



HAL
open science

Le viol de Lucrece de Britten : un livret d'opéra qui revisite les fondamentaux du genre

Pascal Terrien

► **To cite this version:**

Pascal Terrien. Le viol de Lucrece de Britten : un livret d'opéra qui revisite les fondamentaux du genre. Revue LISA / LISA e-journal, 2014, vol. XII-n°6, 10.4000/lisa.6392 . hal-01925734

HAL Id: hal-01925734

<https://amu.hal.science/hal-01925734>

Submitted on 17 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Colloque international interdisciplinaire
Les livrets d'opéras 1945-1970 : de la reconstruction à la contestation
18 et 19 mars 2011, Université de Nantes

Le viol de Lucrèce, un livret d'opéra qui revisite les fondamentaux du genre.

Pascal Terrien

Introduction

Le viol de Lucrèce fut créé le 12 juillet 1946 au festival de Glyndebourne en Grande-Bretagne. Benjamin Britten se réapproprie en composant cet opéra de chambre le modèle et les éléments laissés par Henry Purcell. Mais le compositeur innove aussi en adaptant ces caractéristiques à la société britannique, et au monde de l'opéra, tels qu'ils sont dans cet immédiat après-guerre. Le sujet du drame est d'actualité à sortir de la deuxième guerre mondiale, et la formule opéra de chambre répond aussi à des nécessités artistiques et économiques particulières à cette époque. Les questions qui fondent le thème du colloque sur l'opéra aux cours des années 1945 – 1970 peuvent être éclairées à l'aune de cette création. Nous étudierons les différentes facettes de l'opéra de chambre de Britten qui apportent plusieurs réponses sur le rôle et la place de l'opéra dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Nous défendons l'hypothèse que *Le viol de Lucrèce* est une allégorie de la société d'après-guerre. Enfin, sans que l'œuvre ne soit particulièrement engagée au sens politique ou social, nous distinguons pourtant quelques traces de questionnement dans le texte et la mise en œuvre de cet opéra.

I. *Le viol de Lucrèce, un opéra original*

I. 1. Une innovation au goût du *retour à ...*

Britten compose *Le viol de Lucrèce* en 1945 juste après le succès remporté par *Peter Grimes*, son premier grand opéra qui s'inscrivait dans la pure tradition lyrique du XIX^e siècle, et qui

avait été créé au Stadler's Wells Theatre. Avec cette œuvre, Britten souhaite refonder l'opéra anglais afin d'échapper à la grandiloquence des opéras italiens ou allemands de la période précédente :

« Un de mes buts principaux est de [...] rendre à l'adaptation musicale de la langue anglaise l'éclat, la liberté et la vitalité qui sont étrangement rares depuis la mort de Purcell¹. » .../... « Je ne m'étais jamais rendu compte, avant de connaître la musique de Purcell, que les mots Walter, Benjamin Britten pouvaient être utilisés avec une telle ingéniosité, une telle couleur². »

Entre innovations et *retour à...*, Britten va mettre en œuvre un *opus* qui reprend, comme nous l'étudierons dans les lignes qui suivent, les principes de l'opéra de chambre créé au XVII^e siècle par son aîné. L'attachement à la prosodie anglaise sera un des objectifs importants que le compositeur essayera de traiter de manière originale³, mais ses buts sont multiples et ils visent à redonner à l'art lyrique anglais une place qu'il semble avoir perdu au cours des siècles. C'est clairement un retour à l'opéra de chambre baroque tel qu'il est illustré par *Didon & Enée*, avec certains aspects spécifique dans les formes musicales, tels le *Ground*, La chaconne. Il souhaite aussi avec quelques amis échapper aux lourdeurs des grandes maisons d'opéras dont il a été l'une des victimes avec son premier opus, *Peter Grimes*. Eric Crozier décrit ces raisons dans un article de la revue *Tempo*⁴, et explique que la fondation de l'*English Opera Group* répond aux contraintes qui sont celles de l'Angleterre au sortir de la guerre⁵. Pour Crozier, l'expérience que lance en juillet 1946 le Glyndebourne Opera House, en faisant le choix de créer un court festival allant de juin à octobre, dont les spectacles peuvent ensuite être joués dans de nombreuses villes anglaises, voire à Londres ou sur le Continent, - capable de se déplacer et de s'adapter aux situations des théâtres plus petits -, cette expérience est une réponse aux difficultés que rencontre l'art lyrique en Grande-Bretagne. Devant l'immense succès que remporte l'opéra de chambre de Britten à sa création et lors des tournées, le compositeur et ses amis⁶ décident de fonder une société au printemps 1947 sous le nom d'*English Opera Group*⁷ et déclarent leurs intentions dans un manifeste :

Nous pensons qu'il est temps que l'Angleterre produise ses propres opéras, bien qu'elle n'ait jamais entretenu de tradition lyrique propre et qu'elle ait toujours été dépendante du répertoire

¹ Gaulle, Xavier de, *Benjamin Britten ou l'impossible quiétude*, Paris, Actes Sud, 1996, p. 187.

² *Ibid*, Crozier Eric, *Benjamin Britten : Peter Grimes*, Sadler's Wells Opera, Books n° 3, The Bodley Head, 1945, p. 8.

