

BRITTEN, *DEATH IN VENICE* ET LE PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE

Depuis le début de sa carrière de compositeur en 1935, Benjamin Britten (1913-1976) fréquente de très près des écrivains qui deviennent ensuite ses librettistes, avec qui il élabore, de manière très pointilleuse, les scénarios et les livrets de ses opéras dont il devient quasiment l'auteur¹. Pour leur *Paul Bunyan* de 1941, Britten collabore avec le poète Wystan Hugh Auden (1907-1973), essayiste, dramaturge et librettiste ; pour son *Peter Grimes* de 1945, avec le dramaturge et poète Montagu Slater (1902-1956) ; pour son *Billy Budd* d'après Melville de 1951, avec le romancier E.M. Forster² (1879-1970) ; et avec le romancier et poète William Plomer (1903-1973) pour sa *Gloriana* de 1953 et ses trois *Church Parables* des années 1964 à 1968. Il serait injuste de ne pas inclure sa fidèle amie Myfanwy Piper (1911-1997) avec qui Britten compose *Le Tour d'écrou* de 1954 et *Owen Wingrave* de 1971 d'après Henry James, avant qu'elle n'accepte de travailler à l'adaptation de *La mort à Venise* de Thomas Mann en septembre 1970³.

Britten, lecteur avide des poètes, ne fait pas d'études supérieures, mais il est fasciné par ces créateurs et par leur maîtrise du verbe et des idées. Artiste et créateur lui-même, il n'est guère étonnant qu'il se soit intéressé à *La mort à Venise* et au récit de la descente aux enfers de son écrivain célèbre. Ses opéras mettent en scène des personnages qui écrivent et sont confrontés à des choix douloureux : Inkslinger, le comptable et lexicographe prodigieux de *Paul Bunyan*, compagnon du héros civilisateur éponyme, avatar de son ami Auden ; le capitaine Vere, lecteur de Plutarque et mémorialiste à ses heures dans *Billy Budd*, et la Gouvernante du *Tour d'écrou*, dont le journal intime constitue la trame de l'opéra. Mais si ces œuvres invitent à la lecture d'un récit par l'entremise d'un prologue, Britten renonce à tout cadre diégétique pour son *Death in Venice*⁴. Au lieu du récit à la troisième personne de l'original, il nous propose de pénétrer d'emblée dans la conscience de son héros, Gustav von Aschenbach, et nous livre ainsi l'autobiographie de cet artiste. L'*Ouverture : Venise* n'est-elle pas repoussée après les deux premières scènes de l'acte I, qui installent Aschenbach dans son rôle de narrateur à la perspective unique⁵, comme le Prologue de Vere dans *Billy Budd* ou celui du *Tour d'écrou* ?

Je ferai de la construction de la dimension autobiographique de l'opéra mon deuxième point. Puis, si tant est que *Death in Venice* soit le plus autobiographique des opéras de Britten, à cause notamment de l'attirance du héros pour le jeune Tadzio et des références obliques de Britten à sa vie et ses œuvres, l'opéra l'est surtout en ce qu'il constitue une parabole sur les ambiguïtés et les tourments de la création artistique. Mais avant tout il me faut préciser ce que j'entends ici par pacte autobiographique.

1 Mervyn Cooke, « Britten and His Librettists : The Composer as Auteur », *Literary Britten, Words and Music in Benjamin Britten's Vocal Works*, Kate Kennedy (dir.), Woodbridge, The Boydell Press, 2018, p. 10-30.

2 Eric Crozier, metteur en scène et librettiste de Britten à ses heures, collabore au livret de *Billy Budd*.

3 Pour l'amitié entre Britten, Myfanwy et John Piper : Frances Spaulding, *John Piper, Myfanwy Piper, Lives in Art*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

4 Nous gardons le titre anglais pour désigner l'opéra de Britten.

5 Britten appelle ces deux scènes « le Prologue ». Donald Mitchell, « An introduction in the shape of a memoir », *Benjamin Britten, Death in Venice*, Donald Mitchell (dir.), Cambridge Opera Handbooks, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 12.

