

# Les temps historiques et le temps d'une œuvre pour la paix : *Voices for Today* op. 75 de Benjamin Britten

Jean-Christophe Marti

« Écoute-moi. Je sais encore. Ça recommencera.  
Deux cent mille morts.  
Quatre-vingt mille blessés.  
En neuf secondes. Ces chiffres sont officiels. Ça recommencera.  
Il y aura dix mille degrés sur la terre. Dix mille soleils, dira-t-on. »

Marguerite Duras : *Hiroshima mon amour*

## Avant-propos : d'un « Grand Macabre » l'autre

2013 : souvenons-nous de l'apocalypse nucléaire. Pour la génération de Britten ce ne fut pas une menace, mais l'expérience réalisée à Hiroshima et Nagasaki. Expérience concluante : des centaines de milliers de cobayes humains anéantis. Dès lors, l'humanité ne vivrait que sous l'ombre monstrueuse du champignon radioactif, qui concrétise pour la première fois cette destruction totale, absolue, que mythes et religions prophétisaient parfois. Destruction physique et métaphysique, par la science humaine de toute valeur humaine. Fission de la matière produite en son sein même. En 1938, sur le point de démontrer la réaction en chaîne nucléaire, le chimiste Otto Hahn lance à ses assistants : « Dieu ne le permettra pas<sup>1</sup>. »

Puis, viendrait l'accumulation à l'infini des bombes A et H, absurdité moralement impensable, aisément réalisée par des États assurés de leur bon droit...

N'est-il pas étrange que ce scénario-là de fin du monde soit aujourd'hui presque oublié, ou plutôt – quoique les armes nucléaires prolifèrent et que les accidents de Tchernobyl (1986) et Fukushima (2011) démontrent que les risques non maîtrisables s'accroissent – remplacé par un autre ? L'apocalypse à laquelle nous croyons aujourd'hui repose sur l'idée, certes anxiogène mais encore un peu floue, d'une destruction de la planète Terre, de la Nature, par le mode de vie quotidien, économique et technique, des humains. La mort globale de l'écosystème sanctionnerait alors la démesure prométhéenne, l'avidité insouciance et illimitée des hommes. Le règne de ce nouveau paradigme s'étend depuis le milieu des années 80.

Remarquons-le, non pour déconsidérer la sensibilité actuelle, mais pour souligner l'historicité des prises de conscience globales, et la profondeur de tels changements culturels pourvoyeurs en représentations adoptées mondialement. Et pour garder à l'esprit l'urgence, la nécessité extrême, la force vivante des idées de Benjamin Britten en 1965 lorsqu'il élabore *Voices for Today* pour le 20<sup>e</sup> anniversaire de l'Organisation des Nations Unies.

En 1962, année du *War Requiem*, la crise des missiles de Cuba mène le monde au

---

<sup>1</sup> Otto Hahn (1879-1968), prix Nobel de Chimie 1944, considéré comme le père de la chimie nucléaire.

bord du conflit redouté. Une relative détente s'ensuit comme pour conjurer l'horreur : installation du fameux téléphone rouge entre Washington et Moscou, timide ébauche des futurs accords SALT visant non à stopper, mais à limiter quelque peu le développement des têtes nucléaires.

1965 : sortie sur les écrans de *Dr Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Docteur Folamour, ou : comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la Bombe*), tourné en Angleterre par Stanley Kubrick. Le 24 octobre, *Voices for Today* est créé simultanément à Londres, Paris et New York : un symbole fort, suggérant un rituel mondial – le genre de la pièce, *Anthem*, renvoie à une célébration — dont Britten est le maître d'œuvre<sup>2</sup>.

*Si vous avez des oreilles pour entendre, alors entendez !* (Jésus Christ)

Le souhait le plus cher des dieux est que toute personne soit indemne, apaisée, sereine d'esprit, et douce. (Ashoka)

Aimez vos ennemis, faites le bien à ceux qui vous haïssent. (Jésus Christ)

Où est l'égal de l'Amour ?

Quelle bataille ne peut-il vaincre ? (Sophocle)

Le fort et le puissant tombent de leur position ;

Le fragile et faible s'élève au-dessus d'eux tous. (Lao Tseu)

La force n'est pas une solution. (Bright)

La Justice est meilleure ambassadrice de paix que la guerre. (Penn)

Démantelez le fort,

Supprimez la flotte —

Plus jamais de bataille ! (Melville)

Les fruits de l'esprit sont plus lents à mûrir que les missiles intercontinentaux. (Camus)

Les bûchers n'éclairent point les ténèbres. (Lec)

Dire des mensonges à la jeunesse est mauvais,

Les persuader que les mensonges sont vérité est mauvais .

Les jeunes savent ce que vous tramez.

Les jeunes sont le peuple. (Evtouchenko)

Tout ce qui vit est sacré. (Blake)

Redonne-nous un cœur, un espoir durable en la vie,

Innocente paix ! (Hölderlin)

Sonnez l'adieu aux milliers de guerres du passé,

Sonnez la bienvenue aux milliers d'années de paix. (Tennyson)

Combien sont bénis les artisans de paix. Dieu les appellera ses fils. (Jésus Christ)

---

<sup>2</sup> *Voices for Today* [*Des Voix pour aujourd'hui*] op. 75, *Anthem* pour chœur mixte et chœur d'enfants (garçons ou mixte), orgue *ad libitum* – écrit pour le 20<sup>e</sup> anniversaire de l'Organisation des Nations Unies, le 24 octobre 1965. Créé ce même jour par le Chœur du LSO et les Choristes de Westminster Abbey, avec Ralph Dones (orgue), dirigés par Istvan Kertesz et Douglas Guest, au Royal Festival Hall de Londres - par la Schola Cantorum et le Chœur de garçons Farmingdale, dirigés par Hugh Ross et Arpad Darazs, dans la Salle de l'Assemblée des Nations Unies à New York – et par le Chœur de la Radio Française dirigé par Jacques Jouineau et Jean-Paul Kreder, à la Maison de l'O.R.T.F. à Paris. Enregistrement : direction David Wilcocks, Cambridge University Musical Society Chorus, King's College Cambridge Choristers, repris du CD Decca/Australian Eloquence ELQ 4802996, 2012, « *Britten Rarities* ». En ligne : <<http://www.youtube.com/watch?v=VkJQLW8yjA>>.

Fais taire la rage des batailles avec des mélodies célestes de paix. (Hölderlin)

Nous n'avons rien à perdre, excepté tout. Alors laissez-nous aller de l'avant. C'est là le défi de notre génération. (Camus)

L'âge ancien du monde commence à nouveau,  
Les années d'or s'en reviennent. (Shelley)

*Si vous avez des oreilles pour entendre, alors entendez !*

### Texte de la première partie (du début au chiffre 20 de la partition)

## 1. À commande officielle, œuvre personnelle

### 1.1. « *This small anthology of peace* »

« Je tiens à remercier chaleureusement un certain nombre de mes amis, dont plusieurs membres des éditions Faber, qui m'ont aidé (...) à compiler cette petite anthologie de paix<sup>3</sup>. »

« Compiler » garde en français une nuance péjorative, qui désigne une tâche un peu laborieuse ou scolaire. Alors qu'une anthologie, voir le domaine de la poésie, est presque toujours signée ; reflet des choix personnels d'un auteur, c'est une œuvre. Britten est-il ici compilateur ou auteur ? L'examen des textes de *Voices for Today* fait aussitôt pencher la balance vers le second terme. Le choix, l'ordre, l'articulation des dix-huit citations de quatorze auteurs différents font sens de manière si précise qu'ils découlent à l'évidence d'une profonde préméditation. Le déroulement des textes est composé autant que le sera la musique. Au reste Britten veut que les interprètes chantent dans leur propre langue<sup>4</sup>. À défaut, il demande expressément que les auditeurs lisent une traduction au moment du concert. C'est dire combien l'exergue de l'œuvre, qui reviendra d'ailleurs en refrain : « Si vous avez des oreilles pour entendre, alors entendez ! » (« *If you have ears to hear, then hear!* »), exhortation évangélique fameuse, exige double attention. Il s'agit à la fois d'entendre la musique et de comprendre les mots. Ecoute et entendement, sons et sens, à égalité.

Après l'exergue, les quatre premières citations provoquent d'emblée un curieux télescopage : Jésus-Christ y est placé sur le même plan que l'empereur indien Ashoka (304-232 av. J.C.), le tragédien grec Sophocle (495-406 av. J.C.) et le penseur chinois Lao-Tseu (milieu des V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècles av. J.C.). Nulle préséance d'un divin personnage sur les sages de l'Antiquité orientale. Ashoka, personnalité historique, incarne une rare réalisation : l'unification de son Empire de l'Inde non par des guerres de conquêtes, mais par l'établissement d'une paix durable fondée sur la tolérance religieuse et l'*Ahimsâ*, principe de non-violence. Lao-Tseu fonda selon la tradition le Taoïsme, doctrine née au sein du Bouddhisme plutôt qu'en concurrence avec cette religion. Quant à Sophocle, ses tragédies *Œdipe-roi* et *Antigone* marquent le temps de la démocratie athénienne (ce que par exemple le choix d'Eschyle, antérieur de presque cent ans, n'aurait pu symboliser).

Pour comprendre les deux brèves citations suivantes, il faut sûrement être anglo-

<sup>3</sup> « I wish to thank warmly a number of my friends, including several members of Faber's, who helped me, both with suggestions and research, to compile this small anthology of peace. » Voir traduction complète de la préface dans l'Annexe I.

<sup>4</sup> « Il est préférable que l'œuvre, excepté l'*Églogue* de Virgile, soit chantée dans la langue maternelle (« *vernacular language* ») des interprètes, et que le texte complet soit reproduit dans le programme. » Voir traduction de la préface, Annexe I.

saxon ! John Bright (1811-1889) et William Penn (1644-1718) sont deux hommes politiques anglais dont les actions et les discours rejetèrent la guerre lors de moments décisifs. Bright s'éleva notamment contre la guerre de Crimée (1853-56) par un discours resté fameux à la Chambre des Lords. Penn fonda en Amérique la Pennsylvanie et Philadelphie, dont la devise résume l'idéal politique : « *No cross, no crown.* » (« Pas de croix, pas de couronne »). Autrement dit : ni pouvoir ecclésiastique, ni pouvoir royal surplombant une Constitution qui garantit la liberté individuelle<sup>5</sup>. Hommes en qui se rejoignent l'utopie et l'action concrète, paroles et actes, Bright et Penn ont aussi en commun d'être rattachés au mouvement religieux Quaker : une dissidence de l'Anglicanisme apparue vers 1660, qui affirme la liberté et la conscience personnelles comme valeurs transcendant tout principe d'autorité ecclésiastique.

Avec Albert Camus, né comme lui en 1913, Britten s'auto-situe historiquement. Il peut donc reprendre à son compte la seconde citation de Camus, *stricto sensu* : « Nous n'avons rien à perdre, excepté tout. Alors laissez-nous aller de l'avant. Voilà le défi de *notre génération*<sup>6</sup>. » Dès sa première phrase, tuilée aux strophes presque enfantines de Melville, Camus signe l'entrée en scène du monde contemporain : « Les fruits de l'esprit sont plus longs à mûrir que les missiles intercontinentaux<sup>7</sup>... » Aphorisme saisissant sur la contradiction essentielle entre la temporalité longue de l'art, comparable aux cycles naturels, opposée aux cadences mécanisées de la destruction.

