

# La musique comme du théâtre

Maéna Py

Benjamin Britten connaissait parfaitement le monde du théâtre, ses coulisses, ses techniques, ses dramaturgies et scénographies. Il passa ses jeunes années au sein du Group Theatre, collectif d'artistes prônant une révolution culturelle et sociale et sorte de succursale pour la diffusion en Angleterre des grandes révolutions esthétiques et dramaturgiques européennes du moment. On parle de Craig, on s'inspire de Reinhardt, on copie les Copiaux et la Compagnie des Quinze, on s'intéresse à Brecht et sa dramaturgie épique. Entre 1935 et 1955, Britten écrira près d'une vingtaine de musique de scène, principalement pour le Group Theatre. Mais pas n'importe quelle musique. Le groupe se rend compte, à la suite d'Appia ou de Brecht par exemple, du rôle que peut tenir la musique pour rompre avec le naturalisme. De simple fond sonore, la musique de scène de Britten va prendre au fil des années une place prépondérante, comme l'illustre la pièce d'Auden et Isherwood *On the Frontier* (1938), dédiée à Britten et sous-titrée « a melodrama ». Britten et sa musique ont su se faire une place, le compositeur apprenant là les bases de sa dramaturgie, en contact direct avec le monde du théâtre. Lorsqu'il se lancera dans la voie de l'opéra, c'est fort de tout ce bagage dramatique qu'il affrontera le monde de la scène lyrique.

Impossible alors pour lui de déléguer quoi que ce soit. Ses idées sur la dramaturgie de ses œuvres sont claires, les moyens pour les réaliser également. Il choisit lui-même librettiste, metteur en scène, décorateur et interprètes et les guide dans tous les domaines pour obtenir les effets qu'il désire. Écrire un opéra ne consiste pas à composer une partition : c'est pour Britten un processus complexe allant de la musique, au drame et à la scène, de la composition à la réalisation et même à la réception. Dans un discours prononcé à Aspen, dans le Colorado, le 31 juillet 1964, il énonce ce qui pourrait être sa définition de la composition d'un opéra : « J'essaie d'écrire de la musique qui ait de l'effet dramatiquement pour le théâtre »<sup>1</sup>. Notre étude s'efforcera de démontrer la pertinence de cette définition de l'opéra brittenien : montrer que les deux domaines, musique et théâtre, sont inséparables, le concept de « théâtre » étant pris au sens large, c'est-à-dire la dramaturgie et la scène. Il paraît alors impossible d'analyser ses opéras en séparant ces domaines, en regardant la musique sans le théâtre, et inversement. Nous nous concentrerons sur quelques exemples éclairants, ne pouvant dans le cadre d'un article envisager l'ensemble du corpus. Il sera question successivement des acteurs-chanteurs, de l'espace musical, des objets opératiques, du présent de la musique et des moments de musique pure.

## Des acteurs-chanteurs

Dans les années où Britten compose ses opéras, le genre souffre d'un impossible renouvellement, faisant prédire à beaucoup sa mort prochaine et programmée. Britten, se sachant définitivement « anachronique »<sup>2</sup> par rapport aux autres compositeurs de sa génération, décida de se confronter au genre, en en acceptant les formes et les codes, mais en le rénovant de l'intérieur. Plus question d'en rester à des clichés de mise en scène, de gestuelle ou de jeu. Plus question de rechercher des grandes voix et des divas, qui ne sauraient pas bouger convenablement sur scène et avoir de vrais dons d'acteur : « J'exige d'un chanteur

---

<sup>1</sup> « I try to write dramatically effective music for the theatre ». BRITTEN, B., *On Receiving the First Aspen Award* (1964), London, Faber and Faber, 1978, p. 11.

<sup>2</sup> CARPENTER, H., *Benjamin Britten: a Biography*, London, Faber and Faber, 1992, p. 193.

qu'il soit aussi un acteur »<sup>3</sup>, déclare Britten. Peter Pears, pour qui tous les grands rôles furent composés, était reconnu dans le milieu plus pour son jeu dramatique que pour une voix tonitruante. On s'inquiéta d'ailleurs lors de la création du rôle de Peter Grimes pour la voix du ténor<sup>4</sup> : Pears se mettait en danger dans les passages de voix parlée pour des crédibilités de jeu, chose impensable pour le public de 1945.

