

BENJAMIN BRITTEN

Le chant d'un homme seul

***Pour Hélène Guy, magnifique interprète de Britten,
en témoignage de profonde admiration.***

Est-il plus heureux présage pour un musicien que de naître un 22 novembre, jour de la fête de Sainte Cécile ? Benjamin Britten, altiste, pianiste, chef d'orchestre, le plus grand compositeur anglais du 20^{ème} siècle et sans doute le plus important dramaturge lyrique depuis Richard Strauss, naît sous cette protection tutélaire, le 22 novembre 1913. *Hail, bright Cecilia!* "Salut, brillante Cécile!", pourrait-on s'exclamer, en reprenant les premiers mots d'une ode de Henry Purcell. Cette naissance favorisée des divinités de la musique a lieu à Lowestoft, un grand port de pêche de la côte est de l'Angleterre. La maison paternelle fait face à la mer du Nord et le son des vagues furieuses s'écrasant sur la plage de galets restera un élément constant de l'univers du musicien. « *Baigné par la mer, nourri par elle, grandi près d'elle, avec elle ; la mer, de tous les éléments, [est] celui qui, le plus, à sa surface et dans ses profondeurs, offre et recèle la musique du monde.* » (A. Goléa)

Peter Grimes – Sea Interlude 1 – Boston/Bernstein

La ville de Lowestoft est entourée de la belle campagne du Suffolk. A part un bref séjour aux Etats-Unis, Britten passera sa vie entière dans cette grande plaine fertile de l'East Anglia. Son père est chirurgien dentiste ; sa mère qui chante et joue du piano en amateur, est secrétaire de la chorale de la région et aide à organiser les concerts locaux. Les musiciens professionnels qui s'y produisent, habitent chez les Britten, ce qui explique l'initiation précoce au milieu musical du jeune Ben, familier des conversations et des répétitions. Sa mère lui donne ses premières leçons de piano, poursuivies, lorsqu'il a huit ans, par celles de la maîtresse d'école. Il avait commencé à composer à cinq ans ! A quatorze, il termine *Quatre Chansons françaises*. La 1^{ère} a été écrite un mois avant qu'il ne quitte, sans lauriers, l'école primaire, n'ayant reçu aucun satisfecit pour un essai traitant des animaux, dans lequel il manifestait pour la première fois un des traits fondamentaux

de sa pensée : le rejet de l'inhumanité de l'homme. Il dédia les *Quatre Chansons françaises* à ses parents, à l'occasion de leur 27^{ème} anniversaire de mariage.

Après avoir étudié l'alto, il devient l'élève du compositeur Frank Bridge, à qui il vouera une affection indéfectible. A 16 ans, il obtient une bourse pour le Royal College of Music de Londres. L'enseignement qu'on y dispense, hérité des traditions d'Europe centrale, ne lui plaît guère. Il voudrait découvrir la musique contemporaine mais, quand il demande qu'on enrichisse la bibliothèque de l'université du *Pierrot lunaire* de Schönberg, il se heurte à un refus catégorique. Son véritable maître continue donc d'être Frank Bridge qui tentait en vain d'obtenir des autorités du College l'exécution d'une des nombreuses partitions de son disciple. A la fin de ses études, Britten voulut même se rendre à Vienne pour étudier avec Alban Berg dont il admirait la musique, mais la direction du College déconseilla ce projet à ses parents, jugeant pernicieuse l'influence de l'auteur de *Wozzeck*. Paradoxalement, c'est peut-être la pusillanimité de professeurs académiques qui a sauvé l'originalité du langage de leur plus illustre élève, qui ne devra rien à Berg... ni à personne d'ailleurs !

[Peter Grimes - Interlude 2 – Boston/Bernstein](#)

Les études terminées, il faut gagner sa vie. Britten est engagé par la Documentary Cinema Company, une émanation du Post Office. Il reçoit bientôt des commandes de musiques de film ; il écrit pour la radio et le théâtre. Or Britten possédait des dons dignes des siècles passés : rapidité de l'exécution, respect des limitations imposées par les producteurs et des délais impartis... qualités qui vont lui être utiles toute sa vie. Un film le met en relation avec le poète W.H. Auden dont les convictions esthétiques et politiques allaient se révéler d'une importance fécondante pour le musicien.