Le pacte

Pour définir ce pacte, j'emprunterai partiellement à Philippe Lejeune son concept de pacte autobiographique⁶, car même si Aschenbach n'est pas une personne réelle mais un personnage de fiction opératique, il noue un pacte avec le spectateur puisqu'il en fait le témoin de ses états d'âme et qu'il se montre dans toute la vérité de sa nature, quitte à se ridiculiser et à nous révéler ses défauts, pour parodier Rousseau dans ses *Confessions*. Dans l'opéra, ce pacte est noué dès la première mesure de la scène 1 avec le premier air d'Aschenbach « *My mind beats on and no words come*, mon esprit s'agite et aucun mot ne vient⁷ » où il avoue le tarissement de son inspiration. Britten coule cette confession dans une forme complexe dérivée de l'*aria da capo*, forme traditionnelle de l'introspection, d'où son nom parfois de « *identity aria* », avec une partie centrale frénétique. Il l'assaisonne d'une série dodécaphonique en mouvement direct puis rétrograde pour illustrer les mots « *taxing, tiring, unyielding, unproductive*, éprouvé, fatigué, rigide, stérile⁸ ». Il indique ainsi l'enfermement de son héros dans la prison de son solipsisme, avec un clin d'œil au *Doktor Faustus* de Mann, roman dont le héros musicien aurait été inspiré par Schoenberg et que Mann souhaitait voir mis en musique par Britten⁹. Comme le souligne Peter Evans¹⁰, avec ce premier des monologues d'Aschenbach, autoportrait qui nous permet de pénétrer dans la psyché de l'écrivain, Britten noue un pacte avec le spectateur et le convainc que le monologue est la forme d'expression privilégiée d'Aschenbach, et qu'il n'est en fait que monologue, incapable d'interagir avec ceux qui l'entourent.

De plus, pour illustrer les divagations philosophiques et les considérations sur la vie, l'art et l'amour dans lesquelles se perd Aschenbach, Britten compose une forme moderne de *recitativo secco*, inspirée par l'interprétation des récitatifs des *Passions* de Schütz par son compagnon Peter Pears, à qui l'opéra est dédié. Ces passages quasi parlés sont notés musicalement à des hauteurs précises sans notation de rythme et accompagnées au piano. Britten les veut plus proches de la déclamation que de l'expression lyrique, comme l'indique la partition¹¹. Ils sont signalés visuellement puisque l'écrivain saisit alors un livre, symbole de son art, et dans la mise en scène originelle de Colin Graham, un rayon vertical de lumière blanche centré sur Aschenbach révélait alors les recoins les plus sombres de son esprit¹². Vu leur rythme libre, il est du ressort de l'interprète de donner du sens à ces récitatifs par ses inflexions propres, en faisant naître des mélodies éphémères et aléatoires fondées sur l'accentuation de la langue anglaise, chacun imprimant sa note personnelle à un quasi *Sprechgesang* emprunté à Schoenberg, dans une proposition au spectateur que celui-ci est libre d'accepter ou de refuser, mais qui implique un engagement total du chanteur, auteur de sa propre musique. L'opéra compte dix récitatifs en tout, répartis sur les deux actes, six à l'acte I et quatre à l'acte II, disparition qui, avec leur raccourcissement, indique l'égarement progressif d'Aschenbach hors des sentiers de la raison. À l'origine, ces récitatifs devaient être parlés¹³, posant des problèmes vocaux aux interprètes du rôle, avec le passage toujours difficile de la voix parlée à la voix

⁶ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

⁷ Traduction de l'auteur, comme pour toutes les citations de cet article.

⁸ Benjamin Britten, *Death in Venice*, op. 88, partition d'orchestre, Londres, Faber Music, 1973, p. 4.

⁹ Philip Reed & Mervyn Cooke (dir.), *Letters from a Life, the Selected Letters of Benjamin Britten, vol. Six, 1966-1976*, Woodbridge, The Boydell Press in association with The Britten-Pears Foundation, 2012, p. 385.

¹⁰ Peter Evans, *The Music of Benjamin Britten*, Londres, Dent, 1979, p. 526.

¹¹ Partition d'orchestre, *ibidem*, p. xiii.

¹² Colin Graham « The first production », in Donald Mitchell, *op.cit.*, p.70.

¹³ Donald Mitchell « An introduction », Donald Mitchell, *op.cit.*, p. 12.

chantée, et aurait rompu la tension dramatique de ce monodrame lyrique, parfois fort raisonneur et statique, vu la personnalité de son protagoniste.