³ Haddon Squire, W.H., « The Aesthetic Hypothesis and 'The Rape of Lucretia' », *Tempo*, New Series, n° 1, sept. 1946, pp. 1-9.

⁴ Crozier Eric, « Benjamin Britten's Second Opera 'The Rape of Lucretia' », *Tempo*, n° 14, mars 1946, p. 11-12.

⁵ White, Eric Walter, *Benjamin Britten, His life and operas*, Londres-Boston, Faber and Faber, 1983.

⁶ Peter Pears, Eric Crozier, Benjamin Britten, Anne Wood, Piper, Duncan, etc.

⁷ Par la suite, Britten et Pears fonderont le Festival d'Aldelburgh en 1948.

étranger ? Notre groupe présentera chaque année un festival consacré aux opéras contemporains anglophones mélangés à des œuvres classiques, dont celles de Purcell. Notre groupe s'est notamment fixé comme objectif d'encourager les jeunes compositeurs à écrire pour l'opéra, et les jeunes poètes et dramaturges à rédiger des textes en collaboration avec les musiciens⁸.

I. 2. Innovations vocales

Britten est l'un des premiers, à cette époque, à créer un opéra de chambre sur le modèle du célèbre *Didon et Enée* de Purcell⁹. Il choisit, pour ce faire, très peu de chanteurs et un orchestre réduit à douze musiciens plus un chef d'orchestre tenant le rôle de la basse continue au piano. Un trio de voix d'hommes Collatinus/basse, Junius/baryton, Taquin Sextus/baryton, un trio de voix de femmes Lucrece/contralto, Bianca/mezzo-soprano et Lucia/soprano joueront les actions scéniques. A ce sextuor, il ajoute deux voix qui jouent le rôle du chœur antique qu'il nomme chœur masculin chanté par un ténor, et un chœur féminin tenu par une soprane. Ce chœur, visible, sur le côté de la scène à la création, décrit ce que ne montre pas l'action et surtout les tensions psychologiques que vivent les personnages et qui sont induites par le déroulement du drame. C'est ainsi que le chœur homme présente l'action du début de l'œuvre, et décrit plus tard la chevauchée de Tarquin vers Rome dans le premier acte, ou la violence de la scène du viol dans l'acte deux. Ce chœur d'homme et de femme tient la place du coryphée¹⁰ dans la tragédie grecque.

Une première remarque s'impose à propos de cette distribution vocale. Si nous étudions de plus près la place et le rôle de chacun, Collatinus, le mari de Lucrece, est une voix de basse. Pourtant il est décrit par Duncan ainsi : « Collatinus est fin politicien de s'être choisi une

⁸ Livret du DVD, *Le viol de Lucrece* de Benjamin Britten, texte de Volkmar Fischer, traduit par Sylvie Lapp, p. 19. La compagnie a été dissoute en 1980. On peut lire intégralité de ce manifeste sur le site suivante : [http://brittaa1.memset.net/DServe/dserve.exe?dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqDb=Catalog&dsqCmd=Show.tcl&dsqSearch=\(RefNo=='EOG'\)](http://brittaa1.memset.net/DServe/dserve.exe?dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqDb=Catalog&dsqCmd=Show.tcl&dsqSearch=(RefNo=='EOG')), consulté en février 2011.

'We believe the time has come when England, which has never had a tradition of native opera, but has always depended on a repertory of foreign works, can create its own operas? We believe the best way to achieve the beginnings of a repertory of English operas is through the creation of a form of opera requiring small resources of singers and players, but suitable for performance in large or small opera houses or theatres? It is part of the Group's purpose to encourage young composers to write for the operatic stage, also to encourage poets and playwrights to tackle the problem of writing libretti in collaboration with composers'.

⁹ *Didon et Enée* d'Henry Purcell a été créé en 1689 dans un établissement chargé de l'éducation des jeunes gens.

¹⁰ Le coryphée est un chef de chœur dans la tragédie antique, il guide les choristes, dialogue avec les personnages, et dans l'opéra s'adresse parfois au public. Britten reprend à son compte le rôle de ce personnage.

