

Benjamin Britten et Michael Tippett :

la différence en partage

Jean-Philippe Heberlé

Benjamin Britten (1913-1976) et Michael Tippett (1905-1998) étaient probablement les deux plus grands compositeurs anglais de leur génération, même si l'aura du premier demeure à ce jour bien plus grande que celle du second aussi bien auprès des musiciens que du public. En plus d'être de la même génération, ils partageaient certains traits de personnalité ou certaines préoccupations (orientation sexuelle, pacifisme, intérêt pour la forme opératique par exemple). En dépit de points de convergences musicales, personnelles ou philosophiques qui les singularisaient, ils divergeaient sur d'autres points tant d'un point de vue artistique qu'idéologique. Ils restèrent néanmoins chacun à l'écoute du travail de l'autre et leur amitié perdura jusqu'à la mort de Britten en 1976. Le but de cette communication est par conséquent de mettre en exergue les différences et similarités artistiques, personnelles et philosophiques qui existaient entre ces deux compositeurs.

Faire une étude commune à Britten et Tippett peut paraître assez peu original puisqu'il existe déjà quelques articles qui leur sont conjointement consacrés. Cependant, contrairement au célèbre ouvrage de Arnold Whittall, *The Music of Britten & Tippett : Studies in Themes and Techniques*¹, ils n'offrent bien souvent qu'un survol des convergences et divergences entre les deux compositeurs. En outre, il nous paraît intéressant l'année du centième anniversaire de la naissance de Britten de revenir sur les liens unissant ou distinguant le compositeur de *Peter Grimes* de celui de *A Child of our Time*, car ils furent, pendant plus de trente ans, à l'écoute de l'un et de l'autre tant d'un point de vue personnel que professionnel. En effet, ce qui liait avant tout Michael Tippett et Benjamin Britten, c'était une amitié sincère, durable, et indéfectible qui, en dépit de certains désaccords artistiques et de quelques piques désagréables de la part Tippett à l'encontre de certaines musiques de la main de Britten, se fondait sur une admiration réciproque pour les talents de musicien et de compositeur de chacun, mais aussi sur certains traits de personnalité communs ainsi que sur des centres d'intérêt musicaux semblables. John Bridcut dans *The Faber Pocket Guide to Britten* résume assez bien et en une phrase la nature de la relation entre Tippett et Britten, même si ce qu'il affirme sur la manière dont les deux compositeurs affichaient et vivaient leur homosexualité était sans doute plus complexe qu'il ne le décrit : « En dépit de leur relation où chacun restait sur ses gardes, ils partageaient un amour commun pour la musique de Purcell, étaient profondément pacifistes et affichaient leur homosexualité sans complexe². » Si leur amitié reposait à la fois sur la compétition et l'admiration, cette courte citation extraite de l'ouvrage de John Bridcut ne saurait suffire à expliquer les liens amicaux unissant les deux compositeurs, je vais par conséquent approfondir la nature de ces liens.

¹ WHITTALL, A., *The Music of Britten & Tippett: Studies in Themes and Techniques* (seconde édition), Cambridge : Cambridge University Press, 1990.

² « In their not unwary friendship, they shared a love of Purcell, a keen pacifism, and an unabashed homosexuality ». BRIDCUT, J., *The Faber Pocket Guide to Britten*, Londres, Faber and Faber, 2010, p. 104.

C'est le 17 décembre 1934, à l'occasion de la création de *A Boy was Born* que Michael Tippett vit Benjamin Britten, son cadet de huit ans, pour la première fois. Il lui fallut cependant encore attendre presque une décennie avant de faire sa connaissance et de nouer une amitié qui perdura jusqu'à la mort du compositeur de *Peter Grimes*.