Stanislaw Jerzy Lec<sup>8</sup> (1909-1966) et Evgueni Evtouchenko (né en 1932) : deux poètes pour représenter la dissidence au sein du bloc soviétique. Avec une résonance singulière pour Evtouchenko : la création de la *Treizième Symphonie* « *Babi Yar* » de Chostakovitch sur des poèmes d'Evtouchenko avait occasionné, en décembre 1962, de telles menaces émanant de Khrouchtchev en personne, que le chef Mravinsky renonçait à diriger l'œuvre. Une fois la création assurée malgré tout par Kiril Kondrachine, la censure avait exigé d'Evtouchenko qu'il modifiât ses poèmes dans le sens de la propagande officielle. Laquelle avait comme obsession d'occulter la spécificité antisémite du massacre de Babi Yar. Evtouchenko obtempéra, mais seulement après la création de la symphonie lors d'un concert mémorable à Moscou. La vérité avait donc été entendue... On comprend mieux la force émotive, la pertinence et l'actualité des vers choisis par Britten sur le mensonge fait à la jeunesse, laquelle ne sera cependant pas dupée. Cela concerne à la fois la poésie et la musique contre la raison d'État et son ami Dimitri Chostakovitch, rencontré en 1960<sup>9</sup>. D'où le choix de faire de ce passage sur Evtouchenko, nous y reviendrons, à la fois le centre de la première partie de

---

<sup>5</sup> L'écart entre la devise de Penn et le slogan anarchiste courant en France : « Ni Dieu ni maître », est intéressant. Il fait mesurer la différence culturelle entre deux sensibilités émancipatrices, l'anglo-saxonne et la française. Concernant Britten, il faudrait mieux cerner (cela dépasse ma compétence et le cadre de la présente étude) de quelle lignée philosophique-politique il s'inspire, jusque dans son ferme parti-pris d'objecteur de conscience et dans son pacifisme, dont *War Requiem* (1962), *Voices for Today* et l'opéra télévisuel *Owen Wingrave* (1971) sont des jalons. Les clivages entre réaction, conservatisme et progressisme n'ont en tous cas ni les mêmes lignes de partage, ni les mêmes enjeux, ni la même histoire en Grande Bretagne et en France. Par ailleurs, signalons un clin d'œil rhétorique de Britten : au-dessus de la phrase de Bright, « *Force is not a remedy* », il indique aux chanteurs « *con forza* ». Force du renoncement volontaire à la force...

<sup>6</sup> En anglais dans la partition : « *We have nothing to lose, except everything. So let us go ahead. This is the challenge of our generation.* » Dans le texte français, c'est moi qui souligne.

<sup>7</sup> « *The fruits of the spirit are slower to ripen than intercontinental missiles...* »

<sup>8</sup> Aphoriste et poète juif polonais connu dans les années 60. Déporté en 1941, il s'évade héroïquement d'un camp de concentration nazi, part en Israël dont il désapprouve certaines orientations politiques, et revient vivre en Pologne communiste où il est à la fois dissident (interdit de publication) et célèbre.

<sup>9</sup> Britten avait commencé l'année 1965 en réveillonnant avec Chostakovitch dans la datcha de celui-ci. En février 1962 déjà, invité par Mstislav Rostropovitch, il était à Moscou. Il connaissait donc personnellement le contexte de l'affaire *Babi Yar*.

l'œuvre et la préfiguration de la seconde, avec l'entrée surprise du chœur d'enfants après les mots « *la jeunesse est le peuple* ». Événement sonore tout de douceur et d'envol vocal pour cette brève entrevision du futur... Ici comme dans ce qui précède, musique, message et dramaturgie sont indissociables.

La suite des citations est un bref florilège de poètes chers à Britten, qu'il a rencontrés ailleurs en musique<sup>10</sup> : Blake, Tennyson Hölderlin, enfin Shelley, tous appartiennent au romantisme que William Blake préfigure dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Que signifie cette « *small anthology* » qui se joue si bien de la chronologie et des contextes, sinon qu'il existe sans doute, par-delà toutes les diversités imaginables d'époques, de langues, de lieux géographiques, de religions et même de civilisations, l'affirmation d'un message commun ? Un message qui dessine une ligne de crête aussi étroite qu'obstinée vers cette possibilité de l'humain renfermée dans le mot « paix » : une notion partout réinventée, toujours renaissante, et donc audible par tous, partout. Faisant vivre l'utopie qui doit nous garder de la pulsion de mort collective.

On trouve mêlés dans cette anthologie, poètes, hommes politiques, fondateurs de spiritualités, et jusqu'à la figure de l'intellectuel engagé du XX<sup>e</sup> siècle dont Camus est un modèle. Leur point commun est probablement la faculté de joindre l'action aux paroles : l'engagement<sup>11</sup>.

C'est le lien entre ces grandes voix venues de tous les horizons temporels et culturels qu'il s'agit d'entendre. Dégager dans l'immense pluralité une unité possible qui ne nie aucune différence, ne blesse aucune singularité, nulle liberté.

Comment Britten ordonnera-t-il dans une musique d'aujourd'hui la polyphonie de ces voix de toujours ?

Mais d'abord, il faut lire le magnifique texte de Virgile extrait de la *Quatrième Églogue* (ou *Bucoliques IV*) qui occupe toute la seconde moitié de l'œuvre :

---

<sup>10</sup> Par exemple *Sérénade pour ténor, cor et cordes* pour Blake et Tennyson., première mélodie de *Nocturne* op. 60 pour Shelley, l'opéra *Billy Budd* pour Melville...

<sup>11</sup> Il manque forcément à cette anthologie quelques voix auxquelles on aurait pu s'attendre. En premier lieu celle de Gandhi, figure majeure pour Britten, comme le prouvent ces précisions importantes que je dois à Gilles Couderc (voir Bibliographie), à qui j'exprime ma très vive gratitude, et dont je résume ci-dessous les informations qu'il m'a communiquées : « Dans une lettre à son éditeur Ralph Hawkes avec qui il entretient des rapports très chaleureux (lettre 575 du 27 février 1948, in *Letters from a Life, Selected Letters of Benjamin Britten, Vol. 3, 1946-51*. Londres, Faber and Faber, 2004, p. 373, et voir aussi p. 168 et 351 pour des liens avec *Voices for today*), Britten précise qu'il refuse une tournée américaine à cause (...) d'un projet de Requiem à Gandhi (*Gandhi Requiem*), dont la mort « a été un grand choc pour moi à cause de mes convictions profondes. » Gandhi avait été assassiné le 30 janvier 1948. Britten mentionne aussi un autre projet non abouti autour des mêmes « convictions profondes », celui d'un grand oratorio nommé significativement *Mea Culpa* en 1946 (*op. cit.*, lettre 518.) » On pense aussi à Martin Luther King... Britten a-t-il évité ici des références trop « radicales », susceptibles d'occulter la portée universelle du message ? L'empereur antique Ashoka fut en tous cas un modèle de la non-violence politique, et renvoie à Gandhi. D'autre part, on remarque que la provenance géographique respective des « voix » recoupe curieusement, en partie, celle des cinq membres permanents du Conseil de sécurité de l'ONU : Chine, Grande Bretagne, France, URSS, USA... est-ce fortuit ?

Virgile, 4<sup>e</sup> *Églogue* (ou *Bucoliques* IV), extraits :

- 1 Maintenant vient l'ère ultime chantée par les prophètes.
- 2 Le grand cycle des siècles naît à neuf.
- 3 La Justice inviolée a fait son retour, l'Age d'Or revient.
- 4 Déjà le nouvel héritier descend du ciel.
- 5 Avec la naissance de ce garçon la guerre de chacun contre tous enfin
- 6 Disparaîtra et un peuple d'Or grandit partout dans le monde.
- 7 Sois-lui douce, chaste déesse des naissances ; ton frère Apollon revient pour régner.
- 8 Nulle main ne te donnera les premiers dons qui t'arriveront, garçon :
- 9 le lierre errant ça et là, le baccar— de la Terre
- 10 le produit sauvage — le colocase mêlée aux riantes touffes d'acanthés.
- 11 Les chèvres rentreront toutes seules à l'étable, le lait s'écoulant
- 12 De leurs pis, le bétail ne sera plus effrayé par les lions puissants.
- 13 De ton propre berceau germeront les fleurs qui te caressent.
- 14 Les serpents périront et la mauvaise herbe vénéneuse
- 15 Disparaît : l'arbuste parfumé d'Assyrie croîtra tout seul.
- 16 Avec le temps les années passant ont fait de toi un homme,
- 17 Les marins abandonneront la mer, et les bateaux en bois jamais plus
- 18 Ne trafiquent les marchandises : chaque pays produira tout ce dont il a besoin.
- 19 Le sol n'aura plus besoin de charrue, ni les vignes de vendanges.
- 20 Le rude laboureur non plus n'aura à mettre ses bœufs au joug.
- 21 La laine ne sera plus traitée afin de se parer de couleurs artificielles.
- 22 Mais le bélier dans les champs teindra parfois d'une suave couleur
- 23 pourpre sa toison, qui parfois se changera d'elle-même en jaune safran.
- 24 Les agneaux paissant porteront une toison naturellement pourpre.
- 25 Vois le monde osciller sous la voûte céleste,
- 26 Et les terres et les étendues de l'océan et le ciel innocent.
- 27 Vois comme tous se réjouissent du nouvel âge qui vient !
- 28 Commence maintenant, petit garçon, en gratifiant ta mère d'un sourire.
- 29 Les dix mois de sa grossesse ont été longs et fatigants<sup>12</sup>. (\*)
- 30 Commence maintenant, petit garçon<sup>13</sup>...

*Si vous avez des oreilles pour entendre, alors entendez !*

**Texte de la seconde partie (du chiffre 20 de la partition à la fin)**

<sup>12</sup> Les dix mois de grossesse, durée normale pour le calendrier julien qui compte des mois plus courts que les nôtres. [Note du traducteur anglais]

<sup>13</sup> Le texte donné ci-dessus est une traduction de traduction : je l'ai faite en français d'après la traduction anglaise de Virgile signée William Mann, dont je reproduis aussi la ponctuation, publiée dans l'édition Faber Music en 1965.

C'est moi qui numérote les vers. Le v. 30, ainsi tronqué, paraît une répétition du début du v. 28, alors que chez Virgile (Virg. v. 62) le texte se poursuit autrement.

William Mann (1924-1989) fut un important et iconoclaste critique musical au *Times*, défendant la musique moderne et Britten, auteur d'un livre sur Michael Tippett dès 1965 — et du fameux aphorisme : « Les Beatles sont les plus grands compositeurs de chansons depuis Schubert ! »

Quelques remarques sur sa traduction. J'ignore tout des étapes d'une probable collaboration sur l'*Églogue* ; j'ignore si Britten connaissait assez le latin pour se passer d'une traduction, ou s'il l'utilisa en composant. Cherchant à alléger les références mythologiques (les noms métonymiques latins sont remplacés par des locutions, ainsi pour « Lucine » : « déesse des naissances »), elle devient parfois problématique du fait d'un souci d'élégance déplacé. Notamment pour les v. 14 et 15 (Virg. v. 24-25) : la répétition d'« *occidet... occidet* » (« meurt » ou « est tué ») devient « *will perish* » et « *disappear* », ce qui affaiblit son et sens en même temps.

J'ai choisi pourtant de traduire la version de Mann, par respect du contexte historique et postulant qu'elle avait été forcément vue par Britten. Mais dans mon commentaire, quand nécessaire, je traduis directement le texte de Virgile (voir Annexe II, texte latin retenu par Britten), donné intégralement en français dans l'Annexe III.

## 1.2. *Apollon contre L'Apocalypse*

Ce poème se donne comme une prophétie, et comme tout verbe prophétique il tend à confondre les temps, le futur et le présent. Le lyrisme, ici, se veut davantage qu'un pressentiment : un accomplissement quasi performatif de ses promesses.

