Les musiques imaginaires de Michael Tippett : des figures mélopoétiques à l'oeuvre musical

Marie-Lise Paoli

▶ **To cite this version:**

Marie-Lise Paoli. Les musiques imaginaires de Michael Tippett : des figures mélopoétiques à l'oeuvre musical. Littératures. Université Bordeaux 3, 1997. Français. NNT : 1997BOR30017 . tel-04456398

HAL Id: tel-04456398
https://hal.science/tel-04456398

Submitted on 13 Feb 2024

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.

Université Bordeaux III

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « ÉTUDES ANGLOPHONES »

Les musiques imaginaires de Michael Tippett

des figures mélopoétiques à l'oeuvre musical

Présentée et soutenue publiquement le 11 avril 1997 par

Marie-Lise PAOLI

Sous la direction de Régis Ritz

Membres du jury

Raymond COURT, Professeur, Université Jean Moulin Lyon 3

Adolphe HABERER, Professeur, Université Lumière Lyon 2

Régis RITZ, Professeur, Université Bordeaux 3

Hubert TEYSSANDIER, Professeur, Université Paris 3

Marie-Paule VIGNE, Professeur, Université Bordeaux 3

UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE-BORDEAUX III

LES MUSIQUES IMAGINAIRES DE MICHAEL TIPPETT

DES FIGURES MÉLOPOÉTIQUES À L'ŒUVRE MUSICAL

THÈSE

pour le doctorat (Arrêté du 30 mars 1992)

Présentée par Marie-Lise PAOLI

Sous la direction de Régis RITZ
Professeur à l'U.F.R. des Pays Anglophones

1997

AVERTISSEMENT

La qualité de numérisation de ce fichier dépend de l'état général de l'exemplaire reçu.
L'A.N.R.T. ne peut garantir un résultat irréprochable.

Le présent ouvrage est uniquement consultable en bibliothèque.

LES MUSIQUES IMAGINAIRES
DE
MICHAEL TIPPETT

À mes parents

Mon rêve en musique serait d'entendre la musique des guitares de Picasso.

Jean Cocteau

A dream (to call it a dream) in which
I can believe, in face of the object,

A dream no longer a dream, a thing,
Of things as they are, as the blue guitar

After long strumming on certain nights
Gives the touch of the senses, not of the hand.

Wallace Stevens

Although the blue guitar is a symbol of the imagination, it is used most often simply as a reference to the individuality of the poet, meaning by the poet any man of imagination.

Wallace Stevens

They said, "you have a blue guitar,
You do not play things as they are."

The man replied, "Things as they are
Are changed upon the blue guitar."

Wallace Stevens

Avant-propos

Le siècle passé valut à l'Angleterre l'affligeante appellation de « pays sans musique ». Ce constat quelque peu sommaire était néanmoins celui d'une réalité, du moins en ce qui concerne la création musicale d'une nation de mélomanes enthousiastes et d'amateurs éclairés, condamnés à goûter les charmes des musiques étrangères. Le XX^{e} siècle prouve de manière éclatante que l'absence de compositeurs britanniques n'était pas une fatalité à laquelle il fallait se résigner et que la musique anglaise peut de nouveau prétendre au rayonnement qu'elle avait connu à l'époque élisabéthaine, grâce aux noms de Benjamin Britten (1913-1976) et de Michael Tippett (1905).

La popularité dont jouit ce dernier en Grande-Bretagne et aux États-Unis invite quiconque s'intéresse aujourd'hui aux études anglaises à s'interroger sur les raisons et les modalités de son succès, d'autant plus que la fascination qu'il exerce dans le monde musical contemporain est complexe et pour le moins ambiguë. Dès ses premières œuvres, le compositeur s'est distingué par une prédilection pour la musique vocale et un talent de librettiste – l'oratorio *A Child of Our Time* date de 1941 – confirmé lors de l'écriture de chacun de ses cinq opéras. Que penser alors de la

renommée que lui ont valu ceux-ci, jugés le plus souvent médiocres par leur livret et exceptionnels par leur musique ? La réaction du grand public comme des professionels est le dénigrement systématique du texte d'opéra pour cause d'obscurité. Pour « sauver » des œuvres dont la réussite était fortement compromise par l'hermétisme du livret, des musicologues bien intentionnés ont entrepris des gloses savantes, traquant sources et allusions littéraires dans l'espoir d'éclairer l'opéra.

Le propos n'est pas ici de réhabiliter les livrets du compositeur, mais plutôt d'aller au-delà de ce dualisme qui oppose texte et musique pour accéder enfin à l'œuvre comme totalité. Dès lors que l'on cesse de considérer paroles et musique comme des antonymes, l'opposition du clair et de l'obscur se trouve dépassée. Le refus de s'en tenir à la double réception que connaissent depuis fort longtemps les compositions de Tippett – réception mitigée pour les œuvres lyriques, enthousiaste pour les autres – se fonde sur des analyses personnelles qui portent sur des aspects jusqu'ici négligés par les commentateurs. En s'attardant sur les deux derniers opéras, et en prenant en compte les œuvres les plus récentes, les pages qui suivent tentent de combler certaines lacunes de la critique. Elles se veulent aussi un prolongement aux travaux de qualité entrepris par quelques-uns (Arnold Whittal, Ian Kemp, David Clarke,) et espèrent montrer comment les musiques de Tippett, lorsqu'elles sont prises, en quelque sorte, à rebrousse-temps, acquièrent une cohérence insoupçonnée.

Je remercie tous ceux qui m'ont apporté une aide bien réelle au cours de ce travail sur les musiques imaginaires de Michael Tippett, en particulier à la Sorbonne Nouvelle, à l'École Normale Supérieure de Fontenay-aux-Roses, à la Maison de la Radio et à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris ; à l'Université Bordeaux III-Michel de Montaigne ; à Lyon ; au Tippett Office et aux Éditions Schott, au British Music Information Centre, à la Victoria Music Library et à la British Library de Londres ; à la Bodleian Library d'Oxford ; à Totnes ; à l'Université de Newcastle ; au Lincoln Center de New York ; et à la South African Broadcasting Corporation de Johannesburg.

Ma gratitude va également à Sir Michael pour ses musiques ineffables dans lesquelles j'ai puisé la substance de ces pages et le plaisir de cette étude.

Livrets : les livrets des quatre premiers opéras de Tippett ont fait l'objet d'une publication groupée de la part de l'English National Opera et du Royal Opera de Covent Garden. Les références de page qui apparaissent dans le texte renvoient donc à cette édition facilement accessible :

Nicholas John, ed. *The Operas of Michael Tippett.* London and New York : John Calder and Riverrun Press, 1985.

Opéras concernés : *The Midsummer Marriage*, *King Priam*, *The Knot Garden* et *The Ice Break.*

Le cinquième et dernier opéra, *New Year*, postérieur à cette publication, est uniquement disponible dans le livret des éditions Schott de Londres, auquel renvoient les numéros de page que l'on trouvera dans le texte :

Michael Tippett, *New Year*. London : Schott, 1989, ED 12333-1.

Lorsque des extraits de livret sont cités, les indications scéniques du compositeur sont en italique pour les distinguer des paroles chantées qui apparaissent en romain.

Partitions : les références données entre parenthèses sont celles des groupes de mesures (*rehearsal figures*) tels qu'ils sont numérotés dans les partitions de Tippett, toutes parues chez Schott, en réduction chant et piano pour les opéras.

Abréviations : dans la mesure du possible, les titres des œuvres de Tippett sont cités intégralement. Seules exceptions :

Blues pour *Those Twentieth-Century Blues*
A Child pour *A Child of Our Time*
Marriage pour *The Midsummer Marriage*
Mask pour *The Mask of Time*
Vision pour *The Vision of Saint Augustine*

© Schott & Co Ltd : les extraits musicaux sont reproduits avec l'aimable autorisation des éditions Schott de Londres.

SOMMAIRE

Introduction

Préfigurations

Temps littéraire et temps musical

I Chronos et Orphée
II La distension de l'âme
III Lire l'opéra : livrets et paratexte

Prophétie en acte

Les figures d'Hermès

Hermès et ses doubles

IV L'Hermès mythologique
V Astron, le messager céleste
VI Quand le silence est d'or : Grand Œuvre et opéra

Le musicien primordial

Transfigurations

Incantations

VII Oxymores
VIII De syncopes en échos
IX Blues

La guitare bleue

Conclusion

Introduction

■ En 1905 naissait à Londres celui qui est aujourd'hui reconnu comme le plus grand compositeur britannique vivant, Michael Tippett. Cinq ans plus tard, paraissait *Howards End*, roman dans lequel un chapitre entier est consacré à un chef-œuvre du répertoire musical, la *Cinquième Symphonie* de Beethoven[1]. Si, d'une manière générale, les occasions de rencontre entre littérature et musique sont innombrables, l'œuvre d'un compositeur qui est continûment son propre librettiste depuis plus de cinquante ans, comme cela est le cas pour Tippett, invite tout particulièrement à ces rapprochements.

Pour le commentateur désireux de percer les arcanes d'un art tel que celui du nouvel *Orpheus britannicus*, le récit de E.M. Forster présente, d'un point de vue musicologique, un double intérêt. En soulignant combien les réactions de l'assistance lors d'un concert

---

[1] E.M. Forster, *Howards End* (1910). London : Penguin Books, 1989, pp.44-57. Les références suivantes apparaissent dans le texte.

peuvent être différentes suivant les individus, le chapitre permet, en traitant de ce que la critique nomme aujourd'hui la *réception*, d'esquisser une typologie de l'écoute musicale. Il touche aussi, plus fondamentalement encore, au problème que pose le statut ontologique de la musique.

Chaque personnage étant attaché à sa propre notion de l'œuvre, le narrateur se livre à d'incessants changements de focalisation qui permettent de faire coexister, dans la fiction, des conceptions qui, de fait, s'excluent mutuellement. Pour le lecteur du roman, un choix s'impose, qui est aussi celui auquel est confronté quiconque entreprend, avec quelque prétention scientifique, l'analyse d'un corpus musical.

Une œuvre musicale, fût-elle un chef-d'œuvre, est-elle autre chose que du bruit ? Sinon, qu'est-ce qui l'en distingue ? « It will be generally admitted that Beethoven's Fifth Symphony is the most sublime noise that has ever penetrated into the ear of man » (p.44), déclare d'entrée le narrateur. Ce qui est certain, poursuit-il, c'est que deux shillings, ce n'est vraiment pas cher payer pour entendre un bruit comme celui-ci. Or, si une telle expérience n'a pas de prix, la valeur que chacun lui accorde varie en fonction de son tempérament. C'est ce que fait apparaître ce chapitre de *Howards End*. À n'en point douter, c'est le librettiste de Benjamin Britten qui pose, sous forme narrative, la question suivante : qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?

Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?

Une notion aussi protéiforme que celle d'œuvre musicale échappe-t-elle nécessairement à toute définition ? Tout discours sur la musique serait-il condamné à la subjectivité ? Ces interrogations, ravivées par la lecture des pages de Forster, sont celles de l'auteur de la présente étude au moment où il lui faut circonscrire son champ d'investigation. Est-il souhaitable, à la manière de Tibby, le brillant oxonien qui assiste au concert avec la partition déployée sur ses genoux, d'opter pour une approche technicienne de la musique, en assimilant notation et composition ? L'échec du jeune homme à rendre compte du plaisir musical en ces termes autorise à en douter :

> Tibby implored the company generally to look out for the transitional passage on the drum.
>
> 'On the what, dear?'
>
> 'On the *drum*, Aunt Juley.' (p.46)

Lorsqu'il s'agit de musique, sa tante et lui ne parlent pas le même langage. L'échange d'impressions qui suit le concert le confirme :

> 'I do in a *way* remember the passage, Tibby, but when every instrument is so beautiful it is difficult to pick out one thing rather than another.' [...]
>
> 'But surely you haven't forgotten the drum steadily beating on the low C, Aunt Juley?' came Tibby's voice. 'No one could. It's unmistakable.'
>
> 'A specially loud part?' hazarded Mrs Munt. (p.51)

Analyser la musique est une chose. L'aimer en est une autre :

> 'Of course I do not go in for being musical,' she added, the shot failing. 'I only care for music – a very different thing.' (p.51)

Quant à Helen, elle est extrêmement sensible au *pouvoir d'évocation* de la musique. Les images que celle-ci ne manque de susciter chez elle font, de son point de vue, intrinsèquement partie de l'œuvre. Dans le cas de la *Cinquième Symphonie*,

> the music started with a goblin walking quietly over the universe, from end to end. Others followed him. [...] After the interlude of elephants dancing, they returned. (p.46)

Pour la jeune fille, ces images font sens. L'apparition des gobelins et la danse des éléphants sont des événements qui s'inscrivent dans le déroulement de l'œuvre et participent à la constitution d'un message, un message qui prend une signification personnelle en venant conforter sa conception de l'existence :

> The music had summed up to her all that had happened or could happen in her career. She read it as a tangible statement, which could never be superseded. The notes meant this and that to her, and they could have no other meaning, and life could have no other meaning. (p.47)

Sa sœur est la première à critiquer une telle attitude à l'égard de la musique : « she labels it with meanings from start to finish ; turns it into literature » (p.52). Cette projection d'éléments extra-musicaux n'est pas du goût de Margaret, « who can only see the music » (p.44).

Consciente que pour Helen, entraînée par une imagination débordante, l'œuvre sert de support à un monologue intérieur, elle demeure tout aussi circonspecte vis-à-vis de la glose savante de Tibby. Elle ne semble pas certaine que son frère, malgré un contact direct avec la partition et des préoccupations strictement

musicologiques, puisse se prévaloir de traiter la musique comme elle le mérite. Margaret ne supporte pas les analyses tatillonnes de Tibby. Sans doute en mesure-t-elle les limites, mais aussi les dangers : science et dogmatisme vont visiblement de pair chez ce frère avec qui toute discussion semble impossible :

> I wonder if the day will ever return when music will be treated as music. Yet I don't know. There's my brother – behind us. He treats music as music, and oh, my goodness! He makes me angrier than anyone, simply furious. With him I daren't even argue.' (p.52)

Rien de plus simple et pourtant rien de plus difficile que de traiter la musique comme de la musique. Si Margaret s'irrite du discours de Tibby, peut-être est-ce le signe que la partition, aussi attentif soit-on à sa lecture, est inapte à livrer le « secret » de la musique. La transcription sur papier n'est pas l'œuvre. L'étude de la musique écrite peut, naturellement, s'avérer fort utile, pourvu que, ce faisant, on garde à l'esprit que l'on est en train d'analyser un texte dont la clé est ailleurs.

Musiques imaginaires

Moins de vingt ans après la publication de *Howards End*, Roman Ingarden remarque qu'il est abusif de parler de la *Cinquième Symphonie* comme s'il s'agissait de la même œuvre pour tout le monde et à tout instant :

> Lorsque nous nous exprimons ainsi dans la vie quotidienne, comme s'il n'y avait qu'une seule et même œuvre musicale (par exemple la *Cinquième Symphonie* de Beethoven), nous nous exprimons de façon inexacte ; soit

> que nous subissions de nombreuses suggestions linguistiques, soit parce que cette manière de s'exprimer est, pour diverses raisons, commode dans la vie pratique. Les deux doivent être exclues aussitôt qu'on aborde les réflexions théoriques.

Comment éviter ces abus de langage ? Ingarden propose aussitôt une conduite qu'il juge méthodologiquement satisfaisante :

> Il faut dire alors : tout le problème de l'identité et de l'existence d'une œuvre musicale provient des illusions qui sont issues de l'inexactitude de la langue courante. Il n'y a pas de raison d'en tenir compte. La seule obligation scientifique qui reste consiste à décrire les sensations que nous épouvons en écoutant l'œuvre musicale.[2]

Il ne faudrait pas se méprendre sur le sens de cette dernière formule. Adversaire de l'approche subjectiviste de la musique et en particulier de celle de la *Gefühlsästhetik*, le philosophe déplore, à l'instar de Margaret Schlegel, la tendance des mélomanes à imposer leur univers personnel à une musique au lieu de se contenter de l'écouter. Mais il ne se risque pas à proposer un type d'écoute qui soit préférable (au nom de quoi le serait-il ?) et encore moins une méthode d'analyse qui soit en conformité avec l'essence de la musique.

Pour aborder la musique dans sa spécificité, ne faudrait-il pas commencer par reconnaître qu'elle est insaisissable ? Prendre pour objet d'étude les musiques *imaginaires* de Michael Tippett participe de cette reconnaissance. Puisque nul ne s'accorde sur le mode d'existence de l'œuvre musicale, il est plus sage de s'en tenir à se constat et à ce mystère. Michael Tippett, pourra-t-on objecter, a

---

[2] Roman Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?* (1928) Trad. Dujka Smoje. Paris : Christian Bourgois, 1989, p. 58.

composé des musiques bien « réelles », que l'on peut déchiffrer, interpréter, écouter ou applaudir. Les musiques dont il sera question n'en demeurent pas moins *imaginaires*, non par manque de « réalité », mais parce que ce sont des musiques *imaginées*.

Les adjectifs « réel » et « imaginaire » employés ici appellent, certes, quelques explications. Il faut préciser d'emblée que ces musiques imaginaires ne seront pas conçues comme des musiques *irréelles* – au sens de *non* réelles : « pas plus que le réel n'est immédiatement donné, l'imaginaire n'est totalement imaginaire, coupé du réel. Tout est mêlé »[3]. Tout est mêlé, en effet, dans la démarche qui a été choisie et qui écarte tout dualisme pour penser ces musiques imaginaires comme *surréelles*.

En tant qu'objet d'étude, les musiques de Tippett sont le produit de l'imagination de celui qui les analyse. Ni « texte » (partition), ni objet (disque), ni événement (concert), mais participant des trois, elles sont *cosa mentale*. À ce titre, il est impossible de les situer dans un *hic et nunc*, ce qui ne veut pas dire qu'elles soient coupées de l'espace et du temps. Seulement « celui qui cherche la musique *quelque part* ne la trouvera pas »[4].

Définies et indéfinissables, tangibles et intangibles, s'il fallait les désigner d'un mot, le plus apte à évoquer leur nature véritable, on pourrait suggérer qu'elles sont un *charme*. Un illustre philosophe de la musique s'y est lui aussi aventuré :

> La musique est un charme : faite de rien, tenant à rien, peut-être même n'est-elle rien, du moins pour celui qui

[3] Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, t.2. Paris : Klincksieck, 1976, p.109.

[4] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable* (1961). Paris : Seuil, 1983, p.138.

> s'attend à trouver quelque chose ou à palper une chose ; comme une bulle de savon irisée qui tremble et brille quelques secondes au soleil, elle crève dès qu'on la touche.[5]

Cette précarité inhérente au charme est soulignée en des termes voisins dans ces vers célèbres : « [...] Do not all charms fly/At the mere touch of cold philosophy ? » [6].

Comme celle de la bulle irisée, l'image de l'arc-en-ciel associe beauté et fragilité. Celles-ci ne sont perceptibles que pour une âme de poète. Chez Keats, la froide philosophie qui, au nom du rationalisme scientifique – à l'opposé de la philosophie chaleureuse d'un Jankélévitch, la seule qui mérite le nom de philosophie – veut disséquer le phénomène, rompt le charme à jamais :

> There was an awful rainbow once in heaven :
> We know her woof, her texture ; she is given
> In the dull catalogue of common things. (II. v.231-233)

Il en va ainsi du charme musical, qui s'évanouit dès qu'on veut le saisir. Le mystère de la musique est d'essence poétique, comme le *carmen* latin, tout à la fois chant, poésie, prophétie et enchantement. Musique et arc-en-ciel appartiennent au « il était une fois » du conte, du mythe, de l'imaginaire. Convoquer l'image de ce phénomène impalpable, éphémère et fascinant qu'est l'arc-en ciel pour tenter de caractériser la musique reste du ressort de la poésie. Cette déclaration en témoigne, qui demeure bien en-deçà des vers de Keats, précisément parce qu'elle est dénuée de poésie :

---

[5] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.149.

[6] John Keats, « Lamia », II. v.229-230.

> Tout ce qui est créé dans un temps donné ne doit pas nécessairement, par ce fait, être quelque chose de réel. L'arc-en-ciel, par exemple, provient de causes réelles dans un temps déterminé, mais en soi n'est rien de réel.[7]

Assimilant le réel à « l'ici et maintenant », Roman Ingarden, qui s'interroge sur la spécificité de l'œuvre musicale, tente d'évoquer son double statut, dans le temps et au-delà du temps. Par ses origines, déclare-t-il, elle appartient à la réalité, puisqu'elle a été créée en un lieu précis à un moment déterminé en fonction des qualités créatrices du compositeur, mais par son essence elle transcende les circonstances de sa composition. Elle ne se trouve ni dans la partition ni dans une exécution singulière. Si « la nature supra-temporelle de l'œuvre musicale lui donne le caractère de quelque chose qui n'est pas de ce monde »[8], on peut dire également qu'elle est un devenir, un processus de découverte et de concrétisation de possibilités toujours nouvelles à partir des formes potentielles inscrites dans le schéma de l'œuvre. Le théoricien multiplie les qualificatifs : elle est un objet « quasi temporel » ou bien « supra-temporel » ou encore « intentionnel »[9]. Virtualité qui ne s'actualise que pour une conscience, elle n'existe pas en toute autonomie dans la réalité, mais n'appartient pas pour autant aux sphères idéales : elle participe du réel, du potentiel, de l'intentionnel et de l'idéal[10].

---

[7] Roman Ingarden, *op. cit.*, p.81.

[8] Roman Ingarden, *op. cit.*, p.147.

[9] Roman Ingarden, *op. cit.*, respectivement p.87, p.92 et p.147.

[10] Roman Ingarden, *op. cit.*, *passim*.

Ce que Raymond Court reproche à la théorie sartrienne de l'imagination et même à certaines pages de Bachelard vaut tout aussi bien pour Ingarden :

> De telles formules véhiculent encore en effet, en dépit de leur intention contraire, des traces de ce positivisme latent qui consiste à faire référence à la réalité posée comme première de la banalité quotidienne et qui a grevé la plupart des théories de l'imagination.[11]

La voie des symboles

Si toute réflexion sur la musique bute sur la question du mode d'existence de cette dernière, la musicologie – au sens large – peut faire l'économie de ce type d'interrogation, selon le but qu'elle s'est assignée. Dans le cas présent, il est apparu indispensable d'entrer dans des considérations de cet ordre, parce que l'analyse n'y est pas une fin en soit mais plutôt une occasion de partage. C'est le plaisir musical que l'on voudrait partager dans ses pages, non seulement – pour appliquer la distinction énoncée par Jean-Jacques Nattiez [12]– le plaisir « esthésique » du public, mais aussi le plaisir « poïétique » du compositeur :

> Il ne s'agit pas de le définir ni de le palper avec les doigts, mais plutôt de refaire avec celui qui a fait, de coopérer à son opération, de recréer ce qu'il crée.[13]

[11] Raymond Court, *Le musical : essai sur les fondements anthropologiques de l'art.* Paris : Klincksieck, 1976, p.144.

[12] Pour l'utilisation musicologique de la tripartition sémiologique de Jean Molino, voir Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987, pp.32-38. Outre sa dimension poïétique qui résulte du processus créateur et sa dimension esthésique construite par la perception, l'œuvre musicale existe aussi sous forme de trace matérielle appelée « niveau neutre ».

[13] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.148.

En outre, traiter de musique non-imaginaire reviendrait à se limiter à l'une ou l'autre de ses matérialisations, un concert particulier ou la partition seule, comme le font communément les commentateurs. Or, dans la perspective totalisante qui a été choisie pour mener à bien cette investigation de l'*œuvre* de Tippett, pris dans son intégralité, une approche aussi restrictive était impossible.

Ces musiques imaginaires sont une certaine idée que l'auteur de cette étude s'est fait d'elles au fil des jours et des années, à partir d'une fréquentation assidue des « lieux » où il était possible de les rencontrer : les partitions où elles sont notées, les salles où elles sont jouées, les disques où elles sont gravées, les livres où elles sont commentées. Cette idée rejoint en partie, mais en partie seulement, celle que leur créateur s'en faisait au moment où il les a conçues et qu'il en a tracé le schéma sur des portées. De même qu'elle rejoint ou rejoindra, en partie, celle de certains interprètes et d'autres mélomanes qui les ont également rencontrées ou les rencontreront.

Loin de réduire l'œuvre à sa notation ou à son interprétation, l'analyse portera à la fois sur les partitions, les livrets, les écrits autobiographiques et théoriques, les enregistrements, les concerts et les représentations d'opéra, dans une optique synchronique visant à une synthèse des compositions de Tippett sur un demi-siècle. Le fait que, pour des raisons pratiques, seuls les textes imprimés soient directement cités, ne doit pas faire oublier l'importance qu'à pu revêtir l'audition des œuvres au cours de ce travail.

Jankélévitch met en garde contre une « anatomie du discours musical »[14] ou des références extra-musicales dont on espérerait quelque révélation :

> La réalité musicale n'est donc ni dans la littérature, ni dans l'idéologie, ni dans la technique, ni dans les anecdotes biographiques. [...] Notre rôle n'est pas d'avoir des prises sur elle pour avoir quelque chose à en dire.[15]

Comme l'énonce si justement Raymond Court,

> en définitive toute la question est de savoir si, dans l'approche de l'Être, on doit accorder priorité au concept ou au contraire à la voie des symboles, à celle d'une imagination surgie des abîmes de la Nature et porteuse des mouvements profonds de l'âme et finalement à ce principe d'essence rythmique et musicale proche de la danse qui serait l'élément dionysiaque présent en tout art.[16]

Dans le cas de Michael Tippett, la seconde voie est particulièrement appropriée. C'est précisément celle qui sera suivie pour tenter de découvrir sa manière si personnelle de retrouver l'universel. Ses musiques sont, en effet, *imaginaires* aussi et surtout dans la mesure où s'y manifeste l'imagination esthétique. Grâce à elle l'œuvre parvient « à être en prise sur les dimensions primitives de l'existence et à accéder ainsi à une pleine autonomie symbolique »[17].

Les compositions de Tippett relèvent de cette imagination symbolique ancrée dans la Nature, l'imagination matérielle dont peut se prévaloir tout art authentique et dont Raymond Court réussit

[14] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.138.

[15] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.148.

[16] Raymond Court, *op. cit.*, p.237.

[17] Raymond Court, *op. cit.*, p.165.

à mettre au jour le fonctionnement à partir d'une réflexion sur le *musical*. « Gros de toutes les richesses matérielles de la Nature »[18], le matériau de base de l'art musical se prête admirablement à une approche non conceptuelle, à un fouissage permettant le contact direct avec les profondeurs originelles d'où sont issues les œuvres. Celles de Tippett sont reconnaissables à leur rapport avec la Matière, une Matière *imaginée*, « en état de *solidarité structurale* avec les dimensions primitives de l'existence »[19].

L'imagination matérielle

Chez un compositeur qui conçoit la musique comme « stream of sound »[20], l'eau acquiert une importance particulière. Depuis ses premiers écrits, placés sous le signe du Verseau[21], jusqu'à sa dernière œuvre musicale en date, intitulée *The Rose Lake*, en passant par l'embâcle et la débâcle de l'opéra *The Ice Break*, et l'évocation de la mort du poète Shelley dans *The Mask of Time*, Tippett se fait Porteur d'Eau. Sans doute l'eau est-elle indissociable de cette dialectique du « mouvement » et de l'« arrêt » qui constitue la dynamique de la musique comme de l'existence humaine[22]. Dans cette

[18] Raymond Court, *op. cit.*, pp.169-170.

[19] Raymond Court, *op. cit.*, p.170.

[20] Ce sont les mots d'Hermès dans son hymne à la musique, à l'acte III de *King Priam* (troisième interlude, p.90).

[21] Réunis sous le titre de *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974.

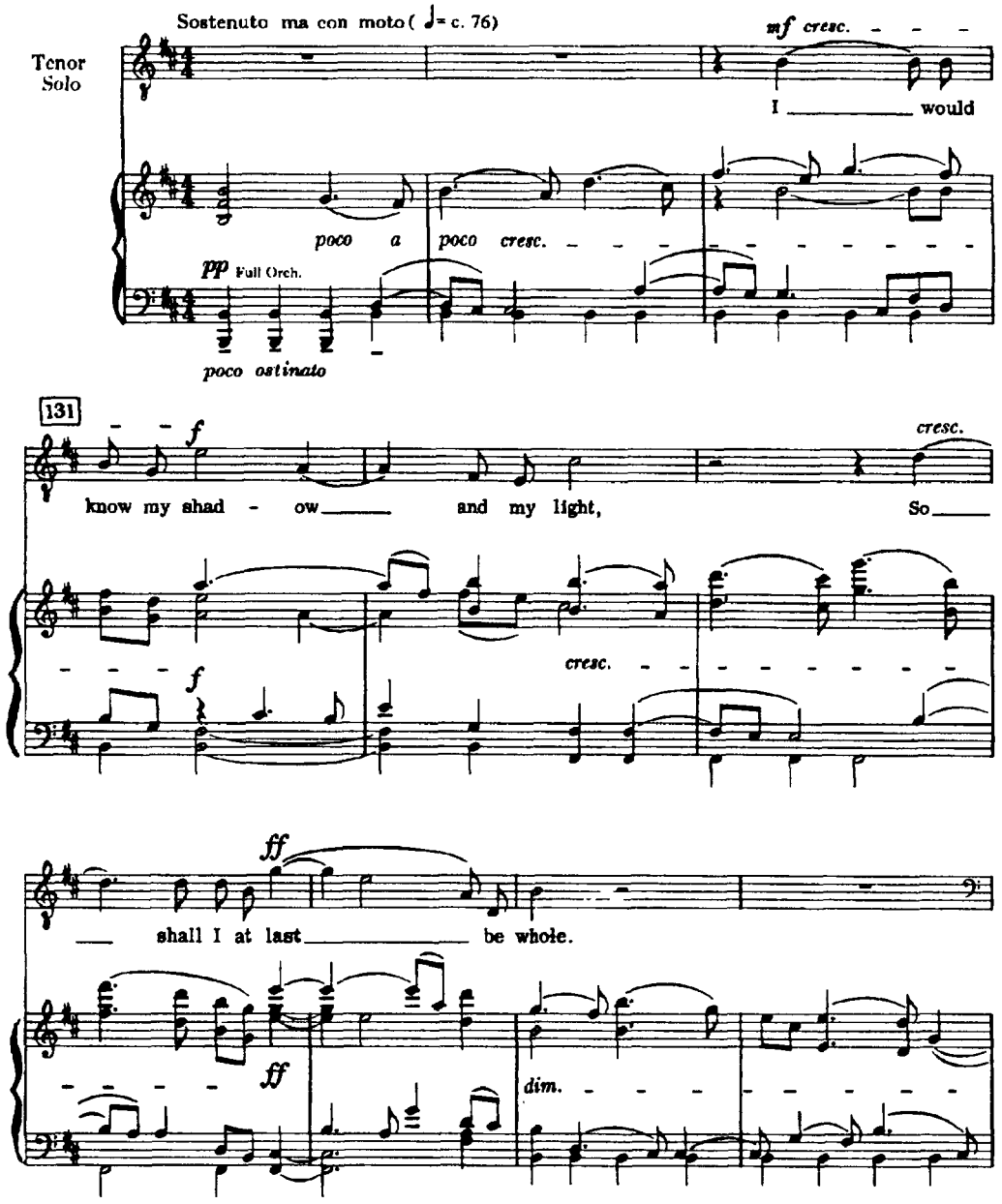
[22] Les termes « arrest » et « movement » sont utilisés par Tippett dans la partition de sa *Troisième Symphonie* pour désigner respectivement la lourdeur presque statique et l'explosion d'énergie qui coexistent dans le premier mouvement : « allegro non troppo e pesante (Arrest)—allegro molto e con grande energia (Movement) ». Plus qu'un simple effet de contraste, il s'agit de l'alternance, cinq fois répétée, de deux courtes phrases musicales, dont l'une évoque l'énergie contenue et l'autre l'énergie déployée. Voir l'analyse de David Clarke, *Language, Form and Structure in the Music of Michael Tippett*. New York and London : Garland, 1989, pp.205-249.

perspective, il n'est pas étonnant que l'imagination se fasse également ascensionnelle, l'élan inhérent à l'horizontalité de la musique participant aussi de sa verticalité. Des profondeurs chtoniennes aux sphères célestes, l'ambitus des voix et le registre des instruments occupent tous les degrés de la gamme, reliant le Ciel et la Terre comme sont aptes à le faire certains personnages des opéras, qui ont le pouvoir de mettre les humains en relation avec un « au-delà ». S'il est vrai que « le véritable type de la composition, c'est, pour l'imagination matérielle, la composition de l'eau et de la terre »[23], alors Tippett est doublement compositeur : *The Knot Garden*, l'opéra dans lequel chacun tente de cultiver son jardin, au propre comme au figuré, témoigne d'une transposition matérielle qui vient compléter celle de l'eau.

Sans vouloir multiplier les exemples, il suffit de noter que *The Midsummer Marriage* inaugurait l'œuvre lyrique avec une succession de danses consacrées à la fois aux quatre saisons et aux quatre éléments. Que la Nature nourrisse l'imagination symbolique est manifeste dès le tout premier opus officiel de Tippett, l'oratorio *A Child of Our Time*, construit sur la polarité de l'ombre et de la lumière et qui porte en exergue cette citation que l'on reconnaît comme étant empruntée à T.S. Eliot : « the darkness declares the glory of light »[24]. C'est vers la fin de l'oratorio que le Ténor chante : « I would know my shadow and my light, so shall I at last be whole » (130-131) :

---

[23] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves* (1942). Paris : Corti, 1991, pp.19-20.

[24] T.S. Eliot, *Murder in the Cathedral*, v.621.

Toutes les œuvres dramatiques qui ont suivi, seraient, de l'aveu du compositeur, des variations autour de ce seul thème – « the only truth I shall ever say », a-t-il déclaré[25] :

> En effet, l'extraordinaire privilège d'un authentique matériau de l'art est d'être une sorte d'archétype matériel permettant à toutes les riches matières de la Nature, et notamment à ces « matières originelles » que sont l'eau, le

[25] Interview avec Patrick Carnegy, « The Composer as Librettist », *TLS*, 8 juillet 1977, pp.834-835.

> feu, l'air et la terre, naturellement accordées aux dimensions fondamentales de l'existence [...] d'accéder, par correspondance, à l'expression esthétique et de porter ainsi jusqu'à nous une parole qui vient des profondeurs de l'Être.[26]

Cette parole suit une ligne mélodique qui n'a rien de remarquable en elle-même, mais entre le chant du Ténor et les voix instrumentales qui l'accompagnent se forme comme une étreinte cosmique qui se prolonge dans la reprise de cette même phrase par le chœur tout entier (134) – avant que celui-ci n'entonne le spiritual « Deep River » (138-142), qui entraîne dans ses flots l'oratorio jusqu'à son terme.

La manière dont s'exprime le lien entre Imagination et Matière ne manquera d'apparaître au cours de ce travail sur les musiques imaginaires de Tippett, car

> qui veut pénétrer dans l'univers original d'un artiste doit avant tout porter attention à ces matières qu'il a élues et qui, formatrices du style de sa rêverie, sont comme les dominantes de l'œuvre.[27]

Parcours

L'étude envisagée partira de figures isolées pour aboutir à l'œuvre entier. Comme l'étymologie l'indique, les figures – du latin *fingere* – sont les formes modelées dans la terre mêlée d'eau. Elles sont aussi ce que l'on fait croire, ce qui est du domaine de la fiction.

---

[26] Raymond Court, *op. cit.*, p.168.

[27] Raymond Court, *op. cit.*, p.172.

Elles seront annoncées par des « préfigurations », autrement dit, ce qui, dans « un système de différences qui structure le temps sous la catégorie du sonore »[28], est aujourd'hui rétrospectivement perçu comme signes annonciateurs d'un style. Cette première analyse fait elle-même fonction de préfiguration, dans la mesure où elle pose les jalons des analyses qui suivront. Les « figures d'Hermès » verront ensuite à l'œuvre une imagination ascensionnelle à travers les musiques – aériennes ? – associées à des personnages de messager. Au-delà des figures, seront alors prises en compte toutes les composantes de ces œuvres qui mélangent, entre autres, les genres, les cultures, le sacré et le profane, la voix et les instruments. Ces musiques *composées*, irréductibles à un genre donné, résultent d'une transmutation artistique qui en fait des musiques *transfigurées*[29]. De plus, en échappant à toute classification, elles appellent une *figuration transversale*, un discours qui franchisse les frontières établies pour pouvoir les « décrire ». Autant de « transfigurations » qui mettront en résonance la multiplicité des figures et l'unicité du fond qui en est solidaire. Dans la mise en rapport du pluriel et du singulier, qui oriente vers une *synthèse* de ce demi-siècle de création musicale « tippettienne », c'est l'œuvre musical qui émerge dans son intégrité.

---

[28] André Boucourechliev, *Le langage musical*. Paris : Fayard, 1993, p.21.

[29] Par allusion au *Midsummer Marriage*, où les héros, Mark et Jenifer, apparaissent « *partially transfigured* » en Athéna et Dionysos, « *still visible behind the supernatural transformation* » (I.8, p.35).

Dominantes

Les « préfigurations » visent à donner d'emblée un aperçu des dominantes de l'œuvre qui seront développées ultérieurement dans une perspective différente. L'attachement au passé fera l'objet du premier chapitre, « Chronos et Orphée », qui envisagera les rapports entre composition musicale et déni du Temps chez Michael Tippett. À la lecture de l'autobiographie « poétisée » que le compositeur a rédigée, se posera la question de savoir s'il est souhaitable de relier directement l'histoire personnelle de l'homme à sa production artistique. Bien qu'une interprétation psychanalytique soit particulièrement tentante dans le cas d'un créateur qui a cherché dans la pensée jungienne la solution à ses propres conflits intérieurs, ce serait déplacer vers la psychologie, fût-elle des profondeurs, l'intérêt de cette étude qui prétend saisir l'*œuvre* tel qu'en lui-même. Par référence à saint Augustin, « la distension de l'âme » (chapitre II) concernera ensuite l'attention au présent, pour explorer les diverses formes du temps musical dans les œuvres les plus significatives de ce point de vue. L'étude se poursuivra enfin en direction de l'avenir pour aborder l'œuvre lyrique à partir des livrets, autrement dit dans l'acte de « lire l'opéra » (chapitre III). Cette répartition ternaire, qui est celle du triple temps, sera reproduite dans chacune des autres parties. Dans ce troisième chapitre, l'analyse portera sur *New Year*, le dernier opéra de Tippett, et montrera comment, dans sa spécificité d'opéra du Nouvel

An, ce *cinquième* livret peut être tenu pour la quintessence de l'œuvre lyrique. Pour qui ne les connaît pas encore, il préfigure, en effet, ce que sont les quatre autres opéras.

Hermès, divinité tutélaire du compositeur, servira ensuite de guide dans l'œuvre lyrique, où il se matérialise sous de nombreux aspects, pour qui sait le reconnaître. « L'Hermès mythologique » (chapitre IV) de *King Priam* n'aurait-il pas pris la forme de cet « Astron, le messager céleste » (chapitre V), le mystérieux météore de *The Ice Break* ? Et que penser des multiples références, dont les commentateurs ne font aucun cas cependant, à ce qu'il est de tradition d'appeler l'Art d'Hermès ? « Quand le silence est d'or » (chapitre VI), Grand Œuvre et opéra présentent d'étonnantes affinités.

Là se situe le tournant entre ce qu'il sera convenu de nommer le « mélopoétique » et le musical proprement dit. Ce néologisme est inspiré de l'emploi du mot « melopoetics » par certains comparatistes américains pour désigner la discipline qui s'intéresse aux rapports entre littérature et musique. On rencontre aussi le terme de « melopoiesis »[30], qui a peut-être l'avantage de mettre l'accent sur le Faire étymologique, *l'activité* qui allie musique et littérature, plus que sur la discipline universitaire, et ainsi de réunir

[30] On pense en premier lieu à la « melopoeia » d'Ezra Pound, qui désignait ainsi dans son *ABC of Reading* la musicalité d'un poème, mais c'est à Lawrence Kramer que l'on doit la première utilisation du mot « melopoetics », dans le sens d'étude musico-littéraire, dans un article intitulé « Dangerous Liaisons : The Literary Text in Musical Criticism », *19th-Century Music* 13 (1989), 159 ; « melopoiesis » figure dans le titre d'un ouvrage de Jean-Pierre Barricelli : *Melopoiesis : Approaches to the Study of Literature and Music*. New York & London : New York University Press, 1988.

dans une même occupation créateur et critique. C'est en tout cas *l'esprit* de ce travail qui est, certes, à sa manière, un plaidoyer pour l'interdisciplinarité, mais surtout qui procède de la conviction que « la musique [...] fait de tout auditeur un poète »[31]. Que la musique, et plus particulièrement le *chant,* soit de l'ordre du *poïein,* voilà ce que suggère admirablement le substantif « mélopoétique ». Pris comme adjectif, il s'applique à l'œuvre du créateur et à celle du critique, puisqu'il participe aussi bien *du* poétique que de *la* poétique. Il est tout indiqué pour qualifier des figures qui, chez Tippett, sont à la fois musicales et littéraires, étant donné qu'elles résultent d'un double processus de création, celui d'un compositeur qui est son propre librettiste et qui n'a cessé d'écrire de la « musique à texte ». De même, l'étude des œuvres « mixtes » de Tippett invite à une double analyse, musicale et littéraire.