Le metteur en scène Colin Graham se souvient : « Je veux dire que je peux juste témoigner à quel point il [Britten] s'intéressait à l'interprétation des gens en tant qu'acteurs, parce que cela était une partie intégrante du rôle qui ne pouvait être séparée de l'aspect musical<sup>5</sup> ». En effet, le jeu d'acteur semble inscrit dans la partition et être pensé en même temps que l'écriture musicale. Prenons deux opéras extrêmes au niveau des dates de compositions, *Peter Grimes* (1945) et *Death in Venice* (1973). James Dunbar Aldrich-Moodie analyse la scène de folie de Grimes et la trouve finalement moins proche des scènes de folie traditionnelles à l'opéra que des scènes de folie au théâtre, car les mots sont tout aussi chantés que joués<sup>6</sup>. En effet, Britten travaille dans le détail. Dans le passage « Steady! There you are! », la voix varie sur de faibles intervalles, mimant l'intonation de la parole. Les longueurs, les respirations, l'articulation, le tempo, les nuances sont là pour servir avant tout le texte et le mettre en valeur. L'effet de citation de paroles sur « accidental circumstances », propos des gens du bourg, est doublé par une citation musicale, qui reprend la mélodie, le rythme, l'articulation et l'intention. La musique parvient ainsi à traduire l'effet d'ironie. Dans *Death in Venice*, Britten va encore plus loin. Les monologues d'Aschenbach sont notés sans rythme, laissant à l'acteur-chanteur la liberté d'interpréter le texte en recherchant le flux et le naturel de la voix parlée. Les notes présentent un ambitus très réduit, Britten les ayant retranscrites en écoutant Pears dire le texte. Les signes musicaux utilisés servent tout autant l'interprétation musicale que le jeu d'acteur : la virgule de respiration, l'accent, le trait (*marcato*) sont là pour ponctuer le discours, rendre plus intelligible le texte. Cette précision dans l'écriture, qui traduit un souci constant de la part de Britten pour l'implication dramatique et scénique de ses chanteurs, est encore soulignée dans l'introduction de la partition d'orchestre de l'opéra :

« These Recitatives, which are conceived as interior monologues (or soliloquies) for Aschenbach, should be sung freely, with varying speeds, according to their meaning and dramatic text. They should always be declamatory in style, rather than lyrical. On the other hand, they should never be sung exclusively in the manner of *recitative secco*, but always with some expression<sup>7</sup>. »

« Ces Récitatifs, qui sont conçus comme des monologues intérieurs (ou soliloques) pour Aschenbach, doivent être chantés librement, avec des vitesses variées, selon leur signification et leur texte dramatique. Leur style doit toujours être déclamatoire plutôt que lyrique. D'un autre côté, ils ne doivent jamais être exclusivement chantés à la manière d'un *recitative secco*, mais toujours avec quelque expression. »

La musique est au service de la clarté du propos et de l'engagement physique et verbal de l'acteur-chanteur, dans un rapport qui ne ressemble à rien de ce que l'opéra avait imaginé

---

<sup>3</sup> « I want singers who can act ». BRITTEN, B., *The Observer*, 5 June 1960.

<sup>4</sup> HERBAGE, J., cité par MITCHELL, D., *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913-1976*, vol. II (1939-1945), Berkeley, University of California Press, 1991, p. 655.

<sup>5</sup> « I mean I could just tell how vitally interested he was in people's acting performances because it was part of that role that couldn't be separated from the musical side ». Britten, Pears and the English Opera Group, discussed 3 March 1992, by Colin Graham and Donald Mitchell. Interview tape transcribed March 1992, p. 8-9.

<sup>6</sup> ALDRICH-MOODIE, J. D., *Toward a sociology of opera and literature: three case studies*, dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, May 1998, Stanford university, UMI Dissertation Services, 2006, p. 154.