On trouve, avant tout, le meilleur témoignage de cette amitié à travers leurs échanges épistolaires. Si seules subsistent aujourd'hui de la correspondance que Britten fit parvenir à Tippett une lettre datée du 12 novembre 1955 et une carte de remerciements envoyée en 1975³, les lettres adressées par Tippett à Britten, dont les originaux peuvent être consultés à la British Library sont en revanche plus nombreuses, ce dont témoigne l'ouvrage de Thomas Schuttenhelm où l'auteur a compilé et transcrit – avec quelques erreurs toutefois – certaines d'entre elles⁴. Que nous enseignent ces lettres ? En premier lieu, elles nous montrent que Britten fut à plusieurs reprises un confident pour Tippett, qui lui demandait souvent conseil, ayant quelques difficultés à gérer ses problèmes relationnels, en particulier avec ces amants. Comme tous deux étaient homosexuels, Tippett savait qu'il pouvait trouver en Britten une oreille attentive ainsi qu'une des personnes les mieux à même de le comprendre et de le conseiller, d'autant que Britten formait déjà depuis plusieurs années un couple stable avec Peter Pears, situation à laquelle Tippett aspirait et qu'il n'allait connaître que plus tard dans sa vie. Contrairement à Britten qui ne cherchait pas à dissimuler son homosexualité, bien que, contrairement à son compagnon Peter Pears, il l'acceptait moins facilement, Tippett restait plus discret, en tout cas, il était peu disert sur le sujet en public ou en interview⁵, ce qui ne l'empêchait cependant pas d'aborder la question dans ses opéras, de manière peut-être encore plus directe que Britten. En effet, si le thème de l'homosexualité est présent dans plusieurs opéras de Britten, principalement dans *Peter Grimes*, *Billy Budd* et *Mort à Venise*, il y est plutôt « suggéré » que véritablement traité de manière frontale, alors que Tippett l'aborde explicitement dans *King Priam* à travers un duo entre Patrocle et Achille, et de manière encore plus évidente dans *The Knot Garden*, puisque les personnages de Mel et Dov forment un couple gay.

Pour revenir, à leur correspondance, elle porte aussi bien évidemment sur des considérations musicales. Elle révèle qu'il leur arrivait de se conseiller lors de la composition d'une nouvelle œuvre ou de donner plus simplement leur avis après l'exécution de l'une d'entre elles. Elle fait également apparaître à quel point Tippett tenait son cadet en haute estime, comme le dévoile deux lettres datées de 1954 et de Janvier 1955. Dans celle de 1954, Tippett, qui vient de renoncer à citer de la musique composée par Britten dans *Divertimento on 'Sellinger's Round'*, lui demande l'autorisation de pouvoir le faire à l'avenir, souhaitant ainsi rendre hommage au seul compositeur anglais contemporain digne d'intérêt à ses yeux : « As you are the only English composer of nowadays I care at all about, it would be a way of saying so⁶. ». Dans sa lettre de janvier 1955, il lui écrit modestement (ou lucidement) que pour le meilleur et pour le pire ils sont les deux compositeurs les plus intéressants que la musique anglaise peut offrir actuellement : « And [...], for the better or worse, we two are the most interesting English music has at the moment⁷. »

³ REED, P., COOKE, M. & MITCHELL, M., *Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten, Volume Four 1952-1957*, Woodbridge, The Boydell Press, 2008, p. 108.

⁴ SCHUTTENHELM, T. (dir.), *Selected letters of Michael Tippett*, Londres, Faber and Faber, 2005, p. 189-217.

⁵ On n'oubliera pas non plus que l'homosexualité au Royaume-Uni était considérée comme un délit jusqu'en 1967. Elle ne fut décriminalisée par la loi qu'à cette date avec *The Sexual Offences Act 1967*, ce qui peut aussi expliquer, en partie, la discrétion de Tippett et de Britten sur leur orientation sexuelle.

⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁷ *Ibid.*, p. 205.

Tippett réitéra en public ce qu'il écrivait à Britten en privé. Tel fut le cas lors de l'émission de télévision « Britten at Fifty » que la BBC consacra au compositeur du *War Requiem* à l'occasion de son cinquantième anniversaire, le 22 novembre 1963. Devant la caméra et s'adressant à la nation britannique toute entière⁸, Michael Tippett déclara d'une manière très idiosyncratique : « De tous les musiciens que j'ai rencontrés c'est celui où la musique circule à la fois dans son esprit et dans son corps, ou desquels elle s'écoule imperturbablement.⁹ »

Une autre manière publique de rendre hommage à une personne est de lui offrir une œuvre. Ce que fit Tippett à deux reprises en l'honneur de son ami. D'abord en 1943, en dédiant *The Heart's Assurance* conjointement à Britten et Pears, puis en 1963 en lui dédiant pour son cinquantième anniversaire le concerto pour orchestre (*Concerto for Orchestra*). L'année suivante, Britten lui rendit la pareille en lui dédiant *Curlew River* (1964), la première de ces trois paraboles d'église, avec une dédicace où il exprime toute son amitié et admiration pour Tippett : « To Michael Tippett, in friendship and admiration ».