Enfin cette notion de pacte est à rapprocher du pacte faustien qu'Aschenbach signe avec lui-même, dès la scène 1, dans le cimetière de Munich. La thématique du pari ou du pacte nourrit nombre d'opéras de Britten, et de Peter Grimes à la Gouvernante, ses héros signent un pacte avec l'avenir. Ici, la didascalie précise que les merveilles que le Voyageur déroule pour Aschenbach dans son arioso « *Marvels unfold* », d'une manière qui rappelle le Méphisto de Goethe, sont suscitées par sa rencontre avec ce dernier et qu'elles naissent dans la pensée d'Aschenbach, même si c'est le Voyageur qui les exprime : « *He turns away, sunk in thoughts called up by the Traveller.* ». C'est le même geste qu'accomplit le Directeur d'hôtel à la scène 4 en proposant, tel Méphisto à Faust, une vision, celle de la plage et de la mer, plus tard associées à Tadzio. Dans ce premier monologue passe l'écho du vieux Faust tourmenté dans son cabinet, puis s'émerveillant de l'arrivée du printemps, quand Aschenbach espère y puiser le renouveau de son inspiration « *O tender leaves and tardy spring, refresh me ! Ô feuilles tendres et printemps tardif, rafraichissez-moi¹⁴ !* ». Est-ce une coïncidence ? Britten interrompt la composition de son opéra entre juin et septembre 1972 pour préparer et diriger des représentations et le premier enregistrement mondial des *Scènes du Faust de Goethe* de Robert Schumann, dont le Méphisto n'est autre que John Shirley-Quirk, le baryton-basse qui assure les sept rôles qui sont les visages de la Mort dans l'opéra. Ce pacte faustien, partir au soleil vers le sud, Aschenbach le signe à la fin de la scène 1, par un « *So be it ! Ainsi soit-il* » sur un motif ascendant de quarte, intervalle lié au maléfique chez Britten¹⁵, qui revient à la fin de la scène 6, avant le repère 138¹⁶, quand il décide de rester à Venise après le départ manqué. Le motif est enchâssé dans le récitatif qui ouvre l'acte II, où il offre son ironique symétrie. Enfin il devient le pathétique « *Let the gods do what they will with me, Que les dieux fassent ce qu'ils veulent de moi* » à la fin de la scène 13 du *Rêve cauchemardesque*, renforcé par le « *Do what you will with me, Faites de moi ce que vous voudrez* » qui s'adresse aux Dieux comme à Tadzio à la fin de la scène 14, *La plage désertée*, avant la préparation de sa toilette mortuaire chez le Coiffeur.

Construire le courant de conscience

Autobiographique, l'opéra l'est aussi puisque toute action scénique est vue et rapportée par Aschenbach, rarement hors de scène et ceci pour des laps de temps très brefs, et dans la manière dont l'opéra construit le courant de conscience de son protagoniste. Le projet initial de Britten était de mettre en scène l'opéra « *in the round* », les spectateurs entourant alors la scène et le protagoniste, dans un désir d'objectiver la perspective unique du narrateur¹⁷. Les propos des clients de l'hôtel en différentes langues étrangères, scène 4, que l'on reproche tant à Britten, sont une conséquence de la perception du narrateur solipsiste à la perspective unique, isolé au sein du brouhaha de l'hôtel, comme de son incapacité à interagir avec ses semblables. L'opéra se déroule donc de la scène 1 à la scène 17 sans qu'aucune cadence vienne interrompre le discours musical. La césure de l'entracte, rendue indispensable pour soulager l'interprète d'Aschenbach, n'intervient que fort tard dans la composition, en décembre 1972, car à l'origine

¹⁴ Voir les scènes « Nuit » puis « Faust et Wagner » dans le *Faust I* de Goethe, traduction de Jean Malaplate, Paris, GF-Flammarion, 1984, p. 34 et 53.

¹⁵ N'est-ce pas la signature musicale de Tarquinius dans *Le viol de Lucrèce*, de Claggart dans *Billy Budd*, et de Quint comme de la Gouvernante dans *Le Tour d'écrou* ? Gilles Couderc, « Quatre et quarts, le diable est à quatre chez Britten : fantastique et images du mal dans *The Turn of the Screw* », *Opéra et fantastique*, Hervé Lacombe et Timothée Picard (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2011.

¹⁶ Partition d'orchestre, p. 137.

¹⁷ Donald Mitchell « An introduction », Donald Mitchell, *op.cit.*, p. 4.

Britten reprend aux cordes l'aveu « *I love you* » qui conclut la scène 7, acte 1, pour ouvrir l'acte II, sans rupture entre les deux actes¹⁸. L'aspect filmique du livret et de la composition est pris en compte à la création par Colin Graham qui fait de la scène « *a black box like the inside of a camera whose shutter opened to reveal the constantly shifting pattern of colour and images of Aschenbach's mind*, une boîte noire comme l'intérieur d'un appareil photo dont l'obturateur s'ouvre pour révéler les motifs constamment changeants de couleurs et d'images présentes dans l'esprit d'Aschenbach¹⁹ ». Chaque scène de l'opéra est pourvue d'un titre et constitue un « *a moment of being*, un moment de conscience » pour parodier Virginia Woolf, dans une narration qui procède volontiers par ellipse, dans une temporalité élastique, avec « *Passage of time* » comme fréquente didascalie. L'aspect filmique de l'opéra est ménagé par la technique du fondu-enchaîné ou du « *linkage* » selon Roseberry, le développement dans une scène du matériau musical qui la précède ou sa prolongation pour assurer la transition vers la scène suivante²⁰. Britten utilise déjà cette technique dans *Le Tour d'érou*, créé à Venise en 1954, pour lier les scènes de son opéra entre elles. Il met en valeur les variations du thème de l'érou que constituent ces interludes en les numérotant dans la partition, souligne les symétries des deux actes de longueur égale et met l'accent sur les tours donnés à la vis dramatique. Ici les scènes sont notées en continu. Les transitions sont extrêmement fluides et rapides et il est parfois difficile au baryton-basse qui joue les sept visages de la Mort de changer de costume et de maquillage à temps pour incarner un nouveau personnage.