Il faudra cependant dépasser le dualisme texte/musique qui sous-tend malgré tout l'emploi de ce mot et lui préférer une définition élargie du *musical.* Ce sera l'objet de la troisième partie, qui procèdera par « transfigurations » successives. Après avoir considéré comme « oxymores » (chapitre VII) les alliances de contraires qui se manifestent dans l'attitude de Tippett à l'égard du système tonal et celles dont témoigne la mise en regard de certaines œuvres vocales et instrumentales, le moment sera venu d'évoquer la

[31] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.111. Dans la section intitulée « l'opération poétique », qui débute par le rappel du songe que Socrate, à la veille de sa mort, raconte à ses amis (*Phédon,* 60e) : « Fais de la musique, ordonne le songe à Socrate, et ne cesse pas d'œuvrer ; μουσικην ποιει και εργαζου », p.99.

transe qui, en tant que coupure qui relie, marquera le passage, « de syncopes en échos » (chapitre VIII), vers un au-delà de la figure. Ce franchissement sera aussi celui de la frontière entre musique savante et musique populaire, que signifie chez Tippett l'emblématique recours au « blues » (chapitre IX), grâce auquel les figures seront définitivement dépassées. Une telle démarche permettra de découvrir le lien secret qui unit les œuvres lyriques aux autres œuvres vocales et instrumentales et qui autorise le recours à la notion d'« œuvre musical » pour penser l'ensemble des musiques de Tippett.

*

Préfigurations

Temps littéraire et temps musical

Quid enim tempus ?
saint Augustin

▪ Un simple coup d'oeil de néophyte aux titres des opéras et oratorios de Michael Tippett laisse supposer que le temps occupe une place prépondérante dans ses œuvres. Entre la première d'entre elles, *A Child of Our Time*, et la dernière en date, *New Year*, on peut citer, parmi les opéras, *The Midsummer Marriage*, associé à la Saint-Jean, et parmi les œuvres chorales *The Mask of Time* ainsi que *The Vision of Saint Augustine*, dont le personnage éponyme est indissolublement lié à la pensée sur le temps. Cette empreinte du temps, loin de demeurer en surface, s'inscrit bien au-delà des titres. Rien d'étonnant à cela, puisque l'on sait que la musique est un art temporel par excellence.

Il est bien évident qu'une forme sonore ne peut être perçue indépendamment de la durée : toute mélodie égrène ses notes selon un ordre de succession. En outre, la musique, tant qu'elle demeure inscrite sur une partition, n'existe pas véritablement. Pour prendre vie, elle doit nécessairement être jouée. Jusque-là, elle n'est qu'une virtualité dont l'actualisation échappe à son créateur pour incomber à l'interprète, ou plus généralement à tous ceux qui contribuent à cette interprétation. Elle est donc intimement liée au temps vécu de la conscience qui l'actualise, puis de celle qui la perçoit – l'auditeur. Chez ce dernier, la musique suscite des mécanismes temporels, qui oscillent entre l'attente et le souvenir : attente du retour d'un thème familier, souvenir d'un passage brillant. Ainsi, la forme musicale coïncide avec la forme de toute vie intérieure par ce même caractère temporel, ce même équilibre précaire entre l'être et le néant.

Dans le cas particulier de la musique vocale, le temps musical doit composer avec un autre temps, que l'on peut appeler littéraire, celui du texte, et qui lui est, semble-t-il, antithétique. L'aspect conflictuel du rapport entre paroles et musique, si souvent stigmatisé, apparaît dans toute sa spécificité dès que l'on envisage cette alliance comme la mise en présence de deux temporalités distinctes. Le texte, en l'occurence, le livret, est doté d'une fonction essentiellement référentielle et conceptuelle. Il va donc proposer un temps représenté. À supposer que la musique, elle, ne représente rien et se contente de *se* présenter, le temps qu'elle manifeste sera alors un temps *vécu*. Cette distinction certes schématique a le mérite de suggérer la tâche ardue qu'est pour le compositeur la

réconciliation de ces deux pôles. La résolution totale de l'antinomie est-elle possible ? Ou bien est-ce la persistance d'une certaine tension qui fait le charme même de ces genres ambigus que sont l'opéra et l'oratorio ? En tout cas, grâce à la musique vocale, l'ouïe recouvre son rôle plein d'audition et de compréhension en devenant véritablement le sens de l'entendement.

Temps littéraire et temps musical ne peuvent donc être considérés que conjointement, dans le rapport dynamique et peut-être même dialectique qui les unit dans la globalité de l'œuvre. Si des distinctions s'imposent, elles se situent au sein de la catégorie du temps. Chez Michael Tippett, on peut envisager d'abord le temps du récit autobiographique, celui par lequel la vie et l'œuvre du musicien se rejoignent ; puis le temps psychologique de la conscience et de l'inconscient, qu'il s'agisse de la durée attribuée aux personnages d'opéra ou de celle qui est vécue par l'auditeur. Le temps, c'est aussi une certaine conception de la vie, de l'histoire, du monde, bref un thème philosophique ouvrant la voie à une métaphysique et à une mantique. Aussi le livret de *New Year*, dans sa fonction « paratextuelle » vis-à-vis de l'œuvre *musicale*, traduit-il à la fois l'aporie du temps et le mystère de la musique, comme le font ces mots du compositeur : « Music is the expression of Eternity as against Time »[1].

*

[1] Meirion Bowen, ed., *Music of the Angels : Essays and Sketchbooks of Michael Tippett*. London : Eulenburg Books, 1980, p.61.

Chapitre premier

Chronos et Orphée

You can't turn back.
You can't turn back.
You can't turn back.
You can't turn back, can you ?
R. Murray Schafer

▪ Pour son dernier opéra, *New Year*, Tippett imagine une scène au cours de laquelle, pour se désaltérer, une jeune fille a le choix entre la fontaine de l'oubli et le lac du souvenir. Réfrénant son impulsion première, elle se détourne de l'eau pourtant suave de la fontaine pour boire, comme le lui conseille son compagnon, au lac de mémoire, quelle qu'en soit l'amertume :

> You see, Jo Ann, that is the lake of rememb'ring
> Tears of sorrow, tears of joy, bitter-sweet.
> Go ask to drink. (III.2, p.29)

Peu après, le compositeur fait paraître son autobiographie, sous un titre que l'on peut qualifier également de « bitter-sweet »[1] :

[1] Oxymore cher à Tippett qui en fait le mot-clé de son *Knot Garden*.

Those Twentieth-Century Blues. Lui qui est la mémoire vivante de son siècle n'hésite pas à évoquer les drames planétaires et les tragédies personnelles qu'il a connus depuis sa naissance en 1905. À une bienheureuse amnésie, il préfère la remémoration des joies et des peines qui ont marqué sa vie, depuis la reviviscence des terreurs enfantines jusqu'aux traumas consécutifs à deux guerres mondiales, à la bombe d'Hiroshima et au suicide de sa meilleure amie.

INTIMATIONS OF MORTALITY

La nécessité de l'écriture autobiographique ne s'est imposée à lui que tardivement, alors qu'il était déjà octogénaire. Comme il l'explique dans sa préface, intitulée « Intimations of Mortality », le moment où il s'est résolu à faire le récit de sa vie a coïncidé avec celui où il dut être opéré d'un cancer, la perspective de sa propre mort lui apparaissant alors pour la première fois : « the operation was successful, but it was my first real intimation of mortality »[1]. Propos qui mettent étonnamment en résonance la vie et l'œuvre de celui qui composait, quelques années plus tôt, ce *Mask of Time* dont les derniers mots, repris comme à l'infini par les différentes parties du chœur, préfiguraient cette prise de conscience : « O man, make peace with your mortality,/for this too is God ». À quatre-vingt-trois ans, la maladie sonnait l'heure de la complète acceptation de sa condition d'homme, et par conséquent de l'inévitabilité de la mort,

[1] Michael Tippett, *Those Twentieth-Century Blues*. London : Hutchinson, 1991, p.xii.

pour celui qui avait jusque-là pris ses désirs d'éternité pour la réalité : « For having lived to 83, remaining by and large healthy, enjoying a seemingly endless creativity [...], it was tempting to think that I might go on for ever » (*Blues*, p.xii). Cette remarque est moins anodine qu'il n'y paraît, si on la rapporte aux analyses de Bergson sur le rôle « biologique » de l'imagination pour mettre la mort en échec. Par réaction défensive, l'imagination tend à contrecarrer la conscience de la décrépitude et de la mort, pour éviter que le pouvoir « dissolvant » de l'intelligence ne vienne entraver le projet vital[2].

EUPHÉMISATION DE LA MORT

Cette fonction de l'imagination ainsi mise en évidence par Bergson n'est-elle pas à l'œuvre dans toute activité créatrice ? Pour Gilbert Durand, « l'art tout entier, du masque sacré à l'opéra comique, est avant tout entreprise euphémique pour s'insurger contre le pourrissement de la mort »[3]. Et loin de considérer cette euphémisation comme anesthésiante, il insiste sur le dynamisme inhérent à l'imagination symbolique :

> L'Espérance de l'espèce, ce qui dynamise la pensée humaine, est polarisée par deux pôles antagonistes autour

---

[2] Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris : P.U.F, 1932, pp.127, 137, 159.

[3] Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*. Paris : P.U.F, 1964, p.118.

> desquels gravitent tour à tour les images, les rêveries et les poèmes des hommes.[4]

MUSIQUE ET DÉNI DU TEMPS

On ne peut s'empêcher de penser que la dialectique à laquelle il est fait référence vaut tout aussi bien pour les *musiques* des hommes. Celles-ci représentent, en effet, un parfait exemple de déni du Temps. Il est révélateur que des assertions similaires sur l'œuvre d'art comme expression d'une révolte constructive contre la mort viennent conclure un ouvrage de sémantique psychologique de la musique

> L'œuvre d'art est donc une négation de la mort elle-même en ce qu'elle vient combler le creux néant de la vie biologique de l'homme. La culture est œuvre de *réparation* et de promulgation de l'avenir.[5]

Dans ce cas, c'est l'étude du fait musical qui a permis d'appréhender l'essence supposée de l'art, comme si la musique en était l'exemple le plus patent. Si elle est littéralement perçue comme « une question de vie et de mort », c'est « parce qu'à travers le temps musical, nous jouons notre temps pour que nous en jouissions sans en mourir »[6].

---

[4] Gilbert Durand, *op.cit.*, p.125.

[5] Michel Imberty, *Les écritures du temps : sémantique psychologique de la musique*. t.2, Paris : Dunod, 1981, pp.237-238.

[6] Michel Imberty, *op. cit.*, p.149.

Ce n'est pas un hasard si les plus belles pages de Jankélévitch sur la musique montrent comment celle-ci participe d'une « temporalité enchantée », comment sa fugacité induit, certes, une nostalgie, mais une nostalgie « rassérénée ». Celle, précisément, qui émane de *Those Twentieth-Century Blues.*

1. Avertissements

EN AVANT, EN ARRIÈRE ET DE CÔTÉ

Dans sa préface, Tippett se défend d'un attachement exclusif au passé et déclare à la fois ne pas souhaiter revenir en arrière et être impatient d'entrer dans le nouveau millénaire. Il n'en demeure pas moins que l'écriture de son autobiographie, qu'il justifie par la révélation de sa propre finitude, relève d'une stratégie d'évitement de l'inexorabilité du temps, autrement dit d'une écriture musicale, telle que la conçoit Jankélévitch :

> Car si elle est toute temporelle, la musique est du même coup une protestation contre l'irréversible et, grâce à la réminiscence, une victoire sur cet irréversible, un moyen de revivre le même dans l'autre.[7]

Dans *Those Twentieth-Century Blues* le rapport au temps, et en particulier au passé, est de cet ordre-là. Le narrateur autodiégétique se libère des contraintes temporelles en se jouant de la

---

[7] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable.* 1961, Paris : Seuil, 1983, p.122.

chronologie, liberté explicitement revendiquée dans la préface : « the plan of the book is vaguely chronological, but often I have looked forwards or backwards, or glanced sideways » (*Blues*, p.xii). Cette déclaration, qui recourt à la spatialisation métaphorique du temps, fait d'ailleurs étrangement écho à celle d'un personnage de l'opéra *New Year*. En des termes similaires, Pelegrin, le spationaute de Nowhere-Tomorrow, se définit par sa capacité à voyager librement dans le temps comme dans l'espace :

> **PELEGRIN** *(breaking into florid song)*
> Ah.
> Now Pelegrin shall wander, flying
> [...] All three ways in space:
> Up, down, and to the side.
> Both two ways in time: behind, ahead. (I.2, p.8)

Or, pour des raisons musicales qui seront examinées ultérieurement, cette aria au lyrisme presque insolent est de celles que l'on ne peut oublier. C'est pourquoi la spatialisation du temps que l'on note dans *Those Twentieth-Century Blues* suggère immanquablement le chronotope unique dans lequel se meuvent les personnages de *New Year*. Le rapprochement devient alors évident entre l'autobiographe et Pelegrin qui, une fois aux commandes de sa navette, profite d'être le maître à bord pour utiliser l'engin à sa guise comme machine à remonter le temps.

NOSTALGIE

On peut en outre qualifier de nostalgique la complaisance manifeste avec laquelle le compositeur évoque certains moments de sa vie, dont l'intérêt réside moins dans leur valeur d'information pour le public que dans le retentissement psychique qu'ils ont eu et ont encore pour celui qui les raconte. L'acte de narration est pour lui le moyen, à plusieurs années d'intervalle, de « revivre le même dans l'autre ».

LE PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE

C'est d'ailleurs le propre du « pacte autobiographique » en général que d'entretenir la confusion identité/altérité en postulant que l'auteur, le narrateur et le personnage principal ne font qu'un. Cela se vérifie dans *Those Twentieth-Century Blues*, où le débrayage actantiel est imperceptible. La distance temporelle qui sépare Je-narré et Je-narrant ne fait qu'affirmer l'unicité du « moi » par-delà les avatars de l'existence, l'acte d'énonciation tirant sa force de cohésion de l'éternel présent du nom propre, celui de Michael Tippett, à la fois être humain et instance textuelle qui prend la responsabilité du récit. Mais en ce qui concerne l'empreinte affective du passé narré dans l'autobiographie, il va sans dire qu'elle ne peut être imputée avec certitude qu'à *l'auteur implicite* de l'ouvrage, le seul qu'il soit donné d'appréhender par la lecture.

POÉSIE ET VÉRITÉ

Le statut problématique du référent dans l'entreprise autobiographique n'échappe pas à Tippett qui prend la précaution d'annoncer dans sa préface la nécessaire oscillation de son récit entre réalité et fiction : « As in Gœthe, fantasy and actuality interweave to some extent throughout the narrative » (*Blues*, p.xi). Ce n'est pas le droit au mensonge, ni même à l'erreur ou à l'invention qui est revendiqué en ces termes, mais, comme le laisse entendre la référence à *Poésie et vérité* de Gœthe, la spécificité *littéraire* de la narration autobiographique. Ce qui différencie *Those Twentieth-Century Blues* du compte-rendu événementiel de la vie de son auteur, comme ce qui distingue récit et histoire, dans l'acception de Genette, c'est l'intervention de l'imagination qui opère un déplacement d'intérêt [8] : du tangible à l'intangible, de l'extériorité à l'intériorité, du conscient à l'inconscient. Ces pôles sont précisément ceux qui, pour Gilbert Durand, dynamisent la psyché humaine.

2. Nocturne

DOUBLE VIE

Si l'imaginaire se structure selon un double régime, diurne et nocturne, il en est de même, au sens le plus littéral, pour le récit que

[8] Il est intéressant de noter que Bergson, nomme « fonction fabulatrice » le rôle biologique de l'imagination.

Tippett fait de sa vie. Ses nuits y ont droit de cité au même titre que ses jours, et peut-être même davantage. Tandis que sont rapportés les événements qui ont fait de lui un homme public, le voile est aussi levé sur les amours illicites de l'homme privé. Les songes qu'il a eus, minutieusement transcrits, font pendant aux réalités historiques de ce siècle qu'il ne manque d'évoquer. Cette dualité se reflète dans la composition même de l'ouvrage, qui s'ouvre et se clôt sur un récit de rêve. Ce cadre onirique suggère que le jour et la nuit sont mis dans une relation de complémentarité du début à la fin de la narration, cette dernière s'employant à réconcilier les contraires comme l'imagination est apte à le faire.

RÊVES

Que les rêves soient placés au seuil du récit est révélateur de l'importance existentielle qui leur est accordée par l'auteur-narrateur. Leur appartenance à la phase nocturne du sommeil et du repos les relèguent, certes, à une situation marginale par rapport à la phase diurne de la veille et de l'action, habituellement valorisée dans notre culture. Ils sont cependant le passage obligé qui permet l'accès quotidiennement renouvelé au monde de la vigilance. De même que le rêveur doit faire l'expérience du songe jusqu'au bout de la nuit pour retrouver la réalité au matin, de même le lecteur de *Those Twentieth-Century Blues* doit prendre connaissance du rêve liminal

qui lui est conté pour entrer dans l'autobiographie proprement dite et passer par le rêve final pour en sortir.

PARADOXES

Le récit ne se contente pas de mimer par sa structure l'alternance des jours et des nuits. Il fait apparaître, au mépris de l'opinion courante, l'importance primordiale des rêves dans la vie psychique, ces rêves qui adviennent au cours du sommeil judicieusement nommé « paradoxal », comme s'il y avait correspondance entre le physiologique et le philosophique. Paradoxe que la concomitance du plus grand repos physique et de la plus grande activité cérébrale ; paradoxe que la coïncidence de la lucidité avec le nocturne. C'est une semblable apologie du rêve qui semble s'élaborer au fil des pages, l'écriture allant jusqu'à abdiquer ses droits narratifs pour laisser la parole aux rêves eux-mêmes, comme au chapitre VI, dont le titre est métalinguistiquement suggestif : « The Dreams Take Over ». La formule vaut aussi bien pour la période considérée, qui est celle de l'auto-analyse jungienne entreprise par le compositeur, que pour la rédaction du chapitre, qui laisse place à la notation pure d'une série d'épisodes oniriques de l'année 1939[9]. L'irruption dans la

[9] Il est significatif que David Clarke, dans une recension par ailleurs très fine de *Blues*, regrette la présence de ce qu'il qualifie de « unprocessed raw material », et trouve inacceptable dans une autobiographie digne de ce nom ce qu'il considère comme « an abrogation of authorial responsibility ». Voir « Tippett In and Out of *Those Twentieth-Century Blues* » : The Context and Significance of an Autobiography », *Music and Letters*, 74 (3), août 1993, p. 404. On peut néanmoins dépasser ce jugement de valeur un peu hâtif pour noter la pertinence de cette apparente démission de l'auteur-narrateur. C'est par humilité vis-à-vis de ce qui dépasse ses facultés vigiles et non par paresse ou lâcheté qu'il s'efface devant son vécu onirique pour le livrer tel quel. Il semble que l'on ait affaire à une loi du genre, le récit de rêve étant, en règle générale, davantage de l'ordre

narration au prétérit de leur retranscription au présent simple est signe de l'acceptation, par l'énonciateur, de la suspension de son récit au nom d'une nécessité supérieure. Ainsi les incessants va-et-vient temporels s'inscrivent-ils dans cette allégeance stylistique au langage des songes[10]. On comprend alors que les mouvements oculaires de l'auteur-narrateur – en avant, en arrière et de côté – sont *aussi* ceux que connaît, les paupières closes, en plein sommeil paradoxal, le rêveur.

3. L'interprétation du rêve

MORMÔ

L'autobiographie commence par cette phrase : « My first dream of any significance concerned the Biting Lady » (p.1). Le paragraphe qui suit est en partie consacré à la narration du rêve, un cauchemar récurrent, apprend-on. Contrairement aux rêves d'adulte ayant servi de support thérapeutique, ce rêve d'enfant est intégré au récit des jeunes années de l'auteur :

> Soon after I was born, on 2 January 1905, my parents decided to take my brother, Peter (born the year before), and myself from Eastcote, Middlesex, to live in the little

---

du procès-verbal que de la narration. Le temps de prédilection pour le compte-rendu de rêve est le présent, ce qui est le cas dans *Blues* et ce qui en souligne de manière intéressante pour un auteur de livrets d'opéra la parenté avec le langage didascalique. Voir à ce sujet Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*. Paris : José Corti, 1993, pp. 322-325.

[10] Meirion Bowen aime à citer cette remarque faite à l'issue d'un concert par un spectateur à propos du compositeur : « This man is an incredible dreamer of dreams ».

> village of Wetherden in Suffolk. The cottage they had bought there was L-shaped : but in my dream, it seemed to be square. I slept in a cot in my parents' bedroom, where they lay separately in twin beds ; I think I can remember them snoring. In my dream, I woke up and heard the Biting Lady arrive. (p.1)

Après avoir mentionné ses date et lieu de naissance, il laisse de côté les considérations d'état-civil. Le nom de ses parents est passé sous silence contrairement aux noms de lieux, qui évoquent la maison natale et celle qui l'a aussitôt remplacée, dans les faits sinon dans le cœur du petit enfant. Pour lui, un nouvel investissement affectif s'avère nécessaire, afin de combler tant bien que mal le manque, tandis que pour les parents, qui ont *acheté* le cottage, l'investissement a été d'ordre financier. Dès la naissance, la vie s'accompagne de l'expérience de la perte et de ce sentiment d'inévitabilité qu'exprime Priam devant le berceau de Pâris : « So was I once a baby, born without choice » (I.1, p.75).

TRAUMDEUTUNG

Le mélange de réalité et de fiction annoncé dans la préface ne tarde pas à se préciser : en déclarant qu'il *croit* se rappeler le ronflement de ses parents, l'auteur situe d'emblée le récit dans un entre-deux fantasmatique. La « fonction fabulatrice » qui est à l'œuvre a manifestement créé un souvenir-écran[11]. Mais en s'auto-désignant comme tel, celui-ci invite à une lecture psychanalytique

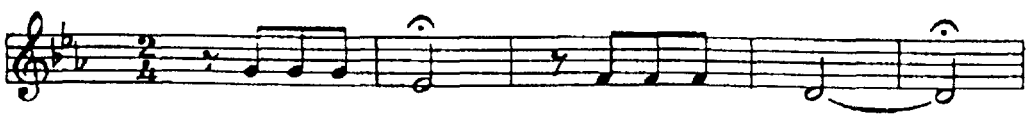
[11] On sait que Freud a pris l'autobiographie de Gœthe, *Poésie et vérité*, dont se réclame Tippett, comme exemple de souvenir-écran.

dont les conclusions se trouvent d'avance ridiculisées. Ce qui tient lieu de référence à la scène primitive est le stertor emplissant la chambre parentale. La nature *parodique* de cette évocation rend sujette à caution toute interprétation *sérieuse*. Le texte incite tout à la fois à la glose et à la prudence quant aux certitudes qui peuvent en découler. La mention du ronflement en guise de (pseudo)-souvenir originel de celui qui est devenu un compositeur de renom est à ce titre exemplaire de tous les « souvenirs » colligés dans son autobiographie.

Sans se laisser entraîner sur le terrain glissant de l'interprétation, force est de constater que ce ronflement parental donne lieu à une expérience auditive, à l'instar du rêve :

> I never saw her. She came to the front door and wanted to get in. I was terrified. I could hear her come round the house and back to the front door. She knocked and knocked, shouting very loudly, "Front door !" : then I woke up. (p.1)

LE DESTIN QUI FRAPPE À LA PORTE

L'insistance sur la perception auditive liée à cette terreur première est des plus « significative » – pour reprendre l'adjectif employé par l'auteur dans son incipit. Ce martèlement répété n'est-il pas censé évoquer « le Destin qui frappe à la porte » ?

Dans la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, ce thème, qui introduit une sorte de *Urmodell* rythmique – trois brèves et une longue – préfigure ce que sera la symphonie tout entière[12]. Sa position initiale fait choc et l'inscrit d'emblée dans la mémoire. D'abord énoncé dans une incertitude tonale perçue comme menaçante, puis rappelé avec une fureur obsédante, il est rétrospectivement reconnu comme cellule unificatrice de l'œuvre.

PRÉSAGE

De même le cauchemar, vécu avec effroi par l'enfant qui n'y était pas préparé, puis avec angoisse à chaque nouvelle occurrence, prend valeur de présage pour l'adulte qui se le remémore :

> Maybe it was an omen of the difficulties I was to encounter later in relation to my mother – difficulties that persisted almost to the end of her days. Or, possibly, it was anterior to the horrors of a second circumcision – a quite dramatic affair, which certainly left an emotional scar. [...] When the cut occurred, I woke immediately and let out a piercing shriek. There was blood everywhere. The Biting Lady had broken through. The little house (or my unconscious) was no longer safe and secure. (pp.1-2)

La *fonction* du rêve ne fait aucun doute : « it was an omen », « it was anterior to ». Les incertitudes qui subsistent – « maybe »,

---

[12] Sur les symphonies beethoveniennes comme « forteresses du temps » – « ce temps de création victorieux du temps » – voir André Boucourechliev, *Essai sur Beethoven*. Arles : Actes Sud, 1991, p.85. Il consacre les pages qui précèdent à « la marche frontale du temps » qui est prise pour sujet dans la *Cinquième* (pp.74-84).

« or, possibly » – portent sur le contenu latent – « an omen *of* », « the horrors *of* ». Refusant de réduire son cauchemar à une signification unique, Tippett avance deux explications possibles : il le rattache soit à ses difficultés relationnelles avec sa mère, soit au traumatisme de sa circoncision[14]. La valeur prémonitoire du rêve, en revanche, semble aller de soi.

Cette oscillation entre le rêve et un *après* susceptible de lui donner *a posteriori* un sens situe le récit dans un entre-deux somme toute confortable pour le narrateur. Une fois prise en charge par ce dernier, l'expérience anxiogène du passé perd son aspect terrifiant. Le fait de pouvoir attribuer à l'événement une valeur prédictive est en lui-même rassurant. C'est ce que révèle la composition du passage, qui reproduit ce mouvement sécurisant entre l'*avant* et l'*après*.

Sa structure binaire n'est nulle part plus apparente que dans la typographie qui la matérialise : par deux fois, le tiret associe en une même phrase le présent et l'avenir du rêveur. Le pouvoir de persuasion de cette liaison sémiologique contredisant la scission sémantique est frappant. Il s'ensuit un rapprochement subreptice de l'hypothétique et de l'indubitable : au « possibly » succède le « certainly » qui ne se situe pourtant pas sur le même plan, mais qui donne l'impression d'une certitude. Ce qui permet au narrateur de

[14] Circoncision décidée pour ses deux fils par un père désireux de leur éviter les inconvénients d'un phimosis dont il aurait lui-même souffert. Le motif invoqué est donc d'ordre médical, auquel s'ajouterait, selon Tippett, un double souci d'hygiène et de moralité.

gagner en assurance et de conclure : « In a wider, yet related sense, the dream meant that one day I would have to grow up, cope with the turbulence within myself » (p.2).

La mise en relation répétée de ce qui est avec ce qui n'est pas encore et le réconfort qui l'accompagne s'apparentent au *fort-da* qui mime l'absence/présence de la mère. Si l'on considère la manière dont la théorie psychanalyique affleure (ironiquement ?) dans le récit, la référence freudienne n'est guère surprenante. Les termes dans lesquels est évoquée la circoncision n'associent-ils pas à l'événement le bercement maternel ?

> The doctor decided that I, aged 5, should not have an anaesthetic this time, but should be lulled into sleep by other means, while sitting on the basin in anticipation. (p.1)

L'ambivalence de ce « lulled into sleep » est manifeste. C'est celle du leurre dont est victime l'enfant que l'on berce d'illusions, puisque le sommeil induit est de fausse sécurité. C'est celle du rôle de la mère, l'absente du texte. C'est aussi celle du bercement en tant que phénomène transitionnel, celui qui, pour l'*infans*, assure, comme l'ours en peluche de Winnicott, le passage de la fusion à la relation avec la mère – le narrateur augurant de son rêve « difficulties [...] in relation to his mother ». C'est enfin celle de la musique, « la grande endormeuse », comme l'appelle Catherine Clément[15].

---

[15] Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris : Grasset, 1979, p.343 :« Encore aujourd'hui, si j'aime l'opéra, c'est à cause de la grand endormeuse dont je connais les charmes et la puissance réparatrice ».

(AN)AESTHETIC

Doit-on comprendre d'après ce récit que le traumatisme de la coupure allait marquer à jamais l'œuvre de Tippett (voir troisième partie) ? Que l'anesthésie refusée à l'enfant signait son entrée en esthétique ? Que la musique serait un choix obligé pour celui qui avait fait l'expérience, dans la sensation, de la contiguïté de la douceur et de la douleur ? Qu'une fois adulte, il donnerait aux autres, aux spectateurs « sitting in anticipation » dans la salle de concert, de quoi les empêcher momentanément de souffrir, grâce à un anesthésique de sa composition ? Ce ne sont que quelques-unes des multiples lectures auxquelles invitent un passage comme celui-ci et l'autobiographie dans son ensemble.

4. Lyrisme

LE PREMIER QUATUOR À CORDES

C'est dans son chapitre le plus important, par le nombre de pages et le contenu affectif, celui qu'il intitule « The Dreams take Over », que Tippett met explicitement en résonance sa vie et son œuvre. Il associe ce qui fut pour lui la découverte de sa voix musicale à une rencontre avec quelqu'un dont il tomba éperdûment amoureux : le premier opus (officiel) coïncide avec le premier grand amour :

> Meeting with Wilf was the deepest, most shattering experience of falling in love : and I am quite certain that it was a major factor underlying the discovery of my own

> individual musical « voice » – something that couldn't be analysed purely in technical terms : all that love that flowed out in the slow movement of my First String Quartet, an unbroken span of lyrical music in which all four instruments sing ardently from start to finish. (p.58)

Comme le compositeur en a la conviction, il s'agit bien d'un moment crucial dans la formation de sa personnalité artistique. Si le mystère de la musique et de l'amour échappe à l'analyse, le musicologue ne manquera de reconnaître dans le mouvement lent de ce *Premier Quatuor* le premier exemple de ce que Ian Kemp appelle « that long soaring melodic line characteristic of so much of Tippett's output »[16]. Bien que l'œuvre n'ait guère attiré l'attention lors de sa première en 1935, le compositeur persévéra dans cette direction, qu'il sentait correspondre à son moi profond. Le lyrisme de ce *lento cantabile*, chanté par tous les instruments, non pas à l'unisson mais en parfaite harmonie, se retrouvera dans *The Midsummer Marriage* et ne le quittera jamais plus[17]. La pavane, qui prête sa structure à ce mouvement du quatuor, évoque le couple et inaugure une série de danses qui culminera dans la sarabande (voir chapitre VIII). Quant au quatuor à cordes, il jalonnera sans faillir la carrière de Tippett – en 1942, 1946, 1978 et 1991 – comme si chaque nouveau quatuor était la commémoration de cette rencontre de 1935 qui marqua la révélation du compositeur à lui-même.

---

[16] Ian Kemp, *Michael Tippett : The Composer and His Music*. London : Eulenburg, 1984, p.123.

[17] Même les œuvres qui en sont dépourvues, comme *King Priam*, ne font que se *démarquer* de ce lyrisme premier qui demeure la référence constante.

SENTIMENTS ET REPENTIRS

Que ce soit un moment décisif d'un point de vue *esthétique* est mis en évidence par la longue genèse de l'œuvre, écrite en 1934-1935 puis revue et corrigée de manière conséquente en 1943. Les modifications portent sur la *structure* du quatuor, le problème étant, semble-t-il, *d'intégrer* le mouvement lent, dicté par l'épanchement des sentiments de l'artiste, dans l'œuvre. Le fait que les deux mouvements qui le précédaient aient été finalement refondus en un seul ne témoigne-t-il pas, plus généralement, de la difficulté formelle à introduire dans l'œuvre des sentiments personnels, à leur assigner une place esthétiquement satisfaisante ? Il y a, en tout état de cause, quelque chose d'emblématique dans un changement de conception aussi radical, unique chez Tippett, qui n'a pas l'habitude de revenir sur les œuvres achevées.

Le seul autre cas où une œuvre a été remise sur le métier, sans toutefois subir de telles corrections, est *The Heart's Assurance*. Le cycle de chansons a ceci de commun avec le *Premier Quatuor* que sa composition est indissociable du vécu intime de Tippett. Tout tend à indiquer que, lorsque l'émotion est trop forte, l'œuvre créée ne peut atteindre d'emblée un niveau d'autonomie satisfaisant. Avec le temps, en revanche, le recul devient suffisant pour que l'« artefact » trouve sa forme définitive. C'est à la fin de *Blues* que l'on trouve sous la plume de Tippett ce terme emprunté à Yeats :

> In Yeats' jargon, an artefact is a work of art that is entirely separated from its creator – where the personal emotion has disappeared into the magnificenc of the craft (p.274).

Là encore, l'autobiographie, en révélant la charge affective contenue dans l'œuvre – en l'occurrence *The Heart's Assurance* – et tenue jusqu'ici secrète, permet de mesurer la transmutation artistique accomplie.

FRESCA

C'est avec une grande pudeur que Tippett évoque ses sentiments pour Francesca Allinson, l'amie, la confidente, celle qui pendant des années espéra devenir sa femme et qui, en 1945, lasse de lutter sur plusieurs fronts – la déception sentimentale, la maladie et le traumatisme de la guerre – mit fin à ses jours :

> The last years of the war were also Fresca's last years. We could not really live together [...] – for my obsession with musical composition kept getting in the way. (p.184)

Sans éluder sa part de responsabilité dans le tragique événement, Tippett relate les faits avec une simplicité touchante et un sentiment d'inéluctabilité que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher de certaines de ses musiques :

> Depressed by ill-health and the war, Fresca had indicated to her family that she might commit suicide, and they then watched over her very carefully. But she managed to evade them one spring day, took a taxi out to the village of Clare (in Suffolk) and threw herself from a bridge into the River Stour, in imitation of Virginia Woolf. (p.184)[18]

[18] Sur Virginia Woolf et la poétique de l'eau, voir Marie-Paule Vigne, *Le thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*. Talence : Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.

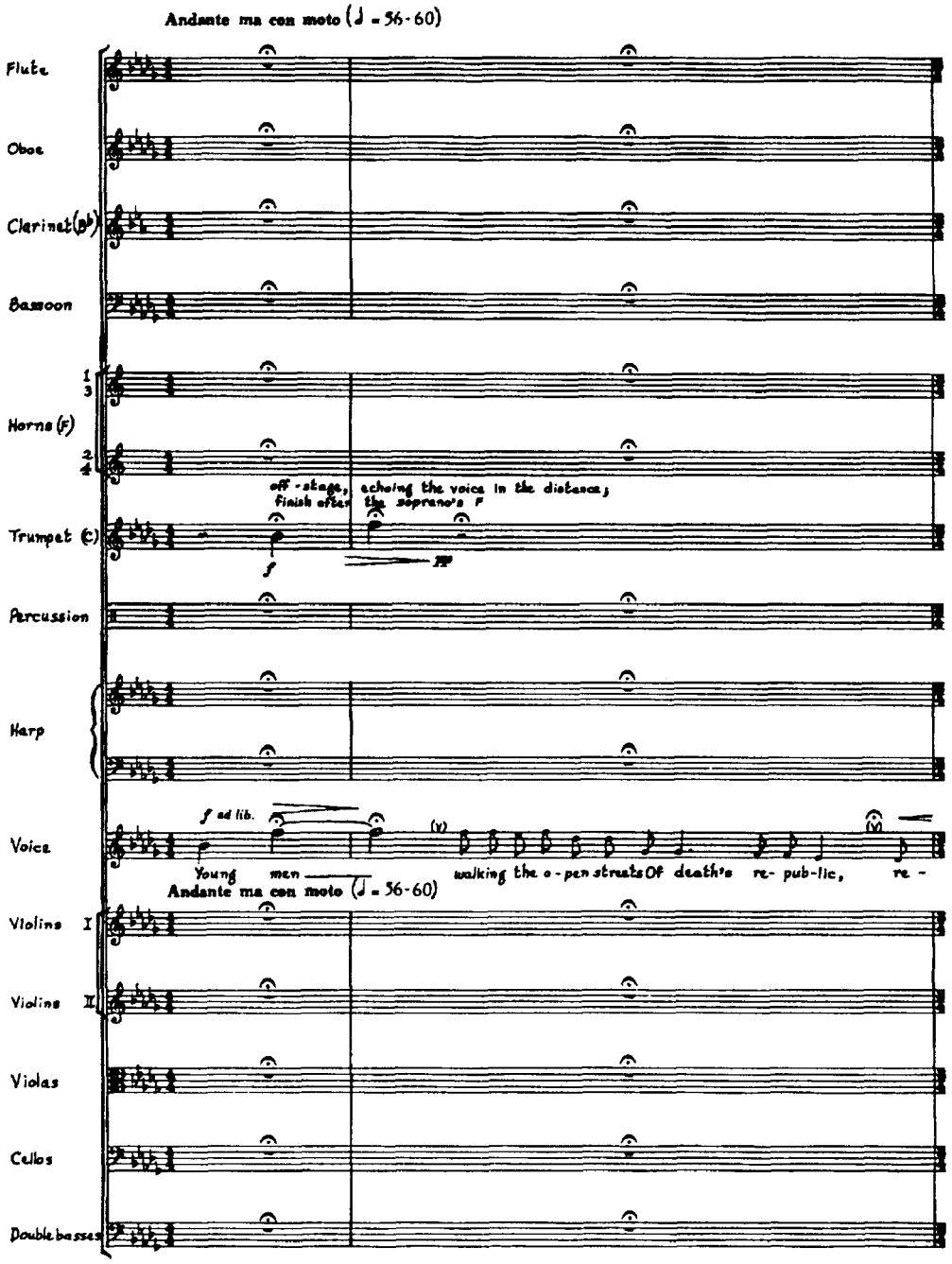
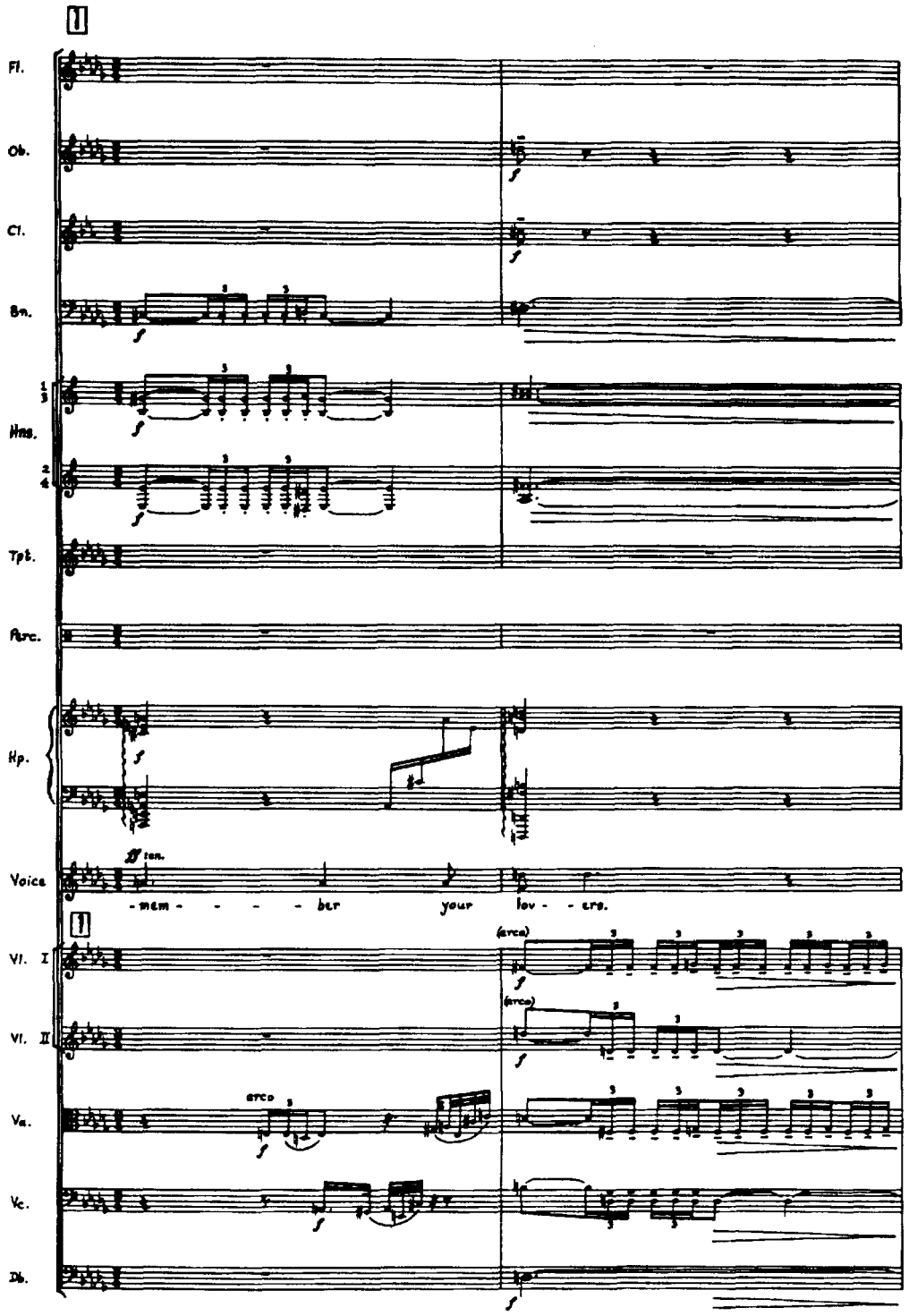
Le geste de Fresca, choisissant de retrouver dans l'eau courante la fraîcheur native de son diminutif, fait aussi figure de sacrifice au nom de la musique. Elle s'immole pour que le musicien puisse continuer à créer à sa guise dans la solitude, pour que la source créatrice de musique jamais ne tarisse. Pour qui connaît *King Priam*, la jeune femme semble disparaître dans le « stream of sound,/In which the states of soul,/Flow, surfacing and drowning,/While we sit watching from the bank » (III. interlude 3, p.90). Sur la rive, on imagine le compositeur désemparé qui assiste, impuissant, à l'inévitable noyade. Inversement, après avoir lu ce passage de l'autobiographie, l'hymne d'Hermès à la musique d'où sont tirées ses paroles prend une coloration sentimentale inconnue jusqu'alors et l'eau qui court dans l'ensemble de l'œuvre de Tippett acquiert une importance insoupçonnée.