<sup>7</sup> « Performance and Production Notes », « Aschenbach's Recitatives », *Death in Venice*, London, Faber Music Limited, 1979, p. xiii.

jusque-là. Aschenbach est ainsi mis au centre de l'opéra, par sa parole et sa présence. Il n'est pas intégré à l'espace mais c'est l'espace qui tourne autour de lui, dans une dramaturgie initialement prévue pour être représentée dans un théâtre en rond. Car l'espace conditionne aussi la musique.

### L'espace musical

Britten imagine le décor et la scène en amont, avant de concevoir le moindre son, car l'un ne peut fonctionner sans l'autre<sup>8</sup>. Pour *Curlew River* par exemple, Britten réclama d'avoir devant lui une maquette du futur dispositif scénique pour pouvoir composer la musique<sup>9</sup> : le dispositif circulaire en bois, imaginé à partir de la scène traditionnelle du Nô japonais, imposait des déplacements et une gestion de l'espace millimétrés. Le compositeur déclare : « Être présent aux productions de n'importe quels opéras donne un sens de la proportion dans ce domaine. On commence à savoir exactement quel genre et quelle quantité de musique transportera un acteur de A à B sur scène – pas le nombre exact de pas, mais les formes dramatiques générales<sup>10</sup> ». Dans cette dernière citation, on observe que Britten part de la scène, du trajet du chanteur, de l'espace concret disponible pour composer ensuite sa musique. Dans *Curlew River*, l'interlude orchestral marquant l'entrée sur scène du personnage du Voyageur, par exemple, était calibré en fonction du peu d'espace disponible. La contrebasse en noires sur chaque temps scande les pas du personnage si bien que l'indication de tempo et/ou de caractère sur la partition de cet instrument prend une allure de didascalie : « Slowly trudging » (« En traînant les pieds lentement »). Les rapports entre théâtre et musique s'inversent. Plus loin est précisé ceci : « The flute's *ad lib.* is governed by time taken by the Madwoman to reach her final position. » (« La partie *ad libitum* de la flûte est gouvernée par le temps pris par la Folle pour atteindre sa position finale<sup>11</sup>. ») Ce n'est plus la musique qui gouverne le geste, la chorégraphie, mais le déplacement scénique qui détermine la musique.

Il en va de même dans l'opéra *Peter Grimes*. La scène bien connue de la tempête doit beaucoup aux années où Britten travaillait pour la radio. Dans le drame radiodiffusé, il revenait à la musique de dessiner les contours des personnages, d'évoquer la perception du temps, de figurer les lieux et les espaces. Dans *Peter Grimes*, tout se passe comme si la « bande son » de la tempête, entendue lors de l'interlude, ne cessait d'être présente dans la scène suivante, le compositeur ne faisant qu'actionner ses pistes de mixage pour faire resurgir celle-ci au premier plan, au besoin. La variété dans la durée et les procédés musicaux de ces séquences, où la musique de la tempête ressurgit, témoigne de la dextérité et de la virtuosité avec laquelle Britten utilise cet effet. Pour les deux premières entrées de personnages, ce sont les nuances extrêmes (triple *forte* au *piano* en quelques mesures) qui font passer la musique de la « tempête » d'un plan à un autre, comme le travail de mixage d'un « metteur en ondes ». Pour la troisième entrée de personnages, c'est l'écriture, qui utilise les demi-tons chromatiques de la musique de la tempête pour les transformer en trilles *senza misura* qui soutiennent le récitatif des personnages, passant ainsi au second plan. L'échange des plans entre la voix et l'orchestre est alors matérialisé par un glissando commun, mais inversé

<sup>8</sup> PIPER, J., « Designing for Britten », HERBERT, D. (dir.), *The Operas of Benjamin Britten*, London, Hamish Hamilton, 1979, p. 6.

<sup>9</sup> GRAHAM, C., « Staging first productions 3 », *ibid.*, p. 49.

<sup>10</sup> « Being present at productions of any operas gives one a sense of proportion in these things. One begins to know exactly what kind of music and how much of it will transport an actor from A to B on the stage – not the exact number of footsteps, but the general dramatic shapes ». B. Britten interviewé par SCHAFER, M., *British Composers in Interview*, London, Faber and Faber, 1963, p. 115-116.