Les récitatifs sont parfaitement intégrés au discours musical par des rappels des principaux motifs de l'opéra et constituent un aspect de la vie émotionnelle et intellectuelle d'Aschenbach, selon qu'il tourne ses regards sur lui-même avec l'accompagnement du piano, ou sur le monde extérieur. La diversité de ses perceptions est alors traduite par une grande diversité rythmique, harmonique et orchestrale. La série dodécaphonique qui ouvre l'opéra avec sa marche ascendante hésitante, détermine un chromatisme associé à Aschenbach et elle constitue en quelque sorte son ADN. Non seulement elle réapparaît par fragment au cours de l'opéra mais elle donne naissance d'une manière quasi organique à de nombreux motifs fondés sur l'inclusion d'une tierce mineure dans une tierce majeure et la permutation de ces éléments. Hérité de Purcell, Schubert et Mahler, ce motif apparaît souvent chez Britten et indique le cheminement du chancre au cœur de la rose, ou du péché au cœur de l'homme, dans la *Sérénade pour ténor, cor et cordes*, op. 31 de 1943. Il signale ici qu'Aschenbach porte en lui les germes de sa propre destruction. Je me contenterai d'examiner ses apparitions et variations les plus marquantes.

La première se situe dans la scène 1 avec l'arioso du Voyageur qui fait entrevoir à Aschenbach un paysage exotique de marécage purulent, nettement lié au choléra, avec son motif en croix « *Marvels unfold* » annoncé par un dramatique solo de timbale entre les repères 13 et 14²¹. Ce motif « à la B.A.C.H » constitue un clin d'œil à l'écrivain Aschenbach, littéralement le ruisseau de cendres²², comme à son premier interprète, Peter Pears, grand Évangéliste des *Passions* de Bach²³. À la scène 6, le motif est associé au sirocco étouffant qui pousse Aschenbach à son faux départ, entre les repères 107 et 110. Il revient à l'acte II, scène 8, dans les propos du Coiffeur lorsqu'il mentionne l'épidémie de choléra, où il est souligné par

¹⁸ Rosamund Strode, « *A Death in Venice chronicle* », in Donald Mitchell, *op. cit.*, p. 36-37.

¹⁹ Colin Graham « *The first production* », Donald Mitchell, *op. cit.*, p. 70.

²⁰ Eric Roseberry, « *Tonal ambiguity in Death in Venice : a symphonic view* », Donald Mitchell, *op. cit.*, p. 86.

²¹ Partition d'orchestre, p. 14.

²² Pour les jeux de mots musicaux de Britten, voir Stephen Arthur Allen, « *Britten and the world of the child* », *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Mervyn Cooke (dir.). Cambridge : Cambridge University Press, 1999, p. 280.

²³ Britten enregistre la *Passion selon Saint Jean* avec Pears comme Évangéliste pour Decca en mars 1971. Rosamund Strode, « *A Death in Venice chronicle* », *op. cit.*, p. 28.

sa reprise au tuba, repère 198, puis dans les explications de l'Employé de chez Cook, scène 11, *L'agence de voyage*. Ses propos sur la propagation de l'épidémie, dans un style *parlando*, sont alors soutenus par une reprise orchestrale de l'arioso du Voyageur.

Aschenbach meurt du choléra, corollaire de son infatuation pour Tazio, considérée comme une trahison de ses idéaux apolliniens. À l'acte II il le poursuit dans une quête exaltée à travers Venise. Le thème musical de cette *Sehnsucht* apparaît à la voix dans la dernière scène de l'acte I, après qu'Aschenbach échoue à parler à Tazio pour souligner « *So longing passes back and forth between life and the mind*, Ainsi le désir va et vient entre la vie et l'esprit ». Le thème est construit sur une série de tierces descendantes dans un mouvement paradoxalement ascendant. Il devient celui de la grande passacaille qui accompagne l'errance du héros dans la scène 9 justement nommée *The pursuit*, à la fois poursuite et quête, et dans la scène 16, *La dernière visite à Venise*, entre les repères 301 et 307. Dans la même logique, la déclaration d'amour « *I love you* » qui suit l'énoncé de la *Sehnsucht*, scène 7, se fait sur une tierce ascendante mineure puis descendante majeure.

Enfin, dernier motif dérivé de « *My mind beats on* », le motif « *Serenissima* », thème de la barcarolle qui accompagne Aschenbach vers et dans Venise. Il paraît d'abord à la scène 2, chanté par les voix d'hommes du chœur, et fournit ensuite sa matière à l'*Ouverture* qui suit, sous-titrée Venise, qui enferme ainsi l'écrivain dans son piège. La fascination d'Aschenbach pour la ville des masques, des intrigues amoureuses et des épidémies de peste et de choléra, qu'il appelle « *Ambiguous Venice, Where water is married to stone and passion confuses the senses*, Venise l'ambiguë, où l'eau se marie à la pierre et où la passion confond les sens », scène 3, se révèle en effet fatale pour l'écrivain. Et les appels des gondoliers, scène 6, qui sonnent en écho aux appels à Tazio, scène 5, annoncent les cris de l'escorte de Dionysos dans *Le rêve*, scène 13, qui signale sa déchéance proche.