« LOVE UNDER THE SHADOW OF DEATH »

Il fallut l'exhortation amicale de Peter Pears, et un recul de cinq ans, pour décider le compositeur à entreprendre en 1951 *The Heart's Assurance* à la mémoire de Francesca. Il fallut aussi la publication posthume de poèmes d'amour écrits par de jeunes hommes à qui la dernière guerre avait coûté la vie pour que les sentiments personnels trouvent une expression impersonnelle à travers les mots des autres. Il fallut que le deuil individuel prenne une dimension collective pour que la mise en musique de ces poèmes puisse aboutir, en 1951, à une œuvre achevée. Il fallut attendre 1990 pour que, à l'occasion du

quatre-vingt-cinquième anniversaire du compositeur, une orchestration remplace l'accompagnement de piano. Bien que quarante-cinq ans se soient écoulés, Tippett délégua à Meirion Bowen cette tâche qui devait donner enfin tout son retentissement à l'œuvre.

L'intérêt de la version orchestrale est particulièrement perceptible dans la dernière section du cycle, « Remember your lovers », sur un poème du même titre écrit par Sidney Keyes, et qui est une sorte de récapitulation des quatre autres. Pour évoquer ce qu'il nomme « Love under the shadow of death » (*Blues*, p.187), il ne fallait, en effet, pas moins de cinq poèmes à Tippett, car l'émotion ressentie ne pouvait être contenue en un seul. On compte de la même façon cinq quatuors et cinq opéras, dont le dernier a toujours un statut particulier par rapport aux précédents.

Désormais associé à la trompette, l'appel aux jeunes hommes qui ont trouvé la mort dans cette guerre sonne comme un éternel adieu, les deux notes de l'instrument solo faisant écho de manière saisissante aux deux syllabes proférées par la voix : « Young men ». Cet appel, répété en début de chacune des strophes du poème, retentit ainsi à quatre reprises, chaque fois prolongé par la trompette, qui n'intervient qu'à cet effet. Les silences de l'instrument entre chaque sonnerie sont donc aussi éloquents que ses interventions, pour lesquelles le reste de l'orchestre se tait à son tour :

Andante ma con moto (♩ = 56-60)
Flute
Oboe
Clarinet(B♭)
Bassoon
Horns (F)
off-stage, echoing the voice in the distance;
Finish after the soprano's F
Trumpet (C)
Percussion
Harp
Voice
f ad lib.
Young men
Andante ma con moto (♩ = 56-60)
walking the o-pen streets Of death's re- pub-lic, re -
Violins I
Violins II
Violas
Cellos
Double basses

1
Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hns.
Tpt.
Perc.
Hp.
Voice
ten.
-mem- - - - ber your lov- - ers.
1
Vl. I
Vl. II
Va.
Vc.
Db.
(arco)
arco

On a affaire à un véritable « langage » des instruments, qui repose sur l'emploi traditionnel et conventionnel de la trompette tel que Purcell le conçoit. On se souvient que la trompette allie parfaitement le martial et le sacré dans *King Arthur*, qui contient l'évocation musicale des fonctions du souverain, chef des armées et perpétuateur des vertus incarnées par saint Georges : « a soldier and a saint » (section 41a). Les paroles y opèrent un renversement dans l'attribution des propriétés sémantiques qui, du langage verbal passent au langage instrumental. Ce renversement, qui repose sur la croyance en l'expressivité des instruments, en leurs qualités mimétiques intrinsèques, affirme la capacité des trompettes, ainsi que des tambours, à *dire* les différentes phases du combat – défi, affrontement, victoire des uns au prix de la défaite des autres : « "Come if you dare," our trumpets sound./"Come if you dare," the foes rebound./"We come, we come, we come, we come,"/Says the double beat of the thund'ring drum » (9). L'issue de la guerre se mesure à l'intensité du son produit par les joueurs de trompettes, puisqu'elle résulte de la force même du souffle vital qui anime chacun des deux camps. Le « souffle » de Priam est aussi la préoccupation de Tippett dans l'opéra qu'il lui consacre.

King Priam s'ouvre, en effet, sur une fanfare qui monte de la fosse d'orchestre et qui est « mise en abyme » sur scène, devant le

rideau, quelques figurants mimant des hérault s tandis que se joue le prélude. Dès la première scène de l'acte I, le son de la trompette retentit également pour signifier la souveraineté triomphante et sans faille, avant que le destin des habitants de Troie ne bascule dans la guerre.

Cette ambivalence de la trompette est exploitée dans la dernière section du cycle *The Heart's Assurance*, qui joue sur le double registre de l'amour et de la guerre, et où l'intervalle entre les deux notes de l'instrument évoque à la fois la sonnerie aux morts et l'extinction des feux, associant le sommeil et la mort.

Le « Remember » qui suit s'inscrit également dans la lignée de Purcell par référence à la lamentation de Didon qu'il ne peut manquer de rappeler, l'intertextualité contribuant à mettre en œuvre le processus de remémoration auquel invitent les paroles.

ORPHÉE

Tel un Orphée qui a perdu son Eurydice, le compositeur ne peut s'empêcher de regarder en arrière. Le souvenir de Francesca se confond avec le souvenir des musiques aimées, comme se confondent le sommeil et la mort. La confusion affecte aussi la distinction des sexes, comme en témoigne le flou concernant la recommandation de tessiture pour l'interprète de l'œuvre, « *for high voice* », alors qu'il était entendu que celle-ci était destinée à Peter Pears. Si les jeunes

hommes apostrophés dans le poème représentent tous les chers disparus, ils sont hommes et femmes et Francesca est parmi eux ; celui qui les interpelle au nom de toutes celles qui les ont aimés se fait le porte-parole de tous les vivants éplorés, et Tippett est parmi eux :

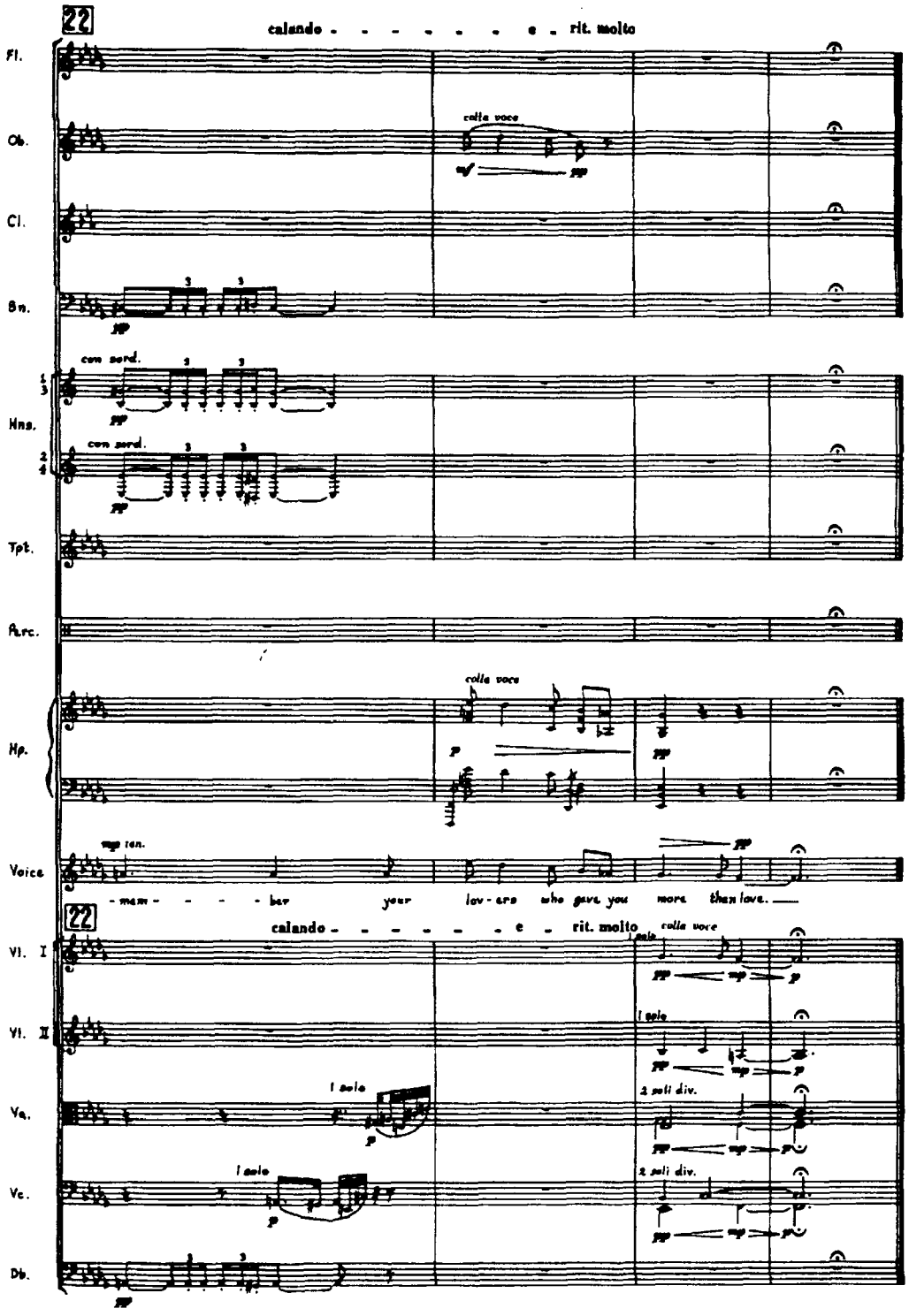
> We led you out of terror tenderly
> And fooled you into peace with our soft words
> And gave you all we had and let you die. (v.19-21)

Mais, dans l'imagination du compositeur, la voix que l'on entend est celle d'une « young woman singing out over the Elysian Fields to the young men in the fields beyond »[19]. Orphée et Eurydice ont inversé leurs rôles. Cette transposition artistique de l'expérience vécue, parce qu'elle défie le temps, est du même ordre que ce qui est opéré par l'amour et que proclame le premier poème : « And what's transfigured will live on/Long after Death has come and gone »[20].

Ce que le titre ne pouvait laisser présager, pas plus que la référence à Didon, c'est que ce sont les vivants qui s'adressent aux morts pour leur dire : « ne nous oubliez pas ».

---

[19] Michael Tippett, « Music and Poetry ». *Recorded Sound* 17 (January 1965), p.287.

[20] Alun Lewis, « Song », v.18-19. Ce sont les derniers vers du poème.

Le mot « love » ne clôt pas l'œuvre mais l'ouvre au contraire sur un au-delà de l'amour. Pas d'instrument guerrier pour l'accompagner, mais la suavité de la harpe, puis des cordes. On est cependant en droit de se demander à qui s'adresse vraiment cette

rassurante musique : aux morts ou aux vivants ? À cet égard, le titre du cycle n'est pas dénué d'ambiguïté, qui proclame « the heart's assurance », alors que le poème d'où il est issu – le second – apporte un démenti formel : « O never trust the heart's assurance –/Trust only the heart's fear »[21]. On s'interroge d'autant plus en songeant que ce titre est également celui du chapitre 7 de l'autobiographie, celui qui relate le suicide de Francesca.

Que le chant ait néanmoins le pouvoir de dissiper la peur est un fait bien connu et le mythe d'Orphée rendant inoffensifs jusqu'aux dieux infernaux en est la meilleure expression. L'effet du chant peut se comprendre non seulement comme action extérieure sur les auditeurs – les fauves et autres ennemis potentiels dont l'agressivité se trouve vaincue par la douceur qui parvient à leurs oreilles – mais aussi comme action intérieure sur le *chanteur* lui-même. Tout occupé à chanter, celui-ci ne voit plus les dangers qui le menacent et en oublie sa peur ou plutôt la surmonte : chaque expiration le vide de ses appréhensions ; chaque inspiration l'emplit d'un nouveau courage. Aussi longtemps qu'il chante, les craintes délétères qui l'habitent se muent en forces salvatrices.

Bien qu'elle se fasse discrète dans l'œuvre, la figure d'Orphée revêt une signification accrue à la lecture de l'autobiographie. Présente dans *The Mask of Time* le temps d'un chant (« The Severed Head », premier chant de la neuvième partie, simplement intitulée

[21] Sidney Keyes, « The Heart's Assurance », v. 1-2.

« Three Songs »), elle s'avère être associée au souvenir de Francesca, si l'on en croit une lettre de Tippett adressée à son amie et reproduite dans *Blues* (pp.173-175), dans laquelle il cite intégralement à son intention l'un des *Sonnets à Orphée* de Rilke. Ce sonnet n'est autre que celui dont une strophe est utilisée dans le *Mask* (voir chapitre VIII).

EFFET DE SYNCHRONICITÉ

Lire l'autobiographie du compositeur entraîne dans un incessant va-et-vient entre les œuvres achevées telles que le public les connaît et les événements jusqu'ici inconnus qui ont contribué à leur gestation. Ce ne sont pourtant pas des liens de *causalité* que tisse cette navette, car ce serait aller à l'encontre de la conduite du récit, qui refuse la linéarité au profit de ce que l'on pourrait appeler la « synchronicité ». La dette de Tippett envers la pensée jungienne est suffisamment avérée pour autoriser la référence à cette notion que Jung a utilisée dans ses travaux et qu'il définit comme suit :

> Tout comme la causalité décrit la succession des événements, la synchronicité, chez les Chinois, s'occupe de leur coïncidence. Le point de vue causal nous raconte une histoire dramatique sur la manière dont D est venu à l'existence ; il a tiré son origine de C, qui existait avant D, et C à son tour avait un père, B, etc. De son côté la vision synchronistique s'efforce de produire un tableau de coïncidences d'une égale signification. Comment se fait-il que A', B', C',D', etc. apparaissent tous au même moment et au même endroit ? Cela se produit tout d'abord parce que les événements physiques A' et B' sont de même qualité que les événements psychiques C' et D', et ensuite parce

> que ce sont autant d'exposants d'une seule et même situation momentanée.[22]

À l'ordre de succession chronologique se substitue une autre logique, celle des « connexions acausales »[23] qu'il appartient au lecteur de *Those Twentieth-Century Blues* d'établir entre la musique composée et les événements rapportés. La stratégie narrative consiste donc à orienter le lecteur vers la perception du semblable, des échos qui mettent en résonance la vie et l'œuvre. Pour que ces correspondances puissent être désignées comme *coïncidences,* il faut qu'elles soient reconnues comme telles, autrement dit que l'impression de simultanéité l'emporte sur celle de succession. Cette reconnaissance n'est possible que si la narration procède d'une *mise en intrigue* appropriée.

LE SENS DU POINT FINAL

Toute *reconnaissance* suppose qu'un élément au moins soit déjà connu. Aussi l'autobiographie de Tippett s'adresse-t-elle à ceux qui sont suffisamment familiers du personnage public pour s'intéresser à l'homme privé. Là où certains ne verront que des incidents isolés, des événements ponctuels, des manifestations épisodiques, d'autres, plus avertis, verront cette synchronicité énoncée par Jung. Plus

---

[22] Préface de Jung à l'édition anglaise du *Yi King (Le livre des transformations)*, citée par Marie-Louise von Franz, *Nombre et temps : psychologie des profondeurs et physique moderne* (1970). Trad. Étienne Perrot. Paris : Fontaine de Pierre, 1983, pp.61-62. Jung avait prononcé le terme de synchronicité pour la première fois en 1930, dans son éloge funèbre du sinologue Richard Wilhelm, illustre traducteur du *Yi King*.

[23] Marie-Louise von Franz, *op. cit.*, p.14.

grande sera la connaissance préalable de la carrière du compositeur et de ses œuvres, plus nombreux et plus fulgurants seront les rapprochements auxquels le récit donne lieu.

Ce n'est pas tant son caractère anecdotique qui fait la saveur de *Blues* que la sensation de « déjà vu » qu'il suscite. Comme le remarque Paul Ricœur, l'acte de *re*-raconter une histoire bien connue impose au récit ce qu'il appelle « le sens du point final », autrement dit le sentiment que l'histoire est tout entière gouvernée par la manière dont elle se finit[24]. Dans le cas d'un autoportrait comme *Blues*, l'intrigue demeure implicite mais entendue de tous : comment un dénommé Michael Tippett est devenu le compositeur que le public connaît ou croit connaître. Pour aboutir à cette « fin », le récit s'emploie à reconstituer les étapes qui ont marqué le développement du personnage. Du fait que tout dans le récit converge tacitement vers une conclusion connue d'avance,

> suivre l'histoire, c'est moins enfermer les surprises et les découvertes dans la reconnaissance du sens attaché à l'histoire prise comme un tout qu'appréhender les épisodes eux-mêmes bien connus comme conduisant à cette fin.[25]

Que le détail des épisodes narrés soit nouveau pour le lecteur n'invalide pas cette affirmation, car le récit de Tippett est en parfaite conformité avec les biographies existantes et renvoie donc à un

---

[24] Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1. Paris : Seuil, 1983, p.105.

[25] Paul Ricœur, *ibid.*

schéma connu, du moins en ce qui concerne ses soixante-cinq premières années[26].

À REBROUSSE-TEMPS

Il est indéniable que, pour le lecteur, « une nouvelle qualité du temps émerge de cette compréhension »[27]. De même que la synchronicité n'a rien d'une achronie mais relève d'une temporalité *autre* que celle qui prévaut dans nos sociétés, la mise en intrigue qui préside à l'écriture de *Blues*, loin de nier l'écoulement du temps, remonte le courant au lieu de simplement le suivre :

> C'est comme si la récollection inversait l'ordre dit « naturel » du temps. En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales.[28]

La recommandation de l'oracle à Orphée avant d'accomplir sa descente aux Enfers était, on s'en souvient, de toujours faire face au soleil. En conséquence, Orphée est contraint de descendre à reculons

---

[26] La plus récente, mais aussi la plus succincte, est celle de Gordon Theil, *Michael Tippett : A Bio-Bibliography*. New York : Greenwood Press, 1989, pp.3-11. S'appuie sur les biographies déjà parues sans aller au-delà des années soixante-dix. Peut être considéré comme biographie « officielle » l'ouvrage de Ian Kemp qui associe l'homme et l'œuvre dans une étude chronologique détaillée allant jusqu'à 1976 : *Michael Tippett : The Composer and His Music*. London : Eulenburg, 1984. À signaler, parce qu'elle fut la première, dans la série des « Novello Short Biographies », celle de Michael Hurd, *Tippett*. London : Novello, 1978. De Eric Walter White, *Tippett and His Operas*. London : Barrie and Jenkins, 1979. En grande partie biographique et comprenant de nombreuses lettres de Tippett à l'auteur. Enfin, du compositeur David Matthews, *Michael Tippett : An Introductory Study*. London : Faber and Faber, 1980. Fait une large place à la présentation des œuvres, comme les autres publications d'ailleurs, dont aucune n'est strictement biographique, au sens factuel et anecdotique du terme.

[27] Paul Ricœur, *ibid.*

[28] Paul Ricœur, *ibid.*

pour effectuer cette catabase. Il en est de même pour le voyage à rebrousse-temps qu'entreprend Tippett autobiographe. C'est ainsi qu'il rejoint le mythe. Se rapprocher de son passé en lui tournant le dos, rejoindre l'ombre en fixant la lumière, voilà qui ressortit à cette réconciliation des contraires dont Tippett a fait sa devise. « Vaincre » le temps en s'adonnant à des arts « temporels », en écrivant un récit, ou en composant de la musique, en est un exemple éclatant, pourvu que l'on y voit non point un déni du temps, comme cela pouvait d'abord le suggérer, mais un *dépassement* esthétique de la situation temporelle humaine par l'écriture ou la composition.

On peut aller plus loin et souligner aussi que, par son identification – inavouée mais ô combien patente – au citharède de Thrace, Tippett dote son récit d'une *fonction* mythique. Tant il est vrai que la narration rituelle d'un mythe permet à celui qui y participe, conteur (auteur) ou auditeur (lecteur), de retourner *au temps sacré des origines*[29]. C'est ainsi que la rédaction de l'autobiographie est paradoxalement un moyen de rompre l'isolement en se raccordant à la psyché collective.

5. Identité

Il n'est pas superflu de dresser le bilan des répercussions que cette entreprise autobiographique ne peut manquer d'avoir sur la perception de l'œuvre musical. Ce « je », présent d'un bout à l'autre

[29] Sur ce sujet, voir Mircea Éliade, *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1965, pp.86-87.

de *Blues* et qui postule l'identité de l'autobiographe et de son « moi » n'est-il pas symptomatique du désir d'*unité* qui sous-tend ce type de récit ? L'identité cesse de faire problème : le fait de pouvoir écrire une autobiographie témoigne de l'existence d'un « moi » immuable qui, parce qu'il est de surcroît celui d'un créateur, est censé nourrir de sa substance des musiques qui acquièrent elles aussi un caractère distinctif permettant de les *identifier*. Par l'écriture autobiographique s'affirment à la fois l'unité du « moi » et celle de l'œuvre. Cette unité imaginaire tient en fait à une *voix*, cette voix qui dit « je », « une voix mythologique par laquelle chacun serait possédé », selon Philippe Lejeune[30]. Chez un compositeur dont on connaît la prédilection pour le chant, cette remarque prend une résonance particulière. Le *lyrisme*, en tant que trait distinctif de l'art de Tippett, serait alors tout ensemble un dire « je » et la manière de le dire. Évoquant à la fois la musique par son étymologie et le sujet individuel par les hasards de l'histoire littéraire, ce lyrisme fondamental associe au nom de Tippett *l'expression musicale à la première personne*[31].

---

[30] À propos de l'autobiographie comme « discours aliéné ». Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, p.34.

[31] Associer *son nom* à un style est loin d'aller de soi pour Tippett, dont l'entrée au Royal College of Music avait coïncidé avec l'abandon de son patronyme (Tippett) au profit du nom de sa mère (Kemp). Ce changement avait été décidé par son père, Henry, pour lui-même et fut adopté par les deux fils également, à titre définitif pour Peter, provisoire pour Michael, qui ne tarda pas à reprendre son « vrai » nom. « But although Henry Tippett claimed that his reason for changing the name was that he had lost patience with being misadressed as Mr Pippett, Whippett, Snippett or whatever, his true reason for doing so was obscure. It was probably connected with the disgrace of his father's imprisonment ». Ian Kemp, *op. cit.*, p.7.

VOYEURISME ?

L'émergence de la notion d'Œuvre comme totalité reconnaissable n'est pas la seule conséquence de l'écriture de *Blues*. En essayant d'offrir au public une réponse à la question « comment devient-on Michael Tippett ? », le compositeur place le lecteur en position de voyeur. Qu'il s'agisse de la genèse de ses œuvres ou des détails de sa vie privée, sexuelle en particulier, les informations révélées sont de l'ordre de l'intimité. Le « voyeurisme » du lecteur est, certes, suscité par une curiosité légitime pour la présence humaine que l'on devine derrière l'œuvre. Il n'en demeure pas moins vrai que, une fois le livre refermé, un sentiment de malaise subsiste. L'essentiel semble sans cesse échapper à la narration, qui s'interrompt dès que le récit devient intéressant ou s'attarde sur des points tellement personnels qu'ils laissent le lecteur indifférent. Bref, la frustration qui se fait jour en cours de lecture se mue, peut-être, en un sentiment de culpabilité : sa curiosité n'ayant pas été pleinement satisfaite, le lecteur est en droit de se demander si celle-ci n'était pas déplacée. Qu'a-t-il appris ? Et qu'espérait-il donc apprendre ? La psychologie de l'artiste, les événements qui l'ont marqué, la société dans laquelle il vit, les circonstances qui l'ont amené à créer telle ou telle œuvre font partie du processus de création artistique mais ils ne peuvent se confondre avec lui. L'œuvre d'art transcende ces contingences. Après tous les détails

donnés, le mystère de la création reste entier. La fonction *protectrice* de l'écriture est particulièrement visible dans ce récit-écran, où *l'artiste* s'affiche au grand dam de ceux qui attendaient quelque révélation sur *l'Art*.

L'AUTONOMIE DE L'ŒUVRE

Entre la narration autobiographique et l'affirmation finale de l'autonomie de l'œuvre comme artefact indépendant de son créateur, la contradiction n'est pourtant qu'apparente. *Blues* est un rappel de ce que l'on savait déjà : qu'il ne faut pas déraciner l'œuvre d'une existence et d'une histoire concrètes, mais qu'en même temps on ne peut l'expliquer sommairement par tel système de causalité. Si, dans le livre, l'homme et l'œuvre sont indissociables, c'est que l'imagination de l'artiste est alimentée par tout son vécu. L'autobiographie s'attache à le prouver. Par ailleurs, l'effet de synchronicité produit par le brouillage chronologique interdit toute interprétation simpliste. Aussi la prudence s'impose-t-elle lorsque l'on est tenté d'expliquer l'homme par l'œuvre et inversement.

L'ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUE

Quelle place accorder à l'autobiographie ? Face à un mode d'écriture dont on a constaté à maintes reprises les affinités avec la composition musicale, il semble tout indiqué de proposer un mode de lecture approprié. Ce que Philippe Lejeune décèle chez les

romanciers-autobiographes et qu'il nomme « stéréographie » s'avère encore plus pertinent dans le cas d'un *compositeur*-autobiographe et de Tippett en particulier. Il s'agit de la constitution, à partir de deux sources distinctes, récit de fiction et autobiographie proprement dite, d'un « espace autobiographique », chez les auteurs qui prétendent que leurs romans sont plus aptes à révéler qui ils sont que leurs écrits à prétention autobiographique. On peut y voir l'instauration d'un rapport entre deux catégories de textes qui ne peuvent se lire qu'en fonction l'un de l'autre et qui relèvent tous deux d'un projet autobiographique ou du moins veulent être appréhendés comme tels[32]. Chez Tippett, le texte de *Blues*, en attirant implicitement l'attention sur la dimension autobiographique de l'œuvre musical, met en évidence la stéréographie mentionnée par Lejeune : pour qui souhaite découvrir la vérité intime du compositeur, deux sources doivent être prises en compte, les écrits et les musiques. Tippett ne s'indigne-t-il pas du mépris dans lequel il est tenu comme homme de lettres ?

> There was also a view that if you composed, you didn't write – which seemed to me nonsense, when there were so many composers who were also fine writers. (*Blues*, p.16)[33]

N'est-ce pas une façon détournée d'inviter à une écoute

[32] Philippe Lejeune, *op. cit.*, p.42.

[33] Ce qui ne l'empêche pas de demeurer modeste quant à son talent littéraire : « Although Eliot had told me that we each had a "second art" – his was music and mine was literature – I never regarded myself as a true literary artist » (*Blues*, p.191).

stéréophonique de son œuvre au sens le plus large, œuvre fait de texte et de musique ?

Dès lors, la stéréographie se vérifie à tous les niveaux : dans un choix de tessitures qui permet des effets de double voix (voir chapitre V), mais aussi et surtout dans l'acte compositionnel lui-même comme point de convergence de la musique et de la vie.

CHRONOS

C'est pourquoi il a paru nécessaire de clore ce premier chapitre par une chronologie de la vie de Tippett, pour que les éléments biographiques entrent en résonance avec les œuvres étudiées par la suite. Sans le déroulement inexorable du Temps, le chant d'Orphée ne serait pas ce qu'il est.

Il s'agit plus exactement d'une chronologie du *récit* de la vie de Tippett, établie à partir de l'histoire de sa vie racontée par lui-même et par les autres. L'auteur de ce travail, à égale distance de ces deux sources, biographique et autobiographique, a pu bénéficier d'une version « stéréophonique » du récit. Tandis que l'une fournissait un cadre chronologique, l'autre offrait des repères affectifs. Ceux-ci représentent des moments auxquels Tippett attribue une importance capitale dans la genèse des œuvres. Ils se confondent parfois avec des faits historiques, mais qu'ils soient collectifs ou individuels, ces temps forts ont été décisifs dans les phases pré-rédactionnelles de la

composition. Sans se confondre avec cette dernière, ces repères témoignent du lien entre l'affectif et l'esthétique et dissuadent de ce fait d'un formalisme qui prétendrait occulter un tel lien.

Le choix des dates n'a donc pas été dicté par leur intérêt purement événementiel mais par leur retentissement supposé à partir de la lecture de *Blues*. Quant à la disposition synoptique, elle a l'avantage de mettre en évidence l'ancrage de la création musicale à la fois dans les profondeurs de la psyché et dans le monde contemporain sans tenir pour autant un discours psychanalytique ou sociologique sur l'œuvre, c'est-à-dire sans oublier qu'elle est « le lieu d'une émergence radicale »[34].

Enfin, la densité de la présentation chronologique ainsi que la diversité des repères choisis ne sont que le reflet de la densité et de la diversité qui caractérisent la vie de Tippett. De même, l'imbrication des domaines, public et privé, musical et extra-musical, correspond au vécu du compositeur, pour qui ces antinomies ne sont que de surface. Il ne fait aucun doute que, pour l'artiste Tippett, en dernière analyse, « la musique [est] l'adverbe de manière de la pensée »[35] ou plutôt de la vie.

*

[34] L'expression, inspirée de Bachelard, est de Raymond Court, *op. cit.*, p.145.

[35] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.127.

RÉCIT D'UNE VIE

—repères chronologiques—

1905 2 janvier : naissance à Londres. Peu de temps après, la famille quitte Eastcote (Middlesex) pour Wetherden (Suffolk)—Cauchemars récurrents—**1911** : Mère suffragette. Arrêtée au cours d'une manifestation, elle est brièvement incarcérée—Premier souvenir « musical » : une employée de maison chante « Alexander's Ragtime Band » et « Everybody's doing it ».

1914 Septembre : entre à Brookfied Preparatory School (Dorset)—Début de la Première Guerre Mondiale—**1919** : Les parents vendent la maison de Wetherden et partent s'installer en France, sur la Côte d'Azur—Doit désormais voyager seul pour rejoindre ses parents pour les vacances (Corse, Italie)—Boursier à Fettes College, *public school* près d'Édimbourg. Fortement traumatisé par les sévices qui s'y pratiquent. Ses parents le retirent au bout d'un an et l'inscrivent à la Stamford Grammar School (Lincolnshire) où il se plaît davantage mais multiplie les provocations, jusqu'à ce que son athéisme et son anti-conformisme lui valent le renvoi—Entre-temps a commencé à prendre des cours de piano. Désir impérieux de devenir compositeur en entendant *Ma Mère l'Oye* de Ravel. Se procure aussitôt *Musical Composition* de Stanford.

1923 Admis au Royal College of Music de Londres, il étudie la composition avec Charles Wood et la direction d'orchestre avec Adrian Boult et Malcolm Sargent—**1924** : Dirige une chorale à Oxted (Surrey). Prédilection pour les madrigaux élisabéthains—Des rencontres déterminantes dans son développement affectif et intellectuel : Francesca Allinson (Fresca), l'amie intime des 20 ans à venir ; Aubrey Russ, qui lui offre l'édition complète du *Rameau d'or* de Frazer et lui fait découvrir les quatuors à cordes de Beethoven ; l'historien David Ayerst, son plus vieil ami à ce jour et Mrs Maude (Evelyn). C'est grâce à elle qu'il peut s'installer à Oxted en **1929** et enseigner le français à temps partiel à Hazelwood Preparatory School, où il fait la connaissance de Christopher Fry.

1930 5 avril : Ses premières œuvres sont jouées à Oxted. Conscient de ses insuffisances, il reprend des cours de contrepoint avec R.O. Morris. **1932** : L'amour que lui inspire le peintre Wilfred Franks (Wilf) va l'amener à trouver sa voix musicale. Après avoir renié diverses œuvres de jeunesse, il désigne comme premier opus son *Premier Quatuor à cordes* (**1934-1935**)—Réside maintenant dans un cottage à Limpsfield (Surrey)—Période d'engagement politique, sous l'influence de sa cousine Phyllis Kemp (Phyl) et du mathématicien hongrois Paul Dienes. Brève appartenance au Parti Communiste en **1935**. Trotskiste convaincu, il ne se reconnaît pas dans la politique stalinienne du P.C.—Il écrit une pièce de théâtre engagée mais abandonne rapidement cette voie au profit d'activités humanitaires auprès des chômeurs—Prise de position pacifiste—**1937** : Fait la connaissance de T.S. Eliot—**1938** : Wilf se marie. Pour surmonter l'épreuve de la rupture, commence à lire Jung et entreprend une thérapie jungienne avant de poursuivre une auto-analyse (interprétation de ses rêves)—Projets de mariage avec Fresca, sans lendemain—Le 7 novembre un jeune juif polonais, Herschel Grynzpan, tue un diplomate allemand à Paris, entraînant les représailles de la Nuit de cristal. Début de gestation pour *A Child of Our Time*.

1939 3 septembre : 3 jours après la fin de son auto-analyse la guerre éclate—La composition de *COT* commence dans l'urgence (*Fantasia on a Theme of Handel* momentanément suspendue). D'abord confiée à T.S. Eliot, qui lui signifie l'impossibilité d'une collaboration, la rédaction du livret lui incombe—**1940** : Directeur musical de Morley College où il fait jouer des œuvres de Tallis, Purcell, Monteverdi et Stravinsky—Adhère à la Peace Pledge Union—**1941** : *COT* est achevé—**1942** : Termine son *Deuxième Quatuor à cordes*—Schott commence à publier ses partitions—**1943** : Condamné à 3 mois de prison à Wormwood Scrubs comme objecteur de conscience—*Boyhood's End* est interprété par Benjamin Britten et Peter Pears—**1944** : Première de *COT* à l'Adelphi Theatre de Londres—Son père meurt, des suites d'un bombardement—**1945** : Fresca se suicide—6 août : bombe atomique sur Hiroshima—*Première Symphonie* terminée—« The Composer's Point of View » : série d'émissions pour la BBC.

1946 Son *Troisième Quatuor* achevé (1944-1945), commence *The Midsummer Marriage*—**1947** : Édition avec Walter Bergmann des œuvres de Purcell (poursuivie jusqu'en 1956)—**1949** : Nommé au British Council's Music Advisory Committee—**1951** : Hommage radiophonique à Schœnberg—*The Heart's Assurance*, à la mémoire de Fresca, interprété par B. Britten et P. Pears—Quitte Morley College pour se consacrer davantage à la composition—S'installe à Tidebrook Manor, près de Wadhurst (Sussex).

RÉCIT D'UNE VIE (2)

—repères chronologiques—

1952 Termine son *MM* dont la première à lieu en **1955** à Covent Garden. Direction John Pritchard. Décors de Barbara Hepworth—**1957** : Finit sa *Deuxième Symphonie*—Début de vie commune avec le peintre Karl Hawker—**1959** : Companion of the British Empire—Président de la Peace Pledge Union—**1960** : Nouvelle résidence, Parkside, à Corsham (Wiltshire).

1962 Première de *King Priam* (1958-1961) au festival de Coventry, où se joue également le *War requiem* de Britten—*COT* à Tel Aviv, en présence du père de Herschel Grynspan—Meirion Bowen (Bill) entre officieusement dans sa vie—**1964** : Directeur du Leicester Schools' Symphony Orchestra.

1965 Premier voyage aux États-Unis : enthousiasme réciproque—Termine sa *Vision of Saint Augustine*—**1966** : Knight of the British Empire—un *MM* historique à Covent Garden. Sous la direction de Colin Davis—**1968** : Élu « compositeur de l'année » par la Composers' Guild of Great Britain—Assassinat de Martin Luther King—**1969** : Directeur artistique du festival de Bath—Sa mère meurt—**1970** : Premiers troubles de la vision—Habite désormais Nocketts, près de Chippenham (Wilts)—Covent Garden : première du *Knot Garden* (1966-1970)—**1970-1972** : *Troisième Symphonie*—**1974** : Bill entre officiellement dans sa vie—Publie *Moving into Aquarius*—**1976-1977** : *Quatrième Symphonie*—**1977** : Première de *The Ice Break* (1973-1976) à Covent Garden—*Doty Lectures* à Austin (University of Texas).

1978 *Quatrième Quatuor* achevé—Période consacrée aux voyages : Asie et Australie. Découverte de la musique balinaise—**1979** : Companion of Honour—**1980** : Parution de *Music of the Angels*—**1981** : *COT* à Atlanta où le public se met à chanter les *spirituals* avec le chœur.

1983 *The Flip Side of Dominick Hyde*, vu à la télévision, frappe son imagination : 5e opéra en gestation—Order of Merit—**1984** : *The Mask of Time* (1980-1982) en première mondiale à Boston, anglaise à Londres et française au Festival de La Rochelle—Suicide de Karl Hawker—Voyage en Extrême-Orient—**1987** : Impressions de Turquie : le Lac Van (cf. *The Rose Lake*) et l'appel du muezzin (cf. *New Year*)—**1988** : « One Humanity. One Justice » : son rêve de toujours, qu'il entend formulé par les *Dire Straits* lors de la retransmission télévisée de la célébration du 70e anniversaire de Nelson Mandela à Wembley (cf. *New Year*)—Première française de *King Priam* à Nancy—Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres—**1989** : Première de *New Year* (1986-1988) à Houston—**1990** : Termine *Byzantium*—Fasciné par le Lac Rose au Sénégal, entame la gestation d'une nouvelle œuvre instrumentale.

1991 Finit son *Cinquième Quatuor à cordes*—Commence *The Rose Lake*—Fait paraître *Those Twentieth-Century Blues*—**1992** : Mis à l'honneur au Festival Musica de Strasbourg—**1993** : *The Rose Lake* achevé—**1994** : *Le jardin-labyrinthe* à Noisiel, première française du *Knot Garden*—10 mai à Prétoria : 2 *spirituals* de *COT* sont joués pour l'investiture de Nelson Mandela—22 mai : 50e anniversaire de la première de *COT* à l'Adelphi Theatre de Londres.

1995 90e anniversaire—À Birmingham : Festival Tippett-Purcell—À Londres : « Tippett : Visions of Paradise », festival comprenant la première du *Rose Lake* (qui vaut au London Symphony Orchestra *The Award for Outstanding Artistic Achievement*)—À Newcastle : symposium international organisé par l'Université—À Berlin : commémoration conjointe du cinquantenaire de la fin de la Deuxième Guerre Mondiale avec *COT*—À Johannesburg : première sud-africaine de *COT*— À Tucson (Arizona) : festival « Tippett in Tucson »—À l'Abbaye de Westminster, le 21 novembre, jour anniversaire de la mort de Purcell : première de *Song for Caliban*, composé pour la circonstance et inclus dans *The Tempest Suite*—Parution de *Tippett on Music*—**1996** : Quitte Nocketts pour une maison de ville à Old Isleworth—Lui sont décernés : *The Large-scale Composition Award*, *The 1995 Association for British Orchestras Award* pour *The Rose Lake* et *The Gramophone's Lifetime Achievement Award*.

OOOO

Chapitre II

La distension de l'âme

Il n'y a d'œuvre qu'à la rencontre active
d'une intention et d'une attention.
Gérard Genette

■ L'insistance avec laquelle le temps s'inscrit dans les titres des œuvres vocales de Tippett ne peut être fortuite. À l'évidence, la prépondérance thématique du temps suggérée par les titres est confirmée par les livrets. Tout individu, fictif ou réel, entretient une relation psychologique avec le temps par l'intermédiaire de sa perception de la durée, de ses sentiments ou plus largement de tout état psychique lié à sa nature temporelle. Or il s'avère que le compositeur confie principalement au texte le soin de nous révéler ce temps-là. Si les sentiments peuvent se contenter des paroles comme interprètes, l'expression de l'inconscient, en revanche, relève de l'étroite alliance parole/musique, tandis que l'union entre l'essence temporelle de l'homme et celle de l'œuvre passe par la musique « pure ».

Quatre œuvres sont particulièrement révélatrices de ce traitement du temps. *The Midsummer Marriage* (1946-1952) dont l'intrigue se déroule dans les limites d'une seule journée, ou plus exactement de vingt-quatre heures, de l'aube de la Saint-Jean à l'aube suivante. Son thème, les obstacles à un mariage, l'apparente à une comédie. Bien que située dans un contexte contemporain, l'action paraît intemporelle car des éléments antiques et mythiques se mêlent au quotidien. Musicalement, le classicisme formel s'accorde bien avec l'aspect traditionnel de la structure – celle de la quête initiatique des fiancés, Mark et Jenifer, jusqu'à l'illumination finale. Cette dernière s'exprime grâce à un lyrisme brillant et un foisonnement contrapuntique dont l'occurrence est unique dans l'œuvre de Tippett.

Sur fond de guerre de Troie, *King Priam* (1958-1961) est un opéra-tragédie qui présente l'homme aux prises avec son destin, condamné à la déchirante nécessité du choix. Ce déchirement affecte la partition même, mosaïque où prévalent juxtapositions et absence de progression tonale claire. L'Antiquité, qui faisait irruption dans la modernité du *Midsummer Marriage*, est au cœur de cette œuvre d'inspiration homérique, centrée sur le personnage de Priam, mais elle n'est que le prétexte à l'exposition des problèmes éternels de la condition humaine[1].

Il faut citer aussi un oratorio, qui répond à sa vocation originelle d'œuvre religieuse, ou en tout cas spirituelle, *The Vision*

[1] Comme en témoigne sa programmation sur plusieurs scènes européennes au cours des dernières années, y compris en Grèce (Athènes, 1985) et en France (Nancy, 1988) tandis que Londres en faisait l'œuvre choisie pour fêter le quatre-vingt-dixième anniversaire du compositeur (Coliseum, 1995).

of Saint Augustine (1963-1965), et dont l'argument, tiré des *Confessions*, est la deuxième vision de saint Augustin. L'organisation formelle est de nouveau mosaïque, faite de la superposition de plusieurs lignes vocales souvent mélismatiques. La fidélité au texte, quant à elle, va jusqu'à la rédaction en latin du livret, émaillé de citations bibliques et consacré bien sûr au rapport entre temps et éternité.

Enfin, sous le titre de *Mask of Time* (1980-1982), Tippett a réalisé une synthèse de l'oratorio, de la cantate, de l'opéra et de la symphonie, particulièrement apte à rendre la dimension cosmique qu'il recherchait pour évoquer la création du monde par la musique. Les réminiscences y sont multiples, au point d'être l'une des caractéristiques majeures de l'œuvre. Non seulement s'y retrouvent la philosophie de la *Vision* et le lyrisme du *Marriage*, mais la dette du compositeur envers la tradition littéraire anglaise y est également plus marquée qu'à l'habitude, comme en témoignent les allusions à Milton, Shelley et bien d'autres, qui vont jusqu'à la paraphrase, voire à la citation directe. Il en émane un nouvel humanisme, fait d'humilité pour l'individu balayé par le cosmos.