<sup>11</sup> *Curlew River*, op. 71, London, Faber & Faber Ltd, (1965) 1983, note 54.

(ascendant à l'orchestre et descendant aux voix), la mesure avant que la porte ne s'ouvre, dans un *forte* commun sur les mots « Mind the door! » (« Attention à la porte ! »). Le spectateur, grâce à cette spatialisation de la musique, a l'impression d'un mouvement. L'image sonore de la tempête n'est pas tant un bruitage réaliste que le moyen d'animer la scène comme au théâtre. En effet, le théâtre utilise souvent des moyens sonores pour figurer l'espace hors scène, des bribes de la fête dans la pièce d'à côté, par exemple, pénétrant sur scène chaque fois qu'un personnage ouvre la porte. On trouve cela dans les pièces de Tchékhov, comme *La Cérisaie* par exemple. À l'opéra, ce procédé est plus délicat puisque tout l'espace est déjà envahi par la musique. De la musique dans la musique en quelque sorte, brisant le rapport scène/fosse traditionnel à l'opéra.

### Des objets opératiques

Britten est à la recherche dans *Peter Grimes* d'outils opératiques qui pourront lui resservir dans ses opéras futurs. Son travail sur les liens entre musique et objets se dessinent dès cette époque, le compositeur voulant rompre avec l'objet-accessoire issu de la tradition réaliste qui encombre les scènes lyriques de l'époque. Par exemple, les cordages, les fils, les nœuds se retrouveront dans bien des opéras de Britten car ils possèdent une qualité d'objet-théâtre : ils ajoutent à leurs fonctions celle de désigner métaphoriquement la construction dramatique. Ils sont à la fois les fils du destin, les nœuds dramatiques, le tissage de l'intrigue et pourquoi pas la ligne musicale. Ce sont ces objets polysémiques qui fascinent le compositeur. L'aria d'Ellen dévolu à « l'ancre brodée » joue sur la polysémie du terme, par une mélodie qui « brode » autour de la note ré. Dans *The Rape of Lucretia*, Lucretia « tisse » une couronne funéraire. L'objet se reflète alors dans la musique. La ligne vocale et la ligne instrumentale sont comme deux lignes tissées, entremêlées. L'écriture en contrepoint s'inscrit dans une visée dramaturgique. L'objet est intégré au tissu sonore, il est imbriqué à la partition et ne peut se penser sans elle. Inversement, ce type d'écriture musicale n'a de sens qu'en présence de l'objet. Britten cherche ainsi à créer un lien de causalité entre la musique et l'objet, pour les rendre nécessaires et évidents. Lors du prologue de *The Rape of Lucretia*, lorsque Female Chorus ferme son livre, l'effet gestique se répercute immédiatement sur la musique. À l'orchestre, la syncope, le crescendo, la précipitation rythmique fonctionnent comme si le geste entraînait une onde de choc sur la musique. Le geste n'est pas seulement « calé » sur la musique, mais il est l'impulsion, la source, la cause de ce qui se déploie à l'orchestre.

L'effet est similaire au moment où les femmes filent. La séquence est construite musicalement autour de croches perpétuelles, à la harpe. Les cordes pincées, où l'on entend l'attaque de chaque note derrière la résonance, créent une matière sonore très proche dans notre imaginaire de l'objet scénique. Les femmes et la harpiste créent toutes de la matière, textile ou sonore, avec leurs doigts agiles. Or Lucretia se positionne à ce moment-là en chef d'orchestre. C'est elle, par un geste, qui stoppe les rouets et la musique par la même occasion. L'effet ressenti est le suivant : on a l'impression que la musique jusque-là sortait de l'objet, était produite par l'activité des femmes. Britten rompt le fossé entre l'orchestre et la scène en faisant comme si l'activité scénique produisait la musique. Sans chercher à aplanir la convention opératique, à la « naturaliser », il l'assume en travaillant sur les liens entre objet et musique. L'objet permettrait au spectateur de saisir les contours de la musique.