épouse vertueuse / Sur lui rejaillit l'éclat de la bonne réputation de sa femme¹¹. », il est donc l'homme consensuel, l'homme politique que décrit Tite-Live dans son *Histoire romaine*¹². Cette tessiture, accordée généralement dans l'opéra aux personnages nobles et ayant une grandeur d'âme, est curieuse alors que son pardon envers Lucrèce possède un sens ambigu, voire amer « Ce que Lucretia a donné peut être pardonné¹³ » laissant supposer qu'elle aurait consenti la violence que Tarquin lui a faite. Cette supposition qui fait couler tant d'encre n'apparaît pas dans le poème de Shakespeare¹⁴, ni dans la pièce d'Obey. La tessiture de Collatinus se comprend et s'entend alors comme une nécessité d'équilibre pour le trio d'hommes, sinon le quatuor, car Junius et Tarquin sont des barytons, ce qui correspond à leur rôle, pour le premier de fomenteur de troubles et pour le second de prince débauché, alors que le chœur homme est un ténor symbolisant un rôle au-dessus des hommes, comme l'ange ou l'esprit qui suit et décrit et turpitudes humaines. Le quatuor de voix d'homme ressemble à s'y méprendre au classique quatuor à cordes, et permet un équilibre vocal et sonore d'une grande homogénéité. Cette dernière est renforcée par le quatuor de femmes. Ce quatuor féminin, composé des trois personnages et du chœur-femme, souligne aussi par la symbolique attribuée aux voix, l'ambiguïté que représente l'acceptation par Lucrèce de la violence qui lui est faite. Le rôle de Lucrèce est chanté par un contralto qui sied à la noblesse de l'héroïne. Bianca est une mezzo-soprano, tessiture tenue par les servantes. Lucia et le chœur femme sont deux sopranes ayant chacune une couleur attachée à leur rôle, pour la première parce qu'elle croit à la vie et pour la seconde par la noblesse du rôle du chœur antique. Ici encore ce quatuor vocal n'est pas sans évoquer quelques réminiscences avec les timbres du violoncelle, d'alto et des deux violons de la formation à cordes. On est aussi très proche de l'idée du *consort* vocal. Sur ce point la scène 2 de l'acte I illustre à merveille cette idée, lorsque les voix de femmes se succèdent alternant avec le chœur-femme, soutenue par une instrumentation adaptée au texte qu'elles chantent.

On entend aussi ces deux groupes vocaux comme un ensemble de huit voix qui chantaient les madrigaux à la fin de la Renaissance en Italie comme en Grande-Bretagne. L'équilibre vocal de cet ensemble tient aussi le rôle du chœur et permet au compositeur de déployer avec maestria son art polyphonique dans les rares *tutti* que comporte cet opéra.

¹¹ Acte I, scène 1, p. 61.

¹² Tite-Live, *Histoire Romaine I*, chapitre 57, 58 et 59, Les classiques en Poche, Paris, Les belles Lettres, 2009, p.191-201.

¹³ Acte II, fin de la scène 2.

¹⁴ Shakespeare, William, « Le viol de Lucrèce », *Les Sonnets*, traduit par Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2007, p. 85-147.

Britten ne s'arrête pas seulement au traitement choral et polyphonique, il utilise toutes les ressources de l'écriture pour voix parcourant ainsi le style le plus lyrique comme dans la dernière scène de Lucrèce (Acte II, sc. 2), le *recto tono* dans la préparation de l'aveu de l'héroïne (*idem*), le *recitativo secco* à de très nombreux endroits et accompagné par le piano. Pour les ensembles, il va du duo à l'octuor, passant par le trio des hommes (Acte I, sc. 1), le quatuor des femmes (Acte I, sc. 2), ou encore celui de Tarquin – Lucrèce – Chœur-homme – Chœur-femme (Acte II, sc.1). Le compositeur maîtrise une écriture vocale qui sert et fait l'unité de son opéra.

I. 3. Innovations instrumentales et *emprunt à...*

Côté instrumental, Britten opère une révolution dans le monde opératique des années 1940-1950. Il innove en utilisant un orchestre de treize musiciens avec un total de dix-sept instruments qui lui permet de colorer son œuvre selon moments d'actions et ou de tensions psychologiques décrits par les chœurs.

Au quintette des cordes, violon 1 et 2, alto, violoncelle et contrebasse, fait pendant un quintette d'instrumentistes à vents qui utilisent neuf instruments aux timbres contrastés, flûte, piccolo, flûte alto, hautbois et cor anglais, clarinette en *si* bémol et clarinette basse, un basson et un cor d'harmonie. Ces deux groupes de timbres repose sur une sorte de *continuo* moderne¹⁵ tenu par la harpe, les percussions et le piano, auquel sera confié l'accompagnement des *recitativo secco*¹⁶.

La morphologie de cet orchestre de chambre¹⁷ permet au compositeur de jouer sur les timbres pour accompagner les situations, et décrire les atmosphères. Ainsi, il dépeint la lourdeur d'une fin de journée et la pesante attente des hommes dans le camp militaire par des figuralismes qui associent une description de la nature par le crissement des cigales à la harpe, le croassement des grenouilles aux *glissandi* à la contrebasse, et la lourde atmosphère de l'attente des hommes avant la bataille. Plus tard, dans la deuxième partie du premier *Interlude* la présence du Tibre, qui s'écoule, sera symbolisé par un quintolet à la harpe qui ira *crescendo* orchestralement en se diffusant dans toute les parties instrumentales, accompagnant la tension

¹⁵ Ce *continuo* d'essence baroque n'est pas sans faire penser au rôle de la « rythmique » qu'on croise dans les ensembles de jazz, et qui est tenue par la guitare électrique, la contrebasse, la piano et la batterie. Une certaine analogie avec la harpe, cordes pincées, la piano et les percussions.

¹⁶ Britten, Benjamin, *The Rape of Lucretia*, partition d'orchestre, Boosey & Hawkes, 1949; pour exemples : p. 2-3, 264-265, 280-281

¹⁷ Le même instrumentarium sera utilisé par Gian Carlo Menotti (1911-2007) dans ses opéras *Le téléphone* (1947) et *Le médium* (1946).

dramatique que signifie le passage du fleuve. Cette scène suit celle où le chœur-homme décrit la chevauchée de Tarquin, en travaillant sur les timbres de l'instrumentarium, mais aussi sur la métrique de la musique qui décrit le cheval au galop et l'homme emporté par ses pulsions.