Apollon naît de nouveau. Il ne revient pas sur terre triomphalement : il repasse par tous les stades de l'humain, du fœtus au petit garçon, jusqu'à l'homme mûr. Sa naissance puis sa croissance, s'accompagnent d'une transformation radicale de la vie sur terre. Avec lui l'Age d'Or mythique renaît, redevenant le réel. Apollon ne « ressuscite » pas. Il revit pleinement son origine. Et il entraîne l'univers dans son incarnation nouvelle, en effaçant toute source de conflits des lois de la nature, en faisant s'évanouir jusqu'au moindre rapport de forces.

Ainsi cette métamorphose bouleverse-t-elle les fondements mêmes du vivant : l'essence des végétaux comme les pulsions prédatrices des animaux sauvages, la peine des animaux domestiques et même le labeur humain — vendanges, moissons, labours, commerce des marchandises... tout cela s'efface de soi-même, disparaît, perd toute nécessité. Cette renaissance biologique et cosmologique ne nie pas les souffrances passées, mais transforme leur racine : *radicalité* bouleversante de cette paix qui croît avec l'enfant Apollon.

On ne peut éviter, et Britten pas plus que quiconque, de mettre ce poème de Virgile en regard de la tradition chrétienne du Jugement dernier, celle des *Évangiles* et de *L'Apocalypse de Saint Jean*. Où s'affirme la promesse par le Christ de son retour prochain qui interrompra l'histoire et clora à jamais le cycle douloureux entamé par la chute d'Adam. Une éviction finale du péché originel payée de la crise ultime et terrifiante des signes avant-coureurs et du Jour du Jugement, décrits dans les visions de Jean de Patmos.

Or à la grande différence du Christ, Apollon ne revient pas « dans la gloire » ; et encore moins pour « juger les vivants et les morts<sup>14</sup> ». Nul drame, nul procès d'exclusion et de châtement éternel des méchants, symétrique à l'éternel salut des justes, ne se joue là.

Le poème virgilien peut aussi se rapprocher du thème chrétien de la Nativité. Là encore, l'écart entre les *Évangiles* et l'*Églogue* est riche de significations. Nulle part il n'est question d'un retour du Christ enfant dans la tradition chrétienne. Alors qu'Apollon connaît ici, littéralement, une « re-nativité ». Mythe troublant que celui d'une enfance non pas remémorée avec nostalgie, mais revécue à sa source : Apollon communique ainsi à l'univers une genèse neuve, une recréation fondée sur un radical apaisement.

Le texte biblique le plus proche, à l'image près parfois, est celui des célèbres prophéties d'Isaïe. Qui abondent cependant en menaces de châtements divins<sup>15</sup>. Pour la « théologie de la préfiguration » qui consiste à lire les textes préchrétiens (juifs ou païens) comme autant de prophéties de la venue du Christ, l'*Églogue IV* de Virgile n'échappe pas à la règle : elle est censée « annoncer » la venue du divin Messie.

Or rien n'indique que ce soit cette dimension — celle d'un point de vue chrétien

---

<sup>14</sup> Paroles du *Credo* catholique : « *Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos, et mortuos : cuius regni non erit finis.* » — « Il reviendra dans la gloire, pour juger les vivants et les morts ; et son règne n'aura pas de fin. »

<sup>15</sup> Par exemple *Isaïe* 11, 4 : « Il jugera les faibles avec justice (...) du souffle de ses lèvres, il fera mourir le méchant. »

s'imposant au passé — qui intéresse Britten. Tout au contraire. Car son audace consiste à fonder la forme et le discours de *Voices for Today* sur une étonnante subversion temporelle, un bouleversant « anachronisme ». Le symbole de l'enfant Apollon est d'autant plus fort qu'il répond à la première partie, qu'il émerge après les discours de sagesse universelle dont Jésus-Christ n'est qu'une voix parmi d'autres. N'ignorant certes pas les références chrétiennes, Britten emploie le poème de Virgile (70-19 av. J.-C.) en tant qu'il invoque *une autre version possible* de la fin de l'histoire : l'instauration d'une paix possible-utopique comme fruit d'un processus absolument pacifique, ce qu'un poète païen pouvait seul exprimer à ce degré de sublime lyrisme et de sérénité. Un poème et un mythe situés comme au-delà du religieux, du confessionnel... Et surtout, en dehors de cette dialectique chargée de drames entre trauma d'une faute originelle et promesse d'un salut éternel, qui constitue la téléologie des visions monothéistes, si souvent prosélytes, de l'histoire.

### 1.3. *Apollon sans Jupiter*

Dans l'édition de la partition, le texte latin est flanqué d'une traduction anglaise de William Mann [cf. note 15], mais c'est le découpage du poème qui attire l'attention, Britten ne retenant qu'un peu moins de la moitié de l'*Églogue* (29 vers et demi en comptant l'hémistiche finale, sur 63<sup>16</sup>). Six coupures<sup>17</sup> qui ne remettent pas en cause le sens profond du texte, mais cisèlent une version quelque peu édulcorée. Les passages où Virgile parle à la première personne sont logiquement coupés (Virg. v. 1-3, 53-59) comme les allusions au consulat de Pollion (dédicataire de l'*Églogue*), censé présager l'ère future (Virg., v. 11-17). Chez Virgile, les progrès vers l'Age d'or sont plus laborieux, la rechute dans une nouvelle guerre de Troie est même évoquée (Virg. v. 31-36). Mais les coupes les plus intrigantes concernent les rapports entre Apollon et son père Jupiter, associé aux « héros ».

Apollon, dieu par excellence de la musique, naquit d'un adultère commis par Jupiter avec une Titanide, Léo. Célébrant sa nouvelle naissance prochaine, Virgile ne précise point sa filiation maternelle. En revanche il rappelle par trois fois l'origine paternelle d'Apollon, « glorieux rejeton de Jupiter » (Virg., v. 49 et 17) et, surtout, fait de cette filiation la cause directe des transformations de l'Âge d'or :

« Mais aussitôt que tu pourras lire les annales glorieuses des héros et des hauts faits de ton père / et savoir ce qu'est la vraie vertu / on verra peu à peu les tendres épis jaunir la plaine / les raisins vermeils pendre aux ronces incultes... » (Virg., v. 26-29). Le lien de cause à effet entre l'apprentissage de la lecture qui permet au petit garçon de connaître les « hauts faits » de son père, et les métamorphoses de la nature, est occulté par Britten.

Cette réduction du poème, peut-être trop aisée à traduire en termes psychanalytiques, est à noter, car l'accent est en conséquence mis sur l'attente, concrète et métaphorique, de la grossesse, de la délivrance, et des rapports de tendresse mère-enfant (Virg. v. 7 et 60-61). Jupiter, lui, s'associe toujours à un passé épique, héroïque, que Britten écarte, peut-être pour bannir toute valorisation des connotations guerrières.

Quant à la fin construite par Britten, non seulement elle exclut la sentence ultime de

<sup>16</sup> Pour éviter ci-dessous la confusion entre la numérotation des vers chez Virgile d'une part et dans le découpage retenu par Britten de l'autre, je fais précéder les numéros des vers des abréviations : Virg. pour Virgile, BB pour Britten. Dans la suite de mon texte, quand je ne précise rien, c'est qu'il s'agit du découpage de Britten.

<sup>17</sup> Voici la découpe complète du texte de Virgile. Les passages coupés dans *Voices for Today* sont entre crochets : [1-3] 4-10 [11-17] 18-25 [26-36] 37-45 [46-49] 50-52 [53-59] 60-début de 62 [fin de 62-63].

Virgile : « le fils à qui ses parents n'ont pas souri / n'est digne ni d'être admis à la table d'un dieu, ni dans le lit d'une déesse » (Virg. v. 62-63) mais, ne retenant que les mots « *Incipe, parve puer...* » (Virg. début du v. 62 / BB v. 30) elle donne à la conclusion un sens très ouvert et très général. Celui d'un pur commencement. Geste fort, nous y reviendrons, que celui de terminer l'œuvre par l'expression d'un tel désir, un appel au commencement...

#### **1.4. Apollon au-delà des Muses**

Malgré ces remaniements, Britten retient du poème une idée essentielle : le fait qu'Apollon grandit, se développe depuis sa naissance (Virg. v. 8 / BB v. 5) jusqu'à l'âge adulte (Virg. v. 16 / BB v. 37), et que ce mouvement temporel soit ce par quoi advient le changement ontologique du monde.

Pourquoi, cependant, avoir choisi ce symbole-là de la paix mondiale, parmi tant d'autres possibles ? Il est remarquable que l'on soit ici au plus loin de l'Apollon musagète qui intéresse volontiers les musiciens. Aucune allusion à l'art dans ce poème, comme si Apollon transcendait son rôle traditionnel pour s'élever au rang d'un dieu-Nature régénérateur.

Justement, c'est peut-être ce mythe extraordinaire d'un pouvoir réparateur qui s'étendrait à la matière même du vivant, aux lois physiques, qui a retenu Britten. Parce que la guerre contemporaine a changé non seulement d'échelle quantitative mais, beaucoup plus significativement, de sens profond. Elle s'attaque désormais au cœur des atomes et à la génération des corps. La fission nucléaire est une destruction de la matière produite au sein même de son agencement ; quant au nazisme dans sa pointe ultime, il est un projet de « refondation » biologique qui exige la manipulation génétique de l'humanité. Dans les deux cas, à Hiroshima comme à Auschwitz, il s'agit de destructions radicales, au sens étymologique : des racines de la matière et de la vie.

Et ce ne sont pas là des projets fous, mais des réalisations déjà expérimentées. Elles signifient qu'un seuil sans retour est franchi par l'humanité, inaugurant un inconnu redoutable quant à l'accomplissement du mal.

Le choix de cet Apollon par Britten est intuitivement ou consciemment à la mesure de cet enjeu nouveau et vertigineux. Car il ne s'agit plus désormais de déplorer, de retenir la violence. Mais d'inventer à nouveaux frais un pacifisme qui puisse répondre à la radicalité de cette nouvelle civilisation, productrice massive de moyens de mort qui anéantissent la structure, le noyau des conditions de la vie.

## **2. Les voix à travers siècles, ou les harmonies de la discontinuité**

### **2.1. Premières adresses<sup>18</sup>**

L'exergue « *If you have ears to hear, then hear !* » est proclamé en carillon choral sur un seul accord de do majeur, qui a la particularité de faire dissoner la tonique *do* avec l'accord de dominante privé de sa fondamentale *sol* : *do* + quinte diminuée *si-ré-fa* :

---

<sup>18</sup> Les chiffres indiqués sont ceux de la partition du conducteur, éd. Faber Music 1965. J'abrège par Ch., et mesure(s) par mes.

Ex. 1  
**Vivace** (♩. = 63)  
*f*

Soprano (div.)  
 If you have ears to hear

Alto (div.)  
 If you have ears to hear

Tenor (div.)  
 8 If you have ears to hear

Bass (div.)  
 If you have ears to hear

Le *do* relie, comme une note-pédale, l'exergue à la première voix, celle de l'empereur Ashoka, et cette note sera ensuite un repère sous-jacent dans plusieurs parties de l'œuvre : trait d'union entre Sophocle, Lao-Tseu et Bright (1 mes. avant Ch. 4 et mes. suivantes), note-pôle avec « sol » pour Hölderlin (Ch. 13), enfin et surtout, tonique réaffirmée qui soude puissamment le retour de l'exergue (Ch. 19) au début du texte de Virgile (Ch. 20). A partir de la 3<sup>e</sup> mes. du Ch. 31, ce « do » ne s'interrompt presque plus : fort pôle d'attraction qui permet de mieux faire ressortir les très nombreuses digressions modales.

Les premières citations sont tuilées à l'aide de notes pivots enharmoniques (*la* bémol-*sol* dièse entre Jésus-Christ et Sophocle Ch. 3, *ré* bémol-*do* dièse entre Bright et Melville Ch. 7) ou par l'entremise d'une note commune (entre Bright et Penn Ch. 6).