La saturation chromatique autour d'Aschenbach et le réseau de motifs qu'il suscite sonne en écho à la musicalisation de son texte par Mann grâce au jeu des leitmotifs dont, à l'image de Wagner, Mann parsème son récit. Ils lient l'opéra de Britten à la *Liebestod* du troisième acte de *Tristan*, composé à Venise, titre d'une autre nouvelle de Mann, mais aussi première œuvre de Wagner où le chromatisme est érigé en système de composition²⁴. Pour alléger ce climat d'introversio chromatique très germanique, Aschenbach propose des motifs diatoniques qui malgré leur fraîcheur, se révèlent également trompeurs. Le premier apparaît dans la scène 1, décidément cruciale à bien des égards. Répondant aux visions hypnotiques du Voyageur et rompant avec le climat étouffant des chromatismes, des cuivres et des percussions, Aschenbach exprime son *Wanderlust* et ses aspirations à renouveler son inspiration (repère 20) dans des gammes diatoniques ascendantes des cordes en Mi majeur, tonalité qui lui est attachée. Leur sérénité est à peine troublée par le décalage entre leurs parties et elles mènent à un grand *tutti* de l'orchestre qui propulse l'écrivain à bord du bateau vers Venise. Ces gammes réapparaissent avant l'aveu de la scène 7 mais des chromatismes agressifs viennent alors brouiller leur sérénité pour révéler le conflit intérieur qui agite Aschenbach. Enfin elles reviennent brièvement par cinq fois dans la scène du *Rêve* où elles sont clairement liées à Apollon, entre les repères 280 et 283, et leur disparition signale sa défaite devant Dionysos.

Autre thème important, celui dit de la vue, « *Look, Signore, the view* », annoncé par le Directeur d'hôtel, qui paraît au repère 59 de la scène 4, *La première nuit à l'hôtel*. Il consiste en un chapelet de tierces descendantes qui arpègent des accords parfaits majeurs. Ils fournissent le matériau musical de cette scène jusqu'à l'entrée des hôtes pour le dîner (repère 66). Mais le retour du thème dans un grand *fugato* orchestral solennel avant la dernière scène, *Le départ*,

²⁴ Dans « *Ambiguous Venice* », *Literary Britten, op. cit.*, p. 359-361, John Hopkins lit l'accord de Tristan dans la série « *My mind beats on* ».

(repère 311) puis sa reprise par une flûte solitaire pendant celle-ci (repère 320) indique qu'Aschenbach n'a succombé qu'à une illusion, avec comme seule perspective sa mort prochaine.

Enfin, thème essentiel, celui de Tadzio, énoncé au vibraphone dans la scène 4, dont le timbre cristallin souligne l'étrangeté, car il est fondé sur un arpège de septième majeure, synonyme ici d'inaccessibilité. Ce thème n'est sujet à aucune variation dans l'opéra et réapparaît toujours à l'identique, exprimant ainsi, si l'on accepte que le commentaire orchestral est issu de la psyché d'Aschenbach, son incapacité à le faire sien et l'intangibilité du jeune garçon. Tadzio est associé ensuite à un monde complexe de percussions inspirées du gamelan balinaise, synonyme chez Britten d'un ailleurs et d'un autrement, dont les couleurs et le diatonisme soutiennent les pas de danse de ses camarades et de sa mère. Britten en fait des danseurs habitués à rester en scène et à s'exprimer sans recourir à la parole pour montrer l'incapacité d'Aschenbach à communiquer avec Tadzio et son entourage, et sa tendance à poétiser les événements autour de lui²⁵. Muets comme des statues, les enfants sont appelés par l'imagination enfiévrée d'Aschenbach à devenir les marbres animés de la Grèce antique dans la fantaisie mythologique des *Jeux d'Apollon*, scène 7, dont Tadzio sort vainqueur.