De même que pour l'ensemble vocal, Britten utilise son ensemble instrumental dans toutes sortes de configurations, allant du continuo avec le seul piano à l'idée d'orchestre, en passant par des soli instrumentaux accompagnant une voix (cf. Cor anglais et Lucrèce, ch. 84), des trios, quatuors, quintettes.

L'ensemble vocal et instrumental, s'il répond aux attentes de l'opéra de chambre, convient aussi aux projets que le compositeur et ses amis souhaitent mettre en œuvre : un opéra qui soit itinérant, un peu à l'image de ce que Stravinski avait fait en Suisse lors de la première guerre mondiale avec *L'Histoire du Soldat*, ou ce qu'a réalisé Milhaud avec ses opéras-minutes dans les années 20. La morphologie matérielle de cette œuvre permettait de la faire jouer sur des scènes de moindre importance dans tout le Royaume-Uni et de l'exporter facilement à l'étranger, ce qui fut le cas. L'œuvre devait répondre à la mobilité et l'adaptabilité des circonstances de lieux et de temps qu'elle pouvait rencontrer dans sa programmation.

La durée de la représentation correspond aussi à de nouvelles attentes d'un public nouveau. Une heure et quarante minutes suffisent au compositeur pour exprimer le drame du viol et saisir un public sur une question sociale de première importance. Le thème de l'histoire se prêtait parfaitement au temps de *catharsis* que devait vivre la société occidentale et le choix d'un drame, qui servit en son temps à la fondation de la République romaine, n'est pas sans rappeler l'espoir de la naissance d'un monde nouveau, ou celui d'un nouveau départ après le désastre de la seconde guerre mondiale.

I. 3. Le matériau littéraire

Cette volonté de proximité de l'œuvre lyrique avec le public se situe aussi au niveau de la rédaction du livret. Les mots doivent avoir un sens, une portée immédiate sur l'auditeur comme le confie Britten :

La composition d'un opéra exige une grande rigueur et une grande précision. Le compositeur doit être capable de traduire une atmosphère ou une ambiance par une seule phrase et doit chercher cette phrase adéquate jusqu'à ce qu'il la trouve. Mais c'est justement cette quête incessante qui est fascinante et stimulante, pour le musicien comme pour le poète...

Compositeur et librettiste doivent collaborer étroitement pendant toutes les phases de la création artistique, depuis le tout début jusqu'à la première représentation. Ce fut le cas pour *The Rape of Lucrecia*¹⁸.

Le librettiste, Ronald Duncan, avait déjà collaboré avec Benjamin Britten sur un *mask* en vers *This Way to the Tomb* qui était l'adaptation de *l'Aigle à deux têtes* de Jean Cocteau. Le musicien avait composé la musique de cette pièce, et avait demandé à l'écrivain d'élaborer un livret à partir de la pièce d'André Obey jouée et parue en 1931. L'adaptation anglaise a profondément modifiée la pièce française tant dans sa forme que dans sa structure, mais surtout, nous savons que Duncan avait limité son livret à deux actes et que c'est à la demande de Britten qu'il a ajouté un épilogue, sur lequel nous reviendrons plus tard.

Il en reste pas moins que le texte anglais vise à l'économie et à la clarté des moyens mis en œuvre dans l'expression du drame. Les phrases sont courtes et concises, les monologues des chœurs ou des personnages reposent sur cette esthétique, et il en est de même pour les différents dialogues où se succèdent les interventions qui sans donner lieu à une précipitation ou une accélération des échanges renforcent cette impression de sobriété mais aussi de densité dramatique. La prosodie de Britten est influencée par celle Purcell : clarté, étrangeté, tendresse ou attaques incisives, rythmes libres, sont soutenus par des harmonies parfois discordantes, de longues mélodies avec des répétitions de bribes de phrases¹⁹. Tous ces éléments caractérisent la mise en musique du texte de Duncan, avec ce goût que possède Britten pour la virtuosité vocale et sa dramatisation opératique.

I. 4. Une place dans la société

Avec *Le viol de Lucrece*, Benjamin Britten recrée, réinvente, un cahier des charges de l'art lyrique qui avait été lancé par son grand aîné Purcell au XVII^e siècle, puis repris sous des formes différentes du XVIII^e siècle au début du XX^e. En réduisant, en ramenant le genre opératique aux dimensions plus modestes de l'opéra de chambre, il renoue à la fois avec un genre historique et reprend l'idée de la structure de l'opéra-minute sans en prendre le format. Il crée un spectacle de proximité qui offre au public la possibilité de découvrir un mode d'expression qui offre à la fois un lien avec son quotidien sans sombrer dans le macabre. Il

¹⁸ Livret du DVD, *Le viol de Lucrece* de Benjamin Britten, texte de Volkmar Fischer, traduit par Sylvie Lapp, p. 17.