En 1939, déçu par l'accueil de ses œuvres en Grande-Bretagne, frustré dans ses ambitions artistiques, Britten décide d'émigrer aux Etats-Unis. Auden, qui n'est pas pour rien dans cette décision, est déjà sur place. Il affirme qu'en Angleterre l'artiste se sent entièrement solitaire. Pour un humaniste comme Britten, les temps sont difficiles : le chômage massif qui invalidait le système social anglais, le fascisme triomphant en Allemagne, en Italie, en Espagne, au Portugal, dans l'indifférence (*While England sleeps*, « pendant que l'Angleterre dort » d'un sommeil profond, écrira George Orwell (1903-1950) dans son *Hommage à la Catalogne* de 1938), ce qu'il voyait autour de lui le déconcertait. Il se demanda, s'il ne valait pas mieux s'établir dans un pays neuf et moins compromis. Pour le compositeur aussi, c'est un moment délicat : sorti de son éclatante jeunesse prodige, il lui faut prouver sa nouvelle maturité.

Parti avec son ami, le ténor Peter Pears, il trouve ses premiers contacts avec l'Amérique particulièrement stimulants. Il écrit en 1940 un cycle de mélodies sur *Les Illuminations* de Rimbaud. Contrairement à ce qui aurait sans doute paralysé un compositeur français (en dehors de Léo Ferré, qui, en France, a osé mettre Rimbaud en musique ?), Britten aborde cette œuvre révolutionnaire en Anglais, sans le moindre intellectualisme, attentif plutôt à ce qu'elle génère de trouble sensuel. *Antique*.

*Gracieux fils de Pan !
Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies,
Tes yeux, des boucles précieuses, remuent.
Tachées de lie brune, tes joues se creusent.
Tes crocs luisent.*

*Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements
Circulent dans tes bras blonds.
Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe.
Promène-toi, la nuit, la nuit, en mouvant doucement cette
Cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche.*

Les Illuminations - Antique – Pears/Britten

Le succès des *Illuminations* conforte le musicien dans l'idée qu'il est capable de maîtriser la mise en musique de langues étrangères. Il compose donc, sur le texte italien original, les *7 Sonnets de Michel-Ange*, qui ont chacun trait à un aspect de l'amour du génial artiste de la Renaissance pour le jeune Tommaso Cavalieri. C'est la première œuvre de Britten composée expressément pour la voix de ténor aigu de Peter Pears, artiste émérite et désormais son compagnon dans la vie.

Folksong Arrangements – Oliver Cromwell – Pears/Britten

A la même époque, Britten compose, sur un texte de W.H. Auden, son premier ouvrage lyrique, ***Paul Bunyan***, une opérette écrite pour les étudiants de l'Université de Columbia, à New York. Elle conte la formation d'une communauté humaine dans les forêts vierges d'Amérique. Quand un méchant usurier sera entré dans l'administration, qu'un bon cuisinier aura trouvé son chemin dans l'hôtellerie et le comptable Johnny Inkslinger celui de Hollywood, l'essentiel des Etats-Unis sera considéré comme créé !!! Peut-être chifonnée de voir deux Anglais tripatouiller irrévérencieusement les mythes fondateurs américains, la critique est mauvaise et l'œuvre ne connaîtra un relatif succès qu'après une tardive révision, en 1974. Les passages les plus ouvertement yankee sont des ballades qui constituent les interludes entre les scènes. Elles ont un parfum de country music, accompagnées qu'elles sont à la guitare, avec violon et contrebasse optionnelles. En dépit de ce mimétisme, le compositeur ne tarde pas à se rendre compte qu'il était si viscéralement anglais qu'il ne pourrait jamais être heureux en Amérique. « *Ce pays est mort, ce pays où tout est trop facile, sans racine ni culture. Je suis définitivement mal aimé, parce que je suis Anglais, parce que je n'ai pas fait mes études à Paris.* », constate-t-il amèrement. Il prend la décision de rentrer au pays. Mais en 1941, il lui faut attendre des mois un bateau. C'est pendant cette parenthèse que le patron de l'Orchestre Symphonique de Boston, le mythique Serge Koussevitzky, l'encourage à écrire un opéra. Le musicien fait remarquer au maestro qu'aucun jeune compositeur ne pouvait se permettre de négliger le travail qui lui assurait le pain quotidien pour écrire les mille pages d'une partition d'opéra. La fondation Koussevitzky (admirables fondations américaines, à l'origine de tant de chefs-d'œuvre du 20^{ème} siècle !) octroya 1000 dollars au projet d'une œuvre lyrique tirée des poèmes de George Crabbe, un ecclésiastique du début 19^{ème} siècle, qui évoquent la vie des habitants du petit port d'Aldeburgh. Parmi eux, Peter Grimes, un pêcheur au caractère violent, qui sera banni de la communauté villageoise et acculé au suicide, après la disparition suspecte de ses apprentis successifs.