Tout ce début fait assez songer à l'esprit des « Cris » de la Renaissance, tels ceux d'Orlando Gibbons<sup>19</sup>. La différenciation des timbres signe les individualités : pour Ashoka, ténors et altos à l'unisson dans un medium très doux, sopranos aériens pour Jésus, basses et ténors dans le grave pour Sophocle, altos seuls pour Lao-Tseu... Une spatialisation est aussi suggérée par points d'orgue et nuances, qui font deviner un prolongement possible de chacune des sentences, rendues à leur profération orale. Léger mixage, favorisant à la fois la rencontre des voix et leur diversité.

À partir de l'entrée de Bright (Ch. 5) l'écriture devient de plus en plus polyphonique : superposition de Bright et Penn, imitations qui roulent en joyeux carillon avec Melville (Ch. 7).

Autre évolution notable, celle de l'écriture harmonique. Dès le début Britten affirme une modalité faite d'échelles simples, mais susceptibles de glissements incessants par le biais d'altérations imprévisibles. La première d'entre elles est un ré bémol inattendu qui surgit à la fin de la mélodie d'Ashoka :

<sup>19</sup> *The Cries of London* d'Orlando Gibbons (1583-1625).

Ex. 2

(Jésus-Christ)

*pp*

S Love your e-ne-mies

(Ashoka) *mf*

A self - con - trolled, calm in mind, and gen-tle.

Ce ré bémol annonce un changement d'armure pour la voix de Jésus-Christ : mi bémol majeur lumineux, qui s'avère (6<sup>ème</sup> mes. du Ch. 2) être un mode adouci de la bémol-sol bémol. Sophocle suit un dessin de marche harmonique, mais sur une assise mouvante et dissonante : d'abord sol dièse-ré, puis sol bécarre et sinuosités retournant à « do » pour Lao-Tseu. Lequel, après un début consonnant en mode de fa (mes. 1-2 Ch. 4) glisse soudain, dans une nuance confidentielle piano, sur une gamme irrégulière tenant à la fois, en trois mesures seulement, de la gamme par tons, de mi et de fa dièse majeurs (mes. 3 à 5 du Ch. 4) sur les mots : « le fragile et faible s'élève au-dessus d'eux tous [les puissants] » :

Ex. 3

(Lao-Tseu)

*p*

A the sup-ple and weak rise a-bove them all.

*f* *dim.*

Cette ductilité mélodique incessante crée moins un sentiment d'instabilité qu'elle ne met à égalité le déjà connu (modes, ou jeux de renversements de quarts et tierces alternées pour le « carillon » Melville) et l'étrangeté de surprises. Le diatonisme modal (qui, comme chez Debussy et Ravel atténué, supprime presque les polarités tonales I-IV-V) est comme le fond permanent sur lequel apparaissent fugitivement, ou s'engendrent, des altérations que rien ne laisse prévoir.

À cela s'ajoute un continuel figuralisme contrasté, n'allant pas jusqu'à l'illustration. Ainsi le pentacorde (*si-do-ré-mi* bémol-*fa*) d'Ashoka se situe-t-il en-deçà d'une gamme majeure occidentale, sans pour autant poser au mode exotique... De même la curieuse gamme ascendante de Lao-Tseu décrite ci-dessus.

L'absence de solution de continuité dans ces successions prouve une totale liberté de circulation sonore, mais équilibrée, bannissant les gestes démonstratifs. Ni modulations, qui supposeraient un contexte tonal, ni atonalisme. Mais une profonde et incessante liberté de mouvements, qui ne laisse jamais chanteurs et auditeurs dans la quiétude d'un monde statique polarisé une fois pour toutes.

Quant au *do* d'où partent et où retournent volontiers les voix, il figure un trait d'union par-delà les temps et les espaces divers des locuteurs.

## 2.2. Le mystère de la « gamme Camus »

C'est avec l'entrée en scène de Camus (Ch. 8) que le vocabulaire mélodique devient réellement intrigant, comme inassignable. Le geste d'écriture est assez spectaculaire, qui

consiste à faire passer une grande gamme descendante d'un pupitre à l'autre, sur l'ambitus d'une onzième redoublée (donc une descente de dix-huit degrés conjoints) depuis le fa dièse aigu des sopranos jusqu'au do grave des ténors, via les altos. Cependant le diminuendo du forte au pianissimo, et la superposition avec les derniers échos de Melville, contribuent à théâtraliser la phrase de Camus comme à contre-courant : prime l'affirmation d'un mystère, celui des fruits lentement mûrissants de l'esprit, plutôt que l'esprit de révolte devant les missiles. Et il est vrai que cette gamme :

Ex. 4

Sopranos  
*f* (Camus) *dim.* + Altos  
 The fruits of the spi - rit are slow - er to  
 + Tenors *dim.* *pp*  
 rip - pen than in - ter - con - ti - nen - tal mis - siles.

tout à fait dissymétrique et où figure un total chromatique, jamais réductible à une quelconque tonalité mais empruntant forcément quelques degrés à tel ou tel ton, semble défier l'analyse. Laquelle peut bien rendre les armes, c'est le cas de le dire, en l'absence de repères suffisamment cohérents, comme seraient par exemple une succession visible de tétracordes, une polytonalité organisée, etc.

Je ne doute pas que nos collègues britanniques, musicologues à l'esprit aiguë par Sherlock Holmes, n'aient résolu ces mystères britanniques ! À moins qu'ils n'aient conclu à une fausse piste d'investigation. Ou que je me sois trop facilement découragé, préférant la liberté que Britten donne à l'auditeur, comme pour le désorienter sans rudesse, que de forcer le résultat d'une dissection abstraite de l'agencement sonore... Demeure néanmoins la question importante : Britten possède-t-il par-devers lui, comme d'autres compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle, un système construit qui lui permette d'engendrer de telles formes, que ce soit à grande ou à petite échelle ? Et si oui, quelles significations se rattacheraient pour lui à ce système éventuel ?

Dans le cas contraire, l'absence d'organisation systématisée ne le classe évidemment pas du côté de la naïveté ou de la spontanéité d'écriture. Ce que démontre cette « gamme Camus », qui ne peut avoir été conçue que sciemment. Mais aussi bien par un esprit qui, non sans humour — pourquoi pas ? — privilégie l'idée de liberté au point d'échapper dans ses élaborations (ses « fruits » pour reprendre la métaphore de Camus) à toute espèce de systématique.

### 2.3. Un « diatonisme total » ?

C'est pourquoi la modalité de Britten me paraît si singulière, fort éloignée des spéculations sur les échelles – savantes, populaires, exotiques ou encore « à transposition limitée » (Messiaen) – prisées notamment par les compositeurs français. Britten construit ce que j'appellerais (par analogie avec le « total chromatique ») un « diatonisme total » : une conception qui consiste à mettre sur un plan d'égalité l'ensemble des gammes, et la valeur

fonctionnelle de leurs degrés. Qui ensuite tire toutes les conséquences de cette égalité en parcourant sans solution de continuité, tout l'espace tonal et modal.

Alors que Schönberg supprime toute hiérarchie sonore en aplanissant (au sens géométrique du terme) l'ensemble des demi-tons, Britten opère lui aussi une « égalisation », un aplanissement de l'architecture sonore, mais en permettant à toute note d'être un point d'origine ou axial du mouvement dia-tonique.

Un des secrets de la cohérence heureuse, à la fois sensible et impondérable de la musique de Britten, vient peut-être de ce qu'il définit l'espace harmonique non pas tant à partir de triades ou d'échelles structurées selon des intervalles (quartes augmentées par exemple) ; mais en s'appuyant sur une conception beaucoup plus vaste et fondamentalement dynamique de l'ensemble des gammes, où les toniques, bien qu'encore situées, sont prises dans une relativité générale, déliées de leurs enchaînements en cycles et en degrés fixes. La composition met alors en œuvre des traversées dynamiques qui rendent sensible la qualité « dia-tonale » des sons — et non pas leur organisation tonale ou chromatique.

Ce n'est donc pas un rapport de valeurs entre tonalités dominantes et secondaires, entre tons échelonnés ou disposés en dégradés, qui intéresse Britten. D'où l'impropriété, ici, de la notion de « polytonalité ». La polytonalité apparaît en effet comme un relief créé entre des matériaux stables. Alors que chez Britten chaque son est reconnu comme pouvant, par nature, être *un point d'origine et de perspective* ouvrant à lui seul le mouvement harmonique. La contextualisation locale d'un degré dans une gamme, au lieu d'être une fin en soi, limitée à sa signification traditionnelle (contexte tonal, modal, chromatique...) est un point d'ouverture par où passe une perspective dynamique de chemins transversaux, choisis librement, sans logique préétablie.

C'est ici que la valeur de la liberté personnelle s'incarne concrètement. Dans les choix souverains d'un compositeur, dont la liberté n'est pas une lutte héroïque pour surmonter la résistance d'un matériau pré-ordonné<sup>20</sup>, mais par la libération du matériau lui-même des conceptions momifiées qui l'enserrent et le limitent.

Le diatonisme peut n'être (comme le chromatisme d'ailleurs) qu'une couleur harmonique, agréable et fraîche dans certaines pages de Vaughan Williams ou de Samuel Barber. Mais Britten, après Ravel, est sans doute le compositeur qui a tiré de la relativisation du tonal par le dia-tonal le maximum de conséquences fécondes. Un principe d'invention continue. Une libération des possibles qui permet au créateur d'exercer une forme de liberté, souveraine sans être arbitraire.

Cette pensée diatonique est une des raisons pour lesquelles on peut affirmer que la « modernité Britten » existe, définie comme une réponse personnelle et décisive du compositeur au renouvellement profond de l'écriture traditionnelle, dans l'héritage assumé de Debussy et Ravel, et situé à la hauteur des recherches contemporaines les plus conséquentes. Commensurable aux renouvellements de l'École de Vienne, à qui on oppose Britten trop facilement, et à mettre aussi en regard de certaines périodes de Prokofiev, Martinu, Roussel, Koechlin, Honegger, voire Dutilleul, Ohana ou Lutoslawski... compositeurs qui, entre 1920 et 1950, vivent la nécessité d'un renouvellement profond de leur conception des moyens

---

<sup>20</sup> « La liberté en art naît de la contrainte »... ce poncif néglige au moins le fait que seule une contrainte librement choisie, ou créée, est vraiment fertile, et de ce fait n'est plus une contrainte à proprement parler.

musicaux, sans pour autant emprunter la voie schönbergienne.

Une écoute superficielle (toute mauvaise foi mise à part) n'entend chez Britten que le déjà connu, le « néo », ou encore la « tonalité élargie », expression commode mais vague. Alors qu'il faut souligner la puissance inclusive de sa manière d'envisager le matériau sonore, puissance audible d'ailleurs dans la « gamme Camus » : tonalité et polytonalité, atonalisme, modalités et même dodécaphonisme sont englobés dans cette conception diatonique, nullement réductible évidemment à des échelles de type « touches blanches ou touches noires ». Figures et constructions musicales, comme *libérées de l'antagonisme entre systématisme et arbitraire, entre continu et discontinu*, s'engendrent, se déploient, animant à la fois le *melos* et l'harmonie.

Composant à une époque où la musique passe beaucoup de temps à se justifier devant le tribunal de l'Abstraction, Britten a-t-il trouvé dans ce diatonisme généralisé, force et fantaisie pour inventer et structurer son propre « today » ?

Il y a dans la musique de Britten une certaine qualité diaphane (étymologiquement « qui laisse apparaître au travers »). Impression harmonique que rejoint forcément le choix des timbres, puisqu'il s'agit *in fine* de l'épiphanie d'une certaine essence du sonore, qui va jusqu'à suggérer un « son en soi », où les timbres des voix et des instruments forment un continuum troublant. Les sons, bien que contextualisés, gardent une part de leur magie de pur phénomène, sans autre « raison d'être » que leur manifestation sensible. La voix des enfants dans *Voices for today*, approche peut-être de cette perception « pure ».