¹⁹ Haddon Squire, W.H., « The Aesthetic Hypothesis and 'The Rape of Lucretia', *Tempo*, New Series, n° 1, sept. 1946, pp. 9.

replaces le genre dans des dimensions anthropologiques, laissant à chaque auditeur son propre questionnement sur un drame humain aux traumatismes indicibles.

Socialement, il crée une structure où chaque chanteur, chaque musicien est un élément déterminant du tout, il responsabilise l'artiste dans la démarche collective de la création, ce qui dans le contexte des maisons d'opéras anglaises était une grande première²⁰. En même temps, il démocratise le genre en le portant, grâce à son format, dans des villes, sur des scènes qui ne peuvent pas en temps normal accueillir de drame lyrique. La dimension de l'œuvre, son sujet, permet à l'auditeur de découvrir et de partager un moment d'art lyrique qui n'est plus seulement réservé aux publics des grandes villes. L'*English Opera Group* se veut un instrument de régénération de la musique lyrique anglaise, et cette tradition perdue encore aujourd'hui avec la création d'œuvres qui répond à ce standard comme *Golem* de John Casken²¹.

II. L'opéra de Britten et son époque

Intéressons nous maintenant à l'aspect contemporain de l'œuvre, à son inscription dans son temps, dans son époque. Pour cela, je souhaite l'aborder sous deux angles : son esthétique et la modernité du sujet.

II. 1. Un théâtre daté par son mode expression sociale et politique

Le livret de l'opéra est tiré de la pièce éponyme André Obey²² qui a été créée le 12 mars 1931 au Théâtre du Vieux Colombier par la Compagnie des Quinze²³, dont il était devenu l'un des auteurs attitrés. Obey s'intéresse aux personnages légendaires et adapte avec succès le théâtre d'Eschyle, d'Euripide et de Sophocle, ainsi que des pièces du théâtre élisabéthain. Sa pièce en quatre actes *Le viol de Lucrece* s'inspire du poème éponyme de Shakespeare. Elle utilise les éléments de la tragédie grecque et de la tragédie française. Les personnages, les chœurs appelés « La Récitante, Le Récitant » chez Obey, les héros appartenant à l'histoire antique, font de cette pièce une œuvre qui repose sur la crainte et la pitié. Mais Obey adhère aussi au théâtre des années 1920-1930 en le faisant coller à la société et en faisant de ce histoire

²⁰ Cf. Crozier Eric, « Benjamin Britten's Second Opera 'The Rape of Lucrecia' », *Tempo*, n° 14, mars 1946, p. 11.

²¹ Casken, John, *Golem*, opéra de chambre créé en 1999 à Glyndebourne.

²² Ecrivain français, André Obey (1892-1975), Prix Renaudot en 1928 avec le roman *Le joueur de triangle*.

²³ Cette compagnie qui se produisait au Théâtre du Vieux Colombier, était dirigée par Michel Saint-Denis, neveu de Jacques Copeau qui avait initié Obey au Théâtre. Parmi ces membres on compte Dasté, Vilar.

tragique un drame du quotidien. Les personnages n'ont pas véritablement de grandeur héroïque, le langage employé est commun, et il s'agit d'un théâtre social où la banalité du quotidien veut rendre accessible au plus grand nombre les questions posées par la pièce. Il s'agit de faire une pièce simple, accessible par tous. Il transforme cette tragédie en un fait divers possible où la défense de l'honneur n'est jamais véritablement abordé par les personnages, où l'on ne dit rien du statut de la victime, ni de celui du bourreau. Tout ce passe comme si Tarquin subissait ses pulsions et ne pouvait les assouvir que dans l'acte, et tant pis pour Lucrece, infortunée victime.

Certains aspects de l'écriture et de la mise en scène existent déjà dans le théâtre de Claudel²⁴, la présence des récitants, celle du livre que l'on trouve dans le livret de l'opéra mis en musique par Milhaud, *Christophe Colomb*. On pense aussi à *Salomé* de Wilde²⁵ avec la présence des soldats au début de la pièce qui dépeignent l'atmosphère. C'est un théâtre très marqué par son époque, un théâtre social, qui veut aller à la rencontre d'un public nouveau, plus large, un théâtre qui se veut didactique. La Compagnie des Quinze, pour laquelle Obey écrit cette pièce, précède dans l'expérience de théâtre décentralisé et en tournée l'*English Opera Group*, car cette compagnie est elle aussi mobile, adaptable, et va à la rencontre de nouveau public.

Ronald Duncan reprend certains éléments du théâtre d'Obey pour composer son livret. Mais il s'agit cependant d'une adaptation très libre de la pièce. La présence des récitants, nommés chœur homme et femme, confère à sa pièce une atmosphère de théâtre grec, mais en même temps, ces derniers décrivent le contexte de l'histoire et expriment la tension psychologique des moments sinon des personnages en proie à leurs pulsions. Deux passages de l'opéra illustrent bien cela le premier *Interlude* ou la chevauchée de Tarquin vers Rome (Acte I, Interlude), et les moments qui précèdent l'entrée de Tarquin dans la chambre de Lucrece (Acte II, sc. 1).