À partir de ces deux opéras et de ces deux œuvres chorales, il sera possible d'envisager d'abord l'émergence du temps de l'inconscient, chez un compositeur connu pour être féru de psychanalyse jungienne ; le temps des philosophes, lorsque l'art et la vie sont mis en relation spéculaire ; et enfin, par-delà l'union des mots et des notes, le temps métaphysique du cri et du silence.

1. Le temps de l'inconscient

DES ÊTRES DE LEUR TEMPS

La situation temporelle de l'intrigue est d'une importance cruciale dans *The Midsummer Marriage*. Elle permet de camper les personnages, présentés comme des êtres « de leur temps » et qui, selon la temporalité dans laquelle ils se situent, constituent des groupes fortement individualisés. Ainsi, Jack, le mécanicien, et Bella, la secrétaire, appartiennent au monde contemporain, physiquement d'une part, mais aussi par leur caractère. Non seulement leurs noms sont emblématiques de préoccupations matérielles (Jack, le valet, Bella, la belle) et leurs fonctions on ne peut plus prosaïques, mais la seule passion qui les anime est celle du confort bourgeois. Dans un duo mémorable, ils expriment leur rêve de bonheur d'une manière qui contraste étonnamment avec le romantisme traditionnellement assigné à ce genre de passage :

BELLA
And so as girl –
JACK
and man –
BELLA
we come –
JACK
– together –
BELLA
in our home.
JACK AND BELLA
And then –
BELLA
While you're at work I'll mind the mind the place
And wash the clothes and cook the food.

JACK
And I'll work overtime in case
We need more money in the purse. (II.1, 134-138)

Parfaitement intelligibles à l'audition de l'œuvre, ces paroles font l'effet d'un clin d'œil ironique du compositeur d'opéra qui semble verser dans la comédie musicale. L'intention satirique à l'égard des personnages est évidente. Jack et Bella ne servent que de repoussoir aux principaux protagonistes, le couple Mark/Jenifer.

ILLUD TEMPUS

Le temps qu'occupent ces derniers est celui du mythe : mythe celtique par leur nom, mythe indien par l'expérience mystique qu'ils réalisent, celle du mariage sacré à la manière de Siva et Shakti, comme l'indique clairement leur apparition dans une fleur de lotus (III.7, p.49). Il s'agit d'un mandala représentant l'union mystique des deux divinités d'où procède la création du monde. Ce sont également des figures de la mythologie grecque, comme le soulignent les indications scéniques du compositeur, qui assimilent Mark à Dionysos et Jenifer à Athéna (I.7, p.35). Mais leur appartenance à l'Antiquité s'affirme surtout dans leurs relations avec les « Ancients », couple issu directement de la Grèce antique et qui, depuis son temple, surveille et dirige l'expérience *spirituelle* des jeunes gens. À l'inverse de Jack et Bella, nos contemporains, les héros sont caractérisés, du fait de leur nature mythique, par leurs préoccupations spirituelles, qui les situent, à tous les sens du terme, hors du temporel.

TEMPS PSYCHOLOGIQUE

Dans le cas de Mark et Jenifer, toutes les composantes de l'opéra concourent à évoquer le temps vécu, par la mise au jour de la psychologie profonde de l'individu. L'intrigue se développe à partir d'un thème traditionnel du théâtre comique, le mariage empêché, pour donner lieu à une exploration psychanalytique des personnages, suivant une structure qui est celle de la quête spirituelle et de l'acheminement vers l'illumination, à la manière de *La flûte enchantée*. Deux temporalités s'y superposent. L'une circonscrit l'action dans les vingt-quatre heures qui s'écoulent d'une aube à la suivante. Ce laps de temps comprend la nuit de la Saint-Jean où, comme chacun sait, tout est possible, ce qui permet à Tippett d'y inclure la totalité de l'évolution psychologique de ses héros, de l'innocence à l'expérience, sous la forme du processus d'individuation tel que Jung l'a décrit[2]. Ainsi, au temps de l'action s'ajoute le temps de l'inconscient, celui de l'accomplissement du Soi.

TEMPS ONIRIQUE

Conformément à la pratique psychanalytique, l'exploration de l'inconscient repose sur une interprétation des rêves. L'expérience de Mark et Jenifer n'est pas perçue comme un événement qui se déroule d'une aube à l'autre. Elle semble nous transporter momentanément dans un univers onirique, pour nous réinstaller dans la *même* aube quelques secondes plus tard, et non vingt-quatre heures après, comme un rêve dont la durée paraît toujours supérieure aux quelques instants qu'il occupe en réalité. Lorsque,

[2] Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient* (1938). Trad. Dr Roland Cahen. Paris : Gallimard, 1964.

dans la dernière scène, retentit la « dawn music » qui ouvrait l'opéra, les cent cinquante minutes de la représentation s'annulent comme par enchantement et les paroles finales du chœur contribuent à semer le doute dans notre esprit : « Was it a vision? Was it a dream ? » (p.52). Cette interrogation ne porte pas seulement sur le temps de la diégèse, mais prend, par sa résonance keatsienne, une valeur métalinguistique sur le statut de l'opéra lui-même : « Was it a vision or a waking dream ? ». En entendant le chœur, l'auditeur-spectateur se souvient des derniers vers de cette *Ode to a Nightingale* et se demande, lui aussi, s'il a rêvé cette musique ou s'il l'a effectivement entendue. Les affinités de la musique du *Midsummer Marriage* avec le rêve paraissent si grandes que, lorsque le rideau tombe, le public est en proie à la même confusion que le poète : « Fled is that music : do I wake or sleep ? ».

TEMPS ET SENTIMENTS

La référence au temps se manifeste aussi dans l'évocation des sentiments et dans ce domaine *King Priam* est particulièrement remarquable. L'opéra se distingue par son caractère constamment analeptique[3], le recours au *flashback* étant le moyen tout désigné pour évoquer les tourments de Priam. Celui-ci est constamment habité par des réminiscences du moment où il a dû décider du sort de Pâris, ce moment où il a accepté de le faire mourir au nom de la raison d'État – puisque le rêve d'Hécube, censément prémonitoire,

[3] Dans l'acception narratologique de Gérard Genette ; sur ces anachronies par rétrospection – ou par anticipation (prolepses) – voir *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, pp.77-121.

prédisait que Pâris causerait la mort du roi – ce moment aussi où il a confié l'enfant à d'autres mains, laissant ainsi lui échapper ce qu'il avait cru maîtriser, ce droit de vie et de mort qu'il lui avait été si douloureux d'exercer envers son propre fils.

UN DESTIN MUSICAL

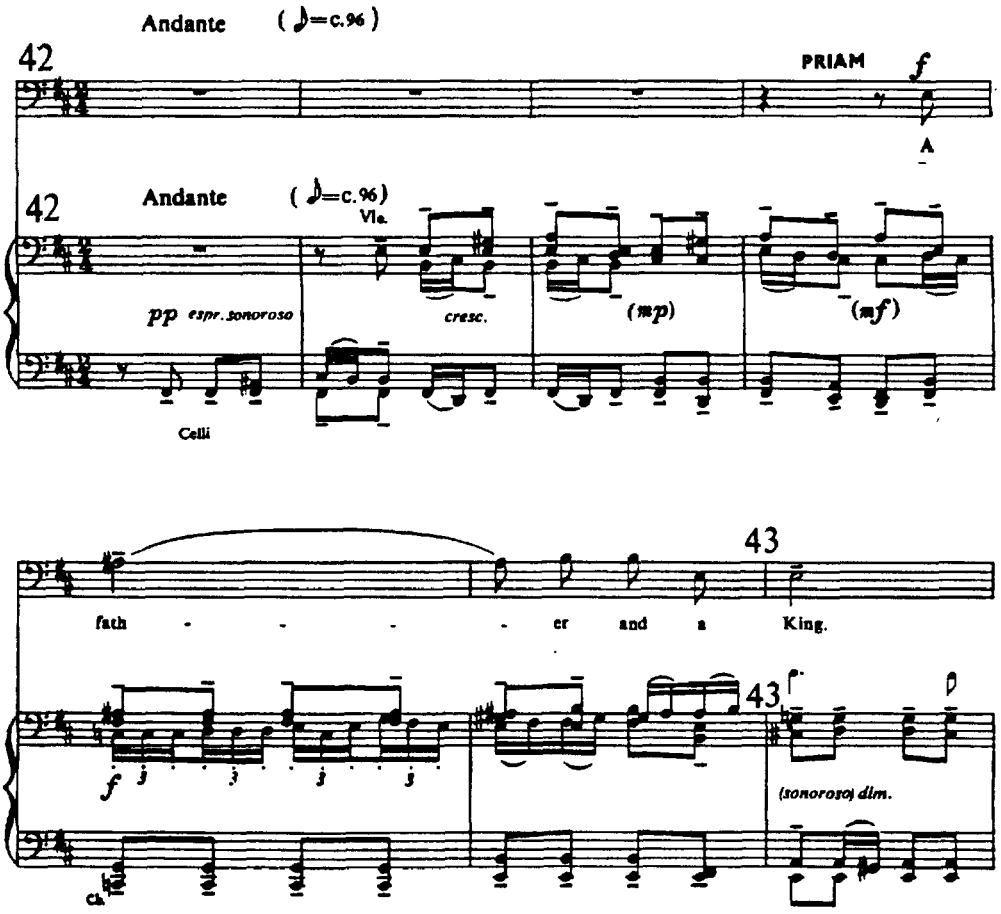
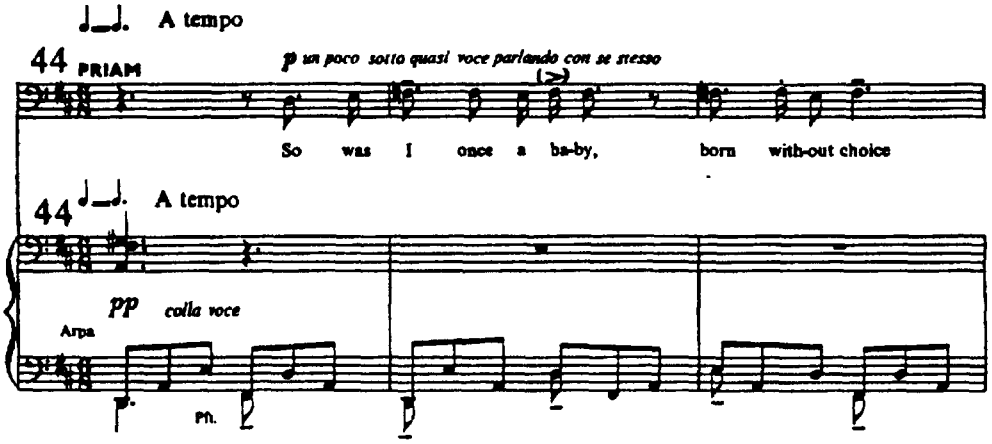
Contrairement à ce que le titre laisse supposer, le roi Priam n'est pas le *héros* de cet opéra. Pâris, Hélène ou Achille sont des personnages autrement inoubliables. Priam, lui, disparaît progressivement de l'opéra, cédant la place au fracas de la bataille et aux larmes du public, qui semblent se prolonger bien après le baisser de rideau. D'ailleurs, le titre de *King Priam* appliqué à une mise en scène de la guerre de Troie, révèle, par son caractère d'exception, l'originalité de la perspective qui est celle de Tippett. C'est dans la suggestion du *temps vécu* par un souverain qui est aussi un homme qu'elle se manifeste le plus puissamment.

Point de portrait statique du roi Priam, mais l'évocation d'un parcours, grâce à une forme dramatique appropriée qu'il convient d'analyser. Elle repose sur la dialectique analepse/prolepse, sur l'utilisation du monologue et sur la symbolique des instruments.

L'opéra, fondé sur des motifs instrumentaux associés à chaque personnage, exploite aussi les variations de timbres pour révéler les états d'âme et les changement d'humeur de Priam. Aux deux cors plus piano qui le caractérisent souvent, s'ajoutent, selon les circonstances, des cuivres et des bois, voire un xylophone et un célesta. Il est significatif que ces derniers interviennent lorsqu'il est

question de mort ou plutôt de la conscience de la mort : c'est le cas lorsque le voyant prédit la mort du roi (I.1), lorsque Pâris adolescent apparaît pour la première fois devant son père (I.2) ou lorsque Priam, tandis que Troie est en flammes, s'est retiré pour prier, finalement en paix avec sa conscience ou du moins en communication avec son « âme » (III.4).

DILEMME

La première scène de l'opéra donne lieu à l'expression du dilemme auquel se trouve confronté Priam. Il se traduit verbalement en ces termes : « a father and a king », mis en relief par la ligne mélodique :

Musicalement, l'accompagnement plaintif des cordes est en contraste complet avec les cuivres de l'ouverture qui signifiaient la souveraineté triomphante et sans faille. Contradiction qui se poursuit avec la juxtaposition d'une berceuse et d'une marche royale. « So was I once a baby, born without choice », chante doucement Priam, penché sur le berceau de Pâris, dans un état de régression affective évidente. :

Puis, après ce demi-aveu du déchirement qu'il ressent, il se détourne de l'enfant et décrète avec l'autorité qui sied à sa fonction : « The Queen is right. Let the child be killed » (p.75), avant de faire une sortie solennelle au bras de sa reine, au son d'une marche on ne peut plus royale. Pourtant, il ne fait aucun doute qu'il s'est seulement rangé à l'avis d'Hécube sans adhérer lui-même à la décision prise, comme s'il pouvait ainsi échapper à la responsabilité du choix qui lui incombe. Aussi la formule « a father and a king » et le motif musical qui lui est associé ne laisseront-ils de ponctuer les moments d'émotion de l'opéra, résumant à eux seuls la tragédie de Priam, le roi pour qui le temps s'est arrêté à l'instant où il acquiesçait à la mort de son fils.

RETOUR

Parce que cet instant s'est également inscrit dans la mémoire du spectateur, la scène suivante peut déployer une ironie dramatique qui s'exerce aux dépens du roi un peu trop sûr de lui (I.2). Le souvenir refoulé va faire retour lorsque le jeune inconnu avec qui il engage la conversation va s'avérer être ce fils qu'il a jadis envoyé à la mort. Le jeu des adjectifs possessifs permet au spectateur de prendre toute la mesure de l'aveuglement des personnages. S'adressant au garçon qui lui demande de l'accompagner à Troie, et qui n'est autre que Pâris, Hector répond d'abord : « That depends on your father », puis : « Then we must ask *my* father ». Arrive alors Priam, qui s'interroge : « But does his father wish it ? ». Pâris le rassure aussitôt : « Oh, my father will consent » (p.77). Mais dès que Priam apprend le nom du garçon, il est saisi d'une irrépressible angoisse qui se révèle au cours d'un poignant monologue intérieur, premier d'une longue série (pp.77-78). Sa tessiture de basse chantante, celle des grands rôles tragiques de l'opéra italien, toute de gravité et de majesté, convient admirablement au style déclamatoire voulu par Tippett pour cet opéra :

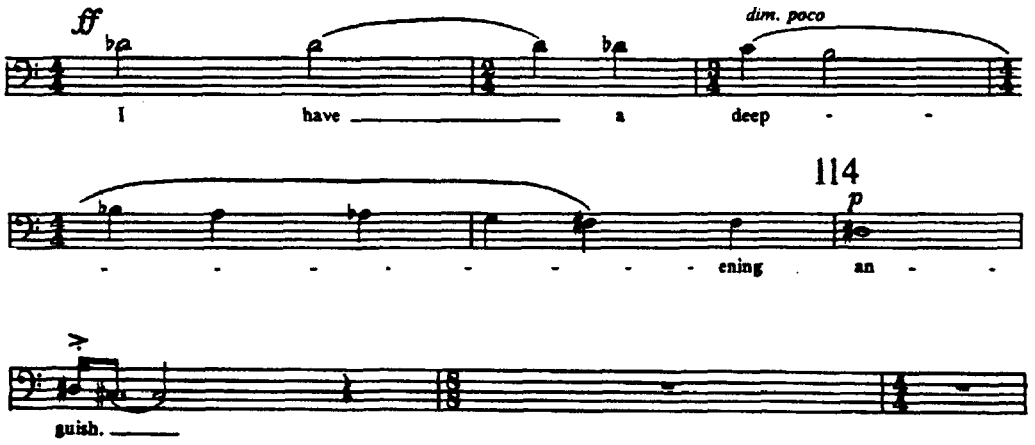
> I have had to depart substantially from the lyrical style of most of my music in the past and find a hard, tough, declamatory style that would reflect inevitability.[4]

MONOLOGUE

La voix de Priam sert l'expression de cette inéluctabilité qui caractérise l'œuvre. Elle permet également à l'émotion d'avoir droit

[4] Meirion Bowen, ed., *Tippett on Music*. Oxford : Clarendon Press, 1995, p.211.

de cité lorsque s'impose, brièvement, mais par deux fois, une diction mélismatique qui mime la descente aux Enfers que cette révélation représente pour Priam. « I have a deepening anguish », avoue-t-il, parcourant tout l'ambitus de sa tessiture en une laborieuse descente chromatique (113-114) :



Il faudra attendre la mort d'Hector, pour que ce qui n'était chez Priam que pressentiment devienne l'expérience vécue d'une descente au plus profond de la souffrance (III.2). Tandis que Pâris s'élance au dehors pour venger son frère sur fond de tambours guerriers, la douleur de Priam est introduite par le cor et le basson qui opèrent la transition vers le monde intérieur, comme l'orgue invite les fidèles à la prière. Le thème initial, « a father and a king », ressurgit, inchangé, mais rendu méconnaissable par l'annonce orchestrale qui le précède. Le changement de contexte musical correspond au changement de contexte que vit le personnage. Entre-temps, la guerre de Troie a eu lieu. Le roi, chef des armées, est aussi le père d'un peuple qui se fait tuer pour lui. On sait que *King Priam* fut créé à Coventry en 1962, concomitamment au *War Requiem* de Britten.

TRIPLETEMPS

Pour qualifier ce qu'affronte Priam au cours de cette scène capitale, on pourrait parler d'expérience du triple temps. Passé, présent et avenir sont nommément cités par lui-même ou par les trois personnages qui l'entourent et qui ne sont autres que les témoins – hallucination ou bien réalité ? – de la décision de faire tuer Pâris, prise lors de la toute première scène. Les verbes se conjuguent, par conséquent, en alternance au passé, au présent et au futur, comme dans cet échange :

> **YOUNG GUARD**
> Who avenged Patroclus, killing Hector ?
> **PRIAM**
> Barbaric Achilles. Curse Him !
> **YOUNG GUARD**
> Who kills Achilles ?
> **PRIAM**
> Paris —
> *A pause*
> — my son.
> **YOUNG GUARD**
> Who will kill Paris ? (III.2, p.88)

Or, la présentation de l'intrigue repose tout entière sur la dialectique analepse/prolepse, ce qui, d'ailleurs, n'est pas sans effet sur la durée de l'auditeur-spectateur. Ce dernier ne peut lui-même échapper à cette dialectique et son esprit est tantôt tendu vers l'avenir, vibrant de suspense à l'attente de la réalisation ou de la non-réalisation des prédictions relatives à Priam, tantôt entraîné, comme lui, dans le tourbillon des souvenirs.

PRÉDICTION

Le plus bel exemple de prédiction est celui de la mort de Priam, annoncée dès le début et qui n'intervient qu'à l'ultime moment, « off-opera », puisqu'elle ne fait pas partie du continuum chanté, mais qu'elle est mimée avec emphase par les interprètes, au son d'une musique raréfiée. Pour tout commentaire suit un silence, puis quelques notes égrénées, telles des larmes furtives. Cet événement tant attendu et redouté à la fois est ainsi repoussé aux confins de l'œuvre (ce sont les dernières secondes) et reste de l'ordre du non-dit, non pas *off-stage* mais hors musique, ce qui le rend insupportable, scandaleux pour le spectateur d'opéra. La tension née de la dialectique analepse/prolepse, loin de se résoudre à ce moment, perd le caractère ludique qu'elle tendait à revêtir dans le cours de l'opéra pour basculer dans le tragique : « O, but feel the terror and the pity as Priam dies » (III. troisième interlude, p.89). Telle avait été l'injonction d'Hermès, avant que celui-ci ne chante le pouvoir consolateur de la musique, sans doute pour en faire ressentir plus cruellement l'absence dans l'œuvre et la nécessité dans notre vie : « O divine music,/Melt our hearts,/Renew our love » (p.90).

MÉMOIRE

Cette tension extrême vers l'avenir, au-delà des limites de l'opéra, n'est nullement apaisée, au contraire, par une attraction tout aussi forte vers le passé, qui l'exacerbe. Il arrive que le souvenir de l'enfanticide auquel Priam a consenti s'empare de lui au point de lui faire revivre l'épisode dans un paroxysme hallucinatoire :

> Phantoms ! Phantoms from the fatal hour,
> Is not the present harsh enough that you should come to
> mock me from the past ? (III..2, p.87)

Si le livret abonde en souvenirs, la musique sollicite également la mémoire : du fait que personnages et situations sont caractérisés par des timbres et des motifs propres à chacun, leur récurrence, avec ou sans variation, entraîne l'auditeur dans un processus de réminiscence qui l'amène à vivre le temps sur le même mode que Priam et, par ce partage, à compatir à son destin.

DURÉE INTÉRIEURE

Tout comme les personnages fictifs de l'opéra, l'auditeur vit, en effet, sur le mode de la temporalité et sa durée intérieure se confond avec celle de l'œuvre. Qui écoute véritablement la musique – sans rêver à autre chose ou vaquer à ses occupations quotidiennes en prenant la musique pour fond sonore – voit sa durée subjective épouser le rythme de l'œuvre, ou plutôt son tempo. Le temps musical est un temps dominateur, mais sa tyrannie nous est douce et surtout bénéfique. Telle est la perspective qu'adopte Michel Imberty, en se plaçant au niveau « esthésique » et en s'appliquant à l'analyse de l'œuvre non comme forme conçue, telle qu'elle apparaît sur le papier à musique, mais comme forme perçue par l'auditeur, donc temporelle. Imberty affirme la valeur symbolique de toute musique. Il considère toute création musicale comme la représentation des expériences intérieures du temps, de l'intégration et de la désintégra-

tion du moi – Jung dirait le Soi – dans son devenir. Ainsi le fantasme du temps et de la mort façonne la structure et le style de l'œuvre. Une musique de faible complexité et d'un dynamisme moyen symbolise l'intégration psychique, comme en témoignent les réponses thymiques positives qu'elle suscite. Inversement, une musique de haute complexité et d'un dynamisme trop intense ou trop faible est l'expression d'une désintégration psychique qui correspond à la réaction négative de l'auditeur. Grâce à cette fonction symbolique,

> l'art musical permet à l'homme de surmonter l'angoisse devant l'irréversibilité et l'inéluctabilité du vieillissement et de la mort, en substituant au temps réel destructeur un espace clos, où se profile le rêve d'une existence toujours nouvelle et indéfiniment inachevée.[5]

Cet « espace clos » n'est autre que le temps musical.

MISE EN ABYME

S'il est une œuvre de Tippett traitant du vieillissement et de la mort, c'est bien *King Priam*, avec son roi dont le destin tragique se confirme au fil des ans, jalonné de morts dont la responsabilité lui incombe. Aussi n'est-il pas exagéré de penser que le choix du compositeur s'est porté sur la représentation d'un destin ontologiquement musical, puisque inséparable d'une expérience du temps qui semble correspondre à celle de tout auditeur de musique.

---

[5] Michel Imberty, *Les écritures du temps : sémantique psychologique de la musique*, t.2. Paris : Bordas, 1981, p.129.

Lorsque Achille, retiré dans sa tente, donne libre cours à sa nostalgie de la patrie et de la famille (II.2, p.82), surgit aussitôt son inquiétude de l'avenir et de l'issue de la guerre, sous forme de refrain : « Shall we [...]/After the war [...]/[...] again ? ». Cette douloureuse tension entre passé et futur fait l'objet d'un chant dans le chant, d'une complainte que le personnage fredonne au son de sa lyre – convertie en guitare. C'est pourquoi l'orchestre s'est tu. Le développement de l'opéra semble interrompu. Cette mise en abyme est comme un métalangage sur le pouvoir émotionnel de la musique, et plus précisément du chant : « Forget the song, it was sad » (p.82). Ce sont les paroles d'Achille à Patrocle qui n'a pu retenir ses larmes.

CATHARSIS ET SANTÉ

Malgré son intensité, et aussi curieux que cela puisse paraître, cet écartèlement n'est pas vécu douloureusement par le public, car il ressortit à une démarche esthétique. L'opéra prend soin de maintenir la distance entre l'art et le vécu. L'âme y contemple une aventure temporelle où elle n'est pas engagée, celle de Priam, l'écoute de l'œuvre réalisant une catharsis de la durée subjective. Attente et souvenir ne portent pas sur des événements vécus par le spectateur et celui-ci en a parfaitement conscience, ce qui n'empêche pas son émotion à l'opéra, mais une émotion transcendée.

On comprend alors que le destin du roi Priam tel que Tippett le conçoit est un destin *musical*, marqué qu'il est par la tension entre

souvenir et anticipation comme par l'irréversibilité du cours des choses. Il s'achève de manière significative sur le mot « création » (III.4, p.91), dans une solitude contemplative qui n'admet qu'une seule intrusion, celle de la Beauté (Hélène de Troie).

Gisèle Brelet, qui a consacré sa thèse de philosophie au temps musical, insiste sur l'aspect bénéfique de l'écoute musicale. Soulignant que les déformations de l'âme sont des déformations de l'expérience du temps – telles que ennui et angoisse, sources de dépression – elle oppose au temps vécu, souvent pathologique, le temps musical de la santé. Elle remarque que par la tonalité, la musique donne un sens de la finalité, par le rythme elle ordonne le devenir et offre une image de l'intellect qui réduit le multiple à l'un, et l'harmonie est le reflet de l'accord parfait qui doit régner en chaque individu. La musique proposerait un modèle de sagesse, parce qu'elle est le miroir de l'ordre temporel de l'âme elle-même[6]. Temps de la santé et du bonheur que ce temps musical, thèse que semble confirmer le développement de la musicothérapie.

En d'autres termes, si

> le temps musical, organisé par le style, est un temps mythique où circulent les rêves d'éternité de l'homme, et où, par le jeu de l'élaboration secondaire consciente, la représentation éloigne la charge affective insupportable de la mort,[7]

---

[6] Gisèle Brelet, *Le temps musical*, 2 t. Paris : P.U.F., 1949.

[7] Michel Imberty, *op. cit.*, p.174.

alors il n'est pas surprenant que la musique de *King Priam*, qualifiée par Hermès lui-même de « timeless music played in time » (III. troisième interlude, p.89) ait semblé la plus apte à célébrer le quatre-vingt dixième anniversaire de Sir Michael.

2. Le temps philosophique

Ressentant que la temporalité était la matière même de la musique, Tippett a été amené tout naturellement à se poser la question de saint Augustin : « Quid enim tempus ? » Qu'est-ce que le temps ? Ses lectures éclectiques lui ont offert plusieurs réponses, contradictoires, qui coexistent néanmoins dans son œuvre, mais c'est finalement saint Augustin qui a le dernier mot, comme en témoigne la composition de la *Vision of Saint Augustine*.

Le questionnement qui sous-tend le processus de composition et confère aux œuvres une portée philosophique procède d'une interrogation ontologique sur le temps après les chocs qu'ont représenté Auschwitz et Hiroshima. Pour tenter de guérir le traumatisme et continuer à vivre, Tippett convoque les deux conceptions traditionnelles du temps, tantôt cyclique, tantôt linéaire.

TEMPS CYCLIQUE

La vision cyclique du temps qui gouverne *The Midsummer Marriage* ne fait aucun doute. Il s'agit d'un temps clos, refermé sur lui-même, temps d'une journée ou d'un rêve, en tout cas temps sans déroulement, dont le cercle est bien l'équivalent spatial. Comme

l'ouroboros, la musique se mord aussi la queue, puisque l'opéra s'achève sur la « dawn music » du début. Lorsque l'on sait les affinités de Tippett avec T.S. Eliot, il n'est pas étonnant de reconnaître dans ce procédé la concrétisation du fameux « in my end is my beginning »[8]. Les notations temporelles intégrées aux indications scéniques confirment ce caractère cyclique : acte I : matin ; acte II : midi ; acte III : soir. On songe à la théorie de la *cognitio matutina* de saint Augustin, qui repose sur le même symbolisme et qui ne doit pas être ignorée de Tippett, que ce soit par le biais de son intérêt pour Jung, qui en fait mention, ou par une lecture directe des écrits de l'évêque d'Hippone. La connaissance du matin est la connaissance de soi, celle du moment où l'homme se connaît dans l'image du Dieu créateur. Puis la lumière que révélait le matin se modifie et, avec elle, l'homme s'éloigne de plus en plus de la connaissance intérieure de Dieu pour aborder la connaissance des choses créées, la *cognitio vespertina*. Mais, comme le fait remarquer Jung, cet obscurcissement progressif de la lumière de la conscience, qui change la connaissance originelle en interrogation, contraint l'homme à revenir à la lumière du Soi intérieur, pour un nouveau matin[9].

De même, l'intrusion de l'hindouisme dans l'opéra ne fait que confirmer la croyance rassurante en l'éternel retour. Aucune mort, aucune atrocité en tant que telles dans cette « vision ». Les événements ne valent pas en eux-mêmes mais par leur intégration

---

[8] T.S. Eliot, *East Coker*, v.209.

[9] Saint Augustin, *De Civitate Dei*, XI.5, cité par Marie-Louise von Franz, *C.G. Jung : son mythe en notre temps*. Paris : Buchet-Chastel, 1975, pp.201-202.

dans les rythmes cosmiques, comme celui des saisons, qui ponctue l'opéra sous forme de quatre danses allégoriques : « The Earth in Autumn » (II.2,159-181), « The Waters in Winter » (182-206), « the Air in Spring » (207-231), et « Fire in Summer » (III.7, 451-480)[10]. Ces tableaux vivants représentent la poursuite d'une proie (masculine) par un prédateur (féminin), invitant à une lecture à la fois animale et humaine. Dans la troisième danse, par exemple, où un petit oiseau blessé devient la victime d'un faucon, l'horreur est absente et de la partition (207-231)[11] et de la scène, qui se trouve plongée dans l'obscurité au moment fatidique :

> *The Hawk appears and seems to hover on the cornice of the temple just long enough for the audience to see that it is a girl dancer with a bird mask and huge wings.[...] The Bird hurries out to peck the grain in such a frenzy that he pays no attention to the tree leaves' spring dance. However, he makes one last attempt to fly, but falls utterly exhausted. He does not move when the Hawk descends. The stage darkens nearly to black-out.* (II.2, p.41)

Il en résulte que, dans le cycle des saisons, où l'été succède immanquablement au printemps, c'est la vie qui triomphe et non la mort. C'est également ce que suggèrent les derniers mots de l'opéra, qui, au lendemain de la seconde guerre mondiale, nient sans ambage la notion d'irréparable : « All things fall and are built again,/and those that build them again are gay » (III.9, p.52)[12]. Ce perpétuel

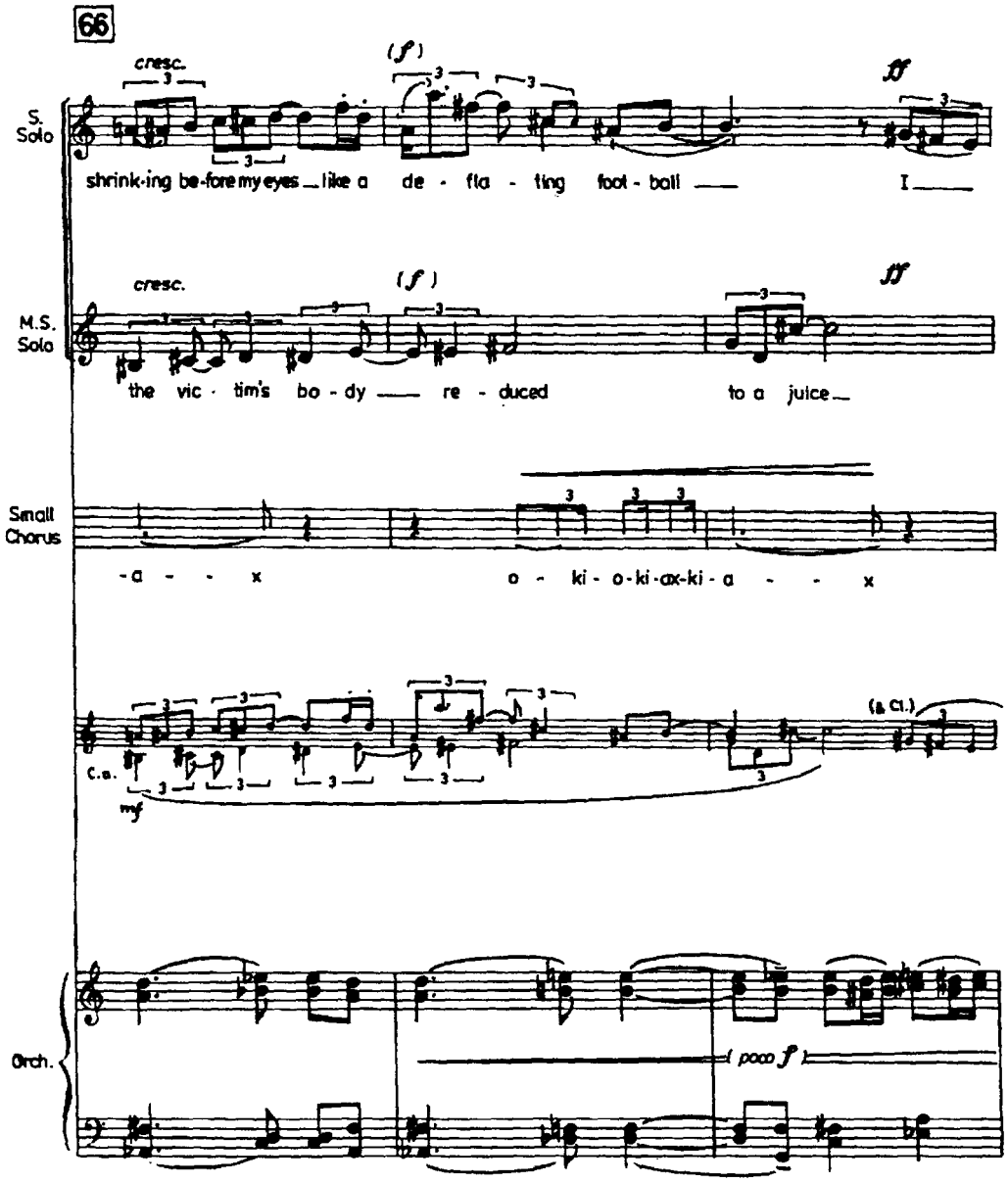
[10] Celles-ci sont effectivement perçues comme l'essence musicale de l'œuvre et sont réunies dans une version de concert intitulée *Ritual Dances* (1953) qui permet de les appréhender comme un cycle, alors que dans l'opéra la dernière danse est isolée des trois autres.

[11] On est en droit d'attribuer une valeur expressionniste au passage puisqu'il s'agit explicitement de musique à programme.

[12] Emprunté à W.B. Yeats, « Lapis Lazuli », v.36-37.

recommencement est-il vécu dans une résignation joyeuse ou une inconscience bienheureuse ?

Avec les années, en tout cas, on remarque que la monstruosité de la guerre peut être affrontée de manière plus directe. Si elle reste tout aussi scandaleuse pour l'esprit, l'impact affectif du choc s'estompe quelque peu. Ainsi en 1982, dans l'œuvre chorale *The Mask of Time*, le thème du prédateur réapparaît, traité cette fois avec plus de hardiesse. Dans la section intitulée « Jungle », l'expression de l'instinct de vie destructeur est moins sereine qu'en 1946 où prédominait le besoin impérieux de reprendre confiance en l'homme. L'accent est mis sur l'animalité brute, avec des cris d'animaux confiés au chœur, qui, dans un premier temps, délaisse le chant pour une forme d'énonciation rythmée, soulignée par des percussions, sans aucun accompagnement mélodique. Une succession d'onomatopées – constructions langagières et non véritables cris – culminent dans un très humain mot de Cambronne, hurlé à l'unisson (51-55). L'animal et l'humain ne font qu'un (pourvu que l'on connaisse le livret et le français !). Le chant, cependant, ne tarde pas à reprendre ses droits pour édulcorer la violence de la loi de la jungle, dans un duo soprano/mezzo-soprano (63-66) qui tend à annihiler musicalement l'horreur proprement insoutenable des paroles, qui décrivent des scènes de prédation empruntées à Annie Dillard[13] :

[13] Annie Dillard, *Pilgrim at Tinker Creek* (1974). London : Jonathan Cape, 1975.

TEMPS LINÉAIRE

Sur un ton tout différent, la tragédie de *King Priam* se devait, au contraire, d'illustrer la linéarité du temps. L'irréversibilité des actes et des choses, l'implacable déterminisme que l'on appelle fatalité : tels sont les thèmes développés conjointement par le texte et par la musique. Loin d'apparaître comme un cas isolé ou exceptionnel, le destin du roi Priam s'inscrit dans l'ordre universel,

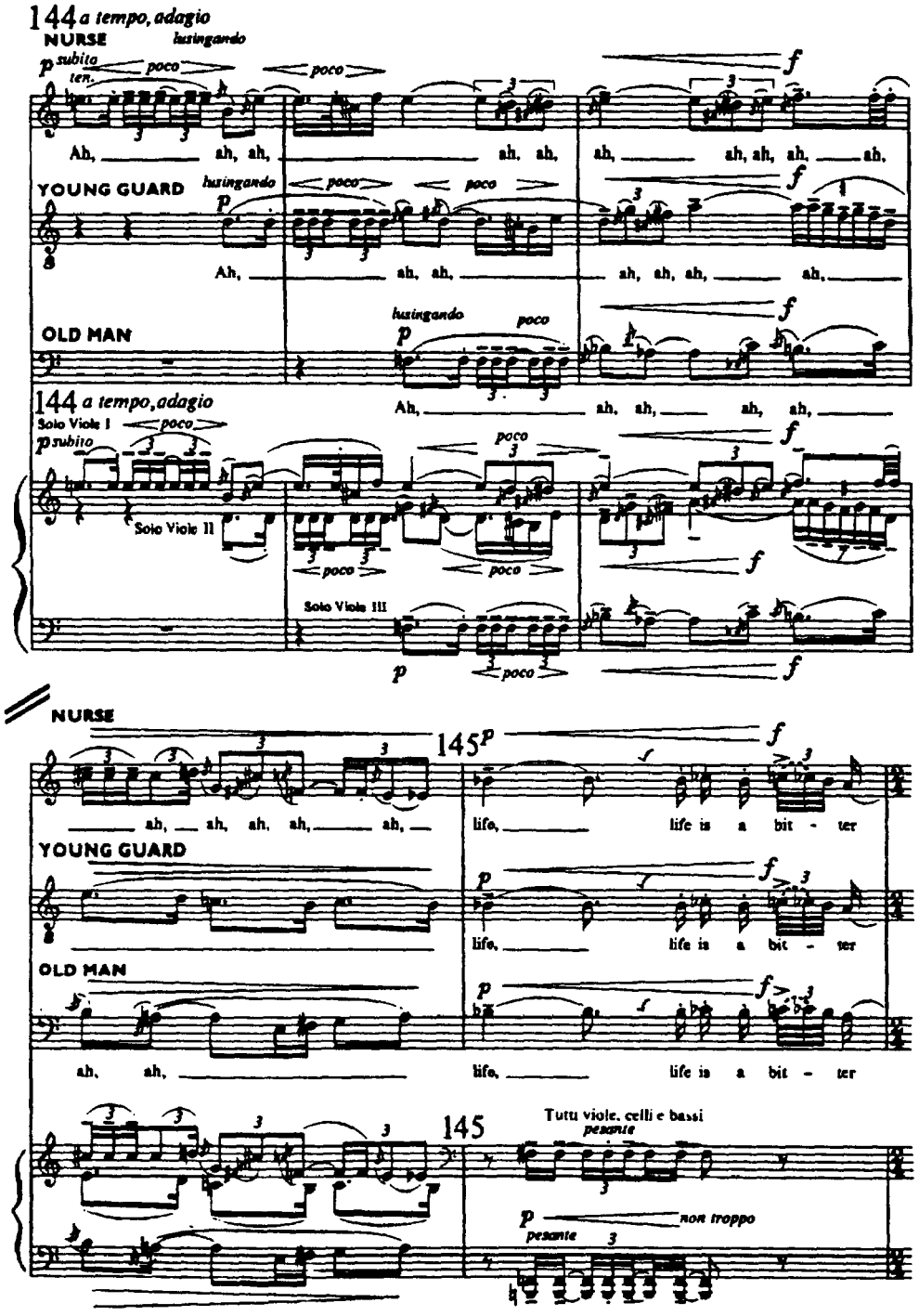
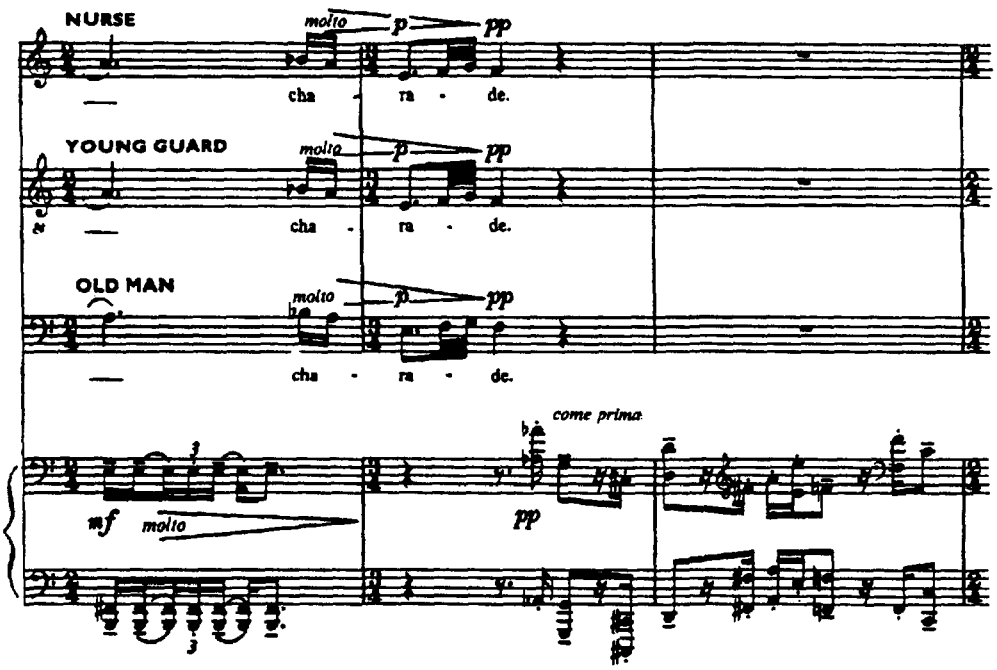
à la différence près que sa fonction de roi amplifie considérablement ce qui est donné à vivre au commun des mortels, à savoir l'exercice du libre arbitre. De la même façon, dans la fameuse scène du Jugement de Pâris, où le jeune homme doit choisir entre Héra, Athéna et Aphrodite, lorsque ce dernier demande comment, après son choix, il pourra échapper au courroux des deux autres déesses délaissées, la réponse d'Hermès retentit comme un glas : « You will not escape. That is the law of life » (I.3, p.80).