Dans le livret de l'opéra, Grimes apparaît comme un révolté, souffrant de l'injustice sociale et persécuté par les bigots et les hypocrites. Ce marginal, profondément ambigu et qui suscite la pitié plus que le rejet, ouvre la série ininterrompue des anti-héros de Britten, qui, jusqu'à la *Phaedra* de la fin de sa vie, seront des solitaires face à une société hostile. Dans l'extrait que nous allons regarder, nous avons à faire à trois stances calmes et rêveusement angoissées, avec, au milieu, un bref épisode délirant. Le tout s'achève sur la question douloureuse qui irrigue tout l'opéra : « Qui peut ramener les cieux en arrière et tout recommencer ? »

*Voici que la Grande Ourse et les Pléiades,
 Mouvements de la terre, aspirent les nuages de la détresse humaine
 Et respirent solennellement dans la nuit profonde.
 Qui peut déchiffrer, dans la tempête ou les étoiles,
 Le signe écrit d'un destin amical qui,
 Tandis que le ciel tourne, changera le monde pour nous ?
 Mais si cet horoscope n'est que confusion,
 Comme la mêlée éblouissante d'un banc de harengs,
 Qui ramènera les cieux en arrière pour repartir à zéro ?*

Peter Grimes – Now the Great Bear and Pleiades – Vickers/Davis

Peter Grimes est le premier essai de Britten sur la place d'un marginal dans la société. Héros et anti-héros, visionnaire et poète, le personnage torturé de Peter Grimes, figure tragique de l'ambiguïté (A-t-il tué ses apprentis ? Entretient-il avec eux des rapports scabreux ? Nous ne le saurons jamais.), assure la célébrité à son auteur : c'est l'opéra le plus populaire de l'après-guerre. Traduit en 20 langues et donné partout dans le monde, son succès est tel que Britten et ses amis songent à fonder leur propre troupe d'opéra qui permettrait de populariser une nouveauté inouïe à l'époque : l'opéra anglais.

A la différence de la France, où l'Opéra de Paris est régi et subventionné par l'Etat, l'Angleterre d'alors n'avait pas d'opéra national. Le Covent Garden que nous connaissons n'existe pas avant 1947 et la troupe du Sadler's Wells Opera était hostile au répertoire contemporain. Un accord fut donc passé avec le célèbre Festival de Glyndebourne qui reprenait ses activités interrompues par la guerre. Son fondateur et directeur, John Christie, ne s'intéressait pas vraiment à l'opéra moderne, mais son administrateur, l'omnipotent Rudolf Bing, qui devait régner plus tard en monarque absolu sur le Metropolitan Opera de New York, réussit à le convaincre. La Glyndebourne English Opera Company fut constituée. Elle devait donner des ouvrages lyriques dans un esprit de musique de chambre et exalter les qualités particulières à la voix et à la langue anglaises. Il fallait donc créer un opéra authentiquement anglais dont les ressources seraient exclusivement locales.

Britten se mit au travail sur un livret de Ronald Duncan, *The Rape of Lucretia*, tiré d'une pièce du dramaturge français André Obey, *Le Viol de Lucrece*. Tite-Live rapporte que, sous le règne de Tarquin le Superbe, la patricienne Lucrece est déshonorée par le fils du monarque et se donne la mort. La dévastation de la vertu incarnée par la beauté forme le sujet de cet opus romain, très éloigné de l'atmosphère anglaise dans laquelle baignent la plupart des opéras du compositeur. La partition est écrite pour 8 chanteurs et 12 musiciens. Ernest Ansermet dirigea la 1^{ère} qui vit les débuts à la scène d'un jeune contralto au destin tragique : Kathleen Ferrier.