Obey fait du viol de Lucrece une histoire sociale, sans le lyrisme d'un Shakespeare et en respectant le strict point de vue de Tite-Live. C'est ne pièce qui s'inscrit dans le courant de pensée des années 1920 – 1940, connu sous le nom de courant socio-historique, théorisé alors par les marxistes. C'est un mouvement qui est général en Europe continentale dans les années 1920 avec les opéras de Berg, Krenek, Weill, Hindemith, pour ne citer que ces compositeurs.

²⁴ Claudel, Paul, Milhaud, Darius, *Christophe Colomb*, Berlin 1930.

²⁵ Wilde, *Salomé*, Paris, 1896.

II. 2. La dimension chrétienne

Duncan ajoute une dimension chrétienne qui n'existe pas dans l'œuvre d'Obey, ainsi les phrases du chœur femme au début de l'opéra « Comme le temps s'évertue ici lentement vers le Jour ; / Romme a encore cinq siècle d'attente / Avant la naissance et la mort du Christ / D'où le Temps a fui aveuglément pour vous rejoindre. / Mais ici, le sans va être versé, et avec lui, déjà, celui du Seigneur²⁶. », et parmi les dernières paroles du chœur homme à la fin de l'opéra « Dans sa Passion / Est notre espoir / Jésus-Christ, notre Sauveur. Il est tout ! Il est tout !²⁷ ». L'épilogue est à ce titre extrêmement révélateur des attentes du compositeur. Britten demande à Duncan un épilogue pour que l'œuvre ne s'achève pas sur un suicide. Duncan relate l'échange avec Britten :

[Britten] Je me suis aperçu qu'il était musicalement incomplet. Je voudrais écrire un morceau final, après le tomber de rideau, comme pour encadrer l'œuvre tout entière. – [Duncan] Un épilogue orchestral? [B.] Non [...] je veux quelque chose de vocal, quelque chose pour le chœur masculin et féminin. Pour l'instant l'œuvre s'achève sur tes vers : « Est-ce tout ? C'est tout ! C'est tout ! »... Mais pour moi ce n'est pas tout. – [D.] De combien as-tu besoin ? Deux ou trois vers chacun ? Ben prit un air malheureux, coupable comme un écolier. – [B.] Non. Je veux vraiment une ou deux pages. Un épisode important. Le plus gros de tout l'opéra. Je comprends que pour toi ce soit impossible, puisque l'intrigue est achevée²⁸...

Duncan ajoute l'épisode chrétien dont l'utilité sera mal comprise, et loin d'endosser la responsabilité, Britten la rejettera par la suite sur son librettiste.

Pour autant la conscience est décrite par les récitants, mais il s'agit d'un point de vue social du bien et du mal « il ne faut le faire parce que ce n'est pas bien », on n'est pas loin d'une description puritaine, une forme de bien pensant, cette conscience est aussi décrite d'un point de vue religieux comme l'indique l'ensemble de l'interlude du deuxième acte où « la vertu assaillie par le péché » ne trouve de répit que dans le soutien de la mère de Dieu qui « Nous aide à supporter ce péché²⁹ ».

Duncan transforme la pièce d'Obey sur le plan philosophique en lui conférant une lecture religieuse à la place de celle socio-historique, et sur le plan esthétique en empruntant au lyrisme de Shakespeare pour délaissier une certaine narration sociale d'Obey.

²⁶ Acte I, début de la scène 1, p. 53-55

²⁷ Épilogue, p. 117.

²⁸ R. Duncan, *Working with Britten, A personal Memoir*, Rebel Press, 1981, p. 66-69 et 75-76.

²⁹ Acte II, *Interlude*, p. 97.

L'opéra est en deux actes possédant chacun deux scènes et un interlude, épilogue, où la pièce d'Obey est en quatre actes dont seuls l'acte I et IV possèdent deux scènes. Concernant les hommes de la pièce, Duncan attribue un rôle à Junius-Brutus qui n'est pas donné dans l'œuvre d'Obey et de Shakespeare³⁰, et encore moins chez Tite-Live. Tite-Live décrit seulement ce que Junius-Brutus a vécu et la manière dont il s'y est pris pour survivre face aux tyrans Tarquin et ses fils, et finalement les chassés de Rome. Junius-Brutus est celui qui a percé le mystère de l'oracle de Delphes et c'est qu'il est appelé à régner³¹. Duncan lui fait jouer un rôle de fomenteur de troubles, jaloux de Collatinus et de Lucrèce et qui pousse Tarquin dans ses vices pour servir ses fins politiques. Le Junius de Britten est un conspirateur, un fin politicien qui se sert de Lucrèce comme prétexte pour aiguïser les pulsions de Tarquin³² « La vertu des femmes n'est qu'une absence d'occasion propice [...] Les femmes ne sont chastes que tant qu'elles ne sont pas tentées. Lucretia est belle mais elle n'est pas chaste. Les femmes sont toutes des catins. [...] Non, tu n'oseras pas ! », et pour annoncer le début de la révolte³³ à la fin de l'opéra : « Romains, aux armes ! ».