Britten cherche ainsi une causalité entre la fosse et la scène qui rendrait la musique évidente, justifiée, afin de surmonter la convention majeure de l'art opératique : les chanteurs ne parlent pas mais chantent sur de la musique. Dans *The Turn of the Screw* par exemple, la lettre est également un objet qui existe sur scène et dans la musique. À la scène 3 de l'acte II, l'écriture de la lettre est soutenue musicalement par des motifs rythmiques agités au violon et un motif mélodique confié aux bois. La lecture de la lettre reprend la même mélodie, à la voix, traitée différemment : la harpe, en arpèges, reprend les mêmes motifs rythmiques. L'objet permet de faire coïncider parfaitement le temps musical et le temps dramatique. De plus, le choix musical est justifié dramatiquement : ce que l'on entendait était bien ce que le personnage était en train d'écrire, puisque la lecture en duplique le contenu. Le langage du personnage, même à l'écrit, était donc fait de musique. Par la scène et l'objet, la musique acquiert une matérialité. Elle est « le » langage même de l'opéra. L'objet brittenien travaille la convention.

### **Le présent de la musique**

La question du temps est aussi intéressante de ce point de vue. Le temps musical et le temps dramatique ne font plus qu'un et ne peuvent être pensés séparément. Dans l'opéra *Billy Budd*, trois temporalités sont à l'œuvre, représentées par le trio des personnages. Billy vit au présent, sans conscience. Il ne connaît son âge ni ses parents, n'a pas de passé, d'origine. Ses actes sont ancrés dans le présent du corps et de la musique : les bagarres, les chansons. Et ses propos reflètent cette jouissance de l'état présent, à l'image de la récurrence de l'expression « je suis content ». Le bégaiement du personnage, seul vice caché, surgit dès que le passé fait irruption dans le présent. La voix, alors, déraille et la musique s'immobilise. Claggart, lui, manigance et son esprit est donc tourné vers le futur. En effet, son « credo », moment où le personnage devient transparent à lui-même et pour les spectateurs, s'énonce au futur et au conditionnel :

« O beauty, o handsomeness, goodness! Would that I ne'er encountered you! [...] First I will trouble your happiness. I will mutilate and silence the body where you dwell. It shall hang from the yard arm, it shall fall into the depths of the sea, and all shall be as if nothing had been. »

« O beauté de l'âme, ô beauté du corps, bonté ! Comme je voudrais ne vous avoir jamais rencontrées ! [...] Je commencerai par troubler votre bonheur. Je mutilerai et réduirai au silence le corps qui vous abrite. Il pendra en bout de vergue, il tombera dans les profondeurs de l'océan, et tout sera comme si rien n'avait été. »

Claggart pense pouvoir relire le présent en agissant sur le futur. Vere, au contraire, en revenant sur le passé. Le capitaine est en effet un homme du regret. Tout l'opéra est d'ailleurs construit sur ce mode, le prologue et l'épilogue se situant dans une autre temporalité. L'opéra est une relecture d'événements passés. Mais même au cœur de l'action, Vere est en décalage avec le présent, comprenant après coup les événements. La catastrophe, au sens dramatique, se produit lorsque ces trois temporalités entrent en contact. Lors de la confrontation des accusations de Claggart devant Billy dans le bureau de Vere, ce dernier vit la scène comme la réitération de propos déjà tenus en sa présence, le capitaine d'armes est dans l'irréel d'accusations non fondées et Billy dans l'insoutenable du présent. Lors du bégaiement, les temporalités s'entrechoquent. Budd reste coincé sur la même note, comme si le flot musical s'arrêtait ou stagnait. Au contraire, pour Vere, la musique se poursuit, déploie son motif. Il en résulte deux sphères temporelles au sein de la même musique, comme deux pistes qui ne

fonctionneraient pas à la même vitesse. Une autonomie dans le traitement du temps musical qui préfigure le « Curlew signe » sur lequel nous reviendrons. Le coup de poing de Billy apparaît alors comme la conséquence logique de cette confrontation. Comme pour rattraper ce moment où le temps musical s'est arrêté pour lui, le personnage procède par bonds temporels. Ce geste violent permet au présent de reprendre le dessus et d'affirmer sa toute puissance contre les élucubrations d'un futur que Billy refuse. Le conflit des temporalités dramatiques et musicales a des conséquences tragiques.