Le Viol de Lucrece, le plus lyrique de tous les opéras de Britten, connut un beau succès avec une centaine de représentations. Mais le divorce entre les buts esthétiques du compositeur et ceux de John Christie n'était que trop évident. Britten et ses amis s'affranchirent donc de Glyndebourne et fondèrent l'English Opera Group. C'est en invitée que la nouvelle compagnie donne à Glyndebourne, en 1947, la dernière création lyrique de Britten, *Albert Herring*, adaptation très anglicisée du *Rosier de Madame Husson* de Maupassant et d'un film de 1932 où Fernandel incarne *Le Vertueux Isidore* du romancier normand. Il s'agit d'une comédie légère, pleine d'un humour très direct : dans un village imaginaire du Suffolk, qui ressemble à s'y méprendre à celui où le musicien habite désormais, aucune fille n'étant digne d'être choisie comme rosière, le fils un peu simplet de

l'épicière, le bon Albert, sera couronné « rosier ». Il ne lui faudra pas longtemps pour goûter à toutes les débauches et à s'affranchir des jupons maternels. C'est une œuvre délicieuse, pleine de tendre insouciance. Le modèle reconnu par Britten est le Mozart de *Così fan tutte*, mais c'est plus encore le Verdi de *Falstaff* qui est à l'œuvre, sans parler d'une bouffonnerie typiquement anglaise tout droit sortie des opérettes de Gilbert et Sullivan.

The Pirates of Penzance

Peter Pears connaît un triomphe dans le rôle titre, mais malgré tous les efforts pour équilibrer le budget, les tournées d'opéra (même d'un opéra de chambre) restaient déficitaires. Elles durent être abandonnées et ainsi naquit le Festival d'Aldeburgh, en 1948.

C'est dans la salle des fêtes de la petite ville du Suffolk natal du musicien – le Jubilee Hall – transformé en un confortable petit théâtre, qu'est créé en 1949 ***Let's make an opera*** (*Faisons un opéra !*), un divertissement qui inclut l'opéra *The little sweep* (*Le Petit ramoneur*). Malgré son apparente gaieté, cet opéra miniature, qui raconte comment les enfants d'un châtelain parviennent à sauver un petit ramoneur de ses méchants maîtres, est chargé de compassion et d'indignation devant le sort injuste réservé à ceux qui ont eu la malchance de naître dans une famille déshéritée.

En 1957, Britten achète, tout près d'Aldeburgh, la Red House, une grande maison pleine de coins et de recoins, où cet homme de la campagne pouvait travailler en paix et fuir la ville qu'il n'aima jamais. Il a vécu dans cette maison jusqu'à la fin de ses jours. Anobli par la reine Elisabeth, un an avant sa mort, il prendra le titre de « Lord of Aldeburgh ».

Britten a sans doute été, avec Igor Stravinsky, le premier compositeur à connaître, de son vivant, l'enregistrement, dans des conditions exceptionnelles, de presque toutes ses œuvres. Comme l'auteur du *Sacre du printemps*, il était devenu un chef d'orchestre à part entière à l'époque de l'apparition de la stéréo et il a bénéficié de l'exceptionnelle qualité des gravures DECCA.

Parallèlement le Festival d'Aldeburgh devint celui de ses amis. Mstislav Rostropovitch et Galina Vishnevskaja, rencontrés lors d'une tournée de l'English Opera Group à Moscou, amis indéfectibles et dédicataires de quelques uns de ses chefs-d'œuvre ; le guitariste Julian Bream ; Dietrich Fischer Dieskau et le quatuor Amadeus ; Yehudi Menuhin, Sviatoslav Richter. Bref, la fine fleur de l'interprétation mondiale.