Comprendre « le cheminement de l'esprit créateur »

Que *Death in Venice* soit une parabole sur les tourments de la création artistique plus que sur les tourments de l'homosexualité, il n'en faut pas douter. Trois opéras précédents, *Peter Grimes*, *Billy Budd* et le *Tour d'écrou*, développent déjà cette dernière thématique. Ils se soldent par la mort de jeunes garçons, objets de l'obsession d'adultes, aux mains de ces derniers, selon le trope wildien de *La ballade de la geôle de Reading*, alors que le *Midsummer Night's Dream* adapté de Shakespeare esquisse le partenariat consenti entre l'adulte Oberon et l'enfant Puck, dans le cadre intime, fantasmé et circonscrit de la forêt magique. Ici, aucune interaction entre l'adulte et l'enfant. Au contraire, c'est l'adulte en proie à son obsession pour Tadzio qui décède lorsqu'Eros dévoile son double visage et montre celui de Thanatos. Avec Inkslinger dans *Paul Bunyan* et Peter Grimes, le pêcheur poète dans l'opéra éponyme, ou Billy le chanteur dans *Billy Budd*, Britten interrogeait la place de l'artiste dans la société, notamment son insertion dans le projet socialiste et uniformisateur que construit le *Welfare State* en Grande-Bretagne à l'issue de la Seconde Guerre Mondiale. Ici c'est la trahison de ses idéaux apolliniens, symbolisée par son obsession pour Tadzio qui conduit Aschenbach à sa perte. La nouvelle de Mann exploite la polarité Apollon/Dionysos présentée dans *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche et Britten s'y montre très sensible. Pendant l'écriture du livret en 1971, il lit deux romans de Herman Hesse, *Roshalde* de 1914 et *Narcissus und Goldmund* de 1930, qui développent cette thématique, l'un avec son personnage de peintre célèbre au sommet de son art, engagé dans une quête artistique pour un idéal de beauté inatteignable, et l'autre qui essaie de réconcilier le dionysiaque et l'apollinien au travers de deux personnages contrastés²⁶. En 1971, lorsque Piper propose à Britten « *Yes, I turned away from the paradox and daring of my youth, renounced bohemianism and sympathy with the outcast soul to concentrate upon simplicity, beauty, form — upon these all my art is built*, Oui, je me suis détourné des paradoxes et des hardiesses de ma jeunesse, j'ai renoncé à la vie de bohème et à la compassion pour les parias pour me consacrer à la simplicité, la beauté, la forme — tous ces éléments sur lesquels s'est construit mon art²⁷ », se souvient-il d'une lettre de son ami Auden de janvier 1942 ? Se piquant de psychanalyse et

²⁵ Myfanwy Piper, « The Libretto », Donald Mitchell, *op. cit.*, p. 47.

²⁶ *Letters from a Life, Vol. Six, op.cit.*, p. 468-9

²⁷ Récitatif 3, scène 4, *La première nuit à l'hôtel*.

sous l'influence évidente de Nietzsche, le poète y sermonne son ami à propos de ses efforts pour résister aux « exigences du désordre » et du bohémianisme qui entraînent ses maladies psychosomatiques à répétition, dues à son obsession refoulée pour les jeunes garçons²⁸. Se souvient-il aussi de la réponse indirecte que Britten y fait en affirmant à son beau-frère Kit son besoin de discipline dans le travail, inculqué par son maître Franck Bridge²⁹ ? N'est-ce pas un compositeur toujours travaillé par la nécessité de progresser qui affirme à Pears en 1964, après le succès public phénoménal du *War Requiem*, qui l'inquiète plus qu'il ne le rassure, et avant le repli dans le monde intime des *Church Parables*, l'impérieuse nécessité de devenir un meilleur compositeur³⁰ ? Enfin, Britten connaît d'autres tourments, comme l'indiquent ses carnets de Venise où, contrairement à ses habitudes, il note et travaille des motifs pour son opéra³¹. Il le compose à marches forcées, se sachant malade et après avoir repoussé l'opération du cœur indispensable à sa survie, qui intervient une fois sa partition terminée.

Dans l'opéra, l'écrivain exprime les tourments de la création artistique dans le récitatif qui ouvre l'acte II, après les réflexions qu'il se fait sur son Hymne à Apollon, suite à l'aveu « *I love you* » qui lui procure la sensation de s'être avili dans une orgie (repère 191). La polarité Apollon/Dionysos est mise sur scène pendant le *Rêve* de l'acte II où Apollon, chanté par un haute-contre au timbre « froid, ni masculin ni féminin » selon Britten³², bat en retraite sous les assauts de la basse de Dionysos après un court duo bitonal, deux mesures avant 283, qui laisse la place à la danse échevelée de son escorte alors que le chœur et l'orchestre reprennent les septièmes attachées à Tazio. Mais cette polarité est mise en place dès la première scène. Des gammes par ton montantes et descendantes *tremolando* des cordes accompagnent la partie centrale de l'aria « *My mind beats on* » d'une agitation suspecte alors qu'Aschenbach exprime ses convictions esthétiques et dénonce « *the words called forth by passion [and] the easy judgement of the heart*, les mots que dictent la passion et le jugement facile du cœur » (repères 6 à 7). La superposition de la voix d'Aschenbach, luttant contre les sortilèges évoqués par le Voyageur, à la voix de ce dernier, à partir du repère 17, exprime pour la première fois le conflit intérieur qui se joue dans le dédoublement de sa conscience et son refoulement des tentations dionysiaques. « *I won't, I don't want to notice him*, Je ne le regarderai pas, je ne veux pas le regarder », dit-il dans une protestation d'une redondance suspecte, juste avant l'arioso du Voyageur. Ce dernier, tout comme le Vieux Gondolier plus tard, est un étranger, et Dionysos est un dieu étranger, sinon le Dieu étranger par excellence, si l'on en croit *Les Bacchantes* d'Euripide³³. La ville de Venise elle-même, qui fait commerce avec l'Orient lointain, n'est-elle pas dionysiaque ? Cette étrangeté, exprimée bien souvent par les vents et les cuivres, caractérise les sept messagers de la mort : dramatique solo de timbales précédant le Voyageur, accompagné des percussions, de la clarinette basse et du basson ; voix de fausset du Vieux Dandy ; basson rageur d'opéra bouffe pour le Vieux Gondolier ; choral de cuivres disharmonieux et péremptoire pour le Directeur d'hôtel ; acciatures du hautbois et secondes des cors pour les ciseaux du Coiffeur ; parodies de musique populaire et trompette sarcastique pour le Chef des musiciens, dont les bouffonneries culminent dans le « Chœur du rire » grotesque qui conclut la scène. Tazio, avec son thème caractéristique au vibraphone, participe de cette étrangeté. Ses harmonies soutiennent l'Hymne à Apollon, fondé sur un Hymne Delphique ancien, scène 7, et