Tout dans cet opéra emprunte à la tragédie grecque. Duncan fait du théâtre grec en attribuant une réelle grandeur d'âme à Lucrèce, et surtout en dramatisant son suicide, ce qui lui donne une dimension mystique, voire messianique. Lucrèce / Christ annonce le monde nouveau à venir, la république romaine, un monde meilleur après le désastre de la seconde guerre mondiale. D'autre part, Lucrèce apparaît comme le seul personnage hors du commun, ayant un destin hors norme. C'est à la fois la personne la plus forte et celle qu'il faut protéger. Son suicide souligne le manque d'attention de son entourage, par analogie avec le manque d'attention de l'humanité envers le Christ.

II. 3. La violence faite aux femmes

Le sujet de l'opéra et le centre du drame, c'est le viol, non la peur, ni la crainte. Si on comprend le choix d'un opéra de chambre pour rompre avec l'esthétique dominante du grand opéra issu de la tradition du XIX^e siècle, on peut se demander pourquoi Britten a choisi un tel

³⁰ Chez Shakespeare, seuls Tarquin et Lucrèce s'expriment. Les autres personnages s'expriment par la truchement du narrateur. Shakespeare, William, « Le viol de Lucrèce », *Les Sonnets*, traduit par Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2007, p. 85-147.

³¹ Tite-Live, *Histoire Romaine I*, chapitre 57, 58 et 59, Les classiques en Poche, Paris, Les belles Lettres, 2009, p.191-201.

³² Acte I, fin de la scène 1, p. 67.

³³ Acte II, fin de la scène 2, p. 113.

sujet de livret. Est-ce dû l'impression que Britten eut en recevant la pièce d'Obey ? Est-ce dû, comme l'avance De Gaulle, au viol dont Britten aurait été victime lorsqu'il était élève à South Lodge ou à Gresham's School ?³⁴ Ou est-ce une conséquence de sa tournée de concert en duo avec Yehudi Menuhin qui dura une quinzaine de jour dans une Allemagne détruite et exsangue qui révéla, au pacifiste qu'il était, la violence « ordinaire » dont les femmes étaient victimes dans cette immédiate après-guerre en Allemagne ? Toujours est-il que pour le compositeur, cette souillure ne permet ni guérison, ni rachat, et que cette femme habitée par la notion du devoir, de la soumission est dans l'impossibilité de vivre cette blessure, pour reprendre l'idée développée par Dominique Debart³⁵.

On peut aussi comprendre le point de vue de Duncan pour qui le Destin/Tarquin souille et détruit l'esprit/Lucrèce comme le temps défait et ruine la beauté de la jeune femme³⁶. Lucrèce corrompue par la perversité de Tarquin, une Lucrèce ayant un caractère de martyr, et sa mort représente une victoire sur le péché, l'expression de la grâce divine. Britten décrit les conséquences tragiques du viol considéré comme une violence ordinaire, un dommage collatéral, fait aux femmes et aux plus faibles. Une volonté cynique d'assouvissement du plus fort sur le plus faible, dans une brutalité que l'organisation musicale souligne sans cesse. En même temps, la sournoiserie, la perversité de Tarquin, sa sauvagerie, sont décrites vocalement et musicalement tant dans l'acte I (cf. chevauchée vers Rome) que dans la scène 1 de l'acte II (cf. cheminement de Tarquin dans la demeure de Lucrèce, sa lutte avec elle), balayant les quelques instants de lucidité qu'il a pu avoir au début de l'opéra.

C'est cette sauvagerie de l'acte qui est au centre de la musique de Britten, et en même temps cette description permet au librettiste et au compositeur d'insérer la conception chrétienne de la Rédemption.

Ce qui surprend le plus c'est le rapport qu'entretient le sujet de l'opéra avec le religieux, rien n'indique que Britten fut un mystique, en revanche cette perspective chrétienne lui permet de donner une lueur d'espoir à l'opéra par la Rédemption qui vient ainsi panser les blessures de la vie.

III. Dimensions politiques et sociales

³⁴ Gaulle, Xavier de, *Benjamin Britten ou l'impossible quiétude*, Paris, Actes Sud, 1996. Chapitre X, p. 198-228.

³⁵ Debart, Dominique, « Entre néoclassicisme et avant-garde, Britten l'homme d'une contestation positive », dans, *The Rape of Lucretia, Le viol de Lucrèce*, Théâtre de Caen et Actes Sud, 1997, p. 45.

³⁶ Labie, François, « De l'innocence à la corruption, *Le viol de Lucrèce*, un opéra comme métaphore du destin », *The Rape of Lucretia, Le viol de Lucrèce*, Théâtre de Caen et Actes Sud, 1997, p. 27.

Les dimensions politiques et sociales de l'opéra peuvent être perçues sous deux aspects : le premier lié aux circonstances historiques, le second lié aux circonstances culturelles.

III. 1. Le politique

Comme nous avons pu le relever dans les lignes précédentes, cet opéra n'appartient aux œuvres que l'on pourrait qualifier d'engagée. Pour autant, on peut, sans trop en détourner le sens, entendre une description du politique à travers les hommes. Entre Junius-Butus qui pousse Tarquin au crime, et Collatinus, le consensuel mais bien faible époux, Britten et Duncan décrivent des figures intemporelles du monde politique ou les ambitieux n'ont pas que le visage des bourreaux. C'est ce qui rend une partie de cet opéra toujours actuel, quel que soit l'époque.