Très vite, le Jubilee Hall, avec ses 300 places était devenu trop petit pour le Festival qui avait acquis une envergure internationale. En 1967, les organisateurs fixèrent leur choix sur une pittoresque malterie pour en faire une salle de concert polyvalente avec une scène équipée pour l'opéra. Cette nouvelle salle – The Maltings – fut inaugurée par la reine Elisabeth en 1967 et offrit au Festival de nouvelles possibilités.

Mais revenons en arrière. 1951 avait été l'année d'un important Festival de Grande-Bretagne et, à cette occasion, le Arts Council avait passé commande à Britten d'un opéra pour Covent Garden. Le compositeur choisit ***Billy Budd***, *gabier de misaine*, une nouvelle du romancier américain Herman Melville (1819-1891). C'est l'histoire oppressante d'un jeune et beau marin, Billy Budd, que le maître d'armes Claggart prend d'emblée en haine et accuse injustement de fomenter une mutinerie. Le navire sur lequel se déroule toute l'action forme un microcosme de la société où s'affrontent le Bien et le Mal. Britten creusa, dans l'adaptation qu'il fit avec E.M. Forster de la nouvelle de Melville, son thème de prédilection : l'innocent persécuté qui, comme le Christ, prend sur lui les fautes de l'humanité.

La partition s'avère d'une subtilité psychologique extraordinaire, compositeur et librettiste rivalisant d'invention pour traiter la question de l'homosexualité sans qu'elle ne soit jamais

montée ni même nommée. Songeons au théâtre - exactement contemporain - de Tennessee Williams (1911-1983), diffusé dans le monde entier, à travers de puissantes adaptations cinématographiques, que ce soit *La Chatte sur un toit brûlant* avec Elisabeth Taylor et Paul Newman ou *Soudain l'été dernier* avec la même troublante Elisabeth Taylor, Montgomery Clift et Katherine Hepburn... Songeant à ce théâtre, on peut avoir le regret d'un temps où les troubles sexuels étaient suggérés de manière autrement insinuante et, avouons-le, séduisante, que l'obscène étalage actuel. Britten profite de ce cryptage des pulsions les plus inavouables pour exprimer, une fois de plus, à travers le martyr du matelot christique, sa compassion pour les faibles et les humiliés. Signe des temps, sans doute à cause de sa distribution exclusivement masculine, de ses sous-entendus sexuels et de l'exigence, pour le rôle titre, d'un chanteur physiquement crédible, à savoir exceptionnellement beau, *Billy Budd* devra attendre l'aube du 21^{ème} siècle pour connaître une inscription durable au répertoire des théâtres lyriques.

Billy Budd

En 1953, Britten écrit, toujours pour Covent Garden, *Gloriana*, son huitième opéra et son premier échec, en l'honneur du couronnement de la Reine Elisabeth II. L'héroïne en est sa célèbre aïeule, Elisabeth 1^{ère}. Il ne s'agit pas, comme on pouvait s'y attendre, d'une hagiographie du plus glorieux monarque anglais, mais d'un drame qui explore sa cour et ses intrigues, et surtout les rapports tumultueux d'amour et de haine de la reine vieillissante avec le jeune Robert Devereux, comte d'Essex. Le sujet avait déjà été traité par Donizetti en 1837, mais ce troisième volet de la trilogie Tudor, après *Anna Bolena* et *Maria Stuarda*, n'avait pas encore connu la résurrection imposée par les incarnations de Montserrat Caballé (notamment au Festival d'Aix 1977, où elle révèle le jeune José Carreras) ou celle de Beverly Sills modelée sur l'interprétation outrée et géniale de Bette Davis au cinéma. Non, l'échec de *Gloriana* est simplement imputable au sujet qui parut déplacé pour fêter l'accession au trône de la jeune souveraine qui s'ennuya. Le public et la critique lui emboîtèrent le pas et l'œuvre ne se remit jamais de ce premier désamour.

L'année suivante, un nouvel ouvrage lyrique est commandé à Britten par la Biennale de Venise. Il sera tiré d'une des nouvelles les plus impressionnantes du romancier américain, Henry James (1843-1916), *Le Tour d'écrou*. C'est l'histoire des affres d'une jeune institutrice qui lutte, dans un domaine coupé du monde, pour arracher Flora et Miles, les enfants dont elle a la charge, à l'influence des spectres de leurs anciens domestiques. La jeune femme est elle-même bien près de succomber aux manifestations étranges des morts vivants qui hantent les enfants. Le petit Miles finira par succomber pour s'être soustrait aux puissances maléfiques.