Cependant, pour Priam comme pour les autres, y compris le public, le temps ne se déroule pas comme un ruban continu, mais se constitue à partir d'éléments disjoints, qui se juxtaposent bon an, mal an, comme la succession des scènes de l'œuvre, coupées en leur milieu par des interludes inattendus où le chœur commente l'action, tandis que la transition entre les scènes mêmes n'est pas perceptible autrement qu'à la lecture du livret. Le chœur, dans l'un des nombreux passages métalinguistiques, déclare d'ailleurs :

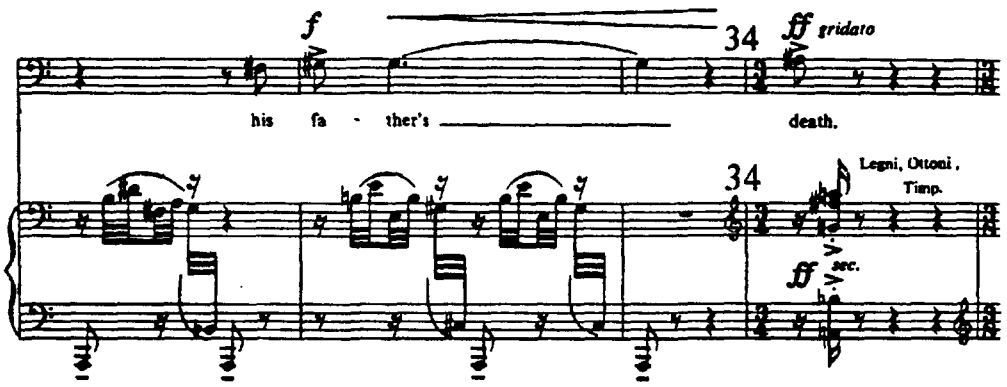
> Scene will change into scene before you ;
> time rolling with each scene away.
> Thus we follow the story. (I. premier interlude, p.76)

La musique, bien sûr, suit et renforce cette structure pour se faire l'expression du caractère arbitraire de l'existence dont Priam est la victime exemplaire. Véritable mosaïque musicale, *King Priam* reflète à merveille la force du destin.

La vie y apparaît prédéterminée, comme un scénario déjà écrit et auquel les acteurs ne peuvent se soustraire, toute improvisation

leur étant d'avance refusée. « For life is a story from birth to death » (I.1, p.76) proclame aussi le chœur. Cette conception de la vie ne semble pourtant guère plus satisfaisante que la précédente : « Life is a bitter charade » (I. second interlude, p.78).

Face à l'énigme du temps, c'est la perplexité de tout un chacun qui s'exprime au cours du long passage construit autour de cette maxime (136-49). La nourrice, le jeune garde et le vieil homme qui font office de chœur répètent la phrase à quatre reprises, en la faisant précéder d'un « ah ! » insistant, particulièrement éloquent.

TEMPS SUSPENDU

Cercle ou ligne, le temps de Michael Tippett a ceci de constant qu'il est ponctué d'instants privilégiés, aussi brefs qu'intenses. Les deux opéras en contiennent. Dans *The Midsummer Marriage*, on trouve l'instant onirique qui permet de vivre une expérience exceptionnelle, ce temps qui suppose la suspension du temps ordinaire. Dans *King Priam*, c'est un choc, la sentence de mort de Priam prononcée par le devin, qui fige le temps après le mot « death » (34). Le mot est accompagné d'un fracas de cuivres et de cymbales. Puis le silence signale cet instant comme celui de la révélation :

L'indication scénique précise alors : « *The shock is so great that time seems to stand still for a moment* » (p.25).

Un autre instant qui se détache de la trame du temps est celui de l'extase mystique de saint Augustin, mais avant de l'aborder s'impose un bref rappel de la réflexion bien connue sur le temps, qui occupe le chapitre XI des *Confessions*. S'interrogeant sur ce qu'est le temps – « Quid est enim tempus ? » – il propose la réponse suivante :

> Peut-être pourrait-on dire au sens propre : il y a trois temps, le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur. Il y a en effet dans l'âme, d'une certaine façon, ces trois mode de temps, et je ne les vois pas ailleurs.[14]

Mémoire et anticipation sont ainsi intégrées au présent sous forme d'image-empreinte et d'image-signe en quelque sorte. Cette perception du temps est appelée *distentio animi*, distension de l'âme née de la non-coïncidence des trois modalités de son action, attente, mémoire et attention[15]. Cette distension n'est pas sans rappeler la

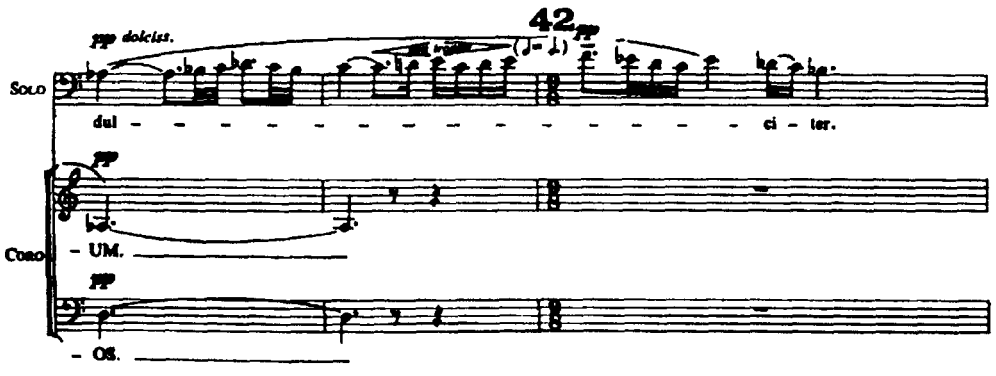
[14] Saint Augustin, *Confessions*. Trad. E. Tréhorel et G. Bouissou. Paris : Desclée de Brouwer, 1962, t.14, XI.14.17 et XI.20.26.

[15] Saint Augustin, *op. cit.*, XI.26.33.

tension rencontrée dans *King Priam*, bien que la dimension de l'attention au présent en soit absente.

DISTENSIO ANIMI

C'est dans *The Vision of Saint Augustine* que cette conception philosophique se manifeste surtout, non pas à l'état théorique, comme dans les *Confessions* XI, mais sous la forme d'une reviviscence de la vision du saint, de son expérience mystique. Cet oratorio en latin met, comme l'*Œdipus Rex* de Stravinsky, les paroles au service de la musique. La diction mélismatique caractérise l'ensemble de l'œuvre et il suffit de se reporter au remarquable passage débutant par « post longi itineris » (35-42) pour assister à la métamorphose de la langue en musique. Chaque syllabe est tenue tellement longtemps que les mots perdent toute valeur conceptuelle au profit de leur valeur sonore, exploitée à fond. Cet effet est renforcé par l'usage de plusieurs voix simultanées, celle du baryton et celles du chœur. La superposition rend le texte totalement inintelligible, tandis que la mélodie se déploie sans retenue, jusque dans les dernières mesures :



La philosophie est désormais bien loin, non pas négligée, mais dépassée.

3. Le temps métaphysique

La métaphysique préoccupe Tippett dans son oratorio, certes, mais aussi dans sa musique instrumentale, car c'est la musique pure qui est le plus à même de traduire cet au-delà du temps. L'intérêt et le tour de force de la *Vision* résident dans la résolution du conflit entre paroles et musique. « Car s'il est différentes philosophies du temps, il n'est qu'une philosophie du temps musical, » affirme Gisèle Brelet[16]. Cette philosophie unique est en fait une métaphysique et il est vrai qu'en la matière le temps musical ne peut que se faire l'écho de l'éternité. C'est bien ce que Tippett prétend aussi dans sa définition de la musique : « music is the expression of Eternity as against Time ». La vocation de la musique ne serait donc point d'évoquer le temps – le texte y participe grandement – mais l'éternité. Elle y parviendrait, paradoxalement, grâce à deux éléments qui paraissent être à l'opposé de la musique : le *silence* et le *cri*.

LE CRI DE L'ANGE

La notion de *cri musical*, au-delà de l'oxymore, recouvre une réalité, celle du chant angélique tel que l'on se l'imagine sur terre. Le « cri de l'ange », que Michel Poizat perçoit comme fondement de

[16] Gisèle Brelet, *op. cit.*, p.548.

l'opéra en général[17], est une expression qui désigne à merveille la voix angélique telle qu'elle se manifeste dans certaines œuvres de Tippett. Le recours au cri s'expliquerait-il par l'attrait du théâtre grec pour le compositeur ? On sait le rôle du culte de Dionysos à l'origine du théâtre antique. Or, pour Nietzsche, l'esprit de la musique n'est autre que l'esprit dionysiaque, celui de la divinité associée à la naissance du dithyrambe et de la tragédie, mais également dieu des bacchanales, de l'ivresse, du délire mystique et des cris rituels accompagnant ces manifestations[18]. Avec Dionysos, la musique retrouve sa dimension d'art total, par l'intermédiaire du cri qui est à la fois corporel et spirituel. Tandis que Gisèle Brelet semble instaurer une dichotomie entre le corps et l'âme et placer la musique du côté de la seconde, les œuvres de Tippett montrent que

> le rythme plonge ses racines vivantes dans le corps, et, par-delà lui, dansl'énergie et le souffle dionysiaque de la Nature.[19]

Si le temps musical est d'essence charnelle, il est bien sûr tendu vers autre chose et

> nous offre immédiatement, tel un arc bandé entre ses deux extrêmes, une double profondeur, l'une chtonique et charnelle, surgie de l'ivresse dionysiaque, l'autre spirituelle et intérieure, l'ouverture apollinienne sur les horizons du rêve et le monde de l'âme.[20]

---

[17] Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange*. Paris : Métailié, 1986.

[18] Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (1871). Trad. Geneviève Bianquis. Paris : Gallimard, 1949.

[19] Raymond Court, *Le musical : essai sur les fondements anthropologiques de l'art*. Paris : Klincksieck, 1976, p.213.

[20] Raymond Court, *op. cit.*, p.219.

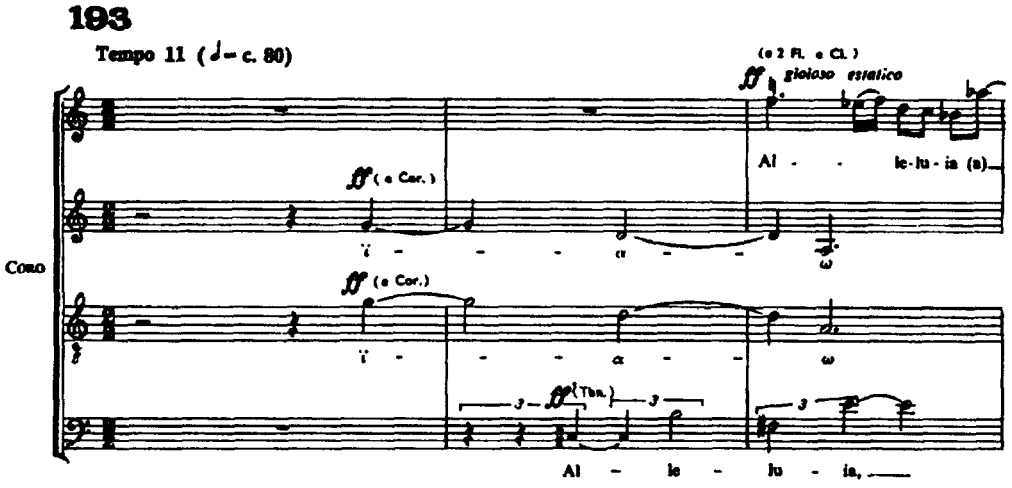
Les anges, quant à eux, ont toujours été associés à la musique, depuis Denys l'Aréopagite tout du moins (Ve siècle), qui a propagé la théorie selon laquelle les séraphins chantent des louanges à Dieu, en des accents tellement au-delà de l'humain qu'ils ne sont pas directement perceptibles mais se communiquent du haut en bas de la hiérarchie des anges. Grâce à cette transmission, degré par degré, ces chants parviennent sur la terre, comme un faible écho, sous forme de musique sonore[21]. Ces messagers qui assurent le lien entre le ciel et la terre sont présents sous diverses formes chez Tippett (voir plus loin, la partie intitulée « Les figures d'Hermès »). Dans *King Priam,* Hermès joue un rôle semblable ; dans *The Midsummer Marriage* on se souvient de la voix céleste de Jenifer ; et l'exergue est significatif : « I am a child of earth and of starry heaven ». Dans la *Vision* enfin, le chœur semble être celui des anges.

GLOSSOLALIES

La principale caractéristique de la musique angélique, telle qu'elle est perçue sur terre, est son recours à l'extrême de l'aigu. Pourquoi ? Tout naturellement parce que dans l'aigu le chant ne peut plus soutenir l'articulation du langage et devient purement vocalique. C'est en ce sens que l'on peut qualifier de céleste la musique de Tippett dans son oratorio. Le passage final de l'œuvre, en particulier, est émaillé d'impressionnantes glossolalies, ces successions de voyelles tenues, privées de signification, auxquelles les premiers chrétiens prêtaient un pouvoir extatique, et dont ils usaient pour tenter de réaliser une expérience mystique (193-209). Dans ce

[21] Michel Poizat, *op. cit.*, p.179.

passage qui s'ouvre sur un « alleluia », les deux voyelles finales *i-a* servent de prétexte aux glossolalies, anticipées d'ailleurs de deux mesures par rapport au début de l'alléluia grâce aux lettres grecques iota et alpha chantées par une autre voix. Cette vocalisation se poursuit sur vingt-neuf mesures à 2/2 où trois voix se mêlent. Pour le chœur, on distingue l'alléluia, avec diction mélismatique sur les deux *a*, et les glossolalies, sous forme d'un groupe de trois voyelles, iota, alpha et oméga, reprises dans des ordres différents[22]. Quant à la voix du baryton solo, elle poursuit le récit de la vision telle qu'elle figure dans les *Confessions*[23]:



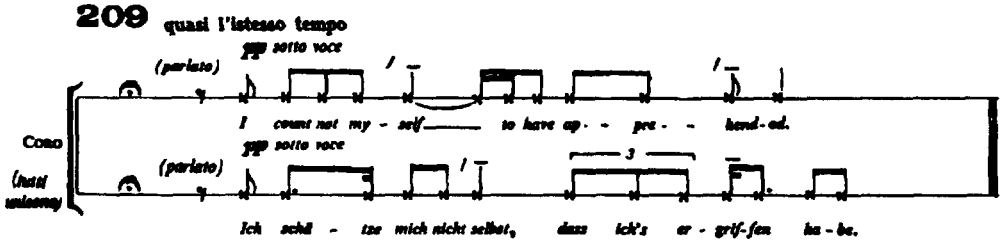
Puis le chœur seul conserve la « parole » après l'alléluia, pour conclure sur une citation grecque extraite de l'épître de saint Paul aux Philippiens : « ουπω λογιζομαι κατειληφεναι ».

« JE NE PENSE PAS L'AVOIR SAISI »

Dans le livret, la traduction anglaise de la phrase est imprimée en regard du grec pour l'information du lecteur, comme c'est le cas

[22] Voyelles extraites d'une prière du Christ ressuscité à son Père, dans l'évangile gnostique apocryphe Pistis Sophia.

[23] Saint Augustin, *op. cit.*, IX.10.

pour le reste du texte de l'oratorio en latin : « I count not myself to have apprehended ». Ce qui est surprenant, c'est que la partition prévoit que la traduction de cette phrase, en anglais et en allemand, soit également *audible*, à la suite de la citation grecque. Ce sont les seuls mots d'anglais de l'oratorio et, ce qui est encore plus remarquable, les seules paroles non pas chantées mais *parlées* ou plutôt murmurées :

Ce chuchotement clôt l'oratorio sur une impression étrange . Pour tenter d'expliciter un peu ce final, voici le contexte biblique de la phrase :

> Ce n'est pas que j'aie déjà remporté le prix, ou que j'aie déjà atteint la perfection ; mais je cours, pour tâcher de le saisir, puisque moi aussi j'ai été saisi par Jésus Christ. Frères, *je ne pense pas l'avoir saisi* ; mais je fais une chose : oubliant ce qui est en arrière et me portant vers ce qui est en avant, je cours vers le but, pour emporter le prix de la vocation céleste de Dieu en Jésus Christ.[24]

Le français mentionne le complément du verbe, « le prix de la vocation céleste de Dieu en Jésus Christ », tandis que l'ambiguïté de l'anglais qui omet ce complément permet à Tippett une double signification, celle de l'aveu de saint Augustin qui demeure humble après son expérience mystique, mais aussi celle de l'aveu du

[24] Philippiens 3:12-14. Non souligné dans le texte.

compositeur qui admet que le sens profond de son œuvre lui échappe.

On se souvient que, lorsqu'il reprend connaissance après s'être évanoui en entendant le solo de viole joué par l'Ange, le saint François de Messiaen mentionne cet avant-goût de béatitude céleste que l'Ange musicien lui a fait éprouver :

> Je ne suis pas malade ... Seulement terrassé, anéanti par cette musique, par cette musique céleste. Si l'Ange avait joué de la viole un peu plus longtemps, par intolérable douceur, mon âme aurait quitté mon corps ...[25]

Voilà qui traduit bien le pouvoir de la musique angélique et l'opposition entre temporel et spirituel.

ÉTERNITÉ

Dans la *Vision*, le temps musical est clairement un temps transcendant, reflet de l'éternité et, donc, du divin. L'éternité ne s'y présente pas comme durée mais comme une entité ponctuelle. La partition porte en épigraphe le fameux « all is always now » de T.S.Eliot[26] qui définit l'éternité comme un éternel présent, celui de l'instant privilégié de la vision. Cet éternel présent est rendu par la prééminence de la musique sur le texte. Les paroles sont en effet rarement intelligibles, non pas tant parce qu'elles sont en latin que du fait de la diction qui n'est pratiquement jamais syllabique et de la superposition de deux ou trois voix qui ne sont pas à l'unisson. Tout

---

[25] Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*, acte II, cinquième tableau : « L'Ange musicien ». Paris : Leduc, 1983. Livret reproduit par l'Opéra Paris-Bastille, 1992, p.98.

[26] T.S. Eliot, *Burnt Norton*, v.149. Le contexte est significatif, puisqu'il s'agit de la section V du poème, qui commence ainsi : « Words move, music moves/Only in time ; but that which is only living/Can only die. Words, after speech, reach/Into the silence. Only by the form, the pattern,/ can words or music reach/The stillness, as a Chinese jar still/Moves perpetually in its stillness ». (v.137-143). On comprend alors le sens que revêt l'épigraphe pour le compositeur.

cela tend à réduire le texte à du son privé de sens, comme l'attestent la tendance à la vocalisation, l'orchestration qui couvre parfois totalement la voix et les moments instrumentaux assez longs qui s'intercalent à la fin de chaque partie, comme si la musique « pure » reprenait ses droits. Pourtant le dernier mot est à la parole signifiante, intelligible. Mais ce murmure est-il de l'ordre de la parole, ou, étant donné sa très faible intensité, appartient-il plutôt au silence ?

SILENCE

Keats le suggérait déjà dans son ode bien connue :

> Heard melodies are sweet, but those unheard
> Are sweeter ; therefore, ye soft pipes, play on ;
> Not to the sensual ear, but, more endear'd,
> Pipe to the spirit ditties of no tone.[27]

Le silence s'adresse donc directement à l'esprit. C'est ce que remarque, en d'autres termes, Gisèle Brelet :

> Et le temps, comme le silence, en nous retirant sans cesse la réalité sensible des êtres et des choses, nous contraint à les posséder véritablement, c'est-à-dire en esprit.[28]

La musique et l'ineffable le souligne également :

> Le silence fait apparaître le contrepoint latent des voix passées et à venir, que brouille le tumulte du présent ; et d'autre part il révèle la voix inaudible de l'absence, que recouvre le vacarme assourdissant des présences.[29]

Le silence est présent dans les œuvres de Tippett, le plus frappant étant celui qui précède, et, peut-on dire, inclut, la dernière

[27] John Keats, « Ode on a Grecian Urn », v.11-14.

[28] Gisèle Brelet, *op. cit.*, p.749.

[29] Vladimir Jankelevitch, *La musique et l'ineffable*. Paris : Seuil, 1983, p.186.

phrase de l'oratorio. Il était préfiguré par une tentative du même ordre, bien que poussée moins loin, à la fin de *King Priam*, où l'essentiel se passe sans parole et dans une musique infinitésimale. Le silence apparaît chez Tippett au sens où le conçoit Jankélévitch, soit dans la musique même. Pour l'un, la musique est silence, silence des paroles et silence des bruits[30]. Pour l'autre, elle est ce « sound where no airs blow» qui est synonyme du transcendant[31].

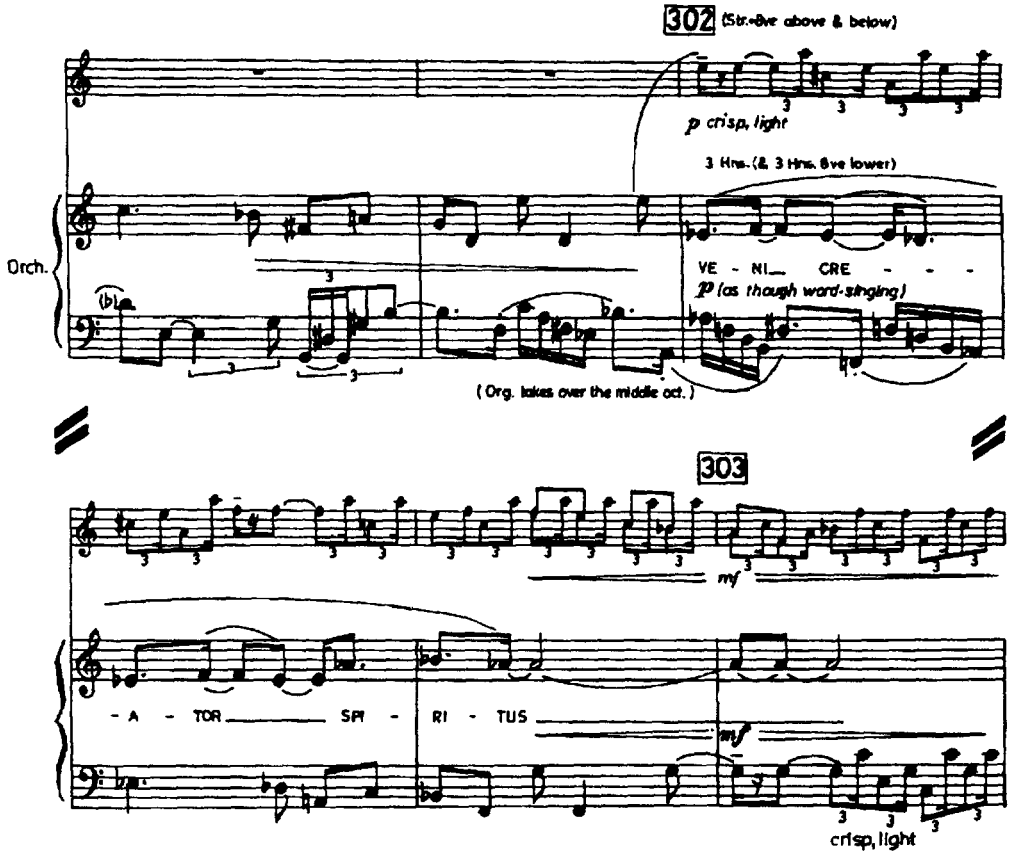
VENI CREATOR SPIRITUS

S'il est une œuvre qui puisse prétendre à l'évocation de la transcendance, fusse sur un mode fragmentaire et on ne peut plus éclectique, c'est bien *The Mask of Time*. Le septième mouvement offre une métaphore du spirituel dans la musique qui ne laisse de fasciner : la citation du *Veni creator*. Celle-ci, qui sert de prélude à chacune des trois parties de ce mouvement, apparaît sous une forme instrumentale, chaque fois différente et de moins en moins reconnaissable. C'est un peu comme si le *Veni creator* était en même temps chanté et tu.

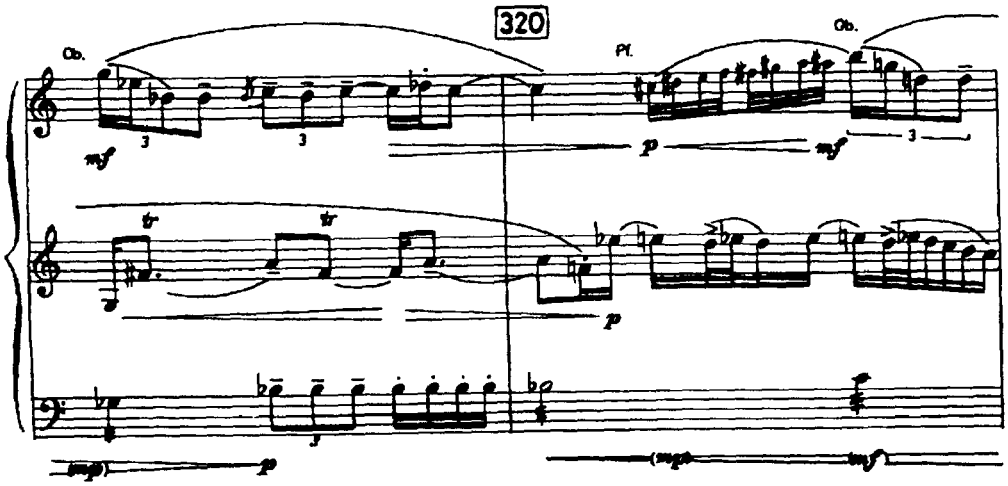
Dans ce processus d'affirmation/négation, la première étape (296-307) consiste à confier à l'orchestre la ligne mélodique, tandis que les paroles, inscrites sous la portée, restent à l'état virtuel, chantées mentalement, peut-être, par les interprètes et par le public :

---

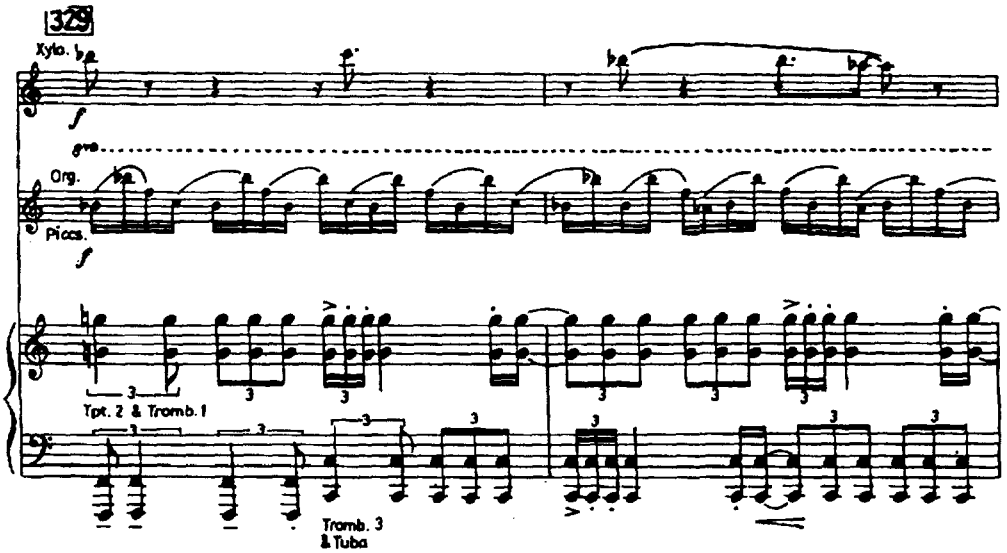
[30] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.190.

[31] Ce sont les premiers mots du *Mask of Time*.

En outre, ce chant instrumental s'impose difficilement dans un orchestre divisé.

Lorsqu'il retentit pour la seconde fois (312-320), c'est par bribes thématiques à peine identifiables :



Quant à la troisième occurrence (325-341), elle est à peine audible :



Repris par le xylophone, le *Veni creator* devient une succession de notes détachées dont la hauteur n'est perceptible qu'au prix d'une attention soutenue et dont l'intensité ne peut rivaliser avec celle du reste de l'orchestre et en particulier la coalition des cuivres qui finissent par s'allier en une coda frénétique.

Ce septième mouvement est intitulé « Mirror of Whitening Light » – par référence au processus de purification alchimique mais aussi à l'explosion d'Hiroshima qui est l'objet du mouvement suivant. On comprend alors que l'amenuisement progressif du *Veni creator* participe à la fois de la purification et de la destruction. Il représente le recul du spirituel au fur et à mesure de l'avancée technologique. Le tintamarre de la science fait taire le plain-chant, mais pour celui qui tend l'oreille ou qui, simplement, *se souvient*, la musique reste porteuse d'éternité.

C'est pourquoi Gisèle Brelet conçoit le temps musical comme un temps métaphysique. L'écoute musicale, en emplissant totalement

l'esprit, procure une impression de plénitude, l'apaisement d'une contemplation. Et cette contemplation nous révèle l'essence du temps et les pouvoirs de l'âme sur le temps, non seulement en offrant un modèle d'organisation et donc de sagesse, mais surtout en suscitant une émotion, celle d'un acte en train de s'accomplir. Cet acte est la recréation intérieure de la musique par l'auditeur, acte indispensable pour comprendre – Tippett dirait « to apprehend », – la musique, acte qui révèle à l'homme sa nature spirituelle.

*

▪ Les trois catégories du temps qui apparaissent dans l'œuvre de Tippett permettent de saisir un peu mieux le double fonctionnement de sa musique vocale et lyrique. Pour évoquer le temps psychologique, les paroles sont prédominantes, alors que pour suggérer la philosophie du temps, la musique intervient davantage, jusqu'à dissoudre la parole signifiante en son pur lorsque l'on atteint la métaphysique, domaine du silence. « Chanter dispense de dire... Chanter est une façon de se taire »[32]. Ce n'est pas un hasard si Tippett s'est intéressé aux *Confessions* et s'il a donné dans la *Vision* une illustration magistrale de cette maxime. En effet, la réflexion d'Augustin sur le temps s'insère dans une méditation plus large sur le Verbe éternel. Hors du temps il y a la parole de Dieu qui est silence. C'est ce que Schœnberg, à qui Tippett eut l'occasion de rendre un

[32] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.173.

hommage radiophonique[33], avait choisi de mettre en évidence dans son *Moïse et Aaron.*

Si le temps est au cœur de l'œuvre et de l'audition, il est nécessairement essentiel à la création même. La durée personnelle du compositeur façonne obligatoirement ses œuvres. Ainsi le créateur doit organiser sa vie en fonction de son art, vivre le temps pour servir son œuvre. Pour parvenir à composer « a timeless music played in time », l'artiste en lui doit transcender l'homme.

Parce que l'écriture d'une musique atemporelle ne se réduit pas à l'utilisation – bien trop ironique – d'un *Veni creator*, il est chez Tippett, une musique du passé, du présent et du futur qui, comme le chant de Priam (44), renvoie à la berceuse originelle et projette vers un chant à venir. On pourrait la décrire ainsi :

> Je l'imagine comme un berceuse. Au plus fort des vocalises, au plus élevé de la voix qui souffre, écoute ... S'y chante, à peine audible, une voix d'outre-opéra, une voix future. Une voix d'avant l'âge adulte : la voix des tendresses et des câlins.[34]

Voilà qui ne correspond guère à l'image de l'artiste engagé que l'on se plaît à associer de manière hâtive et réductrice à Tippett. S'il est une voix de notre temps, c'est aussi, et surtout, celle du temps de nos regrets, de nos angoisses et de nos espoirs.

---

[33] Publiée ensuite sous le titre «Air from another Planet », dans Michael Tippett, *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974, pp.43-49.

[34] La musique idéale dont rêve Catherine Clément et qu'elle appelle de ses vœux dans *L'opéra ou la défaite de femmes*. Paris : Grasset, 1979, p.345.

Chapitre III

Lire l'opéra :

Livrets et paratexte

Ring out the old, ring in the new,
Ring, happy bells, across the snow :
The year is going, let him go ;
Ring out the false, ring in the true.

Alfred Tennyson

■ L'incongruité de la pratique qui consiste à *lire* l'opéra n'échappera à personne, surtout si la formule est prise dans son acception littérale. Une étude qui se limiterait au *texte* musico-verbal, aux dépens de l'interprétation et/ou de la représentation scénique des œuvres serait déjà très restrictive. Que dire alors d'une analyse qui s'attacherait à la lecture des seuls livrets ? C'est néanmoins ce qui va être tenté dans ce chapitre, en guise de troisième et dernière préfiguration. Il n'est pas question d'oublier la musique, mais au contraire, par ce détour, de mieux la retrouver.

OPÉRA SANS MUSIQUE

Il s'agit, en effet, d'appréhender les livrets dans leur *fonction* de *livret*, c'est-à-dire dans le rapport qu'ils entretiennent avec la composante musicale des opéras. Contrairement aux *paroles* qui sont inhérentes au tissu sonore de toute œuvre vocale, le livret est un *texte* destiné à être *lu*, de diverses manières et en diverses circonstances, par les professionnels du spectacle comme par les mélomanes, pour qui cette lecture fait office de préparation – voire de substitut – à la représentation ou bien d'accompagnement à l'audition d'un enregistrement.

Cet acte de lecture, qui peut être une étape décisive dans le processus initial de découverte de l'œuvre ou dans la familiarisation progressive avec cette dernière, s'accomplit différemment d'un opéra à l'autre, selon la nature du livret. En soumettre le texte à une analyse est, par conséquent, l'un des moyens d'approche de la spécificité d'un opéra.

Ce premier contact avec l'œuvre lyrique de Tippett pourrait s'intituler, à l'instar de l'ouvrage de Jacques Finné, « Opéra sans musique », puisqu'il relève de la même gageure, voire du même scandale, qui consiste à se limiter aux constituants non musicaux de l'opéra[1]. Une telle amputation répond ici aux nécessités d'un moment « charnière » dans l'investigation entreprise, celui du passage des figures isolées à l'œuvre pris dans sa globalité. Elle ne dépassera pas ce cadre et se justifie dès que l'on en mesure la portée heuristique.

---

[1] Jacques Finné, *Opéra sans musique: Introduction à l'art lyrique*. Lausanne : Editions l'Âge d'Homme, 1982. Une démarche similaire avait donné naissance au désormais classique *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld. Paris : Editions Sociales, 1977.

LA FONCTION PARATEXTUELLE

Comme l'ont révélé les travaux de Françoise Escal, l'écoute musicale est inévitablement influencée par le langage (verbal) qui accompagne l'œuvre, à distance plus ou moins respectueuse. Ce *paratexte* peut s'immiscer jusque dans la partition sous forme de titres thématiques ou de préface, par exemple, ou rester en périphérie, comme c'est le cas pour les discours de présentation, d'élucidation ou d'évaluation qui emplissent les programmes de concerts. De nature extra-musicale, le paratexte n'en joue pas moins un rôle non négligeable, parfois même prépondérant, dans la réception de l'œuvre[2]. On lui doit notamment la sémantisation de pièces instrumentales, processus qui culmine avec le poème symphonique, et l'établissement d'un réseau de relations entre ce qui est intrinsèquement musical et des éléments extrinsèques, remettant en cause la notion même de musique « pure ».

Bien que Françoise Escal exclue la musique vocale de son champ d'investigation, le fonctionnement du paratexte tel qu'elle le décrit n'est pas sans rappeler le rapport qui s'instaure dans l'audition d'un opéra entre l'œuvre interprétée et le livret qui en aura préalablement indiqué la dimension référentielle. Il est indubitable que, pour le public, la connaissance du livret, qu'elle soit parfaite ou à l'état de souvenir lacunaire, infléchit directement la perception et l'appréciation de l'œuvre. Dans une perspective pragmatique, il est

---

2 Le terme de paratexte est à prendre dans la dernière acception proposée par Gérard Genette, c'est-à-dire « l'entourage » d'une œuvre littéraire que constituent titre, avant-propos, notes, voire esquisses et brouillons. *V. Palimpsestes.* Paris : Seuil, 1982, pp.9-10. Pour la notion de paratexte musical, *v.* Françoise Escal, *Contrepoints : musique et littérature.* Paris : Méridiens Klincksieck, 1990, pp.291-293.

intéressant de s'attarder sur les livrets de Michael Tippett, en les tenant pour autant de « paratextes » de ses opéras.

ANTICIPATION

En postulant que la relation qui unit livrets et opéras est du même ordre que le rapport que toute œuvre entretient avec son titre, se trouve écartée la tentation d'aborder les livrets comme des œuvres littéraires, même de théâtre, qu'ils ne sont en aucune manière. Inscrire la lecture dont ils font l'objet dans l'expérience proprement *musicale* de l'opéra présente des avantages évidents. Pour n'en citer qu'un, la distinction que cela implique entre livret (lu) et « paroles » (entendues) ne peut qu'être méthodologiquement fructueuse.

Avant d'envisager l'insertion du texte dans la trame musicale et les mots comme matière au chant, il est indispensable d'apprécier la valeur informative de ces livrets que Tippett a mis autant de soin à écrire que les partitions. Il faudra déterminer dans quelle mesure et par quelles modalités ils favorisent ou non pour l'auditeur-spectateur le processus d'*anticipation* inhérent au plaisir musical.

La récompense du lecteur de livrets n'est-elle pas, en effet, la satisfaction de retrouver au cours de la représentation ce qu'il connaît déjà ? Si l'on songe que toute musique est une symbolique du temps, comme l'a magistralement montré Michel Imberty, il devient particulièrement important de préciser le rôle joué par la connaissance du livret d'opéra dans l'expectative de l'auditeur. Ce dernier vit dans l'espoir que l'attente suscitée par le livret soit comblée et, au prix d'un effort d'attention certain, écartelé entre la

sollicitation de la mémoire et la tension vers ce qui va advenir, il passe alternativement de l'inquiétude face à l'inconnu au soulagement de constater que le livret tient ses promesses. Reconnaître dans l'opéra ce qui a été annoncé par écrit revient à assimiler temps musical et temps vécu,

> car les manifestations émotionnelles ou affectives en général apparaissent elles-mêmes comme des expériences existentielles particulières du temps, dans lesquelles le devenir revêt des qualités psychiques diverses en fonction des tensions, des conflits ou des satisfactions que le sujet éprouve.[3]

Quelles que puissent être les variations individuelles d'un mélomane à l'autre et même d'une audition à l'autre, l'organisation stylistique de l'œuvre détermine un certain nombre de conduites de décodage communes. Parvenir à les répertorier dans les opéras de Tippett, c'est approcher le rapport du compositeur au temps, autrement dit le mystère de son *style*, puisque

> par un mimétisme réciproque du temps du Moi et du temps musical, se dégage une *composante sémantique du style* qui renvoie aux processus inconscients de l'activité représentative symbolique. La reconnaissance d'un style est en même temps toujours reconnaissance du sens de ce style, comme témoin ou écho d'un vécu inconscient du temps existentiel.[4]

Ainsi, dans le cas des opéras, la spécificité du musicien peut être appréhendée en partie à travers ses qualités de librettiste.

---

[3] Michel Imberty, *Les écritures du temps : sémantique psychologique de la musique*, t.2. Paris : Bordas, 1981, p.95.

[4] Michel Imberty, *op. cit.*, p.95.

REMÉMORATION

Point n'est besoin d'une étude détaillée du texte dans l'immédiat, puisqu'il s'agit d'en dégager les éléments suffisamment saillants pour une *remémoration* possible et pertinente. Une catégorie d'informations intéresse directement le travail d'anticipation du spectateur : celles qui concernent la structure dramatique de l'opéra et permettent de suivre le déroulement de l'action. Les éléments qui les véhiculent seront par conséquent examinés avec la plus grande attention.