En faisant ce détour, nous n'avons du reste pas lâché le fil de *Voices for today* ! D'abord, l'œuvre exprime la pensée musicale que j'ai tenté de décrire. Ensuite, il importe de prendre la mesure de la radicalité de Britten, lui si souvent décrit ou décrié comme étant un réformateur du langage musical secondaire et individualiste. Sa radicalité esthétique ne s'affiche certes pas sur le mode guerrier des avant-gardes... ce qui la rend d'autant plus cohérente avec cette autre surprenante radicalité, celle du manifeste pacifiste que nous analysons ici.

#### 2.4. «The young are people »

L'apparition de la « gamme Camus » semble déteindre sur la suite de l'écriture mélodique-harmonique, qui change sensiblement. Avec davantage de mouvements conjoints, d'une couleur toujours plus imprévisible. Les mouvements ascendants- descendants occasionnent, ou l'altération, ou la bifurcation d'un espace modal donné par les premières notes :

Ex. 5

9 (Transcription de la ligne mélodique)

(figuré par plusieurs dissonances sur un do dièse) engendrait un secret encore plus confidentiel... celui, par la jeunesse, d'une prise de conscience toute intérieure. Et c'est l'événement de l'entrée du chœur des enfants, comme une efflorescence sonore qui prolonge un long mélisme commencé aux basses, emmené vers l'aigu de pupitres en pupitres (Ch. 11) :

Ex. 6  
 11 Con moto (♩ = 92)

Boys

S  
 The young are peo - ple

A  
 The young are peo - ple

T  
 (Evtouchenko) The young are peo - ple

B  
 The young are peo - ple

Ah

« *The young are people* » n'a vraiment rien d'un slogan jeté, c'est une mystérieuse progression, presque tâtonnante, qu'éclaire en son sommet la douce lumière du chœur d'enfants, situé dans un autre espace que les adultes [voir *infra* et Annexe I], et dont la sinuosité mélodique est au moins aussi étrange que ce qui l'a précédé. Évènement sonore tout d'intériorité, qu'on pourrait nommer, à l'aide d'oxymores, « contre-climax », ou « temps faible culminant ». L'absence de métrique de ce mélisme provoque une stase, une extase temporelle. Par quoi ce dessin rompt la succession des citations et annonce, projetant le futur, la seconde partie de l'œuvre.

## 2.5. Chant et paroles

Après cette belle suspension, le dernier tiers de la première partie (Ch. 12 à 19) reprend une directionnalité marquée, orientée vers l'ample transition alliant les deux vers de Shelley au retour de l'exergue (« *If you have ears to hear, then hear!* »). La densité sonore s'accroît encore, combinant des notes de basses assez stables à des harmonies mouvantes. Les « carillons vocaux » étaient déjà une figure récurrente de la pièce, dès l'exergue puis dans la mise en voix des vers joyeux de Melville ; ici elle s'impose avec Hölderlin : « *Ring out the thousands wars of old, Ring in the thousands years of peace!* » (« Sonnez l'adieu aux milliers de guerres du passé, sonnez la bienvenue aux milliers d'années de paix ! ») Il s'agit de célébrer un temps-charnière, dont parle aussi Camus dans l'actualité du « *défi de notre génération* ».

Au fil de tous ces fragments de phrases chantées, qui parfois sont presque des interjections, on remarque combien la prosodie chez Britten est un principe dynamique de l'écriture, une fois encore orienté vers la liberté. La leçon de la Renaissance, si l'on songe à Monteverdi et à Purcell, est ici revivifiée, qui consiste à ne jamais réduire la prosodie à une

*mise en musique* des mots sur des formules préétablies. Tout le contraire : axer la dynamique musicale sur les prononciations, les énonciations, les formes vivantes des mots ; rechercher les points d'équilibre dans un jeu entre l'éloquence, l'oralité, l'instant, et des choix harmoniques et mélodiques. D'où la prodigieuse énergie physique donnée aux poèmes par Britten, d'où sa richesse renouvelée : les dynamiques harmoniques, mélodiques, prosodiques, expressives, se renforçant mutuellement, sans arrêt.

Ce qui suscite en outre une variété entre des ritournelles — leur force répétitive évoquant volées de cloches, danses, comptines — et l'énonciation unidirectionnelle, plus récitative, de certaines phrases :

Ex. 7  
6<sup>o</sup> mes. de 7  
(Melville)

S + A  
T + B

*f* *f*

Cut down the fleet

Dis man tle the fort \_\_\_\_\_

Ex. 8 16 (Camus)  
*mf cresc.*

T

We have no-thing to lose, ex-cept ev'-ry-thing. So let us go a-head.

À côté de ces deux styles prosodiques il en est un troisième, qui se réfère au plainchant : c'est l'échappée des neumes, des mélismes, loin de toute accentuation métrique ou rythmique, et dévolue dans cette œuvre aux voix d'enfants.

Un grand crescendo combinant les mots d'Hölderlin, Jésus-Christ puis Camus, aboutit à l'annonce par Shelley d'un retour de l'Age d'Or, puissante mélodie doublée sur trois octaves, enfin stable sur do dièse mineur, qui « décroche » vite pour revenir au do majeur et à l'harmonie de l'exergue :

Ex. 9 18 *ff*

S +  
T, A, B  
sur 3 octaves

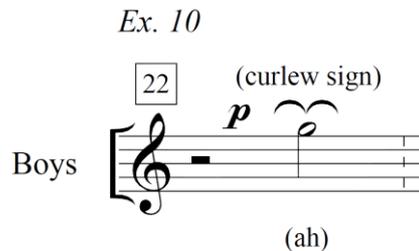
The word's great age be - gin a new, the gol-den years re - tum

En affirmant cette directionnalité, depuis la « gamme Camus » et de nouveau après la suspension de l'entrée des enfants, Britten dramaturge fait de l'arrivée du poème de Virgile – de la naissance d'Apollon – à la fois une émergence, et un événement unique. Tel un fruit mûri au sein de ce qui précédait, en même temps qu'un moment absolument original, créant dans l'œuvre un plan nouveau.

### 3. Apollon et le chant d'une autre terre

#### 3.1. *Le chœur et son autre*

Les enfants sont « placés séparément (si possible sur une galerie) » (« *placed separately (if possible in a gallery)* ») écrit Britten dans sa préface. « Galerie » soit en hauteur, possiblement hors de vue pour le public. Les deux chefs doivent cependant se repérer à l'oreille : l'un des deux attend l'autre quand le « *curlew sign* »,



signe fameux de la notation brittenienne, suspend momentanément le temps, avant que les deux chœurs se synchronisent de nouveau à partir d'une grande barre de mesure commune. En dehors de ces points de rendez-vous les deux chœurs n'ont pas de *tactus* commun : les enfants chantent dans un temps autre, un tempo bien plus rapide (noire à 132) que les adultes (noire à 92), et émettent de pures sonorités vocales, sans mots.

La différence entre adultes et enfants se matérialise ainsi triplement, étant à la fois spatiale, temporelle et sémiologique. A quoi s'ajoute l'essence musicale du plain-chant confié aux enfants. Plain-chant au reste atemporel, puisqu'il combine des phrases d'une modalité traditionnelle à d'autres relevant d'une réinvention moderne.

Le rapport très original entre les chœurs s'éloigne donc d'une écriture conventionnelle en double-chœur, dialogue ou répons. Il est d'autant plus remarquable que ce rapport ne soit pas fondé — nonobstant les fortes différenciations déjà notées — sur une *opposition* : mais sur la construction d'une altérité, qui s'articule sensiblement entre deux groupes indépendants l'un de l'autre, quoiqu'en même temps reliés par un fin tissu musical. Différence creusée, mais non conflictuelle. Relief polyphonique singulier qui figure, symbolise, ou plutôt met en œuvre l'idée majeure du poème de Virgile : l'ouverture pacifique d'une utopie (« lieu autre »), et le dépassement du temps unidirectionnel et synchrone de l'histoire.

#### 3.2. *Le plain-chant altéré*

Le chant des enfants, ainsi conçu, signifie par lui-même cette utopie, ce dépassement. Voix néanmoins ni surhumaine, ni désincarnée. Elle se situe hors du pathos de la nostalgie, au-dessus de l'entrechoc des dimensions contradictoires du temps, passé-présent-futur ; et dans un ailleurs du langage et des accents toniques que ce dernier implique. Au sein de ce *melos* monodique, l'alternance des temps forts et faibles de la rythmique classique est forcément absente<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Contrairement à Messiaen, qui recherche lui aussi le dépassement de la mesure traditionnelle, Britten n'envisage pas le plain-chant comme une source de figures métriques, une nomenclature d'agencements de brèves-longues. Il réduit au contraire l'accentuation au minimum, créant des phrases aériennes, amplement dessinées. Britten semble vouloir retrouver une essence musicale du plain-chant. Rythmiquement, un schéma récurrent acquiert une valeur quasi thématique dans la pièce : un mélisme en valeurs égales (noires) avec une désinence en valeurs plus longues (noires pointées) et une finale longue (voir Ex. 6, 11, 12, 18). La première

J'ai parlé jusqu'ici de plain-chant comme si, déracinée de son contexte historique, cette référence allait de soi. Deux exemples pour montrer combien le modèle employé par Britten est explicite :

Ex. 11  
(faster than main chorus, ♩ = 132)

Boys

Ah

autant que l'écart qu'il fait subir à ce modèle :

Ex. 12

Boys

Ah

Entre ces deux manières, il use de sa liberté habituelle : altérations qui mènent vers un autre espace modal, quitté aussi vite et aussi simplement qu'atteint :

Ex. 13

Boys

(ah) (ah) (ah)

Ce renouvellement du plain-chant évite le banal retour à un passé culturellement daté et religieusement connoté. Serait-il comme la résurgence d'une source toujours fraîche de musique, qu'il s'agirait de rejoindre non pas hors mais à travers le temps, sans le nier ? Enfance et musique placées en miroir limpide l'une de l'autre ; source de jouvence qui se rouvre pour ceux qui désirent passionnément l'entendre au sein des longues tribulations de l'histoire ? L'enfance et son chant seraient alors une forme de l'avenir, transcendant les cohortes des successions temporelles.

---

phrase des enfants (Ex. 11), ou celle de la 3<sup>ème</sup> mesure du Ch. 25 des adultes sont-elles des citations précises de grégorien liturgique ? Ou une phrase-type, qu'on a l'impression d'avoir entendue maintes fois ? J'avoue n'être pas suffisamment connaisseur dans le domaine du plain-chant pour trancher. Soit l'éventuelle citation a une signification précise, et sa connotation liturgique renvoie à un sens voulu par le compositeur ; soit il s'agit d'une idée plus générale. Dans les deux cas, la question est de savoir pourquoi Britten choisit d'associer Apollon à une source vocale chrétienne ? Là encore, deux réponses possibles : soit, en suivant la « théologie de la préfiguration », Britten veut ramener Apollon au Christ. Soit, au contraire, il *subvertit* l'ordre temporel entre chrétienté et paganisme, suggérant qu'Apollon comme symbole et mythe universel chanté par Virgile, mais recouvert par des siècles de christianisme et surtout de conflits, est susceptible d'une compréhension *a posteriori*... Selon moi la seconde réponse est à la fois plus riche de sens et vraisemblable, vu le propos littéraire et musical de toute la pièce, sa forme, et le rapport au temps qu'elle dessine. Britten rejoint l'atemporel par une subversion de l'ordre historique, comme dans une remontée vers les sources réconciliées de l'humanité... J'y vois la marque d'une pensée et d'un désir osant formuler une « fin de l'histoire » exempte d'une transition destructrice, et l'immanence d'une « Première paix mondiale »... Geste d'une audace poétique-politique aussi douce, subtile, que puissante et déterminée.