Cette amitié se fondait donc sur une admiration réciproque pour le talent musical de chacun ainsi que sur une orientation sexuelle similaire. Il ne faut pourtant pas négliger non plus leurs positions pacifistes partagées ainsi que leur goût pour la musique ancienne, en particulier pour celles de Purcell et de Monteverdi. Commençons par cet intérêt commun pour Purcell et la musique ancienne.

L'attention que portait Michael Tippett à la musique des XVI^e et XVII^e siècles se manifeste à travers certaines de ses compositions, à travers ses essais¹⁰, mais aussi à travers ces réalisations d'œuvres de Purcell qu'il effectua avec le musicologue d'origine allemande Walter Bergmann. C'est d'ailleurs Bergmann qui lui conseilla de contacter le ténor Peter Pears pour interpréter *My Beloved Spake* du compositeur élisabéthain et jacobéen Orlando Gibbons lors d'un concert à Morley en novembre 1942. Comme l'écrit Michael Tippett dans son autobiographie parue en 1991, c'est ainsi qu'il fit la connaissance de Britten et de son compagnon : « C'est à Morley que je rencontrai pour la première fois Benjamin Britten et Peter Pears. Je cherchais un ténor pour interpréter en concert *My Beloved Spake*, un motet anglican d'Orlando Gibbons. Walter Bergmann suggéra Peter, qui venait de rentrer d'Amérique avec Ben. [...]. Je suis vite devenu proche d'eux¹¹. »

Quant à l'intérêt de Britten pour Henry Purcell, il transparait également de plusieurs manières dans son œuvre, comme nous le rappelle Gilles Couderc dans un article intitulé « De *Our Hunting Fathers* au *War Requiem* : Britten et la tradition musicale anglaise » :

« Contentons-nous ici de citer les grandes étapes qui expriment explicitement l'amour de Britten pour ce Père Éternel [...] : la réalisation de *Dido and Aeneas* (1951), la transcription de la *Chaconne en Sol mineur*, Z730 (1955), l'adaptation de *The Fairy Queen* (1967), la réalisation des *Harmonia Sacra* et de *l'Orpheus Britannicus*, la musique vocale sacrée et profane de Purcell, et les rutilantes variations et fugue sur un thème de Purcell de *The Young Person's Guide to the Orchestra*, op. 34 de 1946. Comme

⁸ On gardera à l'esprit qu'il n'y avait qu'une chaîne de télévision à la BBC en 1963.

⁹ « Of all the musicians I have met he is the one in whom music or from whom music flows always, out of his mind, out of his body ». Michael Tippett, « Britten at Fifty », BBC TV, 22 novembre 1963.

¹⁰ On citera plus particulièrement l'essai de Michael Tippett intitulé « Purcell », BOWEN, M. (dir.), *Tippett on Music*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 57-65.

¹¹ « It was at Morley that I first met Benjamin Britten and Peter Pears. I wanted a tenor to take part in a performance in November 1942 of Gibbons verse anthem *My Beloved Spake*. Walter Bergmann suggested Peter, who had recently returned from America with Ben. [...]. I quickly became close to them ». TIPPETT, M., *Those Twentieth Century Blues*, Londres, Hutchinson, 1991, p. 116.

le note Mitchell, Britten lui emprunte une rhétorique musicale, ostinatos, basses contraintes et notamment l'usage de la passacaille, qui fait partie du patrimoine du XVII^e siècle européen, qui marque aussi bien ses opéras, – et il y a peu d'opéras de Britten sans passacaille – comme sa musique instrumentale ou vocale. [...]. Dans son *Midsummer Night's Dream* de 1960, le rôle de Tytiana est d'une vocalité toute purcellienne et l'air d'Obéron « *I know a bank* » est un hommage au « *Sweeter than roses* » de Purcell¹². »