Cette intrigue à suspense – une première, me semble-t-il, à l'opéra –, cette histoire de fantômes où se jouent, dans la plus totale ambiguïté, l'innocence et la corruption, la possession et l'exorcisme, inspire à Britten une musique incantatoire envoûtante. Alors que l'œuvre repose sur le schéma contraignant et purement musical de 15 variations sur un thème central de 12 notes, le résultat est d'une simplicité et d'une efficacité dramatique parfois insoutenable.

En 1955, Britten et Peter Pears partent pour de longues vacances en Extrême-Orient. Pendant leur séjour au Japon, ils assistent à des représentations d'une pièce de théâtre nô. La simplicité touchante de l'histoire, l'économie du style, l'extrême lenteur de l'action, l'adresse et le contrôle des acteurs, les rôles de femme interprétés par des hommes, la magnificence des costumes, le mélange de déclamation parlée et de chant impressionnent le compositeur et lui suggèrent une

nouvelle forme d'expérience dans le domaine lyrique. Il décide d'en écrire une version anglaise. Ce sera le point de départ d'une trilogie intitulée **Trois paraboles pour l'église** qui comprennent *Curlew River* (*La Rivière aux courlis*) (1964), *The burning fiery furnace* (*La Fournaise ardente*) (1966) et *The prodigal son* (*Le Fils prodigue*) (1969). Destinées à l'église d'Orford, près d'Aldeburgh, ce sont de courtes œuvres orchestrées pour de petits ensembles de vents et de percussions, avec harpe et orgue, les cordes étant réduites à un alto et une contrebasse. Les trois adoptent le même schéma dramatique : entrée de l'Abbé et des moines chantant un choral, représentation de la parabole, toujours par les moines, enfin sortie avec le choral d'entrée. Elles ont été données au Festival d'Aix de 1970.

En 1960, Britten tire avec Peter Pears un livret superbe du **Songe d'une nuit d'été** qui réduit de moitié le texte de Shakespeare, tout en respectant intégralement les vers (à l'exception d'une ligne !). On connaît la fable : dans une forêt près d'Athènes, au cours de la nuit ensorcelée de la Saint-Jean, deux couples d'adolescents se font et se défont, des artisans répètent une pièce tragi-comique, tandis que Titania, la reine des fées, se dispute avec Obéron, son époux. Après tant d'occasions de tromper son partenaire et de se tromper soi-même, le petit matin recompose les couples initiaux et tous assistent à la représentation triomphale des artisans.

Le rôle d'Obéron, écrit pour le célèbre contre-ténor Alfred Deller, constitue la première apparition de ce type de voix dans l'opéra moderne. Il n'a pas toujours été facile de distribuer le rôle, transposé tour à tour pour voix de basse ou de mezzo. L'arrivée d'une nouvelle génération de contre-ténors permet aujourd'hui une large diffusion de cette œuvre enchantée représentée au Festival d'Aix en 1992.

Midsummer

En 1969, deux ans seulement après son inauguration la salle de concert et d'opéra *The Maltings* à Aldeburgh est entièrement détruite par un incendie. Britten et Pears se lancent dans une tournée de récitals à travers le monde afin de réunir les fonds nécessaires et, un an plus tard, la salle était reconstruite et inaugurée par la Reine.