MÉTHODE

Pour le néophyte désireux de s'orienter dans le jardin-labyrinthe qu'est la production lyrique de Tippett, autant que pour ceux qui n'ont eu le loisir ou la possibilité d'explorer tous les dédales d'un corpus jusqu'ici difficile d'accès, une visite guidée s'impose[5]. Il était possible de considérer successivement le livret de chaque opéra pour en déterminer le fonctionnement paratextuel, familiarisant ainsi le lecteur avec des œuvres soumises ultérieurement à un autre type d'analyse. Mais ce n'est pas un souci d'exhaustivité qui préside à l'entreprise choisie. La préférence est donnée une ambition totalisante visant à mettre l'accent sur une caractéristique essentielle, quoique jusqu'ici négligée, de ce pentacle musical : l'unité dans la diversité. Cette impression d'unité n'a certes pas manqué d'attirer l'attention de quelques commentateurs, à la suite de la composition

[5] Il s'agit d'opéras qui n'ont pas l'avantage d'appartenir au sérail du répertoire, ce qui signifie qu'entre les événements ponctuels que sont les représentations et le déchiffrage des partitions, le disque n'est pas toujours le moyen d'accès privilégié aux œuvres qu'il devrait être : si les quatre premiers opéras ont fait l'objet d'un enregistrement commercial, deux ne sont plus disponibles en 1997, l'avènement du disque compact n'ayant bénéficié qu'à la réédition de *King Priam* et au récent enregistrement de *The Ice Break*.

de *New Year* surtout[6], pour des raisons qui seront mentionnées ultérieurement. Il suffit, pour l'heure, de constater que, grâce à un recul devenu désormais suffisamment opératoire, un point de vue synthétique commence à se manifester, mais on peut regretter qu'il reste de l'ordre du constat ou ne concerne qu'un champ limité.

L'absence d'étude véritablement globalisante à ce jour est une lacune qu'il fallait suppléer, et seule une analyse méthodique scrupuleuse pouvait dégager les fondements structurels, thématiques et stylistiques susceptibles de confirmer l'appréciation somme toute subjective d'isomorphisme. L'intuition première d'une Margaret Scheppach, par exemple, qui avait déceler des « dramatic parallels » particulièrement frappants et significatifs[7], se voit alors non seulement corroborée, mais aussi enrichie par un examen minutieux dont les résultats offrent des prolongements considérables à ses travaux. Les voies suivies par le compositeur, de parallèles qu'elles semblaient être, s'avèrent, si l'on y prend garde, indubitablement convergentes.

Un répertoriage plus systématique des répétitions, duplications, équivalences et autres similitudes qui apparaissent lors de la mise en série des œuvres aboutit à privilégier une vision dynamique de celles-ci et à les considérer non plus comme des entités distinctes – quoique étrangement réminiscentes les unes des autres – mais

[6] Geraint Lewis, « Tippett, Michael », *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, 4 vols. London : Macmillan, 1992 ; et Margaret Scheppach, « Tippett, Michael », *International Dictionary of Opera*, ed. C. Steven Larue, 2 vols. Detroit, London, Washington : St James Press, 1993.

[7] Margaret A. Scheppach, *Dramatic Parallels in Michael Tippett's Operas: Analytical Essays on the Musico-Dramatic Techniques*. Lewiston, Queenston, Lampeter : The Edwin Mellon Press, 1990.

comme les parties d'un tout organiquement tenu par une force cohésive centripète. Il suffit d'un changement de perspective comme celui-ci pour que la circulation du sens entre les opéras et les chemins qu'il emprunte soient enfin révélés.

« IN MY END IS MY BEGINNING »

Examiner successivement les cinq opéras pour mettre en lumière leurs convergences n'est cependant véritablement probant qu'au prix d'une entorse à la chronologie compositionnelle dont la nécessité se conçoit aisément. Le grand zélateur de T.S. Eliot qu'est Tippett serait, en effet, habilité à déclarer à son tour que sa fin est son commencement, par référence à son dernier opéra, *New Year* (1986-1988). Celui-ci peut être considéré à juste titre comme la quintessence de son œuvre lyrique par la place très particulière qu'il y occupe. A bien des égards, il fait figure d'opéra en surnombre, d'œuvre posthume avant la lettre, puisque le compositeur avait déclaré à propos de son quatrième opéra, *The Ice Break*, que ce serait le dernier. Qu'il s'agisse ou non d'une œuvre-testament, il est certain que son statut est problématique, de l'aveu même de Tippett qui le situe à la lisière de la comédie musicale, l'excluant en quelque sorte de la lignée de ses opéras, par manque de conformité générique. En outre, point n'est besoin de ces considérations extra-musicales pour remarquer le caractère atypique de *New Year*. La complexité qui a valu à Tippett la triste réputation de musicien abstrus a disparu, pour faire place à une simplicité presque enfantine et un souci d'explicitation qui confine au didactisme. Jugé à l'aune de ses prédécesseurs, *New Year* ne serait pas un opéra « tippettien »

digne de ce nom. En revanche, envisagé non plus comme une entité *sui generis* mais comme l'épitomé de tout l'œuvre lyrique, ses faiblesses apparentes deviennent les qualités d'une œuvre-miroir où les autres viennent se refléter.

Dans une production aussi fortement marquée par la symbolique alchimique, il n'est pas abusif de recourir aux notions d'Œuvre et de quintessence pour rendre compte de la fonction de ce *cinquième* opéra, sorte de condensé des principaux ingrédients constitutifs des quatre autres. À partir du dernier, *New Year*, la démarche suivie consistera à tenter d'extraire la substantifique moëlle du corpus lyrique, non point pour occulter les particularités individuelles de chaque opéra, mais au contraire pour permettre à qui le souhaiterait, une fois dégagé ce qui leur est commun, de faire la part de ce qui est propre à chacun.

1. Un paratexte anaphorique et cataphorique

Outre la liste des personnages et diverses autres didascalies qui viennent émailler la transcription des répliques, le livret de *New Year* comprend une introduction et un synopsis de l'action rédigés par le compositeur. Ces derniers méritent d'autant plus d'être inclus dans l'analyse du paratexte de cet opéra que rien de semblable n'apparaît dans les quatre autres. Refus de l'ambiguïté et recherche d'effets d'échos avec le reste de l'œuvre lyrique dominent indiscutablement ce livret, et le rendent à la fois atypique et exemplaire.

DRAMATIS PERSONÆ

Dès l'abord, la liste des personnages témoigne d'un souci de clarté manifeste, avec sa présentation tripartite digne de la meilleure tradition scolastique : « From Somewhere and Today », « From Nowhere and Tomorrow » et « Outside the Action ». Suivant une symétrie parfaite, les deux premières catégories, en miroir, se composent chacune d'un trio de personnages : deux femmes et un homme dans la première ; deux hommes et une femme dans la seconde. Le *no man's land* entre ces deux mondes n'est occupé par aucun *homme* mais seulement par une voix, incarnée dans un personnage de commentateur extradiégétique dont le rôle secondaire de « presenter » est néanmoins essentiel par la médiation qu'il opère. Réunissant en lui l'anachronique coryphée du chœur antique et le moderne présentateur de journaux télévisés, Voice – puisque tel est son nom – assure le lien entre notre Hier et notre Aujourd'hui, comme entre l'Aujourd'hui et le Demain des personnages. Dans leur monde présent se trouvent Jo Ann, « a trainee children's doctor », Donny, « her young brother » et Nan, « their foster mother ».

L'ordre de nomination reproduit la hiérarchie traditionnelle des rôles, le possessif « her » indiquant que l'existence de Donny est subordonnée à celle de sa sœur, la *prima donna*, soprano lyrique, alors que lui, en tant que baryton léger, ne peut prétendre à la même importance. Les habitants du Futur sont représentés respectivement par Merlin, « the computer wizard », Pelegrin, « the space pilot »

et Regan, « their boss ». La transparence onomastique se passe presque de commentaire, de l'Enchanteur Merlin, héros-*trickster* de notre enfance, à la figure de virago shakespearienne familière au public, anglophone du moins, en passant par un *Wanderer* dont le nom n'est pas sans résonance pour l'amateur d'opéra qui ne manquera pas de se remémorer *La Force du destin* et la *romanza* initiale de Leonora : « Me pellegrina ed orfana... ». Avant même que le synopsis ne vienne intensifier cet écho en révèlant que « Jo Ann was an orphan », un lien tacite unit déjà les deux protagonistes en dehors de l'allusion verdienne, par les associations que créent les tessitures.

Ainsi, bien que dans le second groupe de personnages la hiérarchie précédente ne soit pas respectée – facétie du librettiste dont la portée apparaîtra par la suite – sa deuxième place n'empêche pas Pelegrin d'être identifié comme *primo uomo* en correspondance avec Jo Ann, sa tessiture de ténor lyrique ne laissant aucun doute à ce sujet. Inversement, Merlin se trouve, comme Donny, au second plan à cause de sa voix de baryton, voix qui, dans la tradition, permet d'identifier les personnages problématiques mais non point les héros, comme le note Gilles de Van[8]. De même, le soprano dramatique de Regan fait pendant au mezzo dramatique de Nan, dans un jeu de ressemblances et de différences que l'on pressent déjà.

---

[8] Gilles de Van, *Verdi : un théâtre en musique*. Paris : Fayard, 1992, pp.92-93.

L'énantiodromie manifeste de cette liste des personnages ne peut être le fruit du hasard de la part d'un librettiste féru de psychologie jungienne[9]. Il s'avère que symétrie et répartition ternaire caractérisent aussi la structure même de l'opéra, en trois actes, constitués chacun d'un prélude suivi de trois scènes. Seuls des interludes, au nombre de *trois* mais inégalement distribués, viennent déranger cet ordonnancement.

INTRODUCTION

Contrairement aux livrets des autres opéras de Tippett, celui-ci est doté d'une page intitulée « Introduction » qui situe explicitement l'intrigue dans une zone intermédiaire entre le rêve et la réalité et présente l'action comme étant le passage de l'un à l'autre plan : « The main characters in *New Year* are, in their different ways, striving to realise their dreams ». Ceci évite au public de se trouver désorienté par une action apparemment dépourvue de consistance et de cohérence, puisqu'il est désormais averti que l'opéra sera de l'étoffe dont sont faits les rêves. Pour empêcher tout fourvoiement, une lecture, ou plutôt une vision, au premier degré est rendue impossible par l'avertissement suivant, qui, en mettant l'accent sur la

---

9 C.G. Jung, *Types psychologiques*. Traduction française Yves Le Lay. 2e éd. Genève : Georg, 1958, pp.424-25. Empruntant à Héraclite « l'idée que tout ce qui est se transforme en sens contraire », pour l'appliquer à la psychologie, Jung donne la définition suivante : « J'appelle *énantiodromie* l'apparition de la contreposition inconsciente, notamment dans le déroulement temporel. Ce phénomène caractéristique se produit presque toujours lorsqu'une tendance extrême unilatérale domine la vie consciente, de sorte que peu à peu, il se constitue une attitude opposée tout aussi stable dans l'inconscient ». Cette notion sera évidemment à prendre en compte dans l'appréciation du statut des personnages de *New Year*.

stylisation des décors, révèle également la valeur purement symbolique de l'espace : « The stage sets are four spaces, indicative rather than representational ».

SYNOPSIS

Le synopsis, à son tour, assimile d'emblée l'opéra à ces récits dont on ne sait s'ils sont destinés prioritairement aux enfants ou aux adultes, en plaçant l'intrigue dans l'atemporalité des contes et légendes : « Once upon a time there was a girl named Jo Ann ». Le domaine de prédilection de Tippett est inchangé, on le voit, mais ce qui est inhabituel est que l'ambiguïté de l'œuvre se désigne comme telle. *New Year* a cette particularité que l'entre-deux où il se déploie est annoncé au lieu de se laisser découvrir. La polysémie n'est pas évacuée mais revendiquée par un métalangage qui change radicalement le rapport à l'œuvre. Le paratexte fait non seulement office d'« avertissement au lecteur », mais aussi, et surtout, influe rétroactivement sur la manière d'appréhender les quatre autres opéras.

Sa fonction est non seulement anaphorique, par la préparation du lecteur au spectacle à venir, mais aussi cataphorique, par des références constantes à ce hors-texte qu'est le passé des personnages et ce hors-opéra que sont les œuvres lyriques précédentes, celles qui renvoient au passé du compositeur et éventuellement du spectateur. Ce n'est d'ailleurs que l'une des multiples manifestations de cette

double *deixis*, qui pointe également tantôt vers un en-deçà, tantôt vers un au-delà de l'opéra.

Outre la mise en garde qu'il constitue contre une interprétation trop littérale, le synopsis renseigne sur le passé des personnages, afin que l'opéra puisse commencer *in medias res.* Son rôle est manifestement de faciliter la tâche du public en lui épargnant tout effort de reconstitution et d'anticipation. Ce qui va se passer sur scène, y compris les épisodes dansés, est résumé ou décrit dans les moindres détails. Lorsqu'il arrive que le substrat mythique, indissociable de la pensée de Tippett, affleure, les connotations en sont immédiatement explicitées.

L'interprétation du moment culminant de l'opéra (III.2) se trouve ainsi pré-orientée par un discours dont la transparence peut paraître excessive. Il s'agit, apprend-on, d'un rituel accompli en un lieu sacré, au cours duquel Jo Ann devra choisir entres les eaux suaves de la fontaine d'oubli et l'amer breuvage du lac du souvenir « which will ensure she remembers her past and her duties to the other orphans ». Ce qui s'ensuit est sans surprise : « She samples both, but rejects the fountain in favour of the lake ». Le commentaire conclusif, lui non plus, n'est pas omis : « Already, thus, she has displayed the will and the stamina to face up to her responsibilities ». Finalement, « To conclude the ritual, Pelegrin leads Jo Ann to a paradise garden where she is taught a dance that exemplifies her new-found freedom ».

Ces indications, si elles revêtent une utilité pour les interprètes, dirigent et circonscrivent immanquablement les réactions du public. La limpidité du livret restreint considérablement l'incertitude qui participe au charme des récits oniriques, mais pour le lecteur devenu spectateur le plaisir de la découverte et du questionnement demeure ; il porte sur la musique et elle seule, ce qui ne le rend pas moins intense. Au contraire, il n'est pas interdit de penser que la lecture préalable du « script » permette une écoute plus *musicale,* l'attention n'ayant guère à se concentrer sur un texte qui ne recèle plus de secret. L'absence de conceptualisation susceptible d'interférer avec l'audition se double de la satisfaction de reconnaître ce qui était annoncé par écrit pour que le fait d'assister à l'opéra devienne une expérience esthétique calquée sur le vécu de la temporalité *musicale* :

> Le texte musical fait référence à l'avenir en ce qu'il oblige l'auditeur à prédire la forme de la substance musicale à venir dans un futur très immédiat – sur la base de la substance musicale perçue à un moment donné.[10]

En éclairant les paroles, le paratexte sert manifestement la musique.

LIVRET : AVANTAGES ET LIMITES

La lecture du livret proprement dit est riche de renseignements qui préparent le spectateur à sa confrontation avec l'œuvre. Le découpage en actes, scènes et interludes permet une anticipation

---

[10] A. Austerlitz, « Meaning in Music : Is Music like Language and if so, how? » *American Journal of Semiotics*, 2-3 (1983), p.4, cité par Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987, p.154.

conceptuelle de la structure de *New Year* qui s'accompagne d'une anticipation « visuelle » rendue possible grâce aux didascalies nombreuses et détaillées, qui se chargent également de combler les lacunes scéniques habituellement suppléées par l'imagination, comme en clôture du premier acte :

> If we could see clearly, *Merlin* would be *at the controls of his new computer attempting to monitor the space-ship's flight. But movement and music quickly come to a stop and the stage blacks out, as the curtain falls.* (p.13)[11]

Un point essentiel de la dramaturgie échappe cependant à la transcription : il s'agit de la part dévolue à chaque personnage, dont la fréquence et la longueur des répliques ne donne qu'une indication approximative, leur durée réelle demeurant inconnue en dehors de la mise en musique[12].

Les dialogues, ou les monologues, offrent en revanche l'avantage de dévoiler la psychologie des personnages par ce qu'ils (se) disent et ce qu'ils taisent. Il conviendrait d'examiner le langage qui les compose, puisqu'il constitue le texte *destiné à être chanté*. Il suffit, dans un premier temps de noter que les qualités stylistiques d'un opéra tel que *New Year* ne peuvent passer inaperçues, même au

---

11 Non souligné dans le texte.

12 Ceci est vrai de tous les livrets de forme traditionnelle comme le sont ceux de Tippett. Certains compositeurs ont une conception plus novatrice et audacieuse du livret, comme Harrison Birtwistle avec le livret-scénario de son opéra *The Mask of Orpheus* (1986), qui tente de retranscrire les effets cinématographiques qui caractérisent l'œuvre, soumise à des montages complexes. Voir Marie-Lise Paoli, «Montages sonores et résonances d'un mythe :*The Mask of Orpheus* de Harrison Birtwistle» in *Rhétorique des arts II* . Pau : Publications de l'Université de Pau, 1993, pp.59-65.

cours d'une lecture rapide attachée au seul contenu. Elles sont en parfaite conformité avec le reste du paratexte dans la manière de privilégier la dimension musicale. Un langage simple, répétitif, marqué par des jeux de contrastes qui organisent l'œuvre à partir de polarités facilement repérables et mémorisables crée une *illusion* d'intelligibilité, tant il est vrai que, lors d'une audition d'opéra livret en main,

> many of the words that could not be deciphered by the unaided ear become intelligible[...]. In fact, we become convinced that we actually hear words that are in reality being fed to us by our eyes.[13]

La mémoire peut jouer un rôle similaire à celui des yeux pour accroître l'impression d'intelligibilité. La version filmée de *New Year*, réalisée par la BBC en septembre 1991 sans aucun sous-titre, en est la preuve. Quant au sur-titrage peu ordinaire des représentations de Houston et Glyndebourne, loin d'annihiler ce processus, il en confirme et renforce le fonctionnement. En effet, des formules résumant l'action ou la commentant de manière plus ou moins ironique remplaçaient parfois la transcription littérale, intrusion qui finissait par miner le sur-titrage dans son acception conventionnelle. Les critiques qui trouvèrent cela déplacé furent surpris d'apprendre que la responsabilité en incombait au

13 Paul Robinson, « A Deconstructive Postscript : Reading Libretti and Misreading Opera », in *Reading Opera*, eds Arthur Groos et Roger Parker. Princeton : Princeton University Press, 1988, p.342.

compositeur, alors que leur réaction était en elle-même significative. En bousculant de la sorte les habitudes du public par l'ajout d'éléments paratextuels étrangers au livret et la suppression d'éléments qui en faisaient originellement partie, Tippett opposait à l'expérience du spectacle un acte de lecture perçu comme dérangeant. L'écart entre sur-titre et livret créait une béance révélatrice de l'existence de deux entités distinctes généralement englobées dans le concept d'« œuvre » et, en dissociant l'opéra de son paratexte, mettait en évidence les *rapports* qu'ils entretiennent.

Ainsi en est-il du titre, *New Year,* qui sert à nommer l'opéra sans pouvoir se confondre avec lui. La référence qu'il contient devra être appréciée en fonction de la situation de l'intrigue dans le temps et dans l'espace.

2. Le Nouvel An éponyme

LA SYMBOLIQUE TEMPORELLE

Le rapport du titre de l'œuvre au livret et à l'opéra dans son ensemble est l'une des manifestations essentielles de la relation paratextuelle. Le titre qui nous occupe pose la question du statut, dans *New Year,* de la temporalité festive qu'il nomme. Ce dernier est en conformité avec la situation temporelle de l'intrigue, même si elle se déroule pendant une période difficile à circonscrire en termes de calendrier : seul l'acte II met en scène la célébration collective de

la Saint Sylvestre, et l'intrusion de la citation populaire qui le clôt – le fameux *Auld Lang Syne*, tant galvaudé – lui ôte l'importance que sa position centrale aurait dû lui conférer. Les deux actes qui lui font pendant appartiennent, en revanche, malgré l'absence de marqueurs temporels explicites, à cette époque de la transformation annuelle d'un ordre ancien en un ordre neuf. Ainsi la mention titulaire renseigne sur la thématique de l'œuvre, le *passage* d'un état d'obsolescence à une nouvelle jouvence individuelle et collective. En associant ce processus de régénération à un moment culturellement déterminé, celui du solstice d'hiver, elle révèle également la nature *symbolique* du traitement du temps dans l'opéra, dans la lignée de *The Midsummer Marriage*, avec son solstice d'été, et *The Ice Break*, avec son équinoxe de printemps. La concomitance de la dimension mythico-rituelle du scénario archaïque et du caractère profane des réjouissances modernes dans le terme de « Nouvel An » permet de faire coexister le primitif et le symbolique bien au-delà du titre. Cette double appréhension du temps, qui s'exprimait déjà dans *The Mask of Time*, est au cœur de l'opéra.

DUPLICATION

L'acte II, en effet, présente la particularité de se construire par duplication, la dernière scène (scène 3) étant la reprise de la scène initiale où le Bouc Émissaire, en la personne de Donny, est désigné

et battu par la foule. Le chœur entonne le même refrain, scandé par les mêmes battements de main, mais alors que les didascalies préconisaient pour le jeu de Donny, lors de la première occurrence : « *howling* as if *the beating were for real*[14] » (p.17), la seconde fois on peut lire : « *they beat him up for real* » (p.22). En représentation, alors que tout n'est qu'artifice, la distinction entre l'illusion du réel et l'illusion du faire-semblant peut ne pas être perceptible. Le librettiste de *New Year* n'en est que trop conscient, lui qui en 1970 déjà mettait dans la bouche des personnages de *The Knot Garden* le célèbre discours métalinguistique de Tweedledum et Tweedledee :

> **DOV**
> 'If you think we're waxworks, you ought to pay, you know. Waxworks weren't made to be looked at for nothing. No how!'
> **MEL**
> 'Contrariwise, if you think we're alive, you ought to speak.' (I.9, p.102)

Si le spectateur qui cherche à discerner le second degré de la mimésis se trouve aussi décontenancé qu'Alice, force est de reconnaître que le contraste entre les deux versions du « beating out » se veut plus conceptuel que scénique. Ceci s'explique parfaitement, puisque l'écart ne réside pas tant dans la manière

---

[14] Non souligné dans le texte.

d'accomplir le rituel que dans l'attitude mentale face à ce dernier, vécu d'abord sur le mode symbolique propre aux civilisations dites avancées, puis sur le mode primitif des sociétés archaïques[15].

CLIN D'ŒIL

Pour Donny, le statut de Bouc Émissaire se traduit alors par l'exclusion effective du groupe et les sévices physiques qui font de lui un autre « enfant de notre temps », figure expiatoire qui s'ajoute à toutes celles qui hantent les livrets de Tippett depuis l'oratorio qui lui valut la notoriété[16]. La justification dramatique du soudain débridement de la foule est à trouver dans la scène intermédiaire (scène 2) où l'exacerbation collective des passions va déchaîner la violence des fêtards. De toute évidence, les didascalies prévalent une fois de plus sur l'action représentée, au point d'être le lieu de

---

15 Comme beaucoup d'artistes et d'intellectuels de sa génération, Tippett fut fortement marqué par la lecture du *Rameau d'or* de Frazer qui le libéra de l'ethnocentrisme occidental et fut à l'origine de sa fascination pour un mode d'être au monde non encore sécularisé, celui du paganisme antique et des religions primitives aujourd'hui disparues ou en voie d'extinction. *V.* Sir James George Frazer, *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion*. 3rd ed. 12 vols. MacMillan & Co : London, 1907-1915. La quête d'authenticité dans une société désacralisée se traduit pour le musicien par un art « tellurique » qui plonge ses racines au plus profond de l'humain, une esthétique sous-tendue par le « nouvel humanisme » dont se réclame son cadet de deux ans Mircea Éliade (né en 1907).*V.* Mircea Éliade, *The Quest: Meaning and History in Religion*. Chicago : The University of Chicago Press, 1969. (Version française : *La nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*. Paris : Gallimard, 1971). Le rapprochement esquissé avec l'historien des religions ne vise pas à suggérer une quelconque influence mais une parenté, vraisemblablement imputable au *Zeitgeist*.

16 Dans *A Child of Our Time* la partie de ténor correspond à un rôle de *pharmakos* exemplaire, inspiré du héros d'un fait divers réel de 1938 qui allait entrer dans l'Histoire : le modèle du jeune homme en colère poussé par les circonstances à commettre l'irréparable qui fera de lui un proscrit n'est autre que Herschel Grynspan, le juif polonais de 17 ans qui, en novembre de cette année-là, choisit d'exprimer à la face du monde son indignation devant les persécutions subies par sa famille et par son peuple en assassinant un diplomate allemand à Paris. Les conséquences de cet acte qui se voulait spectaculaire ne sont que trop connues ; la Nuit de Cristal en marqua les funestes prémices. La même année, Tippett avait été ému par l'évocation d'un destin similaire dans le roman de Ödon von Horvath, *Ein Kind unserer Zeit*, dont la traduction anglaise venait de paraître : *A Child of Our Time*, trans. R.Wills Thomas. London : Methuen, 1938.

l'événement principal, qui est, et demeure, purement *textuel* : « *MERLIN appears, dressed to the nines as Master of Ceremonies ;* the Shaman turned showman[17]» (p.17). De l'homme primitif à l'homme moderne il n'y a qu'une infime mutation orthographique et phonétique, perceptible du seul lecteur de livrets.

Cette remarque parenthétique établit une complicité entre l'auteur et le spectateur privilégié qui a eu connaissance du livret : la formule, inappropriée dans son sens littéral puisque précédemment le rôle de chaman était tenu non point par le baryton-Merlin mais par un membre du chœur faisant fonction d'officiant, revêt une pertinence indiscutable si l'on songe que le chamanisme est étroitement associé au *chant* comme inducteur de la transe[18].

CHAMANISER ET MUSIQUER

Musicien-guérisseur, spécialiste de l'extase et homme-médecine, le protecteur de la communauté qu'est le chaman jouit d'un statut supérieur à l'*entertainer* moderne chargé, lui-aussi, de soulager la société de ses maux. La didascalie le laisse entendre sans ambiguïté, l'amuseur étant du côté du grotesque alors que le chaman impose le respect. Ce dernier, il est vrai, a l'avantage de réunir chant et spectacle selon des modalités qui sont exactement celle de l'opéra tippettien :

---

17 Non souligné dans le texte.

18 Gilbert Rouget, « Musique et chamanisme ». *La musique et la transe.* 2e éd. Paris : Gallimard, 1990, pp.240-254.

> Il faut également rappeler le caractère dramatique de la séance chamanique, qui constitue un *spectacle* sans égal dans le monde de l'expérience quotidienne. L'exhibition de prouesses magiques [...] dévoile un autre monde, le monde fabuleux des dieux et des magiciens, le monde où *tout semble possible*, où les morts reviennent à la vie et les vivants meurent pour ressusciter ensuite, où l'on peut disparaître et réapparaître instantanément, où les « lois de la nature » sont abolies et où une certaine « liberté » surhumaine est illustrée et rendue présente d'une manière éclatante.[19]

On ne pourrait trouver description plus exacte de *New Year.* La soucoupe volante y accomplit le miracle chamanique de la traversée des régions cosmiques ouranienne (« Nowhere ») et terrestre (« Somewhere ») et du voyage dans le temps (de « Tomorrow » à « Today »). La période du Nouvel An est traditionnellement le moment privilégié du contact avec l'au-delà et de la visite des morts aux vivants. Lorsque le présentateur déclare:

> Nowhere [...] is where we dream we may
> Hear an echo [...] from our call [...] to those ahead along
> [the way
> Who may have passed the pass-out with an A, (I.1, p.6)

ne faut-il pas comprendre que le Pelegrin qui apparaîtra peu après à Jo Ann est de ceux qui nous ont précédé et ne sont plus de ce monde? « Nowhere » ne serait alors que la matérialisation de cet autre monde que le compositeur évoque dans son œuvre comme les chamans dans leur transe. Comme eux, le musicien créateur d'opéras peut servir d'intermédiaire entre le public et l'invisible et devenir

[19] Mircea Éliade, *De Mahomet à l'âge des réformes.* vol. 3 de *Histoire des croyances et des idées religieuses.* 3 vols. Paris :Payot, 1975-1983, pp. 29-30. Souligné dans le texte.

l'instigateur d'une communication cathartique comparable à l'expulsion chamanique des démons, des maladies et des péchés, tant il est vrai que, dans les sociétés archaïques, « chamaniser et musiquer sont deux aspects d'une seule et même activité »[20].

Le chaman est un homme de spectacle accompli alors que Merlin le « showman » est un piètre thérapeute, un magicien de l'informatique affublé d'un accoutrement révélateur de sa fonction parodique. Il ne peut officier que dans le cadre d'un pseudo-rituel destiné à impressionner la foule par un jeu d'apparences. Le contraste introduit par la didascalie oppose les pouvoirs factices de l'usurpateur aux pouvoirs authentiques que le chaman tire de la *musique*, capable de transformer le monde

> par la force de l'incantation lorsqu'elle est vocale, et que ce sont les mots et leur mise en forme musicale qui comptent, par la vertu du son lorsqu'elle est instrumentale et parce qu'alors c'est la symbolique de l'instrument autant que le charme sonore qui opère.[21]

Cette croyance primitive, connotée par le terme « shaman » et dont il ne serait guère surprenant que Tippett ait la nostalgie, se trouve ainsi ressuscitée dans le contexte du Nouvel An, pour un retour aux sources mythico-rituelles des festivités modernes. La quête collective des origines qui s'y manifeste s'inscrit en parallèle avec la démarche individuelle des deux personnages orphelins, Jo Ann et Donny, à la

---

20 Gilbert Rouget, *op. cit.*, p.242.

21 Gilbert Rouget, *op. cit.*, p.251.

recherche de leurs racines, sans lesquelles leur développement est à tout jamais compromis.

LE BOUC ÉMISSAIRE

L'acte II, entièrement constitué de scènes collectives, est consacré à l'accomplissement par des hommes d'aujourd'hui d'un rite ancestral dont rien ne semble indiquer qu'il n'a plus cours en tant que tel et au centre duquel se trouve le chaman : la désignation et l'éviction du Bouc Émissaire. Les instructions écrites, qui évoquent les différentes étapes du scénario archaïque décrit par Frazer[22], sont les suivantes, la part chorégraphique de la représentation étant prépondérante :

—1) « The Shaman Dance », « *whereby a solo dancer whirls his body into a trance* » (II.1, p.15).

—2) « The Hunt », « *directed or led by the Shaman, is the hunt for the old-year scapegoat among the crowd* » ; la danse s'accompagne des incantations des participants et « *the Shaman finally sniffs out a scapegoat in the person of DONNY, who has been twisting and turning among the crowd in an attempt to hide* » (p.15).

—3) « The Beating Out », qui débute sous forme de pantomime : « *he is hauled out into the open and ritually beaten* » ; se poursuit par les incantations puis les battements de mains du

22 James George Frazer, *The Scapegoat* (1913). Vol. 9 de *The Golden Bough*, *op. cit.*, et plus particulièrement les chapitres III, IV et VI « The Public Expulsion of Evil », « Public Scapegoats » et « Human scapegoats in Classical Antiquity ». Pour information, voir le désormais classique mais certes postérieur à l'intérêt de Tippett pour ce thème : René Girard, *Le bouc émissaire*. Paris : Grasset, 1982.

chœur qui scande le simulacre d'expulsion du Mal par les coups : « *everyone begins a slow hand-clap as the Old Year is driven out* » (p.16).

L'association de la battue rythmique et du rituel de l'homme battu, que permet le terme anglais de « beating », est *lexicale* avant d'être scénique et ne fait que corroborer l'idée que le soin apporté par Tippett à l'élaboration de ses livrets n'est pas gratuit. Ici, l'exploitation de la double valeur sémantique de « beat » fait apparaître la nature fondamentalement *musicale* du cérémonial représenté. C'est le pouvoir du *rythme* qui chasse le bouc émissaire et, avec lui, l'année et sa cohorte de maux, comme l'indique l'emploi de « hand-clap » comme verbe transitif dans l'injonction du chœur :

> Hand-clap him till he goes
> Goes, goes
> On your toes now
> Get ready, get ready,
> Get ready
> As he flees to the past (p.16)

SON DE CLOCHE

L'essence éminemment musicale de ce rite de passage est aussitôt confirmée par la mention de la volée de cloches comme signal sonore de la transition entre l'ancien et le nouveau et l'invitation à l'écoute : « get ready [...]/To ring the great bell at midnight/Oyez, oyez ». Or, grâce à la notation auditive qui suit, la valeur de la cloche qui sonne de sémiologique devient esthétique, par un effet de fondu-enchaîné acoustique ainsi décrit :

> *The expectant silence is broken by a shattering bell-stroke of immense power. This merges into the taped sound of the space-ship approaching from Nowhere.* (p.16)

Le *timbre*, que d'aucuns nomment « métaphore pour la composition », a succédé à l'évocation du rythme comme ingrédient musical obligé, mais également controversé, depuis le grand projet schœnbergien d'une mélodie de timbre jusqu'aux prodiges réalisés par la fée électronique et ces « computer wizards » qui croient en

> la possibilité d'un continuum des timbres qui viendraient relier et prolonger les objets discrets que représentent les instruments de l'orchestre, à travers un processus de simulation, d'interpolation, d'hybridation, d'extrapolation, enfin d'abstraction.[23]

qui correspond parfaitement à la fusion de l'instrumental et de l'électronique revendiquée par la didascalie. Ce *passage* en douceur du son naturel au son artificiel au moment même du changement d'année est emblématique du thème de *New Year*, comme la translation opérée par Merlin dans le temps et dans l'espace grâce à la programmation de son ordinateur.

L'expérimentation informatique de Merlin, en tout cas, est loin d'être un succès, ou du moins pas de l'ordre escompté, puisque le voyage se solde par une grossière erreur de destination. Contrairement à ce que croit le brillant programmeur, le vaisseau spatial a fait route dans la direction opposée à celle qui lui était intimée, et l'ironie dramatique est à son comble lorsqu'il s'adresse

23 Jean-Baptiste Barrière, ed. *Le timbre : métaphore pour la composition.* Paris : IRCAM/ Christian Bourgois, 1991, p.12.

aux habitants de « Somewhere and Today » en ces termes :

> Thrice-magic machine
> Has brought us to you
> O folks of our dreams
> Across Space
> And through Time
> O folks of our dreams
> To learn from your brilliant and excellent life
> The state of the new
> In the world to come. (II.2, p.17)

De même, en voulant vanter les mérites de Pelegrin, il ne fait que suggérer ses propres limites, comme en témoigne la tirade antiphrastique qui lui est attribuée ensuite :

> I, Merlin the Master,
> I built the machine
> That is true
> But navigation, O yes, navigation
> Is a curious art
> In a time-slipping saucer
> And navigators exceedingly rare. (p.17)

Ce qu'il est le seul à ignorer, naturellement, c'est la responsabilité de Pelegrin dans le déroutement de la navette vers le passé où vit Jo Ann, aperçue un instant sur les écrans de contrôle de l'appareil.

Pour Merlin, le son de cloche unique qui retentit pour se confondre avec l'atterrissage de la navette est le glas d'une tentative de passage avortée dans le monde futur dont il rêvait. Pour la foule, il marque le passage du rituel au pugilat (scène 3), la libération des instincts meurtiers plus que leur purification. Le nouveau rite technologique échoue et la célébration archaïco-moderne dégénère,

comme l'expriment les paroles amères du présentateur qui dresse un triste constat dans le Prélude de l'acte III :

> Our world's still wicked [...]
> After the night's New Year
> Our time's still cruel [...]
> After New Year
> And few of us indeed come through
> Even into a half-clear view
> of what might constitute
> a truly new and joyous year. (p.23)

Les « happy few » auxquels il est fait une allusion désabusée ont néanmoins leur place dans l'opéra. Il s'agit de Jo Ann et Pelegrin, pour qui cette nuit de la Saint Sylvestre a été l'occasion d'une rencontre et d'un échange de promesses muettes qui permettra ultérieurement la guérison de la peur chez la jeune fille, autrement dit une purification réussie sur le plan individuel. Quand se clôt l'acte II, le bilan des festivités n'est pas entièrement négatif, par conséquent, pour la simple raison que le rituel ne s'est pas achevé pour tous avec les douze coups de minuit. La potentialité musico-thérapeutique des sons eux-mêmes est annihilée par une notation qui laisse à penser que la foule n'est pas en situation d'écoute, occupée qu'elle est à chanter à tue-tête un *Auld Lang Syne* où l'on imagine que le braillement l'emporte sur l'euphonie :« the bell rings twelve time *as they sing* » (p.22)[24].

REPÈRES

Plusieurs occurrences comparables suggèrent que les cloches ne remplissent manifestement pas leur fonction. On se souvient de la

24 Non souligné dans le texte.

fausse alerte constituée par l'atterrissage de la navette ; il faut mentionner aussi le carillon *vocal* entonné par le chœur, dans le prélude de l'acte II, en guise d'avis à la population :

> **SINGERS**
> *(intoned)*
> Ding-dong, ding-dong, ding-dong [...]
>
> **VOICE**
> They chime ding-dong to call us to the place. (p.14)

L'insistance sur l'impossibilité d'appréhender le Nouvel An dans la temporalité des horloges ou des calendriers est significative et révèle combien l'acception de ce dernier doit être large. Le clin d'œil au lecteur est d'ailleurs flagrant, lors de l'échange entre Donny et Regan autour du mot « calendar » qui sert de révélateur de l'erreur de destination :

> **DONNY**
> According to de calendar,
> We are Earth.
>
> **REAGAN**
> Calendar? Calendar?
> That ancient word is lost.
> You are the past! (p.19)

Cette leçon de relativisme culturel possède de toute évidence une valeur métatextuelle. En cette période de Nativité, l'Épiphanie burlesque suggérée par l'apparition de trois étrangers aux atours royaux qui ignorent tout de nos repères temporels est certes savoureuse et réintroduit l'absente de ce solstice lyrique, la naissance du Christ. On ne peut cependant s'empêcher d'y voir également un

commentaire sur la temporalité de l'opéra et une invitation à s'interroger sur la définition du Nouvel An dont il est question.

HORS-TEMPS

Si l'on étudie toutes les mentions qui en sont faites, il apparaît qu'elles vont du plus vaste et métaphorique au plus ponctuel et littéral. Dans tous les cas, cependant, il conviendrait de parler de hors-temps. Il suffit pour s'en convaincre de citer l'apposition qui assimile le Nouvel An à une sortie hors de « Nowhere and Tomorrow » sans que le but soit précisé, tandis que Merlin porte un toast à son entreprise : « To the New Year,/The voyage out » (p.8) ; ou bien la déclaration d'intention de Regan qui en fait un moment sonore facilement repérable, celui d'un départ également, vers une destination qui est, en revanche, de nouveau difficilement identifiable : « On New Year's bell we sail away/To find that vision in the void » (p.10). Pour un habitant de « Nowhere and Tomorrow », l'ailleurs vers lequel se diriger ne peut être que problématique. Plus qu'un voyage vers une contrée déterminée, cette traversée de l'espace-temps, qui s'apparente à la double rencontre du néant et de l'invisible, est une échappée rendue possible par la trouée du solstice.

> Les Portes de l'Année sont les solstices et les équinoxes qui marquent le cours du temps; chaque fois qu'elles s'ouvrent, une saison nouvelle s'ouvre pour les hommes avec sa fortune : pain d'orge ou famine[25] .

---

25 Jean Servier, *Tradition et civilisation berbères : les portes de l'année*. Monaco : Éditions du Rocher, 1985, introduction p.v. L'auteur rapporte qu'en Grande Kabylie, l'expression « porte de l'année » désigne exclusivement le solstice d'hiver.

L'association des rites agraires et des rites de passage dans les sociétés traditionnelles repose sur la croyance en la régénération périodique de la vie et du temps et en la possibilité d'une répétition régulière de l'acte cosmogonique par des pratiques rituelles. L'abolition de l'année écoulée, au moment du solstice d'hiver, est l'occasion d'une réactualisation de l'*illud tempus* primordial.

> Cette expulsion annuelle des péchés, maladies et démons est au fond une tentative de restauration, même momentanée, du temps mythique et primordial, du temps « pur », celui de l'« instant » de la Création. Toute Nouvelle Année est une reprise du temps à son commencement, c'est-à-dire une répétition de la cosmogonie. [26]

La réitération du passage du chaos à la cosmogonie s'accompagne du phénomène qui sert précisément d'intrigue à *New Year*, « une suspension du temps profane, la réalisation paradoxale d'une coexistence du "passé" et du "présent"»[27]. Ce hors-temps est accessible par une porte métaphorique, matérialisée sur scène par le vaisseau spatial qui assure la communication entre les deux mondes et dont le texte souligne la double appartenance au concret et à l'imaginaire :

> If the characters from Nowhere and Tomorrow travel in what we call a space-ship, when they sing it becomes a flying-saucer – something from the world of fantasy, and less obviously technological: hence the double usage in the

---

26 Mircea Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*. 1947. 2e éd. Paris : Gallimard, 1969, p.69. Voir l'intégralité du chapitre intitulé « La régénération du temps », pp.65-111.

27 Mircea Éliade, *op. cit.*, p.85.

> libretto – space-ship for the stage instructions, saucer for the sung text. (Introduction)

L'AUTRE PORTE

Le va-et-vient d'une sorte d'ascenseur aux parois de verre évoquait bien, sur la scène de Glyndebourne, le rôle de la navette comme sas entre les mondes visible et invisible, comme lieu où les âmes des morts quittent la terre et reviennent dans la cité des hommes[28]. Il est cependant une autre porte, celle mentionnée dans le premier prélude par le présentateur qui se demande si Jo Ann sera capable de l'ouvrir un jour : « How can she undo the door [...]/Jo Ann, my Jo? [...]/For, believe you me,/She wants out» (pp.1-2). Après son voyage initiatique avec Pelegrin, la jeune fille, de retour chez elle, trouvera la force d'ouvrir la porte de cette chambre où elle vivait en recluse, pour affronter avec courage le monde extérieure qui l'effrayait tant. Son Nouvel An, non daté, aura été une expérience d'acceptation de son douloureux passé et des dures réalités de la vie. Quand l'opéra s'achève, elle est prête à se jeter dans la redoutable jungle urbaine pour secourir les orphelins en détresse et laisse la porte se refermer derrière elle, dans un claquement qui *clôt* l'opéra : « *the door is shut sharply behind her, cutting off all sound. The stage is motionless as the light fades and the curtain falls* » (p.33)[29].

---

28 Première européenne du 1er juillet 1990 : mise en scène de Peter Hall, décors de Alison Chitty, éclairages de Paul Pyant.