Rien d'étonnant donc à ce que Tippett, devant cet amour commun pour Purcell et la musique ancienne en général, ait dédié sa cantate « purcellienne » pour piano et voix, *Boyhood's End*, à Britten et Pears, qui furent également les premiers interprètes de l'œuvre à Morley en juin 1943. L'idée de composer cette cantate lui fut d'ailleurs inspirée par les deux hommes comme Tippett l'écrit, toujours dans son autobiographie : « De notre intérêt commun pour Purcell et Monteverdi naquit ma cantate *Boyhood's End*¹³ ». Les fins connaisseurs de Britten reconnaîtront dans le titre et dans le texte¹⁴ de W. H. Hudson (1841-1922) certaines préoccupations et thèmes britteniens sur la fin de l'innocence et sur le crépuscule du monde de l'enfance. Britten et Pears continuèrent ultérieurement à jouer en public certaines compositions de Tippett ainsi qu'à les graver sur microsillon. Tous deux créèrent, hormis *Boyhood's End*, le cycle de mélodie *The Heart's Assurance*, commande de Pears à Tippett comme je vais y revenir. Ils ne l'enregistrèrent cependant pas ensemble en 1953, car Britten, trop occupé par la composition de son opéra *Gloriana* (1953), délégua le pianiste australien Noel Newton-Wood auprès de Pears pour l'accompagner au piano lors des concerts et séances en studio qui eurent lieu durant cette période. Il nous reste cependant un enregistrement du cycle de mélodie *Song for Ariel*, qu'ils ne créèrent pas mais gravèrent sur disque pour EMI en décembre 1964. C'était sans doute pour eux une manière d'offrir un cadeau musical à Michael Tippett qui allait fêter ses 60 ans le 5 janvier 1965.

Autre point de convergence pouvant expliquer le rapprochement entre Britten et Tippett, leur engagement pacifiste, même s'il ne fut pas forcément vécu de la même manière et pour les mêmes raisons. En effet, Tippett, contrairement à Britten, fut emprisonné pour ses convictions pacifistes, alors que le second ne le fut pas car il intégra une unité non-combattante, se conformant ainsi au verdict rendu par le tribunal qui traita son cas. Les positions pacifistes de Michael Tippett l'amènèrent à refuser l'affectation qu'on lui assignait en tant qu'objecteur de conscience. Suite à ce refus, il fut incarcéré à la prison de *Wormwood Scrubs* (Londres) pendant trois mois en 1943. Beaucoup ne comprirent pas sa posture à un moment où la défaite des nazis importait plus que tout. Dans son autobiographie, Michael Tippett explique la position qu'il avait adoptée alors :

« Mais, bien que je me reconnusse dans l'idée selon laquelle le nazisme était l'incarnation du mal, je pensais que la guerre n'était pas le bon moyen de le combattre. Je ne pouvais accepter l'idée que les actes malfaisants menés par Hitler justifiaient les massacres infondés déclenchés par Saline, Churchill ou les alliés. Après tout, des deux côtés, c'était les innocents qui

¹² COUDERC, G., « De *Our Hunting Fathers* au *War Requiem* : Britten et la tradition musicale anglaise », *Revue française de civilisation britannique*, vol. 17, n° 4, p. 88-89. En ligne : <<http://www.cercles.com/rfcb/rfcb17-4/17-4.pdf>>, consulté le 02 décembre 2013.

¹³ « Out of our common interest in Purcell and Monteverdi came my cantata, *Boyhood's End* ». TIPPETT, M., *Those Twentieth Century Blues*, op. cit., p. 116-117.

¹⁴ « What, then did I want? What did I ask to have? / If the question had been put to me then, / and if I had been capable of expressing what was in me, / I should have replied: / I want only to keep what I have. [...] ». HUDSON, W. H., « *Boyhood's End* ». En ligne : <http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=8435>, consulté le 02 décembre 2013.

souffraient le plus – les mères et les enfants de Dresde, de Coventry ou de n'importe quel autre endroit¹⁵. »

La lecture de cet extrait nous fait entendre que les convictions pacifistes du compositeur se conjugaient avec une forte empathie envers son prochain qui prenait racine dans de solides convictions morales et philosophiques sans aucune origine religieuse. C'est sans doute là qu'existent des distinctions d'ordre philosophique entre Michael Tippett et Benjamin Britten. En effet, dans la lettre qu'il fit parvenir au tribunal qui devait statuer sur son cas, Benjamin Britten renvoie à Dieu¹⁶ pour justifier son refus de porter les armes : « Puisque je crois qu'il y a l'esprit de Dieu en chaque être humain, je ne peux détruire... la vie humaine¹⁷... » En dépit de ces différences d'ordre philosophique ou religieuse, les deux compositeurs exprimèrent leurs très fortes convictions pacifiques à travers leur musique, comme en témoigne *The Heart's Assurance* et *War Requiem*.