D'autre part, si cette œuvre répond dans sa forme d'opéra de chambre à la volonté de Britten d'échapper aux grandes maisons d'opéras et à leurs personnels imprévisibles, elle est aussi une proposition de démocratisation de l'art lyrique au Royaume-Uni. En effet, le compositeur se souvient des difficultés rencontrées lors de la production de *Peter Grimes* au Sadler's Wells Theatre de Londres en 1945, et il souhaite échappé aux contraintes sociales et mécaniques dont sont tributaires les grandes œuvres lyriques. La création d'un opéra de chambre, sur la proposition de Crozier, va lui permettre de recréer une forme lyrique qui donne un nouvel élan culturel à l'opéra. *Le viol de Lucrèce* sera joué plus d'une cinquantaine de fois au cours de l'année 1946-1947 au Royaume-Unis, en Hollande, puis dès 1948 en France à Mulhouse et au Théâtre Sarah Bernhardt à Paris. Britten et ses amis prouvent la viabilité d'un tel projet.

Pour autant, ces deux aspects de l'opéra, n'en font pas un ouvrage politique majeur, même s'il reste une illustration des questions posées à l'art lyrique en général et des idées qu'il peut porter au débat.

III. 2. Le social

Le social peut être entrevu sous deux aspects : celui des rapports humains dans la drame et celui des conséquences sociales de l'aventure artistique.

Le thème du viol est certainement un phénomène qui a frappé le compositeur lors de son voyage en Allemagne, nous en faisons l'hypothèse, mais rien de vraiment probant ne vient

confirmer ou n'infirmier celle-ci, ni dans les circonstances de la vie de Britten, ni dans le texte du livret d'opéra. Nous savons juste qu'il est revenu très éprouvé par ce qu'il a vu et vécu lors de cette tournée en Allemagne avec Menuhin. L'opéra décrit la brutalité, la bestialité d'une violence faite aux femmes, qu'il s'agisse de temps de guerre ou d'aujourd'hui. Le compositeur et le librettiste, par le soin apporté au texte et à la musique, révèlent cette monstruosité, et le débat sur ce que Lucrece aurait pu vouloir ou ne pas vouloir, n'atténue en rien l'horreur du fait. Tout dans cette œuvre décrit la difficulté des rapports humains, mais aussi la difficulté que chacun peut avoir à construire, à imaginer sa vie (cf. Acte I, sc. 2). Sur ce point, Lucia, dans l'expression juvénile de sa vie future, représente le seul moment de luminosité et d'espoir dans cette tragédie.

L'autre aspect social se situe au niveau de l'aventure artistique et humaine que représente la réalisation de cet opéra de chambre. En effet, la structure même de l'œuvre est pensée pour la mobilité, l'adaptabilité aux situations matérielles différentes qu'elle rencontrera en tournée. Cette aventure offre aussi aux jeunes artistes une expérience innovante et une période stable de travail rémunéré. Le *Glyndebourne English Opera Company*, puis l'*English Opera Group* et par la suite le festival d'Alderburg permettent de créer des événements culturels qui donnent des emplois aux artistes britanniques. Qu'il s'agisse des musiciens, chanteurs, compositeurs, décorateurs, metteurs en scène ou de tout ce qui rassemble d'hommes et de femmes sur une telle production, cette entreprise crée des emplois et permet à l'art anglais de se développer dans son propre pays en se manifestant dans des villes de moindres importances et en allant à la rencontre de nouveaux publics.

III. 3. Le religieux

Enfin, concernant la résonance religieuse de l'œuvre, il semble aussi qu'il ne faille pas y attacher plus d'importance que ce qu'elle révèle. La présence et le lien à la Passion du Christ donne une dimension chrétienne à une héroïne qui ne le fut pas mais qui sut se conduire comme telle. Le concept de Rédemption crée l'espoir nécessaire à la fin de l'opéra pour ne pas seulement voir dans le suicide Lucrece la fatalité d'un destin qui n'aurait servi à rien d'autre qu'à des fins politiques. La finalité de sa mort échappe ainsi aux calculs politiques mesquins de Junius, à la faiblesse consensuelle du mari politicien, Collatinus, et à la brutalité des hommes représentée par Tarquin. Le geste de Lucrece acquiert une dimension mystique qui rachète les fautes des hommes comme le Christ rachète par sa mort l'humanité.

Conclusion

« A présent, avec ces mots usés et ces brèves notes tachons d'appivoiser le chant de l'humaine tragédie³⁷. » Cette phrase révèle, à nos yeux, la seule ambition de Duncan et de Britten, « appivoiser le chant de l'humaine comédie » par la mise en scène d'un drame où les plus faibles sont les victimes d'une violence banalisée et face à laquelle seul un nouvel humanisme peut sauver les hommes.

Mais cette œuvre révèle aussi un projet social qui régénère une forme lyrique qui propose une réponse aux questions de réalisation posées par les grandes œuvres du passé et les maisons d'opéras. La formule créée par Britten et ses amis, si elle n'est pas nouvelle, donne aux anglais l'occasion de revisiter leur patrimoine, de le développer tout en gagnant un plus large public, et crée un modèle économique qui répond aux nécessités d'une époque tout en relançant un genre tombé en désuétude.

³⁷ *Epilogue*, p. 117.