### 3.3. *Les périodes du déroulement poétique et musical de la deuxième partie*

On aperçoit une conception musicale commune aux deux chœurs, en ceci que leur musique respective se construit en une succession nettement articulée de phrases. Bien que contrastée – phrases vocaliques des enfants sur quelques phonèmes, phrases latines syllabiques des adultes – cette découpe du discours musical confère à ces mondes parallèles une sorte de plastique commune.

De là vient qu'on devrait parler plutôt de périodes, comme en rhétorique, que de parties ou de sections comme il est d'usage, pour donner un aperçu formel de la mise en musique des vers 1 à 27 (Ch. 20 à 35) du poème, qui en comporte 29 et demi.

Première période (Ch. 20 à 4<sup>e</sup> mes. de 22) :

*1 Ultima Cumaei venit iam carminis aetas ; / 2 Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. / 3 Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna ; / 4 Iam nova progenies caelo demittitur alto. / 5 Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / 6 Desinet ac toto surget gens aurea mundo, / 7 Casta fave Lucina : tuus iam regnat Apollo.*

Les premiers vers s'étagent sur les degrés d'un mode purement diatonique de Do, émergeant de l'accord *do+si-ré-fa* de l'exergue. Dans ce début (Ch. 20-22) les adultes doivent toujours attendre les enfants, comme le leur indique le *curlew sign* disposé sur chacune de leurs notes finales (voir Ex. 10).

Le chœur d'enfants commence aussi en un *Do* modal limpide ; mais dès sa 4<sup>e</sup> phrase, un *do#* engage une modulation vers un mode de *Ré/La*, qui se minorise dans la retombée de leur 6<sup>e</sup> phrase, alors que les adultes, jusqu'ici pianissimo, ont un premier crescendo expressif sur « ... *ac toto surget gens aurea mundo* » [« ... et un peuple d'Or grandit partout dans le monde »].

La psalmodie très intériorisée du chœur d'adultes n'empêchera pas la musique d'épouser la plastique émotive du poème, ni d'en figurer certaines images. Mais l'intériorité est bien la première couleur dominante, et le nom « *Apollo* » [« Apollon »] est répété mystérieusement. Pour Britten, la naissance du dieu se situe décidément à l'opposé d'un événement triomphal ; c'est l'éclosion presque secrète d'une fleur.

J'ai parlé plus haut d'un « fin tissu musical » entre les deux chœurs. Un premier signe se décèle dès la première modulation des enfants, qui entraîne un glissement comparable du chœur d'adultes vers *Ré/La*, avec également un retour au *do* bécarré en fin de période. C'est aussi dans la trame vocale que s'inscrit un lien subtil : basses et ténors alternent de longues tenues sur des phonèmes tirés du texte latin. Soutien discret aux harmonies autant qu'écho à la teneur sonore des enfants, ces tenues font penser au « liant » sous-jacent entre les couleurs dominantes d'un tableau.

Deuxième période (Ch. 23-25) :

*8 Ac tibi prima, puer, nullo munuscula cultu / 9 Errantes hederas passim cum baccare tellus / 10 Mixtaque ridenti colocasia fundet acantho.*

Le chœur d'enfants, revenu à *Do* avec des mélismes plus aigus, enjambe la première et la deuxième période qui commence soudainement en *si* bémol. Ce n'est pas une modulation amenée, cependant la douceur modale, les pianissimos et les phrasés enrobent tout d'un

*legato* général sans aucune brusquerie. La psalmodie cède la place aux arabesques ; le chant des enfants évolue aussi, avec des notes répétées, des nuances plus marquées et une mélodie plus tendue de quinte diminuée (*do-sol* bémol).

Troisième période (3<sup>ème</sup> mesure du Ch. 25 à 27) :

11 *Ipsae lacte domum referent distenta capellae* / 12 *Ubera, nec magnos metuent armenta leones* ; / 13 *Ipsa tibi blandos findent cunabula fores,*

Naît ici un véritable effet de miroir entre les chœurs : quand le poème (v. 12) évoque les lions puissants, les enfants se mettent à chanter sur l'onomatopée « rrr » (« sur un « r » voisé et roulé » précise Britten dans la Préface), le tout en *do#* mineur :

Ex. 14



On peut n'y voir qu'un effet charmant, mais ce figuralisme dit la minutie avec laquelle Britten suit le texte. Ainsi l'image du bétail qui ne craint plus les lions<sup>22</sup> est-elle animée avec le sérieux enfantin qui convient : la conjuration, par les enfants, de la peur, de la violence naturelle du fort contre le faible — le lion redoutable métamorphosé en matou ronronnant ! Sans s'appesantir, Britten revient à l'intimité en répétant triple piano « *ipsa tibi blandos fundent cunabula flores* » (« De ton propre berceau germeront les fleurs qui te caressent », v. 13).

Vers 14-15 :

14 *Occidet et serpens, et fallax herba veneni* / 15 *Occidet ; Assyrium volgo nascetur amomum.*

Le contraste est pour une fois brutal avec l'image suivante, soudain *forte*. Par l'itération d'« *occidet* » renforcée par l'enjambement, Virgile tire parti de la force rhétorique du latin, alors qu'une traduction littérale en français est forcément fautive :

« meurt et le serpent, et la mauvaise herbe à venins meurt. »

« *Occidet* » a en outre une double nuance, « meurt » et « est tué ». Britten choisit de faire de ce vers, situé d'ailleurs au centre du poème, un sommet expressif tout en figuralismes. Les dissonances s'accumulent<sup>23</sup> pour souligner l'idée qui n'a certes rien d'anodin : c'est la mort produite au sein même de la nature, au cœur du règne animal et végétal, qui est ici éliminée. Avec l'ambiguïté d'« *occidet* », soit qu'Apollon tue la mort d'un geste violent et rédempteur, soit que la mort dépérisse de façon inhérente au processus du développement de

<sup>22</sup> Image-type de l'Âge d'or ; on la trouve aussi chez Isaïe, notamment 11 : 6 à 11 : 8. Pour d'autres rapprochements, souvent glosés du reste, entre *Isaïe* et l'*Églogue IV*, voir aussi *Isaïe* 7 : 22 et versets suivants ; 9 : 1 et suivants.

<sup>23</sup> Quatre dissonances se combinent au Ch. 27. Deux dissonances mélodiques : saut de 7<sup>e</sup> sur « *serpens* » et 2<sup>nde</sup> min. + 7<sup>e</sup> min. entre *la-sol#-sol* bécarre dans la broderie du « *la* » qui prépare ledit saut. Et deux dissonances harmoniques : 7<sup>e</sup>-2<sup>nde</sup> min. (*fa#-sol*) / 2<sup>nde</sup> maj. (*sol-fa* bécarre).

l'Age d'or. Remarquable aussi est l'altération, au sens propre et figuré, des deux vocalises des enfants, descendante puis ascendante, qui semblent répondre au geste brutal du chœur d'adultes. Une fois ce seuil dépassé, cet événement survenu, le plain-chant ne retrouve jamais sa sérénité antérieure ; l'assise modale devient ambiguë, par un jeu autour du ½ ton ré#-ré bécarre.

Quatrième période (2 mes. avant Ch. 28 –Ch. 32) :

*16 Hinc ubi iam firmata virum te fecerit aetas, / 17 Cedet et ipse mari vector, nec nautica pinus / 18 Mutabit merces ; omnis feret omnia tellus. / 19 Non rastros patietur humus, non vinea falcem ; / 20 Robustus quoque iam tauris iuga solvet arator ; / 21 Nec varios discet mentiri lana colores, / 22 Ipse sed in pratis aries iam suave rubenti / 23 Murice, iam croceo mutabit vellera luto ; / 24 Sponte sua sandyx pascentes vestiet agnos.*

Pour le chœur d'enfants, la période entamée juste après ce sommet (immédiatement avant le Ch. 28) ne se termine qu'au Chiffre 32, survolant les cinq phrases musicales suivantes des adultes<sup>24</sup> ; dont les trois dernières usent d'un Ré-Sol mineur modal, simplicité pastorale suggérée par l'évocation des bœufs, de la toison des béliers et des moutons (v. 21-24, Ch. 30). Après la nature sauvage, la nature domestiquée. Cultures et animaux partagent la charge humaine du labeur quotidien qui s'évanouira, de même que disparaîtra la nécessité d'une industrie et d'une économie marchandes (v. 17-18). Dans « l'orchestration » vocale, les tenues successives sur des phonèmes (voir ci-dessus) ont permis d'affirmer les pédales de La (Ch. 28), Ré (Ch. 29), enfin Do (milieu de la 2<sup>e</sup> mes. de 32). On peut dire de cette dernière qu'elle se maintient jusqu'à la double barre finale, unifiant l'ample processus qui couronne et conclut la pièce.

### 3.4. *Le temps dénoué*

Cinquième période (Ch. 32-35) :

*25 Aspice convexo nutantem pondere mundum / 26 Terrasque tractusque maris caelumque profundum ; / 27 Aspice venturo laetantur ut omnia saeclo !*

C'est la reconstruction, en un crescendo étagé, de l'accord de l'exergue (do+ si-ré-fa), alors que le regard du poète s'élargit aux dimensions d'une vision cosmique.

Britten renforce par des répétitions le lyrisme des impératifs « *Aspice... aspice...* » (« Vois... vois... »), puis le grand crescendo aux deux chœurs mène à une apothéose sur l'exclamation : « *Incipe, parve puer...* » (littéralement : « Commence, petit enfant... »). C'est le climax de toute cette musique sur Virgile, mais c'est aussi un bouleversement radical et inattendu : les adultes entonnent ici (Ch. 35) les premières phrases du plain-chant des enfants :

<sup>24</sup> Cinq phrases musicales au chœur d'adultes entre les Ch. 28 et 32 : grande gamme descendante de La majeur (Ch. 28-29), mélisme en Ré (29-30), gamme descendante en Ré mineur, puis gamme ornée en modes de Sol-Ré mineur, enfin dessins mélodiques resserrés.

Ex. 15

35 **Animato** (tempo of boys' chorus ♩ = 132)

S  
In - ci - pe, par - ve pu - er

A  
In - ci - pe, par - ve pu - er

T  
In - ci - pe, par - ve pu - er

B  
In - ci - pe, par - ve pu - er

alors que ceux-ci commencent un canon sur le thème de l'exergue, réduit au carillonnement d'un 1/2 ton (*do-si-do*) :

Ex. 16

**Con moto** (tempo of main chorus ♩ = 92)

Boys  
If you have ears to hear, then hear, then hear

If you have ears to hear, then hear, then hear

Sixième période (Ch. 35-42) :

28 *Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem* : / 29 *Matri longa decem tulerunt fastidia menses*. / 30 *Incipe, parve puer...* // *If you have ears to hear, then hear!*

Cette ultime période présente donc un renversement complet, puisque les adultes s'approprient soudain le plain-chant des enfants en guise d'apothéose ; jusqu'aux tempi qui s'inversent : « Animato, tempo du chœur de garçons<sup>25</sup>, noire à 132 » pour les adultes / « Con

<sup>25</sup> Dans sa préface (cf. Annexe I pour une traduction complète), Britten dit : « *a smaller chorus of boys (or boys and girls)* » – « un plus petit [par rapport au chœur d'adultes, NDA] chœur de garçons (ou de garçons et filles) ». C'est pourquoi j'ai choisi de parler de chœur d'enfants dans mon texte. Mais dans la partition, on ne trouve que « *Chorus of Boys (Trebles)* » ou « *Boys* » en tête des portées et encore au Ch. 35 « *tempo of boy's chorus* ».

moto, tempo du chœur principal, noire à 92 » pour les enfants.