Pour Michael Tippett, la guerre fait partie de l'expérience humaine et elle peut difficilement être évitée. Cependant, selon lui, il faut prendre en compte ses conséquences et préserver notre part d'humanité comme il chercha à l'exprimer dans *The Heart's Assurance*, qui est d'une certaine manière, en format plus réduit et près de deux décennies plus tôt, l'équivalent tippetien du *War Requiem* de Benjamin Britten. En effet, comme le *War Requiem*, *The Heart's Assurance* se présente comme un manifeste pacifiste et humaniste s'appuyant sur des poèmes abordant le thème de la guerre. Si Britten mis en musique des poèmes de Wilfred Owen qui écrivit sur son expérience de la guerre pendant le premier conflit mondial, Michael Tippett utilisa les textes de deux poètes morts pendant la Seconde Guerre mondiale. Le recours à des poèmes écrits pendant le second conflit mondial s'explique par la genèse de *The Heart's Assurance* qui est directement liée au suicide de Francesca Allison (1902-1945), une amie du compositeur qui fut psychologiquement profondément affectée par ce conflit. Tippett fut si touché par sa mort qu'il dut attendre cinq ans avant de composer ce cycle de mélodies qu'il lui dédia. Encouragé par Benjamin Britten et Peter Pears – l'œuvre est d'ailleurs une commande de Pears –, il se mit au piano et écrivit *The Heart's Assurance* en décidant d'élargir le propos au-delà du drame intime et personnel pour rendre hommage à tous ceux qui périrent ou perdirent un proche pendant la Seconde Guerre mondiale. Comme il procédait parfois, Michael Tippett prit donc la décision d'employer des textes préexistants pour les mettre en musique. Il choisit par conséquent cinq poèmes qui coïncident chacun avec les cinq différentes parties du cycle. La première, la troisième et la quatrième partie correspondent à la mise en musique des trois poèmes empruntés à Alun Lewis (1915-1944) : « Song », « Compassion », « The Dancer ». Pour la seconde et la cinquième partie, Tippett mit en musique « The Heart's Assurance » et « Remember your Lovers », deux poèmes écrits par Sidney Keyes (1922- 1943). Le thème principal de ce cycle de mélodies est l'amour à l'ombre de la mort « Love under the shadow of death ». L'œuvre vise ainsi à préserver ce qu'il reste d'humanité (c'est-à-dire l'amour) au milieu de ce qui n'engendre qu'inhumanité (c'est-à-dire la guerre) puisque d'une certaine manière, l'amour transcende la mort dans les poèmes qu'il choisit de mettre en musique. *The Heart's*

¹⁵ « But though I agreed that Nazism was evil, I thought war was the wrong means for defeating it. I couldn't accept that Hitler's evil acts justified the gratuitous slaughter unleashed by Stalin, Churchill or the Allies. After all, it is the innocents who suffer most on either side – the mothers and children of Dresden, of Coventry or wherever ». TIPPETT, M., *Those Twentieth Century Blues*, op. cit., p. 121.

¹⁶ Pour en savoir plus sur les rapports que Britten entretenait avec la spiritualité, on pourra se référer à l'ouvrage de ELIOTT, G., *Benjamin Britten : the Spiritual Dimension*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

¹⁷ « Since I believe that there is in every human being the spirit of God, I cannot destroy ... human life ... ». Cité dans CARPENTER, H., *Benjamin Britten: a Biography*, Londres, Faber and Faber, 1992, p. 174.

Assurance, comme les œuvres de Michael Tippett, plus généralement, affirme qu'il est possible de faire triompher l'humanité sur l'inhumanité grâce au pouvoir de la musique.

Autre point commun entre les deux compositeurs, leur distance vis-à-vis du dodécaphonisme et de l'avant-garde musicale. Même s'ils ne restèrent pas totalement sourds à la modernité, ils n'ancrèrent jamais leur langage, du moins structurellement, dans la révolution musicale initiée par Schönberg et la seconde école de Vienne, préférant sans doute rester aux confins de la tonalité élargie. Ils firent néanmoins tous deux quelques incursions dans le dodécaphonisme comme l'illustrent par exemple le thème de l'écrou dans *Le Tour d'écrou* et celui de la tempête dans *The Knot Garden*. Dans les deux cas, le recours à la gamme chromatique s'explique par des raisons purement symboliques. En effet, l'emploi des douze sons de cette gamme pour le thème de l'écrou évoque le serrage progressif d'une vis comme l'analyse Jean-François Boukobza dans un article du numéro de *L'Avant-Scène Opéra* consacré à l'opéra de Britten : « Le thème de l'Écrou, constitué d'une série de quarts ascendantes enchaînées par tons entiers, contient les 12 sons du total chromatique et suggère par sa physionomie même, le serrage progressif de la vis¹⁸. » Quant à son utilisation par Tippett dans *The Knot Garden* pour le thème de la tempête qui fait également office de leitmotiv, il vise à symboliser le chaos qui prévaut dans les deux premiers actes de l'opéra comme je l'ai déjà analysé dans un ouvrage consacré au compositeur britannique :