D'une autre manière, Britten effectue dans *The Turn of the Screw* un travail minutieux sur les rythmes et durées pour rendre la complexité temporelle de la nouvelle de James, à l'image du début du récit de la Gouvernante : « Je me souviens de tout le commencement comme d'une succession d'élans et de découragements, un rythme serré et alterné de bonnes et de mauvaises pulsations. »<sup>12</sup> Britten fait de cette phrase de James un modèle pour sa musique. Il alterne scènes dynamiques et statiques, les unes comme une course vers l'abyme, les autres comme moments de latence propices à créer l'angoisse, au sein de deux actes parfaitement égaux et symétriques, durant environ cinquante minutes chacun. De plus, l'œuvre est construite pour figurer de manière thématique et tonale le tour d'écrou<sup>13</sup> : un thème, qui génère quinze variations, constitué d'une série de quarts ascendantes, qui s'enchaînent par tons et qui finissent par générer les douze sons du total chromatique, image du serrage progressif de la vis. Du point de vue tonal, les douze sons servent chacun à leur tour de nouvelle tonique pour chaque scène et variation, dans un mouvement ascendant par modulation au ton et au demi-ton (*la* majeur puis *si* puis *do...*) pour l'acte I, puis descendant au ton ou au demi-ton pour l'acte II. La construction thématique et tonale participe à créer l'effet de resserrement : chaque instant musical est de plus en plus saturé, jusqu'à la passacaille finale qui reprend en la condensant toute la structure de l'opéra, provoquant chez le spectateur un puissant sentiment d'accélération. C'est alors la musique, par cette forme, qui contrôle le dénouement<sup>14</sup>. La passacaille permet de créer un sentiment d'inévitabilité et de crise : le spectateur ressent que la fin de la musique mène vers une catastrophe et impliquera la mort du personnage. Aristote pensait la tragédie comme un effet de syntaxe : des actions qui s'enchaînent selon le principe de cause à effet jusqu'à la catastrophe finale. Britten crée une nouvelle forme tragique dont la syntaxe serait musicale.

### **Musique pure ?**

Dans ces conditions, peut-on parler de « musique pure » dans le cadre des opéras de Britten ? Le compositeur utilise encore la forme de la passacaille dans un des interludes de *Peter Grimes* (interlude IV). Il est étonnant de voir à quel point ce moment « technique », censé permettre un changement de décor, est intégré au drame. La basse obstinée est reliée mélodiquement à deux moments précédents dans l'opéra : à la plainte de Grimes « And God have mercy upon me » et au motif sur le texte « Grimes is at his exercise ». Or pendant cet intervalle, Grimes et son apprenti sont en train de retourner à la cabane, avant la chute mortelle de ce dernier depuis la falaise. Par la répétition obstinée de la basse se crée un sentiment d'inéluctabilité qui n'est pas sans lien avec l'idée de destin qui se joue à ce moment

---

<sup>12</sup> « I remember the whole beginning as a succession of flights and drops, a little see-saw of the right throbs and the wrong. » JAMES, H., *Le Tour d'écrou*, trad. J. Pavans, éd. bilingue, Paris, Flammarion, 1999, p. 46.

<sup>13</sup> BOUKOBZA, J.-F., « Commentaire musical », *Le Tour d'écrou/ Owen Wingrave, L'Avant-Scène Opéra*, n° 173, 1996, p. 91.

<sup>14</sup> HOWARD, P., *Benjamin Britten: The Turn of the Screw*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 72.

du drame. Le thème est énoncé à l'alto, instrument lié au personnage de l'apprenti, et connaîtra huit variations. Britten travaille alors à l'intégration tonale ou non de la basse au discours de l'orchestre, faisant de cet objet a priori fixe qu'est la basse quelque chose, paradoxalement, de souple, adaptable, mouvant. Un *agôn* musical est sensible entre un objet fixe et un autre mobile, ce qui participe à l'idée dramaturgique de tragique (comme lutte d'une liberté et d'une transcendance).