Formellement, cet événement dramaturgique et musical marque l'accomplissement d'un double cycle : celui de la pièce toute entière, et celui de la seconde partie.

### 3.5. « Commence maintenant... »

...l'accomplissement de ces deux cycles, et non leur fermeture en boucle.

La parole de Virgile, après le présent visionnaire des vers 25 à 27 (« Vois le monde osciller sous la voûte céleste » etc.), devient l'expression d'un appel, d'un vœu ardent : « Commence maintenant, petit garçon... » (v. 28). Tout est encore à venir. Tout, dans la musique, sera donc ouvert, passionnément tendu vers l'avenir.

La période conclusive (2<sup>e</sup> mesure du Ch. 39) voit les chœurs se rencontrer enfin sur les mêmes mots. Mais ce sont les paroles de l'exergue « *If you have ears to hear...* » qui les rassemblent. Pendant que les enfants poursuivent leur carillon vocal plus doucement, dans le grave, sur un ton (do-ré/ré-do), les adultes énoncent une ultime fois le thème de l'exergue, suspendu par deux points d'orgue dans le médium : l'écho final, rasséréiné, de l'exclamation inaugurale de la pièce. L'œuvre pourrait se terminer dans cet apaisement...

Ex. 17

#### Vivace, come prima

S  
if you have ears to hear then hear —

A  
if you have ears to hear then hear —

T  
if you have ears to hear then hear —

B  
if you have ears to hear then hear —

... Mais la pièce recèle encore comme un au-delà de sa conclusion. C'est une reprise du vers « *Incipe, parve puer !* » par le chœur d'adultes sur la première phrase de plain-chant précédemment empruntée aux enfants, avec une harmonie diatonique fusionnant la couleur de l'exergue et celle de la monodie (Ch. 42). Et les voix enfantines repartent alors pour un ultime envol, qui est une mystérieuse variation de ce thème, s'élevant en deux mélismes. De piano à pianissimo puis diminuendo tout en s'élevant, avec un étrange décrochage harmonique de sol

---

Britten prévoit donc que des chœurs mixtes d'enfants, à l'étranger surtout, puissent chanter l'œuvre, mais on voit où est son idéal sonore, cohérent avec le thème du « petit garçon » Apollon.

mineur à un mode indéfinissable — sa tonique peut être aussi bien le Si d'appui que le Do conclusif :

Ex. 18  
(Lento)

Boys

ah

Comme une ultime échappée, un dernier geste de liberté souveraine, où semblent s'évanouir les voix d'enfants dans une résonance éternisée.

L'accomplissement des cycles du temps est leur ouverture même.

#### 4. La paix périlleuse : enfance et maturité

##### 4.1. Prophétie et dispositif de l'œuvre

Il est aisé d'apparenter le récit de *Voices for Today* à un conte puéril. L'histoire se finit bien... et mieux que bien ! Par un retour miraculeux à l'enfance idyllique, qui efface, comment ? Tout passif et tout passé.

Pourtant, à l'écoute attentive, il me semble impossible de réduire cette œuvre à une fable, à la fantasmagorie d'une régression évitant d'assumer conflits, douleurs, tragédies.

Il faut bien distinguer deux plans : d'un côté ce qui ressort spécifiquement de la vision prophétique de Virgile, de l'autre le dispositif général de l'œuvre de Britten, dans lequel Virgile est compris.

Dans l'*Églogue*, la confusion temporelle est inséparable d'une manifestation sensible du temps utopique. La vision n'y est point une prédiction de l'avenir, mais le déroutement du temps de l'histoire bouleversant les structures du langage. Le verbe des prophètes de la Torah contient d'ailleurs les mêmes « incohérences », sans se confondre avec les oracles pythiques ou les prévisions astrales<sup>26</sup>.

Britten ne cherche pas à entraîner toute l'œuvre dans ce vertige temporel. Il instaure au contraire un ordre précis du discours, au sein duquel l'utopie émerge, qui ne découle ni d'un processus logique (ce serait l'absurdité même), ni d'un onirisme arbitraire (cela supprimerait toute pertinence politique).

<sup>26</sup> Voir BLANCHOT, M., *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1959 – Chapitre II, 6 : *La parole prophétique*, p. 109 sqq. « La prophétie n'est pas seulement une parole future. C'est une dimension de la parole qui engage celle-ci dans des rapports avec le temps beaucoup plus importants que la simple découverte de certains événements à venir. (...) la parole prophétique annonce un impossible avenir, ou fait de l'avenir qu'elle annonce et parce qu'elle l'annonce quelque chose d'impossible qu'on ne saurait vivre, et qui doit bouleverser toutes les données sûres de l'existence. » Face à l'histoire : « Les prophètes sont certes constamment mêlés à l'histoire dont ils sont seuls à fournir l'immense mesure (...) ». Puis Blanchot évoque, à propos de la parole prophétique, ce « vide où la catastrophe hésite à se renverser en salut, où dans la chute déjà commencent la remontée et le retour. » Notons que dans le même ouvrage (III-3, p. 173 sqq.), Blanchot livre une pénétrante analyse de la nouvelle de Henry James *Le Tour d'écrou*.

La preuve de cette fine articulation est ce geste subtil qui consiste à faire précéder Virgile d'une annonce par Percy Shelley d'un retour de l'Âge d'Or (Ch. 18). En apposant à l'*Églogue* l'ultime voix de la première partie, Britten marque à la fois la *différence* entre deux plans distincts de l'œuvre, et l'existence d'un *lien* entre le temps historique, celui de la tradition poétique, et le temps du mythe. Transition au sens fort, qui sert autant à distinguer qu'à relier. D'autant que simultanément, l'exergue « *If you have ears to hear, then hear !* » revient *fortissimo* (Ch. 19). L'insistance de cet exergue charpente la pièce — début, milieu, fin — et s'adresse droit au public pour exiger qu'il accomplisse un effort, un retour réflexif sur l'œuvre.

#### 4.2. « *Hinc ubi iam firmata virum te fecerit aetas* » (« *Mais sitôt que les ans auront mûri ta vigueur* »)

Le recours au mythe, à la mythologie, est en fait ce qui préserve l'œuvre d'une double impasse : celle de la confusion régressive, et celle de l'impossible conjonction de l'idéal et du politique — ou de la foi et de la raison. Sempiternels hiatus, ici dépassés par cette prophétie athéologique sur Apollon que nulle référence biblique n'eût permise.

Britten n'instaure donc pas la confusion entre le désirable et le réel. La palingénésie universelle est un « avenir de l'avenir », une ouverture seconde dans l'inconnu du devenir (voir l'insistance *finale* sur les paroles « Commence maintenant... ») donnée précisément comme telle. De même, l'enfance ici n'est-elle point un temps jadis à retrouver nostalgiquement. Le retour de l'Age d'Or s'ouvre au prix de l'histoire, dans l'écoute toute de douceur et d'intériorité des chances possibles à tout moment, de la paix.

L'ouverture de l'avenir est la vraie valeur d'*aujourd'hui*. Or l'enfance *est* l'avenir radical. Un avenir placé sous notre responsabilité d'adultes, un avenir qui dépend de nous aujourd'hui. Il me semble que Britten fait ici une forte et rare apologie de la maturité.

#### 4.3. *Les sources et la musique à venir*

L'utopie n'est donc pas une négation du temps. C'est la remontée vers une source. Mais que dit au fait ce mot « source », qu'en parlant musique nous employons souvent comme une métaphore évidente ? Un phénomène de renouvellement permanent ; un flux vivant qui sans arrêt se renouvelle à partir de lui-même. Fraîcheur et gratuité même de l'immanence, de la renaissance continue sans cause extérieure visible... Artistiquement, une source est aussi ce qui se renouvelle continûment. A travers la musique, quand elle possède cette force mystérieuse, le passé se renouvelle à chaque génération, et le présent, réciproquement, trouve dans le passé une source de jouvence toujours disponible. L'image tirée de la nature a sa limite : en art, bien sûr, ces phénomènes de renouvellements sont toujours historicisés et en travail, consciemment ou non.

L'œuvre de Britten en général témoigne à l'évidence de liens actifs particulièrement intenses avec le passé. Cela, aux antipodes d'une représentation du temps comme succession linéaire plus ou moins déterministe, faite de dépassements formels et de « retours à... » Cela engage aussi une réciprocité parfaite : si le passé est vivant pour le créateur (mais c'est vrai aussi de l'interprète, de l'auditeur) celui-ci renouvelle à son tour le passé par l'apport de son individualité unique. Ainsi pour Britten, rencontrer les musiques de Dowland, de Purcell ou de Mozart en réalisant variations, arrangements, interprétations... ce n'est jamais régresser. C'est devenir, accomplir librement son propre métier et son inspiration les plus personnels.

Si l'antonyme de « passéiste » existait à partir du mot « avenir », on pourrait l'employer pour qualifier Britten... La jeunesse pour lui est la valeur suprême ; et cette jeunesse de la jeunesse — l'enfance. Qui est une altérité, qu'adultes nous avons la responsabilité de ne pas réduire au retour du même.

Si une musique se choisit ses sources, rendant mutuellement vivants le passé et le présent, serait-ce imaginable qu'une source première de la musique existât ? Non pas une source antérieure aux autres, mais immémoriale ? Et, comme telle, pouvant désigner une dimension inouïe du temps : l'avenir de l'avenir ?

Si une telle utopie sonore est sensible chez Britten, il me semble que c'est dans la voix qu'elle peut se deviner. Ou du moins, dans une certaine disposition musicale de la voix ; lorsque celle-ci parvient à se déployer hors des formes conventionnelles ou léguées que sont le temps mesuré, l'harmonie codifiée, les langues apprises, l'espace clôt...

La liberté, les timbres, l'envol mélodique, l'ailleurs musical et spatial des enfants de *Voices for Today*... rejoignent peut-être la perception divinatoire d'une source première et toujours nouvelle de la musique.

#### **4.4. Pour ne pas conclure : d'un pacifisme l'autre**

« Les guerres mondiales – et locales – le national-socialisme, le stalinisme – et même la déstalinisation – les camps, les chambres à gaz, les arsenaux nucléaires, le terrorisme et le chômage – c'est beaucoup pour une seule génération, n'en eût-elle été que témoin<sup>27</sup>. »

Le philosophe Emmanuel Levinas (1906-1995) évoque ici sa propre génération – celle de Britten. Face à ce cumul exténuant d'évènements, le refus par un pacifiste d'admettre que la violence soit la structure ultime de l'histoire – si on lui épargne le procès en angélisme qui paraîtra vain, je l'espère, après cette écoute approfondie de *Voices for Today* – ce refus prend un singulier relief. Levinas, philosophe des défis mortels lancés par l'Histoire à l'éthique pensée et vécue, exclut qu'une posture naïve de « belle âme » suffise à établir la paix. Cela suppose bien davantage qu'un simple s'émouvoir : d'affronter — mais comment ? — la logique implacable de l'Être, la guerre logique de tous contre tous inscrite au cœur de chacun, dans l'essence du vivant.

Si la non-violence peut émerger dans une maturité qui ne soit pas sage renoncement ; mais une prise de risques et de responsabilité qui accompagne l'utopie — nous savons combien cette possibilité est une exception dans l'histoire. Mais de l'idée, exprimée par Levinas, qu'il y a deux degrés dans la répudiation de la violence, je ne peux m'empêcher de rapprocher le déploiement en deux grands temps de *Voices for Today*.

...J'y entends aussi comme un écho aux choix si audacieusement personnels, et courageusement pacifiques, de Britten lui-même.