« De tous les leitmotifs de l'opéra, le plus intéressant est celui de la tempête. Ce motif ouvre *The Knot Garden*. D'un point de vue strictement musical, il se compose des douze notes de la gamme chromatique. [...] La tempête, en particulier dans les pièces de Shakespeare, symbolise le chaos, le désordre, ou l'harmonie perdue. L'utilisation par Tippett d'un motif dodécaphonique pour symboliser musicalement la tempête n'est pas surprenant puisque le dodécaphonisme s'inscrit d'une certaine manière en rupture avec un système tonal qui exprimerait l'ordre et l'harmonie. C'est donc pour plonger d'entrée le spectateur dans l'atmosphère chaotique qui prévaut dans les deux premiers actes de l'opéra que *The Knot Garden* s'ouvre sur le motif de la tempête¹⁹. »

Si les deux compositeurs ont en commun de n'avoir pas ancré leur langage musical dans une modernité radicale, ils adoptèrent stylistiquement un parcours différent, comme le présente Xavier De Gaulle dans son ouvrage dédié à Britten :

« Le style de Tippett se singularise par sa variabilité d'une œuvre à l'autre. Alors que Britten était le détenteur d'un "langage", très tôt élaboré et reposant sur une maîtrise technique de l'harmonie très poussée, Tippett dut attendre la fin des années trente avant de composer une œuvre qui le satisfît (le *Concerto pour double orchestre à cordes*, en 1938-1939). Par la suite, ce style se transforma constamment, au gré des influences. Moins renfermé sur lui-même que celui de Britten, ou évoluant dans un univers *sui generis*, le parcours de Tippett ressemble davantage à celui d'un Stravinski, sans cesse à la recherche d'un style nouveau. C'est ce qui fait tout autant sa valeur que sa limite, par rapport à un Britten qui semble concevoir la totalité de son œuvre comme une vaste cathédrale dont tous les éléments sont interdépendants. L'œuvre opératique en est l'incontestable clef de voûte et chaque opéra un pilier²⁰. »

¹⁸ BOUKOBZA, J.-F., « Commentaire musical et littéraire », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 173, p. 91.

¹⁹ HEBERLÉ, J.-P., *Michael Tippett ou l'expression de la dualité en mots et en notes*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 184-185.

²⁰ DE GAULLE, X., *Benjamin Britten, ou l'impossible quiétude*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 149.

Tippett ne semblait peut-être pas, à l’instar de ce que suggère Xavier De Gaulle pour Britten, envisager ses opéras comme la clef de voûte de toute son œuvre, mais, selon lui, chacun d’eux générerait des compositions satellites comme il le précise dans sa dernière interview :

« J’ai conscience que ma musique instrumentale a en permanence été nourrie de ma musique d’opéra, que le défi d’un nouvel opéra impose la mise en question de mon style musical propre qui, ensuite engendrera une nouvelle musique destinée au concert²¹. »