Ainsi, ces interludes sont loin d'être des morceaux « secondaires » par rapport au drame. En effet, cette passacaille ne s'achève pas avec le lever de rideau. Preuve de l'intégration dramaturgique de l'interlude à l'ensemble de l'opéra, on retrouve certains motifs musicaux de la passacaille qui viendront innover la scène qui suit, comme le thème de l'alto à la mort de l'apprenti, ou encore le motif des triolets de cordes repris lorsque Grimes arrache la veste de l'apprenti et lui donne son tricot. Mais l'effet le plus intéressant dans cette passacaille pour notre propos est le fait que, formellement, elle ne se termine qu'à la fin de la scène qui la suit. Lorsque Britten donne cet interlude en version de concert, il va chercher la conclusion musicale de la passacaille à la fin de la scène, ce qui prouve que, d'un point de vue musical, l'interlude se finit non quand le rideau se lève mais quand le rideau tombe, donnant à l'association interlude-scène une cohérence et un statut à part entière.

Le choix de cette forme (passacaille) n'était donc pas pour Britten un simple exercice de style mais le choix d'une forme musicale susceptible d'avoir un sens dramaturgique. La passacaille crée un rapport au temps de l'ordre de la nécessité, et donc un rapport au drame de l'ordre du destin. Elle crée également une force musicale sous-jacente susceptible de disparaître pour mieux ressurgir, comme à la fin de la scène, et propose ainsi un puissant ressort d'unification temporelle et de tension musicale et dramatique. L'unité scénique est alors totalement repensée par rapport à la tradition. La scène n'est plus délimitée par des critères dramatiques (personnages, action, lieu) mais par des critères musicaux (forme musicale, motifs, orchestration). Le spectateur se trouve entraîné vers l'avenir du drame et de la fiction représentée sur scène.

Un autre moment de « musique pure », sans ligne vocale, se trouve par exemple dans l'opéra *Billy Budd*, lorsque Vere hésite à franchir la porte derrière laquelle se trouve Billy, pour lui annoncer sa mort prochaine (II, 2). La chambre du conseil devient un lieu de communication intime, soustrait aux regards du spectateur. Un lieu où les protagonistes du drame sont enfin seuls. La porte close est alors le seul élément en scène et acquiert un poids symbolique et une force émotive importante. En effet, Britten choisit de faire vivre cette image en déployant une succession de trente-quatre accords à l'orchestre. Cette séquence prend du temps, pénètre dans la conscience du spectateur surpris, et Britten semble prendre plaisir à varier les effets, à explorer toutes les potentialités de ce procédé jouant sur l'émotion pure : changement de couleur orchestrale (tutti, bois, cordes, cuivres), changement de nuances... Charles Pitt rappelle à quel point Britten était soucieux de ne pas baisser le rideau avant la fin de cette séquence qui dure environ une minute<sup>15</sup>. Beaucoup de critiques se sont interrogés sur le « sens » de ces trente-quatre accords<sup>16</sup>. Nous préférons analyser cette séquence non pas en cherchant un sens à la musique mais en repérant cette « pulsion signifiante<sup>17</sup> » dont parle Isabelle Moindrot et qui est rendue par la mise en relation de tous les

---

<sup>15</sup> PITT, C., *Opera international*, n° 167 (mars 1993).

<sup>16</sup> HOLST, I., « Billy Budd », *Foyer, a quarterly of music, opera and ballet*, n° 2 (Winter 1951-1952), p. 32.

<sup>17</sup> « En d'autres termes, on pourrait dire, non pas que la musique signifie quoi que ce soit, mais qu'elle possède une sorte de « pulsion signifiante », par laquelle elle adopte aisément des significations extérieures à son

agents du spectacle au sein de la représentation. Ces accords orchestraux, soutenus visuellement par l'image de la porte close, semblent affirmer qu'il existe des domaines – et notamment la musique – des lieux, des situations qui échappent au regard logique, à l'interprétation rationnelle. Affirmation du droit à se soustraire aux regards et au sens ; affirmation d'un domaine réservé à l'affect pur, hors de l'espace, hors du temps, hors de la scène et hors du système de représentation. L'énigme de ces accords participe à l'élaboration de la profondeur de l'œuvre. Difficile alors de parler de « musique pure » dans le cadre des opéras de Britten tant ces passages semblent toujours une part intégrante du drame.

