaire de se départir d'une approche résolument éthique du problème et d'envisager l'œuvre non pas comme une entité définie et close, mais comme un élément dont les frontières et les caractéristiques dépendent essentiellement d'une *lecture* singulière.

Dans le cas du premier Interlude de *Peter Grimes*, il est vrai que l'enregistrement a été considéré – et il l'est encore – comme une référence, sinon un modèle. Mais on constate également que Britten ne se contente pas de réaliser et d'exécuter ce qu'il a écrit – pour autant que cet écrit soit dépourvu de toute ambiguïté, ce qui, comme nous l'avons vu, n'est pas le cas : l'interprétation du compositeur témoigne d'une perception qui lui est propre – le détachement du créateur par rapport à sa création est donc bien une réalité –, et qui, à l'évidence, n'est pas celle de Colin Davis – qui pourtant paraît obéir scrupuleusement au texte. Il ne s'agit donc en aucun cas de trancher sur la légitimité ou l'illégitimité d'une interprétation par rapport à une autre. Si la version de Britten fait autorité, c'est d'abord qu'elle dessine et propose des schèmes formels que d'autres interprètes se sont attachés à reproduire. Mais cette imitation architecturale n'interdit pas des divergences de fond importantes, y compris, dans le cas de *Peter Grimes*, en ce qui concerne le statut et tout simplement le sens du premier Interlude.