---

<sup>27</sup> LEVINAS, E. : *Noms propres*, Fata Morgana, 1976, *Avant-propos*, p. 7. Emmanuel Levinas (père du compositeur Michaël Levinas), d'origine juive lithuanienne, a vécu et travaillé en France. Son œuvre, reconnue comme fondamentale, s'articule autour des problématiques de l'éthique et des concepts d'autrui, de justice, de liberté, ainsi que d'études talmudiques profondément renouvelées. Britten n'a pas pu lire Levinas, mais, si les réponses diffèrent et parfois divergent, Camus, cité dans *Voices for Today*, réfléchit sur des problèmes voisins. Voir Bibliographie.

« Il n'en faut pas, en tous cas, moins pour le peu d'humanité qui orne la terre : (...) il y faut un dérèglement de l'essence par lequel l'humanité ne répugne pas seulement à la violence. Cette répugnance n'atteste que le stade d'une humanité débutante ou sauvage, prête à oublier ses dégoûts, (...) à s'entourer comme toute essence, inévitablement jalouse de sa persévérance, des honneurs et vertus militaires. Pour le peu d'humanité qui orne la terre, il faut un relâchement de l'essence au second degré : *dans la juste guerre menée à la guerre, trembler — encore frissonner — à tout instant, à cause de cette justice même*. Il faut cette faiblesse. Il fallait ce relâchement sans lâcheté de la virilité pour ce peu de cruauté que nos mains répudièrent<sup>28</sup>. »

---

<sup>28</sup> LEVINAS, E. : *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1974, Livre de poche p. 283. C'est Levinas qui souligne.

## Annexe I

Préface de Britten accompagnant la partition éditée de *Voices for Today* par Faber Music Ltd, 1965 (trad. J.-C. Marti) :

Cette œuvre est écrite pour un grand chœur principal d'hommes et de femmes, et un plus petit chœur de garçons (ou de garçons et filles) placé séparément (si possible sur une galerie) et qui ont chacun leur propre chef.

Les tempi des deux chœurs (voir les indications métronomiques) ne sont généralement pas les mêmes, mais les battues doivent coïncider à chaque fois qu'il y a une grande barre de mesure tracée de haut en bas du système. Pour réaliser cela, le chef de l'un des chœurs doit ajuster sa dernière battue avant une grande barre de mesure, un ajustement qui implique que la dernière note ou le dernier silence devront être plus ou moins longs que sa durée écrite. Cela est signalé par un signe « *curlaw* » [littéralement : courlis, NDT] placé au-dessus de la note ou du silence.

On verra rapidement quel chef doit faire cet ajustement. Par exemple, du Chiffre 20 au Chiffre 22 c'est le chef du chœur principal, et du Chiffre 23 au Chiffre 24 c'est le chef du chœur de garçons.

La partie des garçons n'a pas de temps mesuré régulier [« *no regular measured tempo* »], mais ses rythmes sont indiqués par des barres de mesures en pointillés. Les vocalises des garçons doivent se faire sur les voyelles indiquées : « ay » de « day », « ain » comme « bain » en français, et « rrr » sur un « r » roulé, voisé.

La partie d'orgue est *ad libitum* et sera utilisée surtout quand la résonance de la salle est insuffisante.

Il est préférable que l'œuvre, excepté l'*Églogue* de Virgile, soit chantée dans la langue maternelle des interprètes, et que le texte complet soit reproduit dans le programme.

Je tiens à remercier chaleureusement un certain nombre de mes amis, incluant plusieurs membres des éditions Faber, qui m'ont aidé, à la fois avec des suggestions et des recherches, pour compiler cette petite anthologie de paix. J'aimerais aussi remercier Ralph Downes pour ses registrations et l'édition de la partie d'orgue.

Benjamin Britten.

## Annexe II

Texte latin de Virgile mis en musique dans *Voices for Today*, extrait de l'*Églogue IV* (ou *Bucoliques IV*). Je reproduis ci-dessous ponctuation et alinéas de la partition éditée. Les alinéas, sans que cela soit précisé, correspondent aux endroits des coupes. C'est moi qui numérote les vers, et mets des points de suspension entre crochets pour clarifier l'endroit des coupes pratiquées par Britten dans le texte original :

- [...]  
1 Ultima Cumaei venit iam carminis aetas ;  
2 Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.  
3 Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna ;  
4 Iam nova progenies caelo demittitur alto.  
5 Tu odo nascenti puero, quo ferrea primum  
6 Desinet ac toto surget gens aurea mundo,  
7 Casta fave Lucina : tuus iam regnat Apollo. [...]  
8 Ac tibi prima, puer, nullo munuscula cultu  
9 Errantes hederas passim cum baccare tellus  
10 Mixtaque ridenti colocasia fundet acantho.  
11 Ipsae lacte domum referent distenta capellae  
12 Ubera, nec magnos metuent armenta leones ;  
13 Ipsa tibi blandos findent cunabula fores,  
14 Occidet et serpens, et fallax herba veneni  
15 Occidet ; Assyrium volgo nascetur amomum. [...]  
16 Hinc ubi iam firmata virum te fecerit aetas,  
17 Cedet et ispsse mari vector, nec nautica pinus  
18 Mutabit merces ; omnis feret omnia tellus.  
19 Non rastos patietur humus, non vinea falcem ;  
20 Robustus quoque iam tauris iuga solvet arator ;  
21 Nec varios discet mentiri lana colores,  
22 Ipse sed in pratis aries iam suave rubenti  
23 Murice, iam croceo mutabit vellera luto ;  
24 Sponte sua sandyx pascentes vestiet agnos. [...]  
25 Aspice convexo nutantem pondere mundum  
26 Terrasque tractusque maris caelumque profundum ;  
27 Aspice venturo laetantur ut omnia saeclo ! [...]  
28 Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem :  
29 Matri longa decem tulerunt fastidia menses. [...]  
30 Incipe, parve puer... [...]

### Annexe III

Traduction de l'intégrale de l'*Églogue IV* (ou *Bucoliques IV*) de Virgile. Source : site Itinera electronica (voir Bibliographie). Les passages conservés par Britten sont en gras :

[IV, 1] Muses de Sicile, élevons un peu nos chants.

Les buissons ne plaisent pas à tous, non plus que les humbles bruyères.

Si nous chantons les forêts, que les forêts soient dignes d'un consul.

**Il s'avance enfin, le dernier âge prédit par la Sibylle:**

**[IV, 5] je vois éclore un grand ordre de siècles renaissants.**

**Déjà la vierge Astrée revient sur la terre, et avec elle le règne de Saturne;**

**déjà descend des cieux une nouvelle race de mortels.**

**Souris, chaste Lucine, à cet enfant naissant; avec lui d'abord**

**cessera l'âge de fer, et à la face du monde entier s'élèvera**

**[IV, 10] l'âge d'or : déjà règne ton Apollon.**

Et toi, Pollion, ton consulat ouvrira cette ère glorieuse,

et tu verras ces grands mois commencer leur cours.

Par toi seront effacées, s'il en reste encore, les traces de nos crimes,

et la terre sera pour jamais délivrée de sa trop longue épouvante.

[IV, 15] Cet enfant jouira de la vie des dieux;

il verra les héros mêlés aux dieux; lui-même il sera vu dans leur troupe immortelle,

et il régira l'univers, pacifié par les vertus de son père.

**Pour toi, aimable enfant, la terre la première, féconde sans culture, prodiguera ses dons charmants,**

**çà et là le lierre errant, le baccar**

**[IV, 20] et le colocase mêlé aux riantes touffes d'acanthé.**

**Les chèvres retourneront d'elles-mêmes au bercail, les mamelles gonflées de lait;**

**et les troupeaux ne craindront plus les redoutables lions:**

**les fleurs vont éclore d'elles-mêmes autour de ton berceau,**

**le serpent va mourir; plus d'herbe envenimée qui trompe la main;**

**[IV, 25] meurt ; partout naîtra l'amome d'Assyrie.**

Mais aussitôt que tu pourras lire les annales glorieuses des héros et les hauts faits de ton père,

et savoir ce que c'est que la vraie vertu,

on verra peu à peu les tendres épis jaunir la plaine,

le raisin vermeil pendre aux ronces incultes

[IV, 30] et, jet de la dure écorce des chênes le miel dégoutter en suave rosée.

Cependant il restera quelques traces de la perversité des anciens jours:

les navires iront encore braver Thétis dans son empire;

des murs ceindront les villes; le soc fendra le sein de la terre.

Il y aura un autre Typhis, un autre Argo portant

[IV, 35] une élite de héros: il y aura même d'autres combats;

un autre Achille sera encore envoyé contre un nouvel Iliion.

**Mais sitôt que les ans auront mûri ta vigueur,**

**le nautonnier lui-même abandonnera la mer,**

**et le pin navigateur n'ira plus échanger les richesses des climats divers; toute terre produira tout.**

**[IV, 40] Le champ ne souffrira plus le soc, ni la vigne la faux,**

**et le robuste laboureur affranchira ses taureaux du joug.**

**La laine n'apprendra plus à feindre des couleurs empruntées:**

**mais le bélier lui-même, paissant dans la prairie teindra**

**sa blanche toison des suaves couleurs de la pourpre ou du safran;**

**[IV, 45] et les agneaux, tout en broutant l'herbe, se revêtiront d'une vive et naturelle écarlate.**

Filez, filez ces siècles heureux, ont dit à leurs légers fuseaux les Parques,

toujours d'accord avec les immuables destins.

Grandis donc pour ces magnifiques honneurs,

cher enfant des dieux, glorieux rejeton de Jupiter;

**[IV, 50] les temps vont venir: vois le monde s'agiter sur son axe incliné;**

**vois la terre, les mers, les cieux profonds,**

**vois comme tout tressaille de joie à l'approche de ce siècle fortuné.**

Oh! s'il me restait d'une vie prolongée par les dieux quelques derniers jours,  
et assez de souffle encore pour chanter tes hauts faits,

[IV, 55] je ne me laisserais vaincre sur la lyre ni par le Thrace Orphée,

ni par Linus, quoique Orphée ait pour mère Calliope,

Linus le bel Apollon pour père. Pan lui-même, qu'admire l'Arcadie,

s'il luttait avec moi devant elle,

Pan lui-même s'avouerait vaincu devant l'Arcadie.

**[IV, 60] Enfant, commence à connaître ta mère à son sourire:**

**que de peines lui ont fait souffrir pour toi dix mois entiers!**

**Enfant, reconnais-la:** le fils à qui ses parents n'ont point souri

N'est digne ni d'approcher de la table d'un dieu, ni d'être admis au lit d'une déesse.

## Remerciements

Je tiens à remercier Roland Hayrabedian, directeur musical de Musicatreize et subtil interprète de Britten, qui m'a fait découvrir *Voices for Today*.

Je remercie plus particulièrement, parmi les participantes et participants au Colloque « *Penser et analyser la musique de Benjamin Britten au XXIème siècle* » des 12-13 décembre 2013 à l'Université d'Évry-Val-d'Essonne : Grégoire Tossier qui a conçu et organisé ce Colloque ; Gilles Couderc, pour la mine de connaissances savantes qu'il a généreusement communiquées lors des échanges sur Britten, et notamment sur l'admiration profonde du compositeur pour Gandhi (voir *supra* note 10, et Bibliographie) ; ainsi que Maéna Py, Hélène Cao et Jean-François Boukobza, dont les interventions comme les publications ont éclairé le présent travail.

Je remercie également Jeanne Tourrel-Ribolla et Sylvie Pébrier, qui ont lu mon texte et m'ont apporté leurs très précieuses remarques et suggestions.

Enfin, je tiens à dire ma gratitude musicale à la chef de chœur Annie Couture, directrice musicale du Chœur des Deux Vallées, qui a magnifiquement fait revivre des pages vocales de Britten lors du concert donné le 12 décembre 2013 à Evry-Village, dans le cadre du Colloque.