29 La partition porte la même indication en guise de *tacet*.

Le Nouvel An de l'opéra n'est manifestement pas une période de l'année, c'est un état d'esprit, ou plus exactement une régénération spirituelle. Il n'est pas signifié par un carillonnement de cloches, mais par le claquement sec d'une porte qui se referme et derrière laquelle tout ne peut qu'être silence.

3. Opéra de l'espace ou « space opera »?

> Nous n'avons pas encore de cosmologie à la mesure de ce non-cosmos, qui n'est pas non plus un chaos, car un chaos succède à un cosmos, ou le précède, mais notre *a*cosmos n'est précédé ni suivi de rien : il trace lui-même jusqu'aux confins le contour de l'illimité, de la limite absolue que rien d'autre ne délimite. Mais c'est d'une telle cosmologie que nous avons besoin, d'une cosmologie acosmique.[30]

L'OXYMORE DE L'ESPACE

Si le théâtre est « cet oxymore du temps » qu'étudie Anne Ubersfeld[31], l'opéra qui nous occupe est l'oxymore de l'espace qu'évoque Jean-Luc Nancy en termes philosophico-poétiques pour définir notre conception « postmoderne » du monde :

> Univers unique d'être ouvert sur rien que sur son propre écart au rien, dans le rien, son « quelque chose » qu'il y a là lancé *de nulle part à nulle part*, défiant indéfiniment tout thème et tout schème de « création » [...] et pourtant en rien masse inerte sempiternelle autoposée, mais venue toujours pré-venue et toujours pré-venante, sans providence

30 Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*. Paris : Galilée, 1993, p.62. Non souligné dans le texte.

31 Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p.206.

> et pourtant non privée de sens : mais elle-même le sens en tous les sens de son étoilement .[32]

On aura reconnu l'espace non localisé, non circonscrit et, finalement, non existant de *New Year*, ce « Nulle Part » qui est à la fois un hors-scène imaginaire et un lieu matérialisé scéniquement. Le livret fait indubitablement apparaître son statut onirique, et ce avec une insistance révélatrice. Entre autres exemples, la déclaration liminaire du Présentateur, « Nowhere [...] is where we dream we may/Hear an echo » (I.1, p.6), devient plus tard dans la bouche de Jo Ann :

> Dream-time is upon me now.
> I hear
> The Nowhere-music
> Singing close and clear. (III.1, p.26)

La matérialisation de ce Nulle Part s'avère être un phénomène sonore, comme le révèlent le lexique (« hear », « echo ») et le contre-rejet qui met en relief le verbe exprimant la perception auditive. La nature musicale des sons produits devient une évidence grâce aux termes « music » et « singing », autant que l'allitération de « *cl*ose and *cl*ear ». Si « Nowhere » ne se laisse pas appréhender comme *locus*, c'est parce qu'il occupe l'espace sous forme de vibrations qui s'adressent à l'ouïe et non à la vue. Dans l'ensemble du livret, il est lexicalement associé à des notations auditives, alors que le laboratoire futuriste où Merlin, Pelegrin et Regan préparent leur

32 Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, pp.61-62.

voyage dans le cosmos à l'acte I, scène 2, « *brilliantly lit, full of electronic consoles and screens* » (Introduction), est désigné par les didascalies comme « *Tomorrow's laboratory* » (p.7). Cet espace de lumière et de couleur est destiné à faire tableau et à frapper, pour ne pas dire agresser, la rétine, comme les vibrations « émises » par la navette s'imposent au tympan, avant de se propager dans le corps tout entier. La salle des ordinateurs ne peut, par conséquent, se confondre avec un lieu nommé « Nowhere and Tomorrow » ; elle en est une partie (« Tomorrow »), de même que la musique électro-acoustique en est une autre (« Nowhere »). Il est néanmoins impossible de décréter que l'une soit temporelle et l'autre spatiale, du fait de la contradiction entre leur nature respective et l'onomastique de cet espace-temps. Demain étant paradoxalement du côté du pictural et Nulle Part du côté du musical, la distinction traditionnelle entre art spatial et art temporel est renversée et toute tentative de dissociation du chronotope en deux éléments distincts se trouve invalidée.

VIBRATIONS

Ce sont les répliques des personnages qui indiquent que la valeur des sons enregistrés, inséparables des apparitions de la navette spatiale, excède largement la fonction de simple accompagnement que l'on serait en droit d'inférer de la description orchestrale qui précède le synopsis :

> Incorporated into the score are five specially prepared ingredients : (i) music for the first appearance in Act I of the space-ship and its take-off; (ii) music for the approach and landing of the space-ship; (iii) a shortened version of the take-off music, for repeated use [...].

Si les vibrations annoncent l'imminence de l'atterrissage ou du décollage de l'engin, leur rôle n'est pas seulement signalétique : tout en encadrant le processus de communication que représente la navette, elles emplissent l'espace ou plutôt lui donne vie en faisant danser les particules. Elles créent un monde, sonore, imaginaire et onirique, qui, parce qu'il n'a pas la permanence d'un lieu occupant l'espace de manière définitive, est obligatoirement d'essence musicale. Comme la musique, il est éphémère, tributaire de l'interprétation pour passer de l'état virtuel à une concrétisation audible. Aussi la scène finale de l'opéra coïncide-t-elle avec celle de sa disparition, provoquée par Pelegrin en personne :

> *Then he goes to the computer to manipulate the controls so that Nowhere disappears. Somewhere comes into focus again.* (p.33)

L'annihilation de « Nowhere » ne peut cependant être purement scénique et ne se confond aucunement avec l'occultation visuelle du laboratoire. L'Utopie – puisque telle en est la traduction la plus appropriée – se doit d'être dissipée verbalement. Les paroles du Présentateur jouent alors cet office : « NOWHERE is nowhere at all anymore » (p.33). La typographie souligne, pour les privilégiés, la

dissolution du sémantique dans le syntaxique et, par un stratagème digne d'Ulysse aux mille tours, offre une réponse ironique à la question initiale de Jo Ann : « Where do I find the force/To drive me through the door/To meet the children of the town ? » (I.1, p.2). Cette réponse, qui intervient en conclusion de l'opéra, est « NOWHERE », bien-sûr, autrement dit « nowhere », nulle part ailleurs qu'en elle-même. La dialectique du dedans et du dehors qui structure le texte revêt ainsi une pertinence flagrante et confirme le statut de l'espace interstellaire de *New Year*. Bien qu'il soit le lieu où se déroule une partie de l'action et non des moindres, puisque la thématique du passage s'y déploie complaisamment par l'intermédiaire de la « soucoupe volante », il ne dément pas pour autant l'avertissement figurant dans l'introduction du livret : « Although three of [the characters] come ostensibly from outer space, this is not a sci-fi opera ».

DUPLICITÉ

L'interlude de l'acte III est pour le Présentateur l'occasion de réitérer cette mise au point, et de l'expliciter par une assertion positive :

> These are countries of the mind
> Countries where we hope to find
> Laughter and forgetting –
> Or remembering, who knows. (p.27)

Le double mouvement d'affirmation et d'interrogation laisse

néanmoins subsister une incertitude sur les contrées dont il s'agit pour finalement évoquer leur ambiguïté foncière. A ce propos, il est à remarquer que, dès les premières pages, le principe du tiers inclus est la règle : « *listening to the invisible VOICE as though it were both from outside and inside herself* » (p.3), est une didascalie qui évoque la dualité d'écoute de Jo Ann surprise par la voix du Présentateur dont le statut ambivalent est simultanément révélé. Cette note participe d'un refus généralisé de la séparation et de l'exclusion dans tous les domaines et, corollairement, d'une aspiration à l'unité de type mystique, comme cela apparaîtra ultérieurement. Si les polarités spatiales abondent dans l'opéra, ce n'est que pour mieux suggérer une inévitable *coincidentia oppositorum.*

L'introduction, en plantant le décor de *New Year*, installe des espaces qui s'opposent et se complètent, en vertu des antithèses intérieur/extérieur, privé/public, sombre/éclairé, sacré/profane. « Somewhere » et « Nowhere » sont alternativement évoqués en termes antithétiques. D'abord, une chambre plongée dans la pénombre, garante de l'intimité de Jo Ann, refuge permanent pour la jeune fille et occasionnel pour son frère Donny ; puis le sanctuaire de la haute technologie qu'est le laboratoire de Merlin. Suit le lieu de rassemblement nocturne sous un ciel constellé d'étoiles, avec les lumières des gratte-ciel en toile de fond, façon Times Square ; et enfin le cadre naturel, ou surnaturel, de l'expérience initiatique.

La duplicité des lieux ne manque pas d'affleurer dans les propos introductifs : la chambre de Jo Ann comporte « a magically ambiguous door » qui représente l'éventualité d'une issue pour la jeune fille, mais aucune certitude, une porte « through which Jo Ann *might* finally exit to encounter the people and buildings of the real urban world outside »[33]. En effet, l'héroïne pourrait se complaire à jamais dans cette enclave de rêve : « or she might go into a world entirely of dreams ». Le passage du rêve à la réalité est toujours possible dans cet espace, métaphore de l'espace psychique qui ignore les barrières : « at certain points in the drama, maybe this door swivels round to reveal the interior of Nowhere and Today ».

INTÉRIEUR/EXTÉRIEUR

S'il n'y a pas de cloison étanche entre ces deux mondes, l'opposition intérieur/extérieur est, en revanche, apparemment irréductible. L'espace clos qui abrite Jo Ann de ses terreurs et lui offre le réconfort de la lecture évoque l'île de Prospéro : « Safe, safe/My books, my dreams, myself ;/Safe from the storm out there » (I.1, p.2), tout en entretenant le danger interne et la souffrance mentale de l'orpheline « never safe from the wound within » (p.2). Chambre-prison dont la clé est à l'intérieur et la détenue consciente et impuissante : « I'm there yet need some spark of power/ To wrench me free » (p.4). Dans cet espace carcéral, sa

---

33 Non souligné dans le texte.

seule liberté est l'expression de son tourment, peut-être même sous forme chantée, comme le laisse supposer l'intitulation ambivalente de « Jo Ann's Dreamsong » pour l'aria réitérée de la soprano et/ou du personnage : « they are out, and I am in,/ They are open, and I am shut » (p.2 et p.6).

A l'enfermement de Jo Ann répond l'évasion de Donny, comme elle orphelin privé de racines, mais qui réagit en occupant l'espace physiquement et mentalement. La danse et le rêve sont ses activités de prédilection, désireux qu'il est de retrouver le sol africain ou caraïbe de ses ancêtres supposés. La claustration est néanmoins également son lot. Le don qu'il fait à sa sœur d'une cassette vidéo contenant ses rêves les plus secrets témoigne du caractère purement imaginaire de la liberté dont il jouit. Ses aspirations sont confinées dans une cassette et le champ où il assouvit son désir de « wilderness » se limite au petit écran. Piètre exutoire, comme en témoigne la double présentation de ces rêves, mis en son et en images et concomitamment mimés par le ténor. S'y manifeste la maîtrise des quatre éléments, dans une tirade où sont convoqués le condor, roi du ciel, le tigre blakien « burning bright/In [the] forests of the night » et la baleine qui hante de son chant les profondeurs océanes (p.26). Donny n'est pas le héros de l'opéra : pour servir de faire-valoir à Jo Ann il conserve sa frustration initiale jusqu'au tomber du rideau. Cette dernière, en revanche, bénéficie d'une

expérience véritablement libératrice, évoquée et représentée en termes spatiaux comme un accès rituel au Jardin d'Éden, roseraie fabuleuse du *Knot Garden* autant que Paradis du *Mask of Time*. Avec Pelegrin pour guide, le voyage – onomastique oblige – se fait naturellement pélerinage. A l'instar de celui de Donny, cet espace est censé être onirique, si l'on prend en compte la définition qu'en donne le Présentateur : « the sacred place [...] they dream of in their mind » (p.28). En revanche, sa dimension spirituelle rend possible la libération de Jo Ann. Elle est sauvée par l'amour qui fait défaut à Donny le révolté et lui permet de rencontrer le sacré.

« DANCE THE NIGHT AWAY »

Le rituel achevé, Pelegrin enjoint à la jeune fille de danser. Le moment est alors venu pour elle d'accomplir ce que tous appelaient de leurs vœux et qui paraissait de prime abord irréalisable :

> **VOICE**
> Dance, dance, dance little lady
> **SINGERS**
> Dance, dance, dance
> **VOICE**
> [...] Dance the night and night's nightmare
> On fire-fly feet, away.
> How can she dance,
> Jo Ann, my Jo,
> Dance nightmare away? (I. Prélude, p.1)

Comme l'indique le verbe à particule, « dance the night away », la danse est action, exorcisme plus qu'exutoire, et son pouvoir est de vaincre le temps par l'appropriation de l'espace, le tracé d'un cercle

magique, en quelque sorte, dans un but non pas d'exclusion mais de création d'un hors-temps et d'un hors-espace comparables à ce que représente l'espace-temps théâtral par rapport à celui des spectateurs. L'injonction de Voice qui accompagne la chorégraphie introduisant l'acte II, syntaxiquement similaire à la précédente, joue sur la dualité spatio-temporelle inhérente à toute œuvre dramatique :

> **VOICE**
> Watch while they dance the steps
> That mark the play place,
> Where they, and we may
> Dance into new year's day
> The old bad year away.(p.14)

La danse est prétexte à ces lignes qui s'avèrent être simultanément texte et métatexte. Plus encore, comme en témoigne l'ambiguïté pronominale du « nous », apostrophé à la fois sur scène et dans la salle, la danse est, par essence, capable de réaliser cette concomitance et de réunir par le geste le temps et l'espace, la représentation et le représenté. La danse est exaucement d'un souhait, celui de la coïncidence absolue de l'« ici et maintenant » des spectateurs et du « Somewhere and Today » des personnages.

CHRONOTOPE

New Year se caractérise par un chronotope où, conformément à la coordination qui unit les toponymes « Somewhere *and* Today », « Nowhere *and* Tomorrow », le couple espace-temps est

inséparable. Bien que complémentaires, les deux composantes sont néanmoins mentionnées dans les répliques comme étant interchangeables. Antonymes et synonymes, les vocables « time » et « space » entretiennent des rapports paradigmatiques et syntagmatiques. L'examen attentif du texte révèle que translations et métamorphoses s'opérent non seulement dans et par la danse, mais aussi grâce à la soucoupe volante, à la musique et à l'amour, dotés des mêmes pouvoirs. La soucoupe, qui n'est autre qu'une machine wellsienne à remonter le temps – « a time-slipping saucer » de l'aveu de Merlin (p.17) – fait l'objet de commentaires particulièrement explicites. Son fonctionnement est tributaire des prouesses informatiques de Merlin, le magicien de l'électronique :

> **MERLIN** *(Very precise)*
> Magic, Pelegrin, magic!
> Transforms
> Sudden, instant
> Time into space
> Sudden, instant
> Back
> Space into Time (I.2, p.7)

Quant à la trajectoire, elle est soumise aux velléités du navigateur-pilote :

> **PELEGRIN** *(breaking into florid song)*
> All three ways in space :
> Up, down, and to the side.
> Both two ways in time : behind, ahead. (p.8)

Malgré le lyrisme prescrit, Pelegrin s'exprime avec moins d'enthousiasme que son ami scientifique. Sa formulation est indubitablement plus restrictive : il n'y a pas correspondance exacte entre les dimensions spatiales et temporelles, à moins que ne soient suggérées les limites du vaisseau spatial, c'est-à-dire de la technologie, dont les missions excluent de leurs explorations l'instant tout comme l'éternité.

SCIENCE + FICTION = AMOUR

La sortie hors de l'espace-temps s'effectue indépendamment de la science qui a permis son accomplissement, ou plutôt grâce au second terme de la polarité science/amour, constante dans l'œuvre de Tippett : parvenus à destination dans le jardin « sacré » extragalactique, Jo Ann et Pelegrin s'étreignent et chantent un duo d'amour (un chant dans le chant) qui commence ainsi : « Moments out of time and space » (III.2, 29). Et les didascalies de préciser : « *They are now, in lovers' parlance, one* ». Fusion amoureuse et symbiose musicale concourent à créer un instant d'éternité, celui de l'unité tant désirée. De même, si l'on admet que l'aventure de Jo Ann n'est rien d'autre qu'un rêve, alors, et alors seulement, la dramaturgie de *New Year* est en conformité avec la règle des trois unités du théâtre classique : l'héroïne n'a pas quitté sa chambre et son rêve d'une nuit a occupé tout l'opéra. L'expression de l'unité la plus spectaculaire, *New Year* la doit à un symbole qui remplit pleinement

la fonction de convocation de l'absence :

> *PELEGRIN picks a rose from the garden fully large enough for all in the theatre to see[...].*
>
> **PELEGRIN** *(carefully giving Jo Ann the rose)*
> Take this rose and when you're sure
> Go with it bravely to the door
> Hold it high and you will see
> It suddenly will fly to me
> Then I shall know that you, Jo Ann
> That you at last are free to go. (III.3, p.31)

Mètre et rimes apparentent les paroles de Pelegrin à une formule magique et, effectivement, quelques minutes plus tard, le miracle s'accomplit. Les encouragements que le chœur adressait à Jo Ann, « Go, go, go », se sont tus :

> *In a moment of silence the rose disappears magically from her hand. We must imagine time in Somewhere is temporarily stopped, with Jo Ann immobilised at her door, while time in Nowhere goes on.* (p.31)

L'ABSENTE DE TOUS BOUQUETS

Pour que puisse s'opérer la translation spatiale, les didascalies insistent sur deux conditions qui doivent être réunies : suppression du son, rendue par l'interruption de toute parole (dans l'opéra, de tout chant et de toute musique) et suspension du temps, représentée comme un arrêt sur image, la scène se figeant soudain en tableau. Dire que le pictural se substitue au musical est partiellement vrai, puisque ce phénomène n'affecte qu'à demi le chronotope de *New*

Year, le temps de « Nowhere » continuant à s'écouler normalement. Pour marquer le contraste, cette durée est matérialisée par une déclamation de Voice, dont la longueur correspond à celle du voyage de retour de Pelegrin. Avec l'atterrissage de ce dernier, la tirade prend fin, après avoir accompagné, elle aussi, de ses rimes cérémonielles le prodige que réalise « l'absente de tous bouquets » :

VOICE
Time must stand still
While the spool is rewound
Assembling, full speed,
All the bits that we need
Till the moment of flash-back is finally found
'Cause no one yet knows
What became of the rose (p.32)

Tandis que Pelegrin traverse l'espace inter-sidéral à rebrousse-temps, la rose se trouve dans un mystérieux hors-scène, « out of time and space ». Le pilote, à son arrivée, perçoit les voix lointaines du chœur qui a repris ses encouragements à l'adresse de Jo Ann, indication que « Somewhere » s'anime de nouveau :

(As Pelegrin hears the distant voices, he pauses.)
SINGERS *(as though in the distance)*
Go, go, go,go.
(at the first moment of silence, he appears to receive the expected inner signal).
Go, go, go, go.
(he holds his hand high and at the second moment of silence, the rose magically appears in it.) (p.33)

Pelegrin se précipite aussitôt vers l'ordinateur pour effacer « Nowhere ». On aura remarqué que la nécessité d'un instant de

silence pour que la translation de la fleur soit possible est une nouvelle fois soulignée : recueillement de rigueur pour cette cueillaison exceptionnelle.

> L'autre voix, la voix que le silence nous laisse entendre, elle s'appelle Musique. Sans vaines métaphores on peut donc dire : le silence est le désert où fleurit la musique, et la musique, cette fleur du désert, est elle-même une sorte de mystérieux silence. Réminiscence ou prophétie, la musique et le silence qui l'enveloppe sont d'ici-bas. Mais si cette voix ne nous révèle pas les secrets de l'au-delà, elle peut rappeler à l'homme le mystère dont il est porteur; si personne n'a l'ouïe assez fine pour surprendre les messages d'outre-monde, tous entendent la « romance » sans paroles ni signification particulière qu'on appelle musique [...]. Isaïe disait de la solitude : elle fleurira comme les lys ; [...] elle sera dans une effusion de joie et de louanges ; la gloire du Liban lui sera donnée, l'éclat du Carmel et de Saron. Ce que le prophète disait de la solitude, redisons-le, à notre tour, du silence ! Le silence, lui aussi exultera, et les roses de Saron fleuriront sur ce sol nu.

Bien qu'elle évoque à merveille la scène de la rose, cette longue citation n'est pas extraite d'une étude consacrée à *New Year*. Elle date de 1961 et pourtant son auteur, Vladimir Jankélévitch, y exprime déjà en termes généraux ce qui advient précisément dans ce finale de l'opéra, qui met littéralement en scène le silence « où fleurit la musique », l'exhalaison d'un songe devenue exultation muette[34]. Le spectre de la rose y est symbole et matérialisation de la fonction symbolique. Il est, évoque et réunit le ballet romantique qu'en cette fin de XX^{e} siècle *New Year* ne peut plus être, le lotus

---

34 Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable* (1961). Paris : Seuil, 1983, p.190.

d'une incarnation antérieure de l'opéra – nommée *The Midsummer Marriage*, la fleur mystique qui a traversé les âges depuis le Cantique des Cantiques jusqu'au dernier « quatuor » de T.S. Eliot, en passant par le Paradis de Dante[35]. Il est l'attribut qui inscrit ironiquement Pelegrin dans le répertoire en faisant de lui un « Rosenkavalier », un Chevalier à la Rose « du troisième type » dont la fleur argentine serait devenue fleur du silence : il est l'accessoire d'opéra par excellence, sans lequel paroles et musique ne peuvent prétendre devenir spectacle. Il est enfin prétexte dramatique à la disparition de « Nowhere », que l'on peut comprendre comme une réfutation explicite – trop explicite ? – de toute transcendance ou du moins de la possibilité, pour la musique, d'en être l'expression directe. « Personne n'a l'ouïe assez fine pour surprendre les messages d'outre-monde » : telle aurait pu être la mise en garde du Présentateur. C'est un rêve qui a réconcilié Jo Ann avec elle-même, un voyage dans les tréfonds inconscients de la psyché, une expérience qui ne doit rien à un au-delà, mais beaucoup à la musique, une musique « d'ici-bas ». Si les faux prophètes sont une des figures récurrentes des opéras de Tippett, et si l'homme se proclame agnostique, l'œuvre pose la question de la transcendance, sans offrir de réponse, certes, mais sans jamais exclure l'éventualité pour la

---

35 T.S. Eliot, « Little Gidding ». *Four Quartets*. London : Faber and Faber, 1944, p.46, v.180-84 : « Why should we celebrate/These dead men more than the dying?/Is it not to ring the bell backward/Nor is it an incantation/To summon the spectre of a Rose ».

musique de jouer un rôle de médiation comparable à celui que laissent pressentir les propos de Jankélévitch.

4. Parcours initiatique : fable, intrigue et schéma actantiel

OPÉRA ET DRAME

Aborder le texte d'opéra comme on le ferait un texte de théâtre présente d'incontestables avantages et d'aussi indéniables inconvénients. Malgré des limites méthodologiques aisément imaginables, la démarche a eu d'illustres adeptes, à commencer par un certain Wagner, autre compositeur-librettiste pour qui l'écriture d'opéra était *une* et indivisible. Aussi l'intention avouée de Tippett, auteur d'opéra, est-elle – sans préjuger de l'œuvre réalisée – de s'inspirer des dramaturges de son temps :

> I felt (taught by Wagner in *Oper und Drama*) that the opera, however much it seems to us mainly a musical experience, is always ultimately dependent on the contemporary theatre.[36]

En soulignant que l'opéra est nécessairement le reflet des tendances théâtrales du moment, Tippett édicte pour lui-même une règle de composition dont les implications mériteront d'être examinées.

D'ores et déjà, il est à remarquer que, à l'inverse du critique d'opéra qui perd souvent de vue malgré lui la spécificité *musicale* de

36 Michael Tippett, *Moving into Aquarius*, St Albans : Paladin Books, 1974, p.52.

l'œuvre, absorbé qu'il est dans la paraphrase du livret, le créateur, lui, dans ce cas précis du moins, doit prendre quelque recul pour se rendre compte que, après tout, le résultat final de son labeur est une représentation non seulement musicale mais aussi théâtrale et qu'il ne faut pas sous-estimer le lien qui unit théâtre et opéra. Bien que leurs différences soient, certes, irréductibles, leurs textes sont faits l'un et l'autre de répliques et de didascalies destinées à être actualisées sur scène. Ils sont de la même façon pré-textes à spectacle et il est inutile de citer pour s'en convaincre les pièces converties à peu de frais en livrets. Si des affinités certaines existent entre les deux genres, il est aussi aberrant pour le critique de les confondre en une même méthode d'analyse que pour le compositeur-librettiste de se prendre pour un littérateur et Tippett ne s'y trompe pas. Lui dont ont sait que la dramaturgie de référence, au moment où il débute son premier opéra, est celle du *verse drama* en général et de T.S. Eliot en particulier, qu'il trouve éminemment « operatic », juge bon de préciser qu'une distinction doit être établie quant aux sources de la musicalité, selon qu'il s'agit de théâtre ou d'opéra :

> Both opera and verse drama use music ; though the music of singers and instruments is necessarily quite different from the music of spoken verse. And in this distinction, I saw clearly, lay the difference between words for drama and words for opera. The one uses an incantation of verse in a magical fusion of sound and sense, where the other uses music proper.[37]

---

37 Michael Tippett, *op. cit.*, p.52.

Ce qui a également été formulé, quoique de manière plus radicale, en ces termes :

> en prenant sur lui une partie des fonctions dramatiques, [l'élément lyrico-musical] délivre le texte de l'obligation de constituer un drame complet, nous dirons même davantage, il lui en enlève le droit.[38]

Ce n'est, par conséquent, pas un rapport d'imitation que celui du compositeur avec le théâtre contemporain. Il n'est pas question pour lui d'écrire une pièce à la manière d'Eliot afin de « la mettre en musique », et si l'on en croit ses propos relatifs à la genèse de l'opéra, l'inverse serait plus proche de l'expérience compositionnelle vécue, autrement dit la « mise en mots » d'une série d'idées *musicales* : « I sensed the musical metaphors before I searched for the verbal »[39].

Voilà qui donne tout son sens à l'avertissement général de Bronoslaw Horowicz : « Une défaite attend tous ceux qui aborderont l'opéra, plus exactement le livret, armés de la *Poétique* d'Aristote et de la *Technique du drame* de Freytag »[40]. Dans le cas de l'analyse de *New Year*, il est certain que la référence à la *taxis* aristotélicienne ne s'avère guère pertinente, pas plus qu'à la « pyramide » de Freytag. Avant d'en apporter la preuve, il faut noter qu'il n'y a rien d'étonnant à celà, puisque Tippett est conscient

---

38 Bronislaw Horowicz, *Le théâtre d'opéra*, Paris : Éditions de Flore, 1946 ; réimp. Éditions d'Aujourd'hui, 1976, p.75.

39 Michael Tippett, *op. cit.*, p.56.

40 Bronoslaw Horowicz, *op. cit.*, p.72.

de faire œuvre de dramaturge *par sa musique*, à travers elle – *dramma per musica*. « The imaginative articulation for the drama is provided by music », déclarait parallèlement dans les années cinquante, de l'autre côté de l'Atlantique, le spécialiste américain de la chose lyrique, Joseph Kerman[41]. Ses propos, loin de s'inscrire dans la polémique immémoriale concernant la suprémacie de la musique ou des paroles dans l'opéra, mettent conjointement l'accent sur deux évidences peut-être oubliées : la nature *dramatique* de tout opéra digne de ce nom et le rôle essentiel – mais pas unique – de la musique dans l'organisation dramatique de l'œuvre. L'hypothèse « génétique » selon laquelle l'idée musicale serait mise en mots permet alors d'envisager le livret comme « transcription » de cette idée initiale et trace écrite de l'incessant va-et-vient des mots aux notes qu'est l'élaboration d'un opéra. Il s'agit ici et maintenant de tenter de préciser ce qu'il faut entendre par le qualificatif « dramatique » lorsqu'il est appliqué à *New Year* et, par voie de conséquence, aux autres opéras de Tippett.

DRAMATISATION DES CONTRAIRES

Il serait vain de chercher une grille de lecture dans la panoplie des études théâtrales pour tenter d'apprécier la dramaturgie de *New Year* à l'aune des multiples critères et innombrables systèmes que n'a pas manqué de susciter le théâtre depuis l'Antiquité. De même la confrontation avec des textes paradigmatiques comme ceux de T.S. Eliot (dramatiques, poétiques ou théoriques) ou avec les esthétiques majeures des praticiens et des critiques d'opéra ne ferait

41 Joseph Kerman, *Opera as Drama*, New York : Vintage Books, 1956, p.10.

que pointer sans la définir une spécificité que l'on pressent déjà. C'est pourquoi il est préférable de s'attacher d'emblée au fonctionnement particulier de l'œuvre envisagée, ce qui offre l'avantage d'en faire apparaître l'originalité par rapport à une tradition familière à chacun. Il suffit de partir de la constatation, mainte fois suggérée par les pages qui précèdent, que la caractéristique première de cet opéra est la présence de pôles antagonistes. Leur coexistence ne peut être que source de conflit ou d'harmonisation, selon que la tension engendrée se trouve ou non résolue.

Si cette dramatisation des contraires est seulement à l'état d'esquisse dans le livret, en attente de musique, d'interprétation et de mise en scène, elle constitue déjà un ingrédient essentiel de l'œuvre qu'il convient d'analyser. Le nombre et la fréquence de ces polarités, la variété de leurs niveaux d'occurrence et l'insistence avec laquelle elles sont évoquées autorisent à les considérer comme les pièces motrices de l'œuvre, tant il est vrai que la force dramatique se mesure aux contrastes dont elle se nourrit[42]. Aux oppositions spatio-temporelles s'ajoutent, entre autres, des antinomies psychologiques et morales dont la juxtaposition produit des temps forts dans l'opéra. Les confrontations abondent entre les personnages et si les antagonismes et les incompatibilités prévalent, des promesses sont néanmoins tenues, des rêves réalisés. Lorsque l'harmonie est atteinte,

---

42 L'idée que le ressort de tout drame est la confrontation d'au moins deux tendances antithétiques domine l'un des ouvrages de référence en matière de dramaturgie : Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris : Flammarion, 1950.

elle est pourtant si fugace que le passage de l'exclusion au rapprochement paraît plus virtuel que réel. Une telle précarité nuance l'optimisme triomphant de la note finale (« One humanity, one justice ! »). Au moment où les frontières s'abolissent, les extrêmes se rapprochent ; ainsi de l'espoir et du désespoir. Ultime tension ? Les contraires seraient plutôt en état permanent de fusion/exclusion : forces centrifuges et centripètes n'en finissent pas de se disputer les pôles existants jusqu'à ce que l'on claque la porte... Tension infinie comme il est des mélodies infinies, opéra-oxymore, *coincidentia oppositorum* de la mi-nuit.

TRIO ET DUALITUDE

L'évocation du livret, dont le caractère schématique est indéniable et inhérent à sa fonction, pourrait faire croire que l'organisation de *New Year* participe exclusivement d'une pensée dialectique abstraite, ce qui n'est nullement le cas. La scène 2 de l'acte I fournit un exemple éloquent de la nature musicale de la dramaturgie telle qu'elle transparaît dans le seul livret : le trio Regan/Merlin/Pelegrin. L'idée qui sous-tend cet ensemble est de toute évidence musicale : l'expression de trois « professions de foi » radicalement différentes, trois tirades qui se greffent les unes sur les autres, chacune devenant progressivement inintelligible à cause de cette simultanéité d'énonciation. Les trois voix qui rivalisent pour se faire entendre illustrent l'incompatibilité psychologique des personnages à travers l'incompatibilité phonique de leurs discours. Regan, la Dame de Fer, qui prend la parole la première, la battante

qui se prétend le parangon de l'Éternel Féminin et qui aspire à une élévation qui n'a rien de spirituel. Merlin, le génie de l'informatique, qui intervient en second et dont le langage est aussi rudimentaire que celui de la machine devant laquelle il s'émerveille. Pelegrin, enfin, sensible à la misère humaine, qui s'est ému de la détresse qu'il a lu sur le visage de Jo Ann et se sent investi d'une mission envers elle, celle de lui faire puiser aux sources du pays des songes le courage qui lui manque :

REGAN *(exalted)*
Manifest, manifest
Am I ?
Of that Eternal Feminine
That draws us on
Am I ?
Ah yes, Ah yes
My fate, my Karma
And my power
Manifest, manifest
Am I ?
Of that Eternal Feminine
That draws us on
Am I ?
Ah yes, Ah yes
Floating upwards,
Floating upwards
Yes ?
Towards some heavenly
Mansion in the sky
No !
Flying, speeding
Through that sky of
Dreams
To real worlds of light
And shadowless
Achieving.

MERLIN *(Sharply articulated, matter-of-fact but intense)*
Hand-skill
Pictures in the mind
Digit to digit
Particle instruction
Again, and again, and
Again
Hand-skill
Pictures in the mind
Digit to digit
Particle instruction
Again, and again, and
Again
Now, at last
Now, at last Computer
Computer calcule with
The speed of light
Magic ! Magic !

PELEGRIN *(more lyric and tender than the others)*
Far, afar
That harrowed face –
I saw her on the screen
Far, afar
That strangled cry –
Unheard yet in my ear
Who draws me on
Across space and time
To offer comfort
And visionary courage
That springs from dream
In the bright fields
Beyond. (p.10)

Quelle que puisse être, dans cet ensemble, la part de dissonance à tous les sens du terme, c'est une fusion sonore qui se produit au cours de cet *agon*. L'idée musicale qui préside à un passage comme celui-ci mérite la dénomination de *discordia concors*. Emblématique, il est vrai, de bien des musiques, cette idée peut néanmoins être qualifiée de « tippettienne », dans la mesure où elle bénéficie chez Tippett d'une *dramatisation* particulièrement saisissante dans tous les opéras, comme s'il s'agissait de « la seule vérité qu'il dira jamais »[43].

L'exploitation qui est faite du trio est révélatrice de ce que l'oscillation entre deux pôles n'implique pas nécessairement l'application du principe du tiers exclu. Elle suggère une possibilité de dépassement de la dualité, non pas dans une improbable unité mais dans la « dualitude »[44] que d'aucuns nomment *coincidentia oppositorum*. Dans *New Year*, cette dernière est pour le moins protéiforme, puisqu'elle connaît tous les degrés entre le contraste le plus brutal et la symbiose la plus douce, « l'antithèse qui professe, cyniquement, l'absurde contradiction sans la résoudre et dans l'espoir de l'exorciser par l'alliance même des qualités contrastantes » et « la berceuse qui joue plutôt à l'escamoter dans l'océano-

---

43 Voir *supra*, Introduction, p.24.

44 Le terme caractérise chez Gilbert Durand la conception hugolienne du drame : *L'âme tigrée : les pluriels de psyché*, Paris : Denoël, 1981, p.79.

graphie de ses crépuscules »[45]. Tel est pour Jankélévitch le mode d'être du nocturne et notre opéra de la Saint Sylvestre ne fait pas exception. La scène culminante de l'œuvre, celle du rituel initiatique vécu par Jo Ann (III.2), peut d'ailleurs être prise comme échantillon représentatif de toutes les nuances que l'on trouve dans l'opéra, depuis l'antithèse langagière la plus conceptuelle jusqu'à la berceuse musicale la plus affective.

RITUEL INITIATIQUE

La scène se situe au moment où Pelegrin, qui a emmené Jo Ann dans sa « soucoupe volante », atteint une destination mystérieuse. À en croire le Présentateur qui parle, dans l'interlude précédent, de « countries of the mind » (p.27), « the sacred place » dont il s'agit n'aurait d'autre localisation que psychique. Les conditions sont réunies pour faire de cet insolite voyage au bout de la nuit un moment de grande intensité dramatique : la rencontre amoureuse classique se trouve associée à une expérience paranormale, l'enlèvement par un OVNI. Le suspense est naturellement à son comble et, si rien ne laisse prévoir ce qui va advenir, tous les espoirs sont désormais permis quant au sort de la jeune fille, entretenus qu'ils étaient dans les scènes antérieures : « One day, Jo Ann, one day/You will come too », promettait le spationaute lors de leur première rencontre (I.3, p.12) ; « believe

---

45 Vladimir Jankélévitch, *La musique et les heures*, Paris : Seuil, 1988, p.230. L'ensemble du chapitre intitulé « Nocturne » (pp.223-268) constitue un magnifique commentaire anticipé (l'article fut rédigé en 1942) de *New Year*.

you me,/Pelegrin will come again », assurait de même au public le Présentateur (III. Prélude, p.23). La réalisation de la promesse est imminente. Elle passe par l'accomplissement, pour Jo Ann, d'un voyage *inter*stellaire, simple *inter*lude d'opéra, faisant l'objet non point d'une représentation scénique mais seulement d'une brève évocation verbale : « Think, then, on the saucer as it goes/Our wicked [...] world so far behind/To reach at last the sacred place... » (p.27). L'imagination antithétique qui s'exprime dans ces mots est celle d'où procèdent en règle générale les symboles *ascensionnels*. Bien que rien n'indique la direction empruntée, on croit la connaître, car on sait que l'ascension est toujours imaginée *contre* la chute[46]. Cette navette qui transporte en rêve la jeune fille loin du quotidien, c'est-à-dire à des années-lumière de la jungle urbaine qui l'effraie tant, avec son lot de misère, de violence et de souffrance, se dirige obligatoirement vers un lieu qui lui permettra de connaître la sérénité. Ce trajet ne peut être que celui de la verticalité ascendante, toujours positive. Ce rêve est celui du Jacob biblique. De la même façon, pour Jo Ann, l'appréhension du dualisme Ciel/Terre est nécessaire pour créer non pas une scission mais au contraire un *lien*, comme celui assuré par l'échelle à laquelle montent et descendent les anges : « Born of mortal parents, I/Born afresh of Earth and Sky », proclame-t-elle à son arrivée (p.29). On aura reconnu dans ces mots inattendus un écho d'un autre opéra

46 Voir Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, 11e éd., Paris : Dunod, 1992, *passim*.

de Tippett, le premier, où Jenifer et Mark, dans leur phase initiale d'antagonisme, déclaraient respectivement : « I am a child of the starry heaven » et « I am a child of the fruitful earth » (I.8). Par ces répliques, ils faisaient eux-mêmes écho au vers placé en exergue de la partition du *Midsummer Marriage*, en grec et en anglais :

> ειπειν γης παις ειμι και ουρανου αστεροεντος
> «You shall say : I am a child of earth
> and of starry heaven ».

La source de cette citation est du plus grand intérêt. Le compositeur n'en fait pas mention mais il s'agit d'un extrait du texte figurant sur l'une des tablettes dites « orphiques » que l'on peut voir au British Museum et qui furent retrouvées en Crète et en Italie méridionale dans des sépultures datant du IVe siècle avant J.-C.. Gravée sur une lamelle d'or qui était roulée et placée dans un petit cylindre au bout d'une chaîne, l'inscription accompagnait les morts dans leur dernier voyage[47]. Il s'avère qu'une partie du rêve de Jo Ann n'est autre que la transcription du contenu de cette tablette, sorte d'amulette contenant des formules rituelles et des instructions sur la manière de se diriger et de se comporter chez Hadès, qu'il convient de citer ici intégralement :

> Tu trouveras à gauche de la demeure
> d'Hadès une source
> Et près d'elle, un cyprès blanc dressé ;
> De cette source ne t'approche absolument pas.

47 Sur les sources et la genèse du *Midsummer Marriage* et ce point en particulier, voir Ian Kemp, *Tippett : The Composer and his Music*, London : Eulenburg Books, 1984. Kemp ne traite pas de *New Year*, postérieur à son ouvrage et qui n'a jusqu'ici donné matière à aucune monographie.

Tu en trouveras une seconde, qui fait couler
son eau fraîche
A partir du marais de Mnemosyne ; devant
elle, il y a des gardiens.
Dis : Je suis l'enfant de la Terre et du Ciel étoilé,
Et ma race est céleste ; cela vous le savez aussi.
Je suis desséchée de soif et je meurs ;
donnez-moi vite
L'eau fraîche qui coule du marais de
Mnemosyne.
Et ils te donneront à boire de cette source divine
Et dès lors tu règneras parmi les autres Héros.[48]

Une fois identifié, l'hypotexte qui affleure dans la scène-palimpseste de Tippett révèle la structure profonde de cette dernière, calquée sur le schème mort/renaissance. La première didascalie, par exemple, précise ceci : « Within the stage darkness they can now make out a fountain of shining, running water and a white cypress tree » (p.28). L'arbre de Pluton, par la blancheur qui lui est conférée en cette occasion, réunit ici les qualités ouraniennes et chtoniennes qui font de lui un symbole d'immortalité, c'est-à-dire le garant de la vie éternelle *après la mort*, à condition toutefois que l'impétrant(e) subisse avec succès l'épreuve de passage.

---

48 Tablette de Pétélie, dans la traduction française de Luc Brisson d'après le texte grec original des fragments publié par Otto Kern (*Orphicorum fragmenta*, Berlin, 1922) : *Orphée : Poèmes magiques et cosmologiques*, Paris : Les Belles Lettres, 1993, p.49, F32A. Dès 1935 existait une traduction anglaise, publiée dans l'ouvrage de W.K.C.Guthrie, *Orpheus and the Greek Religion*, à laquelle on peut supposer que Tippett a eu l'occasion de se reporter (London : Methuen, 1935, pp.172-173) et que l'on pourra mettre en parallèle avec la scène de l'opéra : « Thou shalt find to the left of the House of Hades a spring,/ And by the side thereof standing a white cypress./To this spring approach not near./ But thou shalt find another, from the Lake of Memory/Cold water flowing forth, and there are guardians before it./Say: "I am a child of Earth and starry heaven;/But my race is of Heaven (alone). This ye know yourselves./But I am parched with thirst and I perish. Give me quickly/The cold water flowing forth from the Lake of Memory."/And of themselves they will give thee to drink of the holy spring,/And thereafter among the other heroes thou shalt have lordship.»