Pour revenir à la diversité des styles musicaux de Michael Tippett, elle s’explique sans doute par le fait qu’il était plus internationaliste, plus ouvert aux cultures populaires et étrangères que son cadet. Cela ne veut pas dire que Britten ne s’ouvrait pas aux autres cultures, mais certainement dans une moindre mesure que son ami. Tippett s’intéressait au blues, comme en témoigne Sa *Troisième symphonie* (1973) ou l’opéra *The Ice Break* (1977), mais il s’intéressait aussi à ce que l’on appelle aujourd’hui les musiques nouvelles, telle la musique dub dans *New Year* (1989), son ultime opéra. Je pourrais citer d’autres exemples car, pour reprendre le titre d’un article qui lui fut consacré, le compositeur était « a musical magpie », c’est-à-dire quelqu’un qui empruntait des idées musicales et des styles musicaux divers et à sa convenance. Parfois cela le conduisit à juxtaposer les styles, comme dans *The Knot Garden* où l’on trouve les éléments dodécaphoniques décrits plus haut et une citation de plusieurs mesures de « Die Liebe Farbe », une des mélodies de Schubert extraite du *Voyage d’hiver*. Ce goût pour la diversité n’était pas circonscrit à la musique, il s’étendait à la littérature et à la philosophie, ce qui explique peut-être pourquoi, Tippett, contrairement à Britten, n’a jamais écrit d’opéra, à l’exception peut-être de *King Priam* qui se fonde sur un épisode tiré de *l’Iliade*, qui soit l’adaptation opératique d’un des canons de la littérature mondiale. Ses opéras, pour lesquels il était son propre librettiste – ce qui n’était pas le cas de Britten puisqu’il collabora avec divers auteurs –, sont le fruit de diverses influences, tant musicales que littéraires et philosophiques, et aboutissent à des œuvres originales et idiosyncratiques, souvent complexes, perçues comme hermétiques, voire inintelligibles par ceux qui n’en saisissent peut-être pas toute leur richesse intertextuelle.

S’il fallait résumer l’entreprise opératique de Michael Tippett, on pourrait reprendre l’épigraphe de son oratorio *A Child of Our Time* : « I would know my shadow and my light, so shall I at last be whole²². » En effet, à travers son art, il essaie de réconcilier les contraires tant sur la forme que sur le fond. En revanche, il paraît plus difficile de résumer l’œuvre de Britten en une phrase synthétique, même si certains thèmes émergent de manière récurrente à travers sa production, parmi lesquels ceux de la cruauté et de la perte de l’innocence sont sans doute les plus saillants. Tippett est probablement le plus intellectuel des deux musiciens, ce dont témoigne son importante production d’essais théoriques consacrés à la musique, à l’art et à quelques musiciens alors que Britten, qui s’est réservé exclusivement à la musique, aborde les thèmes qui lui sont chers et parfois identiques à ceux de Tippett – comme celui de la différence – avec plus de spontanéité ou de simplicité que son aîné. Paradoxalement en s’exprimant, à l’opéra, derrière le masque d’auteurs connus et reconnus pour la plupart, il se dévoile plus facilement que Tippett ne le fit en étant l’auteur de ses propres textes.

²¹ Michael Tippett cité par BRISSAUD, P., « Michael Tippett : sa dernière interview », *Répertoire*, n° 113, mai 1998, p. 9.

²² « Si je connaissais ma part d’ombre et ma part de lumière, alors j’atteindrais enfin la plénitude ». TIPPETT, M., *A Child of Our Time* [partition d’orchestre], Londres, Schott, 1944, xii.

Pour conclure, Benjamin Britten et Michael Tippett avaient beaucoup de choses en commun. Un goût pour la musique ancienne ; le respect de la tradition musicale plus généralement ; ils étaient tous deux pacifistes et homosexuels et ambitionnaient d'être les fers de lance de la musique classique britannique. Les thèmes de leurs opéras étaient souvent communs, mais Tippett les abordait d'une manière plus cérébrale, plus philosophique que Britten qui cherchait toujours à faire que ses opéras soient d'abord du théâtre, préoccupation que Tippett avait peut être parfois oubliée en privilégiant l'abstraction, sans doute, peu compatible avec l'idée de théâtralité. Leur style présente aussi des différences, car il est plus « éclaté » chez Tippett, et plus « unifié » chez Britten²³. Même si une analyse plus poussée révélerait que les choses sont en fait plus complexes, on pourrait néanmoins, quitte à se hasarder à des catégories épistémiques toujours réductrices, résumer la différence existant entre les deux compositeurs qui partageaient le même amour de la musique et avaient beaucoup de préoccupations similaires évoquées plus haut ainsi : Michael Tippett était un postmoderne éclectique et Benjamin Britten un moderne traditionnel.

²³ Voir, par exemple, WHITTALL, A., *The Music of Britten & Tippett, op. cit.*, pour une comparaison analytique du langage des deux compositeurs anglais, et STANNARD, I., « Tippett's 'great divide': before and after *King Priam* », GLOAG, K. & JONES, N., *The Cambridge Companion to Michael Tippett*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 121-143, pour une analyse du style « éclaté » de Michael Tippett.