En 1970, la BBC commande à Britten un opéra pour la télévision. Le compositeur choisit, une nouvelle de Henry James, **Owen Wingrave**. En 1973, Britten compose son dernier opéra tiré de la nouvelle de Thomas Mann, **La Mort à Venise**. Un écrivain munichois vieillissant et en panne d'inspiration pense se régénérer dans la cité des doges. En réalité, il y rencontre la beauté sous les traits d'un adolescent polonais qui le conduit silencieusement vers l'idéal et la mort. C'est le moment où les images décadentes du film de Luchino Visconti viennent de populariser cette histoire qui recouvre une passion homosexuelle tardive chez un artiste bourgeois sous la problématique des rapports du créateur avec la matière vivante. Rien d'étonnant à ce qu'elle prenne chez Britten un caractère testamentaire. Le compositeur sait que le rôle d'Aschenbach sera sa dernière création pour Peter Pears, son compagnon d'une vie, désormais âgé de 63 ans, et que le travail acharné auquel il se livre ne fait qu'ajourner une opération du cœur pourtant indispensable. La toute fin de l'œuvre montre le moment où, sur la plage désertée du Lido de Venise ravagée par le choléra, Gustav von Aschenbach s'effondre doucement, en contemplant une dernière fois l'Apollon adolescent qui, de son doigt pointé vers l'horizon, lui indique la voie des immensités prometteuses.

Britten savait-il qu'il n'écrivait pas le rôle d'Aschenbach que pour Peter Pears et que c'était surtout pour lui que la mort de l'artiste allait être prémonitoire ? L'opération désastreuse qu'il

subit le réduit à une semi-invalidité. Malgré ce handicap et le traumatisme psychique qui l'accompagne, il parvient à achever pour la grande Janet Baker qui avait tant de fois incarné ses musiques au sein de l'English Opera Group la cantate dramatique *Phaedra*. C'est une œuvre d'un quart d'heure, puisqu'il ne lui était plus permis d'envisager un travail de plus grande envergure, tirée de la *Phèdre* de Racine. Sur le modèle des cantates italiennes de Händel, c'est une succession de récitatifs et d'airs. L'adagio final qui décrit la mort de Phèdre est une sorte d'ascension « anéantissante » vers la pureté et la tonalité d'ut majeur où il semble que Britten distille une vie entière d'expérience de la dramaturgie lyrique. La création de *Phaedra* fut le dernier triomphe auquel Britten put assister en juin 1976 ; il s'éteint le 4 décembre de la même année ; il est enseveli près de l'église d'Aldeburgh.

Death in Venice

Au moment de revoir la célèbre production de Robert Carsen, créée à Aix en 1991 et reprise en 2015, après avoir fait le tour du monde, on pourra peut-être méditer deux déclarations d'intentions dans lesquelles le plus grand compositeur anglais du 20^{ème} siècle a circonscrit son art poétique :

« Je crois qu'un artiste doit faire partie de sa communauté, travailler pour elle, avec elle, et être à sa disposition. Pendant ces cent dernières années, ceci est devenu de plus en plus rare : l'artiste et la communauté en ont souffert dans bien des cas, parce que, sans un auditoire, ou ne s'adressant qu'à une minorité intellectuelle, et privé d'un contact direct avec son public, l'artiste tend à travailler dans sa tour d'ivoire, sans s'ajuster à la vision des autres. C'est ce qui a rendu un grand nombre d'œuvres modernes obscures et inaccessibles, utilisables uniquement par des exécutants hautement qualifiés et compréhensibles seulement par les plus érudits. N'allez pas penser que je sois contre toute idée nouvelle. Loin de là [...], mais je suis contre l'expérimentation qui ne vise que l'expérimentation, l'originalité à tout prix. » (Discours prononcé à la cérémonie qui le faisait citoyen d'honneur d'Aldeburgh)

« Il est certain que j'écris de la musique pour les êtres humains – directement et délibérément. Je considère leurs voix, leurs possibilités d'étendue, de puissance, de subtilité, de coloration. Je considère les instruments dont ils jouent – leurs sonorités les plus expressives et les plus individuelles, et lorsqu'on peut dire que j'ai inventé un instrument, j'ai toujours en tête le plaisir que les jeunes exécutants auraient à en jouer. Je tiens compte des circonstances humaines de la musique, de son environnement et de ses conventions : ainsi, pour le théâtre, j'essaie d'écrire une musique efficace dramatiquement. Je crois en la musique de circonstance. Presque chaque chose que j'ai composée, l'a été en vue d'une certaine occasion, habituellement pour des exécutants bien définis et toujours pour des êtres humains. » (Discours prononcé après avoir reçu le Aspen Award aux USA, en 1964).

4 Chansons françaises – Chanson d'automne

Olivier Braux