## Conclusion : Musique et spectacle

Voilà quelques points illustrant cette « musique ayant de l'effet dramatiquement pour le théâtre ». Revenons pour conclure sur ce « Curlew signe » inventé pour les paraboles d'église, dénommé de la sorte en raison de sa forme visuelle ressemblant à un oiseau. Placé au dessus d'une note ou d'un silence, il indique que le musicien ou le chanteur concerné doit écouter et attendre jusqu'à ce que les autres exécutants aient atteint la prochaine barre de mesure ou point de rencontre. De la sorte, la partie musicale exécutée sous le « Curlew signe » est fonction de la réalisation des autres parties musicales. Dans *Curlew River*, une cohérence et un « ensemble » sont ainsi possibles sans l'intervention d'un chef, d'autant plus que la mention « own tempo » (« tempo propre ») est souvent utilisée par Britten pour les parties solistes importantes. Des flèches permettent également aux chanteurs de se repérer les uns aux autres quand leurs parties s'effectuent sur des tempi différents. La lettre « L », comme « Leader », est un signe important dans la partition, et est notée au début d'une séquence donnée. Comme en musique de chambre, chaque instrumentiste peut diriger le groupe par une partie soliste, par une rythmique fondamentale, par un départ suggestif... C'est ce que précise l'introduction : « Normalement l'instrumentiste qui dirige s'accorde aux voix, mais à certaines occasions un geste ou un mouvement des chanteurs indique le début d'une phrase<sup>18</sup>. » Les interprètes doivent donc être disponibles et attentifs à tous les signaux prévus par Britten, instrumentaux, vocaux mais aussi gestuels et visuels. La partition s'éloigne alors de la simple transcription de la musique pour intégrer des éléments autres, hétérogènes, qui visent à noter non plus le son uniquement, mais le spectacle.

Comment alors envisager l'un sans l'autre ? Britten lui-même ne nous y invite pas : « La musique n'existe pas dans le vide, déclare-t-il, elle n'existe pas tant qu'elle n'est pas jouée, et la représentation impose des conditions<sup>19</sup> ». Scène, interprètes, espace, temps, mouvement... telles sont les conditions de représentation d'un opéra. « C'est la chose la plus facile au monde que d'écrire une pièce pratiquement ou entièrement impossible à jouer », poursuit-il ; « je préfère étudier les conditions de représentation et façonner ma musique en fonction d'elles<sup>20</sup> ». Je finirai ce propos par une anecdote. Un musicien de l'orchestre de l'opéra Bastille, après une représentation de *La femme sans ombre* de Strauss, ayant passé la soirée dans la fosse, me demandait, à moi, spectatrice : « alors, de quoi ça parle ? » Peut-être

---

langage, et qui s'agrègent à lui ». MOINDROT, I., *La Représentation d'opéra : Poétique et dramaturgie*, Paris, PUF, 1993, p. 67.

<sup>18</sup> « Normally the leading instrumentalist fits in with the voices, but on occasions a gesture or movement from the singers indicates the beginning of a phrase » HOLST, I., « Introduction », *Curlew River*, *op. cit.*, p. X.

<sup>19</sup> « Music does not exist in a vacuum, it does not exist until it is performed, and performance imposes conditions ». BRITTEN, B., *On Receiving the First Apsen Award (1964)*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>20</sup> « It is the easiest thing in the world to write a piece virtually or totally impossible to perform [...]; I prefer to study the conditions of performance and shape my music to them », *ibid.*

n'aurait-il pas tenu de tels propos s'il venait d'exécuter *The Turn of the Screw* par exemple. Par l'opéra de chambre, par la rupture scène-fosse, par l'implication dramatique de sa musique, par sa conception même de l'opéra, Britten a su faire naître, chez les chanteurs, les instrumentistes et même le public, un nouveau rapport au genre.