²⁸ Donald Mitchell, « An introduction », Donald Mitchell, *op.cit.*, p. 22.

²⁹ Donald Mitchell « An introduction » Donald Mitchell, *op.cit.*, p. 22.

³⁰ Philip Reed & Mervyn Cooke (dir.), *Letters from a Life, The Selected Letters of Benjamin Britten, Vol. Five, 1958-1965*, Woodbridge, The Boydell Press in association with the Britten-Pears Foundation, 2010, p. 614.

³¹ Colin Matthews « The Venice sketchbook », Donald Mitchell, *op.cit.*, p. 55-56.

³² *Letters from a Life, Vol. Six, op.cit.*, p. 491.

³³ W.H. Auden et Chester Kallman s'inspirent de la tragédie d'Euripide pour leur livret des *Bassarides*, opéra de Hans Werner Henze créé en 1966.

son thème au vibraphone est soutenu par une reprise aux cordes de l'Hymne à Apollon dans le postlude mystérieux qui suit la mort d'Aschenbach.

On a déjà noté la raréfaction des récitatifs et leur raccourcissement au fur et à mesure que l'opéra progresse. De nature apollinienne, ils procèdent des tentatives d'Aschenbach de garder le contrôle de lui-même. Les rêveries hypnagogiques des premières scènes, « *Low-lying clouds*, Nuages bas », scène 2, « *Ah Serenissima* » et « *Mysterious gondola* » scène 3, ou encore « *The wind is from the West*, le vent vient de l'ouest » scène 5, soulignées par le piano, la harpe et les cordes, qui semblent appartenir au monde d'Apollon, disparaissent après le départ manqué, scène 6, quand Aschenbach devient passif face à son destin, comme l'indique son installation dans son transat. De même, comme le note Evans, si l'arioso « *My mind beats on* » présente les traits d'un *da capo* complexe, où se manifeste le sens de la forme de l'écrivain et où son imagination est mise au service de sa volonté, comme il le précise alors (repère 3 à 5), les seuls moments où Aschenbach s'exprime dans une forme reconnaissable d'aria sont l'Hymne à Apollon, à l'issue des *Jeux*, scène 7, et l'air des adieux à Phèdre, scène 16, autre annonce de sa mort, dans l'avant-dernière scène³⁴.

La polarité Apollon/Dionysos se manifeste aussi par l'opposition entre la scène diurne inondée de soleil des *Jeux d'Apollon* et de la scène nocturne du *Rêve* qui oppose le haute-contre d'Apollon à la basse de Dionysos. Mais, ironique symétrie, elle est aussi mise en scène au cours des *Jeux* (repère 151) par la rivalité entre Tadzio et Jaschiu qui se joue dans l'épisode où Tadzio prend le rôle d'Hyacinthe et Jaschiu celui de son rival Zéphyr, annonçant la défaite de Tadzio aux mains de Jaschiu dans la dernière scène. Autre symétrie ironique, dans cette même scène, le chœur accompagne le « Pas Seul » de Tadzio (repère 158) en rappelant comment Socrate apprit à Phèdre que « *Beauty is the only form / Of spirit that our eyes can see*, la beauté est le seul reflet de l'esprit / qui par l'œil puisse être surpris ». Puis c'est Aschenbach dans le rôle de Socrate qui explique dans ses adieux à Phèdre, scène 16, que la beauté découverte par les sens mène à la passion et à l'abîme dionysiaque. Ce moment constitue son *Augenblick*, *anagnorisis* ou prise de conscience, souligné par le *fugato* solennel de l'orchestre (repère 311) de ce qu'il annonçait dans le récitatif qui suit sa première vision de Tadzio, scène 4, avant 77 : « *There is indeed in every artist's nature a wanton and treacherous proneness to side with beauty*, Il y a vraiment en tout artiste une tendance capricieuse et pernicieuse à prendre parti pour la beauté. » Cette phrase à elle seule résume le dilemme de l'artiste en associant le polysème « *wanton* », qui s'applique au paysage luxuriant évoqué par le Voyageur comme à la violence gratuite et au dévergondage sexuel de la bacchanale du *Rêve* et au sentiment rétrospectif de l'orgie que procure à Aschenbach l'exaltation de son Hymne à Apollon, symbole de beauté parfaite. En célébrant ce dernier, célébrait-il en fait le dieu étranger ?

La question sans réponse

À ce dilemme, l'opéra n'apporte pas de réponse. Aschenbach s'effondre dans son transat-linceul sur la plage, lieu liminaire et symbole d'un entre-deux alors que Tadzio s'enfonce dans la mer, image de la nature indifférenciée. Le postlude orchestral oppose alors les cordes d'Aschenbach issues de l'Hymne à Apollon et le vibraphone puis le *glockenspiel* de Tadzio, qui ne se rejoignent que sur un La suraigu, tonalité associée à Tadzio, dont la dominante, mi, est la tonique du Mi majeur associé à Aschenbach. Le climat est à l'apaisement et malgré ses échos mahlériens, j'aimerais rapprocher ce postlude de certains postludes de Verdi où celui-ci verse le baume de la consolation sur les blessures de ses protagonistes, comme celui qui suit « *Il lacerato spirito* » de Fiesco au Prologue de *Simon Boccanegra*. Dans la pratique de

³⁴ Peter Evans, *op. cit.*, p. 531.

Britten et selon son art de la parabole, ce postlude, qui répond au Prologue des scènes 1 et 2, est l'équivalent des épilogues où le compositeur propose ou tire la ou les leçon(s) de son opéra, condamnant ou rédimant ses personnages. Si dans *Billy Budd* Vere est momentanément rédimé, avant que ne reprenne la noria de ses souvenirs et de ses remords, la Gouvernante du *Tour d'écrou* est damnée, au même titre que Quint, par l'émergence du triton, le *diabolus in musica*, qui accompagne sa reprise de *Malo*, la chanson de Miles, effondré à ses pieds. Ici il s'agit de rédemption, ou du moins de consolation et de compassion pour ce personnage écartelé entre deux visions de l'art, puni comme le Penthée d'Euripide pour ne pas avoir accueilli le dieu étranger. Bien sûr, l'opéra lui-même, en tant que construction artistique dont on a à peine entrevu les mécanismes, conscients ou inconscients, est entièrement placé sous le signe d'Apollon. Mais le dilemme a obsédé Britten jusqu'à la fin de ses jours puisqu'il incorpore cinq des motifs de son opéra au dernier mouvement, *Récitatif et passacaille*, sous-titré « *Serenissima* », de son dernier quatuor, terminé à Venise en novembre 1975. Réponse tardive aux sollicitations de son ami le critique musical Hans Keller, qui le presse de renouer avec un genre délaissé depuis 1945 et à qui il dédie l'œuvre, n'est-ce pas une affirmation des idéaux apolliniens dans la construction d'un dialogue entre quatre voix ? Et si Britten évacue la sacro-sainte forme sonate pour le premier de ses cinq mouvements, c'est pour créer des formes nouvelles qui font l'admiration du dédicataire³⁵.

Le récitatif présente successivement la barcarolle de l'Ouverture « Venise » au violoncelle ; le thème de la *Sehnsucht* qui fournit sa basse contrainte à la passacaille des errances de l'acte II, scène 9, au second violon, et les arpèges de la harpe qui scandent les strophes des adieux à Phèdre au premier violon. Puis l'alto reprend le motif du chancre « *My head is heavy* » de la scène 6, avant la reprise du motif « *I love you* », comme si Britten offrait à l'auditeur un résumé de son opéra réduit à son essence. Commence alors la passacaille dans la tonalité de Mi majeur, associée à Aschenbach, dernière passacaille de l'œuvre de Britten, où elle joue souvent le rôle de threnodie et participe aux rituels de mort que construisent ses opéras. Un motif hésitant du premier violon, dérivé de « *I love you* » franchit une tierce ascendante, retombe, et cite l'Hymne à Apollon dans une deuxième partie alors que le violoncelle commence une lourde marche funèbre qui insiste sur ses trois temps. Mais au lieu de l'accord parfait de Mi majeur, réalisé à la mesure 124 avec les harmoniques du second violon, l'œuvre, et Britten, prend congé sur un mystérieux accord. Au seuil de la mort, la question se pose toujours.

Gilles COUDERC
ERIBIA, Université de Caen Normandie

³⁵ *Letters from a Life, Vol. Six, op.cit.*, p.294-5 et 668