Comme il était prédit dans l'amulette, une première source s'offre à la vue de Jo Ann. La mise en garde de Pelegrin ne se fait pas attendre : « Taste, but do not drink/Sip from the fountain, and pass on/To life again, and other water » (p.28). Sans s'attarder sur les vertus purificatrices et régénératrices attribuées à l'eau au cours des âges, il n'est que de songer au message qui, à l'ère chrétienne, peut être tenu pour équivalent de celui-là : les paroles de Jésus à la Samaritaine[49]. Ce parallèle avec les écrits *johanniques* est d'ailleurs suggéré par l'onomastique, Jo Ann étant associée, par son prénom, à Jean (*Joannes*), l'Évangéliste. La référence au *Midsummer Marriage* et l'importance de l'eau dans le rituel auquel participe la jeune fille rendent inévitable également le rapprochement avec saint Jean-Baptiste.

La seconde source, celle du lac de Mémoire, n'apparaît que lorsque la jeune fille a triomphé de la tentation représentée par la dangereuse fontaine d'Oubli. La tribulation qui lui est imposée est, en effet, celle de la soif : « Parched with thirst am I, and dying » (p.28). L'énoncé, malgré son origine – historique et géographique – lointaine, paraît familier. « La soif du mort » est une croyance qui se retrouve sous les cieux les plus divers[50]. Aussi la citation acquiert-elle dans l'opéra une signification universelle.

*

---

49 « Quiconque boit de cette eau aura encore soif ; mais celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura jamais soif, et l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source d'eau qui jaillira jusque dans la vie éternelle » (Jean, 4,13-14).

50 « Dans l'attente du retour dans le circuit cosmique (transmigration) ou de la délivrance définitive, l'âme du mort souffre et cette souffrance est habituellement exprimée par la soif » : Mircea Éliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris : Payot, 1949, p.173.

▪ Ce chapitre est marqué du sceau du paradoxe. Il traite d'un opéra qui n'en est pas un, puisque malgré son intitulation générique d'*opéra* il se situe à la frontière de la comédie musicale. Mais c'est aussi en un tout autre sens que l'on peut affirmer que *New Year* n'est pas un opéra : *cinquième* et dernier dans l'ordre des compositions lyriques, il s'en distingue mais n'en est pas moins solidaire : il en est le principe, la *quintessence.* Le considérer comme tel participe d'une purification alchimique qui, loin d'être le but ultime du travail entrepris, est une étape nécessaire dont la valeur heuristique ne tardera pas à se révéler. Qu'il s'agisse du temps, de l'espace ou du parcours initiatique qui les réunit en une même symbolique, les composantes de l'œuvre ne sont rien moins que le schéma de base qui fonde chacun des quatre opéras, dont la parenté secrète est ainsi mise au jour.

L'étude de ces éléments fondamentaux permet non seulement de percevoir l'unité de l'œuvre lyrique au-delà des quatre opéras qui en sont la manifestation visible et audible, mais aussi de pressentir une unité supérieure de l'ensemble de l'œuvre musical. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que de passer par l'analyse d'un *livret* pour atteindre à l'essence du musical chez un compositeur. Pourtant cela se conçoit aisément si l'on songe que les textes du compositeur-

librettiste affleurent sous forme instrumentale dans les œuvres qui précèdent ou suivent chacun des opéras. Cela explique très certainement la qualité poétique qui, au-delà de leur diversité, caractérise ses musiques. le livret de *New Year* n'en est qu'une préfiguration.

Certes, le livret seul ne permet pas de décider si l'opéra participe ou non de cette « tentative magique de déni du temps » qu'est, selon Jean-Jacques Nattiez, « la conception immanente de la musique »[51]. Il illustre, en revanche, de manière certaine, l'intrication de l'espace et du temps qui caractérise la représentation mentale de la musique, au point de pouvoir être paraphrasé par l'interrogation suivante :

> N'est-ce pas l'œuvre musicale qui, lorsqu'elle caresse la barbe de Dieu et touche enfin à la transcendance, parvient à mettre Chronos en échec et embarque sur le vaisseau de la postérité pour traverser l'épaisseur des siècles?[52]

Aussi le « mirage spatial » qui consiste à décrire métaphoriquement la musique en termes visuels[53], inévitable « fallacy » dont la pseudo-science-fiction fait apparaître la nécessité

---

51 Jean-Jacques Nattiez, *Le combat de Chronos et d'Orphée*. Paris : Christian Bourgois, 1993, p.12.

52 Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p.12.

53 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.114.

et l'inanité, invite-t-il à s'interroger sur la nature de la musique en général et à s'intéresser de près à celle de cet opéra en particulier, opéra de l'espace qui, par son titre déjà, affirme sa temporalité ontologique d'œuvre musicale :

> Dans la solitude [...] comme dans le joyeux tintamarre de la quotidienneté, nous entendrons parfois les cloches balbutiantes, les cloches de la ville du silence qui palpitent doucement au fond de la nuit.[54]

54 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.190.

Prophétie en acte

L'imagination symbolique se caractérise avant tout comme une fonction prospective et une ouverture sur un avenir alors même qu'elle rêve sur la base d'un souvenir.

Raymond Court

■ Dès que ses œuvres commencèrent à lui valoir un début de notoriété, Tippett adopta une attitude d'homme public, n'hésitant pas à s'exprimer sur les ondes ou par écrit pour faire partager son vécu de compositeur. Aussi, lorsqu'en 1991, une fois sa réputation solidement établie, il faisait paraître *Those Twentieth-Century Blues : An Autobiography*, il attirait manifestement l'attention sur l'homme qui se cache derrière l'œuvre, ou simplement derrière ce nom désormais célèbre. Ce n'est pas que, jusque-là, il soit resté en retrait, s'abritant derrière sa musique pour protéger son intimité, bien au contraire.

Si son engagement des années trente l'avait amené à la conclusion qu'il ne lui appartenait pas de mêler art et politique, il avait gardé de cette expérience le sens d'une mission à accomplir au sein de la société, mission particulièrement haute puisque, selon ses propres termes, la disparition de l'artiste signifie la mort de la nation :

> The mandate of the artist's own nature, of his special and innate gift, is to reach down into the depths of the human psyche and bring forth the tremendous images of things to come. These images are not yet art. It takes a lifetime's work to mould them into works of art. For this the artist can have no reward but the joy of doing it. He creates, because, without art, in this deep and serious sense, the nation dies. His mandate is inescapable.[1]

L'artiste est habité par de « formidables images des choses à venir », autrement dit, des *préfigurations*. Certaines s'accompliront d'elles-mêmes. D'autres, grâce au travail conjugué de l'artiste et du temps, deviendront des œuvres d'art. Cette tentative d'auto-définition n'est qu'un exemple parmi toutes celles qui jalonnent le parcours de Tippett. Elle est révélatrice de l'isolement dans lequel le place le don exceptionnel qu'il a reçu et de la solidarité avec la société qui en est le nécessaire corollaire, parfois vécu comme une pénible obligation : « All composers want to live in their ivory tower, but they must go out into the market-place »[2].

---

[1] Meirion Bowen, ed., *Tippett on Music*. Oxford : Clarendon Press, 1995, p.293.

[2] Tippett a bien retenu la maxime de Verdi et l'a adoptée : Michal Tippett, *Those Twentieth-Century Blues*. London : Hutchinson, 1991, p.213.

Il est difficile d'assurer qu'en se faisant le chantre infatigable de la création artistique en général et l'exégète de sa propre musique, Tippett a contribué efficacement à la promotion de ses œuvres et qu'il en a véritablement facilité l'accès. En revanche, à la suite de la parution de ces écrits, *Moving into Aquarius* ou *Music of the Angels*, des entretiens accordés à la presse et de ses multiples apparitions publiques, il est devenu impossible d'ignorer l'existence de l'homme qui signe ses partitions du nom de Tippett. Lui-même a parfaitement conscience que, par le discours qu'il tient, aussi éloigné soit-il du domaine privé, il se fait l'énonciateur d'un *je* qui, s'il ne coïncide pas entièrement avec ce qu'il est, lui correspond incontestablement dans les limites de sa fonction sociale :

> The 'I' that emerges is near to what Jung has named the *persona*. It is myself in my public function as a composer. There is little personal anecdote; all, on the surface, is a discussion of general ideas. Yet the book is autobiographical none the less.[3]

Cet avertissement, qui figure en bonne place dans la préface de la seconde édition de *Moving into Aquarius*, élargit considérablement « l'espace autobiographique » : il y a mille et une manières d'être autobiographique. *Blues*, qui porte en sous-titre la mention « an autobiography », n'est qu'*une* autobiographie parmi d'autres, sans prétention à l'exclusivité ni même à la primauté, comme

[3] Michael Tippett, *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974, p.10.

l'indique l'emploi de l'article indéfini. Mais ceci n'est bien sûr qu'une inférence *a posteriori*, comme l'ont été toutes les « préfigurations » qui forment cette première partie de l'étude. On peut y voir le signe d'une démarche « musicale », si l'on admet que « le sens de la musique se prête uniquement aux prophéties rétrospectives », car « la musique ne signifie quelque chose qu'au futur antérieur »[4]. À cet égard, le livret de *New Year* est apparu comme *praefiguratio* exemplaire.

L'autobiographie du compositeur illustre à merveille, on l'a vu, le pouvoir qu'a tout récit de *refigurer* le temps, comme l'a montré Paul Ricœur[5]. Dans cette perspective, la congruence du récit historique et du récit de fiction envisagée dans *Temps et récit* atteste du rôle commun à toute mise en intrigue en tant qu'activité de configuration :

> Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette.[6]

En rassemblant des éléments épars sous l'unité temporelle d'une action, la narration opère une « synthèse de l'hétérogène »[7] qui n'est pas sans rappeler l'harmonie musicale[8].

---

[4] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable* (1961). Paris : Seuil, 1983, p.81.

[5] Paul Ricœur, *Temps et récit*, 3 t. Paris : Seuil, 1983-1985.

[6] Paul Ricœur, *op. cit.*, t.1, p.13.

[7] Paul Ricœur, *op. cit.*, t.1, p.11 et p.103.

[8] Cette « symbiose irrationnelle des hétérogènes », comme l'appelle Jankélévitch, *op. cit.*, p.28.

En retraçant l'histoire sémantique du terme *figura*, Erich Auerbach rencontre pour ce dernier l'acception suivante, que l'on doit aux Pères de l'Église et en particulier à saint Augustin : « une prophétie en acte, c'est-à-dire une préfiguration de ce qui devait venir »[9]. Au cours de son enquête philologique, il découvre que le rapport entre récit et vérité passe par la figure :

> *Historia* aussi bien que *littera* désigne le sens littéral, l'événement raconté ; *figura* désigne ce même sens littéral ou ce même événement mis en corrélation avec l'accomplissement à venir qui s'y dissimule, et comme cet accomplissement lui-même est *veritas*, *figura* devient ainsi un terme intermédiaire entre *littera-historia* et *veritas*.[10]

« Terme intermédiaire », et par conséquent *figura*, Tippett compositeur l'est aussi, lui qui se pose ouvertement en « go-between », à l'instar d'Hermès.

*

[9] Erich Auerbach, *Figura* (1944). Trad. Marc André Bernier. Paris : Belin, 1993, p.32.

[10] Erich Auerbach, *op. cit.*, p.52.

Les figures d'Hermès

Hermès et ses doubles

That triplicitie which in great veneration
was ascribed to the ancient *Hermes*,
the power and fortune of a *King*,
the knowledge and illumination of a Priest,
and the Learning and universalitie of a Philosopher.

Cleland

▪ Pour quiconque a eu la chance de voir ou d'entendre, ne serait-ce qu'une fois, les cinq opéras de Tippett, une impression d'unité dans la diversité s'impose, préalablement à toute entreprise d'analyse et de synthèse. Aussi, lorsque le compositeur prétend offrir la clé de son œuvre, est-on tenté de s'en servir et de l'utiliser sans attendre. Serait-on victime d'une manigance à la Barbe-Bleue ? Bien que prudence et scepticisme soient de rigueur à l'égard des propos tenus par un artiste sur sa propre création, il n'est pas interdit d'essayer cette clé providentielle, afin de s'assurer si elle permet d'ouvrir une porte d'accès aux opéras ou si ces derniers demeurent malgré tout hermétiquement clos.

> Hermes is a key-figure in my own artistic life because he goes between the human world and the divine world, breaking through both inner and outer worlds and the elements that compose them. He stands for the artistic – for myself – the go-between between one world and another.[1]

En s'identifiant à l'Hermès mythologique qui apparaît dans *King Priam*, Tippett met l'accent sur sa conception du rôle de l'artiste comme trait d'union entre l'humain et le divin, l'être intime et le monde extérieur. Quel que soit le degré de sincérité et de lucidité d'une telle assertion, il paraît légitime de vouloir vérifier si le principe dont le compositeur proclame qu'il régit « sa vie artistique », c'est-à-dire sa démarche de créateur, se manifeste dans l'œuvre et sous quelle forme. Cet « Hermès, c'est moi ! » invite à une confrontation de l'expérience *poïétique* du musicien et de l'expérience *esthésique* du mélomane. Dans cette optique, les références aux écrits théoriques de Tippett pourront intervenir non pas pour éclairer l'œuvre directement, ce qui serait méthodologiquement discutable, mais pour en approfondir le fonctionnement en faisant jouer concordances et écarts entre les intentions avouées du créateur d'une part, et l'expérience de la lecture, de l'écoute et du spectacle d'autre part.

Il n'est pas question de faire de la phrase citée un fil d'Ariane commode pour parcourir le labyrinthe des cinq opéras.

[1] « Music and Poetry », *Recorded Sound* 17 (January 1965), p. 292.

L'importance accordée à Hermès par Tippett est à considérer avec circonspection : elle déconcerte autant qu'elle convainc. Le discours met soudain au premier plan un personnage qui, dans l'opéra, est tout à fait mineur. La discrépance entre le statut éminent auquel il se trouve métalinguistiquement hissé et la fonction dramatique des plus discrète qui lui est impartie dans *King Priam* ne peut manquer de surprendre. Pourtant, il est difficile de ne pas souscrire à l'affirmation du compositeur si, au lieu d'envisager Hermès dans le cadre strict de *King Priam*, on élargit la perspective aux cinq opéras : sa prééminence ne fait plus alors aucun doute. Comme le souligne Pierre Brunel à propos de l'œuvre littéraire d'un auteur, quel qu'il soit, « une image mythique, présente dans un texte de cet écrivain, peut rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite »[2]. Telle est la figure d'Hermès, thème central à partir duquel de multiples variations se développent dans chacun des opéras. Il n'en est pas un qui ne mette en scène une réplique plus ou moins exacte du messager des dieux. Cette sérialisation du personnage tisse un réseau d'associations entre les opéras, qui s'enrichissent mutuellement de l'occurrence d'Hermès et de ses doubles.

Le phénomène se prête admirablement à l'analyse. Margaret Scheppach, étudiant les « dramatic parallels » chez Tippett, n'a pu résister à la tentation de dresser un inventaire d'une dizaine de pages

---

2 Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*. Paris : P.U.F., 1992, p. 84.

de ce que nous appellerons les « Hermès ». Elle les a regroupés sous le titre de chapitre suivant : « Messenger, Intermediaries, Savior »[3]. Il s'agit pour elle de mettre en évidence la présence récurrente d'un personnage de *médiateur* qu'elle suit, chronologiquement, dans la production lyrique de Tippett. Elle passe rapidement en revue Madame Sosostris, la voyante du *Midsummer Marriage*, l'Hermès de *King Priam*, Mangus, le psychanalyste-magicien du *Knot Garden* et Astron, le messager psychédélique de *The Ice Break*, pour montrer qu'ils représentent un motif révélateur d'une évolution progressive dans les convictions du compositeur. Depuis l'optimiste triomphant du premier opéra, qui témoignerait d'une confiance totale en la divination, jusqu'à l'auto-démystification d'Astron, au fil des opéras, chaque apparition du « go-between » marque, selon elle, un pas supplémentaire de Tippett vers le « réalisme » – terme qu'il faut entendre par opposition à un idéalisme initial supposé. Les espérances placées en une entité divine s'évanouissent et le regard scrutant le ciel à la recherche d'un signe se tourne progressivement vers la terre. Au terme de cet itinéraire, la foi en un dieu est supplantée par une foi en l'homme. Cette conclusion n'est malheureusement pas suivie d'une définition de l'humanisme que cela suppose. En revanche, dans une « coda » dictée par l'actualité tippettienne du moment, la musicologue américaine mentionne un autre messager qui vient compléter sa liste, le Pelegrin de *New Year*, créé lorsque son ouvrage allait être mis sous presse. Elle a l'honnêteté de voir en lui un nouvel intermédiaire crédible entre le

[3] Margaret A. Scheppach, *Dramatic Parallels in Michael Tippett's Operas : Analytical Essays on the Musico-Dramatic Techniques*. Lewiston, Queenston, Lampeter : The Edwin Mellon Press, 1990, pp.75-85.

ciel et la terre, un personnage positif qui réintroduit l'optimisme des plus beaux jours. Il est regrettable qu'aucune interprétation de ce revirement ne soit esquissée dans le livre : pas la moindre hypothèse n'est formulée sur la manière de l'intégrer dans l'évolution supposée du compositeur.

La longue familiarité de Margaret Scheppach avec les opéras de Tippett, depuis la thèse qu'elle leur consacra en 1974, fait d'elle une autorité en la matière[4]. Sa démonstration repose sur des éléments irréfutables ; pourtant elle n'est pas totalement convaincante sur ce sujet. L'œuvre pourrait être éclairé par une thèse aussi séduisante que celle du compositeur perdant irrémédiablement les illusions métaphysiques de sa jeunesse pour retrouver finalement, au crépuscule de sa vie, la sérénité de la foi. Le point de vue diachronique adopté peut être un facteur d'enrichissement considérable car il ne correspond pas nécessairement à l'approche du mélomane qui, aussi averti soit-il, n'a pas forcément suivi de près la carrière du musicien, découvrant les opéras dans un ordre différent de celui de leur composition, et ainsi empêché de percevoir une quelconque évolution. En revanche, comment avoir la certitude que l'œuvre reflète l'homme avec autant de fidélité ? La présence d'Hermès n'est-elle pas porteuses d'autres « révélations » concernant plus directement l'*art* du compositeur ? La composante alchimique des opéras, jusqu'ici passée sous silence, ne serait-elle pas l'une d'elles ? (voir chapitre VI)

---

[4] Margaret A. Scheppach, « The Operas of Tippett in the Light of Twentieth-Century Opera Aesthetics ». Ph.D. Dissertation, Eastman School of Music, University of Rochester, 1974.

Certes, une étude à prétention scientifique ne peut faire fi de la chronologie. Près de quarante ans séparent l'écriture du premier et du dernier opéra, et la déclaration de Tippett au sujet d'Hermès est elle-même datée. Ce serait bien évidemment une erreur de méthode que d'accorder une validité immuable à des mots prononcés en 1965 et surtout d'extraire l'œuvre du flux temporel. Une perspective *synchronique* offre cependant l'avantage de compléter et de nuancer les conclusions de Margaret Scheppach, en prenant pour point de départ *King Priam*, qui contient la seule occurrence *explicite* d'Hermès, figure première à partir de laquelle les duplications sont possibles et les correspondances signifiantes.

C'est seulement par référence à Hermès que les autres messagers peuvent être reconnus comme tels, lui fussent-ils antérieurs par la date de composition. Madame Sosostris, la voyante du *Midsummer Marriage*, en offre l'exemple. Elle acquiert, rétrospectivement, un supplément d'être, grâce à la présence centrale d'Hermès qui irradie sur tous ses *Doppelgänger* et accroît la dimension individuelle de personnages qui, pris isolément, n'ont jamais une stature de héros. La juxtaposition des opéras, comme la technique jungienne d'interprétation des rêves qui consiste à superposer des rêves comportant des scénarios voisins, fait apparaître la manière dont les personnages de « go-between » se répondent, se complètent ou s'opposent.

Leur rôle d'agents de liaison entre le ciel et la terre est la constante qui autorise à les réunir en une même catégorie. Mais ce qui les rassemble est aussi ce qui les sépare : la faculté qu'ils ont de se mouvoir dans plusieurs niveaux cosmiques a pour corollaire un

pouvoir de divination qu'ils mettent au service des hommes et qui fait d'eux tantôt des mages inspirés, tantôt d'habiles magiciens. Ils appartiennent ainsi à deux groupes distincts, selon que les prodiges dont ils sont capables ressortissent à un don des dieux ou à une technique humaine. L'opposition entre les figures négatives de simulateurs et les figures positives de *vates* authentiques est insistante. Plus significative encore est la différence d'origine, et par conséquent de nature, entre les messagers célestes descendus auprès des hommes, à l'instar d'Hermès, et les médiums humains qui consacrent leur vie terrestre à communiquer avec l'au-delà. Cette dissemblance foncière fournira le point de départ à l'étude des avatars d'Hermès qui parcourent l'œuvre lyrique comme une échelle de Jacob, de haut en bas et de bas en haut. Pour évoquer leur double trajectoire, du ciel à la terre et de la terre au ciel, plusieurs chapitres seraient nécessaires. Aussi sera-t-il uniquement question ici de messagers *célestes* et surtout de l'un d'eux, qui, bien que négligé par les commentateurs, s'avère particulièrement représentatif (voir chapitre V). Pour commencer, il convient d'envisager la figure de base de l'Hermès mythologique présent dans *King Priam* (voir chapitre IV) pour être en mesure d'apprécier les répercussions que peuvent avoir sur les opéras la figure mythique centrale de messager des dieux.

*

Chapitre IV

L'Hermès mythologique

As Hermes once took to his feathers light,
When lullèd Argus, baffled, swoon'd and slept,
So on a Delphic reed, my idle spright,
So play'd, so charm'd, so conquer'd, so bereft
The dragon-world of all its hundred eyes.

John Keats

▪ L'Hermès de *King Priam* est en totale conformité avec son modèle homérique dont le rôle dans l'*Iliade* revêt une importance quantitative similaire, c'est-à-dire relativement réduite. Dans le poème épique, le « Tueur d'Argus » ne fait l'objet que de quelques mentions presque parenthétiques au cours du récit. Tandis que l'*Odyssée* le met à l'honneur grâce à son action salvatrice auprès d'Ulysse pour le prémunir des maléfices de Circé, l'*Iliade* éclipse ses agissements au profit de ceux de sa consœur, la messagère Iris. Hormis deux brèves répliques, il ne lui est accordé qu'une seule intervention directe lorsque, sur l'ordre de Zeus, il se charge de guider Priam à travers le camp ennemi jusqu'à la tente d'Achille pour réclamer la dépouille d'Hector (XXIV, 331-469).

HERMÈS ET PRIAM

Du long dialogue qui s'instaure entre Hermès et Priam à cette occasion, Tippett n'a retenu que la connivence qui lie le roi de Troie au messager divin. Sa transposition de l'épisode consiste à mettre en scène Hermès conduisant un vieux troyen anonyme jusqu'au camp des Achéens pour lui permettre d'épier Achille dans sa tente. Le public découvre avec eux Patrocle en train de persuader son ami de le laisser combattre à sa place. À ce spectacle, le vieillard supplie son guide aux sandales ailées de se hâter d'avertir Priam, mais le porteur de *bonnes nouvelles* répond : « The messenger is instantaneous when the news is feared. Priam will have guessed » (II. Interlude 2, p.83).

La communication entre ces deux êtres est de nature télépathique. Chacun est capable de lire les pensées de l'autre, comme le confirme la scène suivante où Priam, lorsque Hermès se présente devant lui, reconnaît en savoir davantage que le messager ne veut en dire (II.3). Suit une unique intervention du dieu qui s'adresse au public en tant que psychopompe pour le préparer au dénouement : « I come as messenger of death./For the story will soon end » (III. Interlude 3, p.89). Il s'apprête à accompagner Priam pour son ultime voyage et descend par avance aux Enfers pour lui ouvrir la voie. Il accomplira sa tâche de psychopompe hors opéra, puisque le rideau tombe dès que que Priam s'effondre sous les coups de ses assassins.

Le lien qui unit les deux protagonistes ne passe en aucun cas par le langage. Leur communion spirituelle n'a que faire des mots, dont Hermès avertit le public qu'ils sont impuissants à dire le passage de la

vie terrestre à l'au-delà :

> Do not imagine all the secrets of life can be known from a story [...]
> The world where he is going [...]
> Cannot communicate itself through him [...]
> But through the timeless music. (III. Interlude 3, p.89)

Ces propos servent d'introduction à une aria « which I find very beautiful, and which is myself singing about music », déclare Tippett[1]. Le porte-parole du compositeur se fait le chantre d'une forme de « timeless music played in time » (p.89) et devient, pendant son chant, l'unique centre d'intérêt.

1. L'hymne à la musique

Tout concourt à désigner cet air comme le point fort de l'opéra. La dramaturgie fait du moment choisi pour cet hymne à la musique un moment crucial. La tension est à son comble : tout au long de l'œuvre, analepses et prolepses temporelles ont alterné en une dialectique savamment entretenue qui perd le caractère ludique qu'elle tendait à revêtir dans le cours de l'opéra pour basculer dans le tragique. L'injonction d'Hermès au public ne peut être plus claire : « O, but feel the terror and the pity as Priam dies » (p.89). Pour favoriser la *catharsis*, il invoque la musique « divine » capable de toucher les cœurs et les âmes :

> O divine music

[1] Harold Rosenthal, « Tippett on Opera : Sir Michael Tippett Talks to the Editor », *Opera* 23 (December 1972), p. 1057.

O stream of sound,
In which the states of soul
Flow, surfacing and drowning,
While we sit watching from the bank
The mirrored world within, for
« Mirror upon mirror mirrored is all the show ».
O divine music,
Melt our hearts
Renew our love. (III. Interlude 3, p.90)

Cette musique qui a le pouvoir de transmuer l'émotion en richesse spirituelle est célébrée dans une aria d'un lyrisme tranquille qui contraste étonnamment avec le reste de l'opéra. Ce « moment of enchanted calm »[2] est empreint d'une sérénité en apparente contradiction avec l'intention cathartique annoncée. Loin d'inspirer la terreur et la pitié, il agit comme un dictame sur les cœurs éprouvés : « in performance it sounds tender, soothing and uplifting, a necessary foil to the harsh realism of the final scene »[3]. La simplicité touchante des paroles s'accorde à la pureté de la ligne vocale pour apaiser momentanément les passions.

LA MÉTAPHORE VIVE

Le cliché du « stream of sound », par la succession d'images aquatiques qu'il entraîne, perd de sa banalité pour réveiller son sens originel ; cette transformation est opérée par le mimétisme qui s'instaure entre expression verbale et musicale, toutes deux portées vers la fluidité. Le texte se construit sur une métaphore filée, autrement dit un « flot d'images ». Le trope fonctionne, en effet, comme un torrent analogique irrésistible jailli de la source

2 Ian Kemp, *Tippett : The Composer and His Music*. London : Eulenburg Books, 1984.

3 Ian Kemp, *op. cit.*, p. 360.

initiale du cliché. L'image du cours d'eau suggère d'abord à la fois le *mouvement* du courant qui emporte l'âme du mélomane et l'*élément* liquide dans lequel il s'en faut de peu qu'elle ne se noie ; puis, par contraste, la sécurité de la berge, depuis laquelle l'auditeur, dont l'âme seule est submergée de musique, se trouve en position de *spectateur*. « While we sit watching from the bank » s'applique alors tout aussi bien au public de *King Priam*, qui n'est pas physiquement plongé dans l'action, fictive, de l'opéra. Il est clair que le vocatif « o divine music » ne s'adresse pas uniquement à une musique *in absentia* mais également à celle qui est en train de se jouer et qui a la particularité d'être une musique d'opéra. La notion de représentaion est alors associée à l'effet de miroir, toujours par l'intermédiaire de l'eau, évoquée comme surface réfléchissante. La musique, qu'il s'agisse ou non d'opéra, entretient avec le monde une relation spéculaire. Telle est l'assertion formulée avec insistance par la citation de Yeats : « Mirror [up]on mirror mirrored is all the show »[4]. Il est à remarquer que, du courant au miroir, les images de la musique sont exclusivement visuelles, jusqu'à ce que la quadruple répétition du mot « mirror[ed] » sollicite l'ouïe autant que la vue en créant une image sonore. L'effet de miroir à l'infini qui trouvait déjà son équivalent dans le triple écho verbal du poète, est augmenté du « mirrored world within » qui l'anticipe et le renforce, comme le fait la musique, dont la fluidité, tout au long de l'aria, « reflète »

---

[4] W.B. Yeats, « The Statues » in *Last Poems*, v.22.

celle du texte. Impossible de décider, du texte ou de la musique, lequel est le miroir de l'autre. Sans doute la métaphore musicale a-t-elle précédé la métaphore verbale dans le processus de composition, mais le passage révèle moins sa genèse qu'une réciprocité de rapports entre des paroles et une musique qui se réfléchissent mutuellement.

PRIÈRE ET ÉMOTION

Plus qu'une musique réparatrice après la rudesse qui a précédé, plus qu'une hymne de louange à l'antique, cette aria est une prière qui contient en elle-même son exaucement. En implorant la divinité Musique, Hermès plonge ceux qui l'écoutent dans le recueillement, avant la violence du régicide, et réalise ainsi par son chant cela même qu'il demande : élever l'âme vers le divin, afin de la rendre plus apte à saisir la dimension tragique du destin de Priam.

Il faut tout de suite préciser que l'aria d'Hermès ne fait pas « fondre nos cœurs » mais qu'elle nous y prépare. Elle nous aide à entendre, un peu plus tard, dans les quelques notes, « most bleak and disembodied »[5], de la coda qui prolonge l'opéra malgré lui (608), les larmes furtives mais impossibles à contenir qu'une montée d'émotion provoque à la mort de Priam. Tippett les mentionne comme « a few curious sounds that might represent our inward tears »[6]. Ainsi le Tueur d'Argus neutralisa le monstre aux cent yeux, en l'aveuglant d'un flot de larmes provoquées par les sons qu'il tirait

5 Meirion Bowen, ed., *Music of the Angels : Essays and Sketchbooks of Michael Tippett.* London : Eulenburg Books, 1980, p.230.

6 Meirion Bowen, ed., *loc. cit.*

de sa lyre. « La boule clairvoyante se couvre d'un lac lacrymal, Argus s'écroule d'émotion ». C'est du moins ce que Michel Serres se plaît à imaginer[7].

2. La nostalgie des origines

La légende, parce qu'elle renvoie au temps où la musique était un art des dieux, éveille la nostalgie des origines. De même, si Hermès – personnage et compositeur – choisit cet instant critique de l'opéra pour chanter l'essence divine de la musique, sans doute est-ce pour que soit ressenties plus cruellement encore l'absence de cette musique-là dans le reste de l'œuvre, tout empreint de rudesse, et la nécessité dans la vie de chacun d'une musique de cette nature pour maintenir ou raviver l'étincelle spirituelle.

DRUM, FLUTE AND ZITHER

La question n'est pas de savoir si Tippett avait la prétention, en écrivant cet hymne, de composer une musique affranchie de toute contingence, dans un acte de création au-delà de l'humain, et encore moins de décider s'il y est parvenu. Il suffit de prêter attention à l'accompagnement de la ligne vocale d'Hermès (544-553). La flûte solo qui précède le chant de deux mesures ne sert pas tant à introduire celui-ci qu'à rivaliser avec la voix en une ligne mélodique

---

[7] Michel Serres, *Les cinq sens : philosophie des corps mêlés*. Paris : Grasset, 1985, p.46.

totalement indépendante et d'une égale intensité. Riche en ornements, elle poursuit ses trilles, indifférente aux pauses de la partie vocale. On reconnaît l'instrument associé dans l'opéra à Hélène, pour qui le médiateur entre le ciel et la terre est l'amour charnel dont elle dit : « Love such as this stretches up to heaven for it reaches down to hell » (III.1, p.86). Le timbre de cette flûte est chargé de réminiscences. Musicalement, il n'y a pas incompatibilité avec l'amour que chante Hermès, bien que d'une nature autre. Les deux lignes mélodiques semblent mimer cette coexistence : sans jamais se rejoindre dans l'unisson ni dans la fusion harmonique, mais sans jamais non plus entrer directement en conflit, les deux « voix » se déploient en un étonnant contrepoint, tandis que piano et harpe constituent, comme le remarque Arnold Whittal, « an independent harmonic accompaniment which, while not setting up a tonal structure, supports the melodies in voice and flute »[8].

La conjonction du piano, de la flûte et de la harpe rappelle étrangement le trio « drum, flute and zither » qui sert de titre à l'un des chapitres de *Moving into Aquarius*. Tippett y traite longuement de l'alliance la plus adéquate entre musique et théâtre et se réclame de Yeats, qui fait mention de ces instruments dans certaines indications scéniques, pour prôner un retour à un théâtre proche du

---

[8] Arnold Whittal, *The Music of Britten and Tippett : Studies in Themes and Techniques*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982, p.191.

rituel archaïque. Le modèle du théâtre grec antique peut être égalé par l'intermédiaire de ces instruments symboliques qui, pour le compositeur, représentent à eux trois l'essence de la musique : rythme, mélodie et accompagnement. Son ambition est, grâce à ces derniers, et contrairement à la pratique du théâtre moderne et *a fortiori* de l'opéra, « to present to us the poetic, theatrical moment which is out of time and beyond death »[9]. La « vision » de Priam au seuil de la mort (III.4) est indubitablement l'un de ces instants d'exception. Pour qu'il puisse s'accomplir,

> there is little to do beyond calling for the music of the flute and drum, just as Yeats does at the timeless moment when Cuchulain's soul leaves the hero's strong body, for the « the soft, feathery shapeof itself beyond death ».[10]

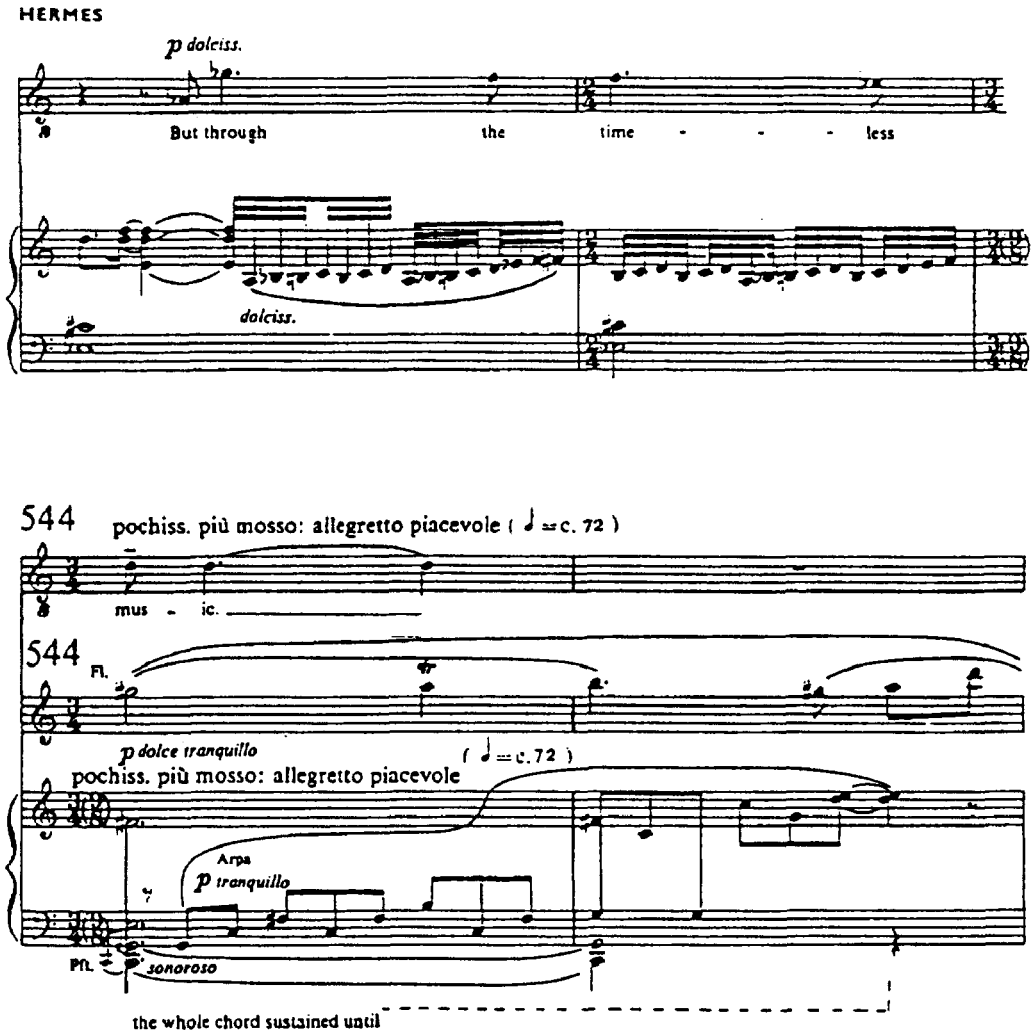
Aussi lorsque se mêlent à la voix d'Hermès le piano, la flûte et la harpe, comment ne pas les associer à l'expression de la transcendance ? Il est raisonnable de penser que « the special music for moments of poetic transcendence »[11], cette musique virtuelle que Tippett évoque de manière toute théorique, tente, en cet instant, de se matérialiser :

---

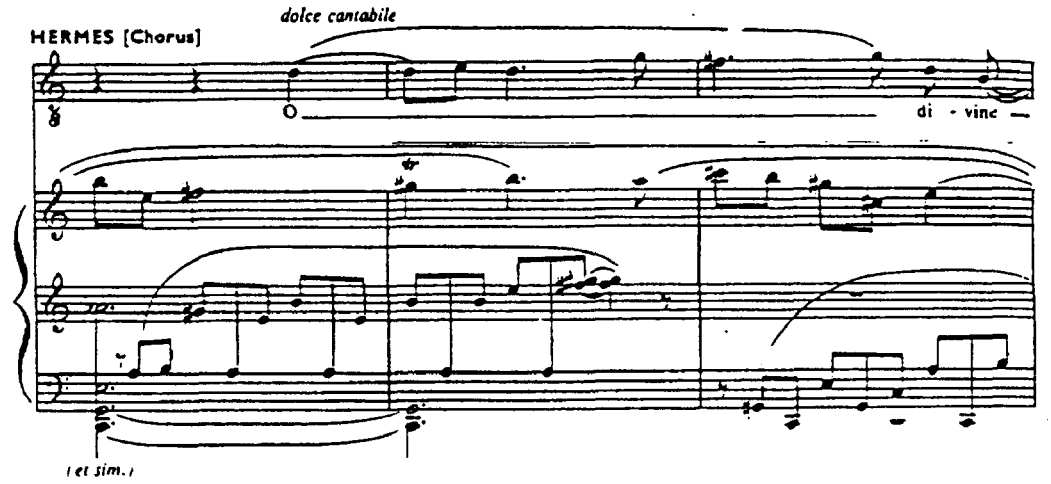
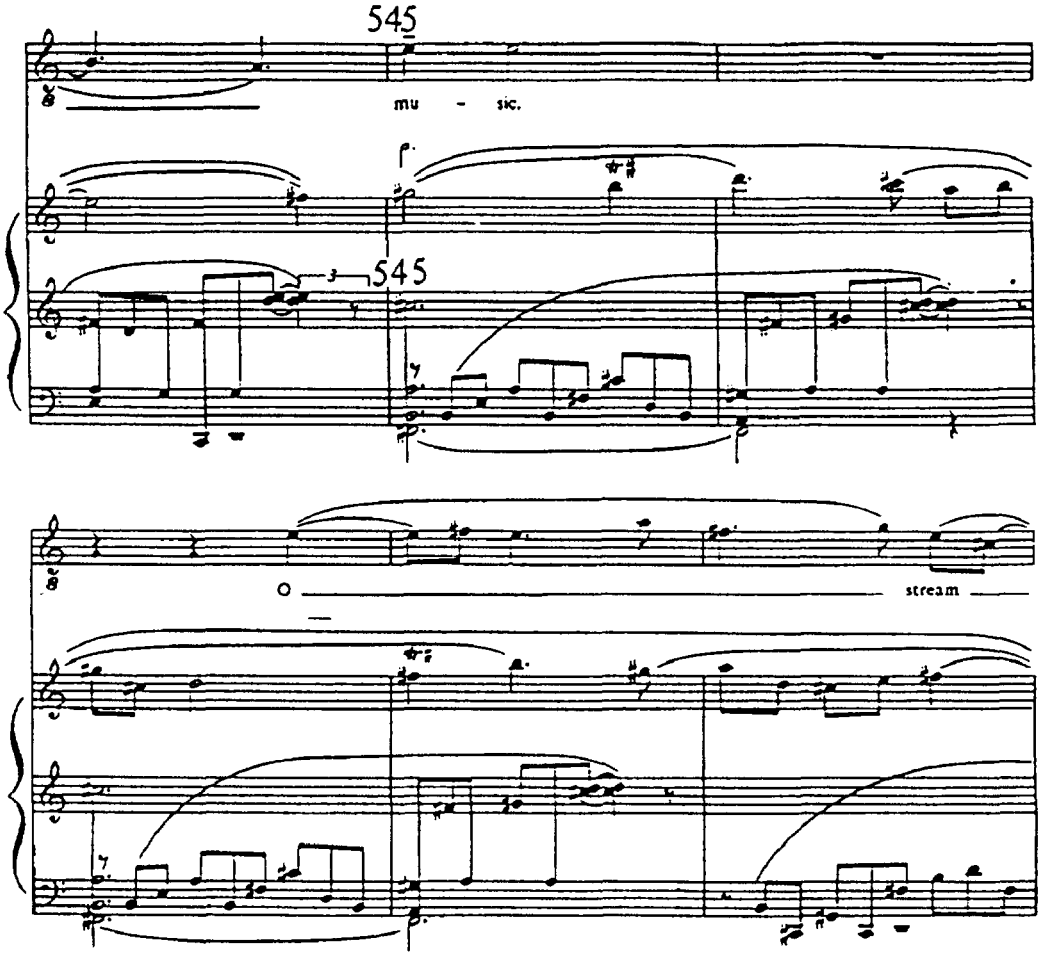
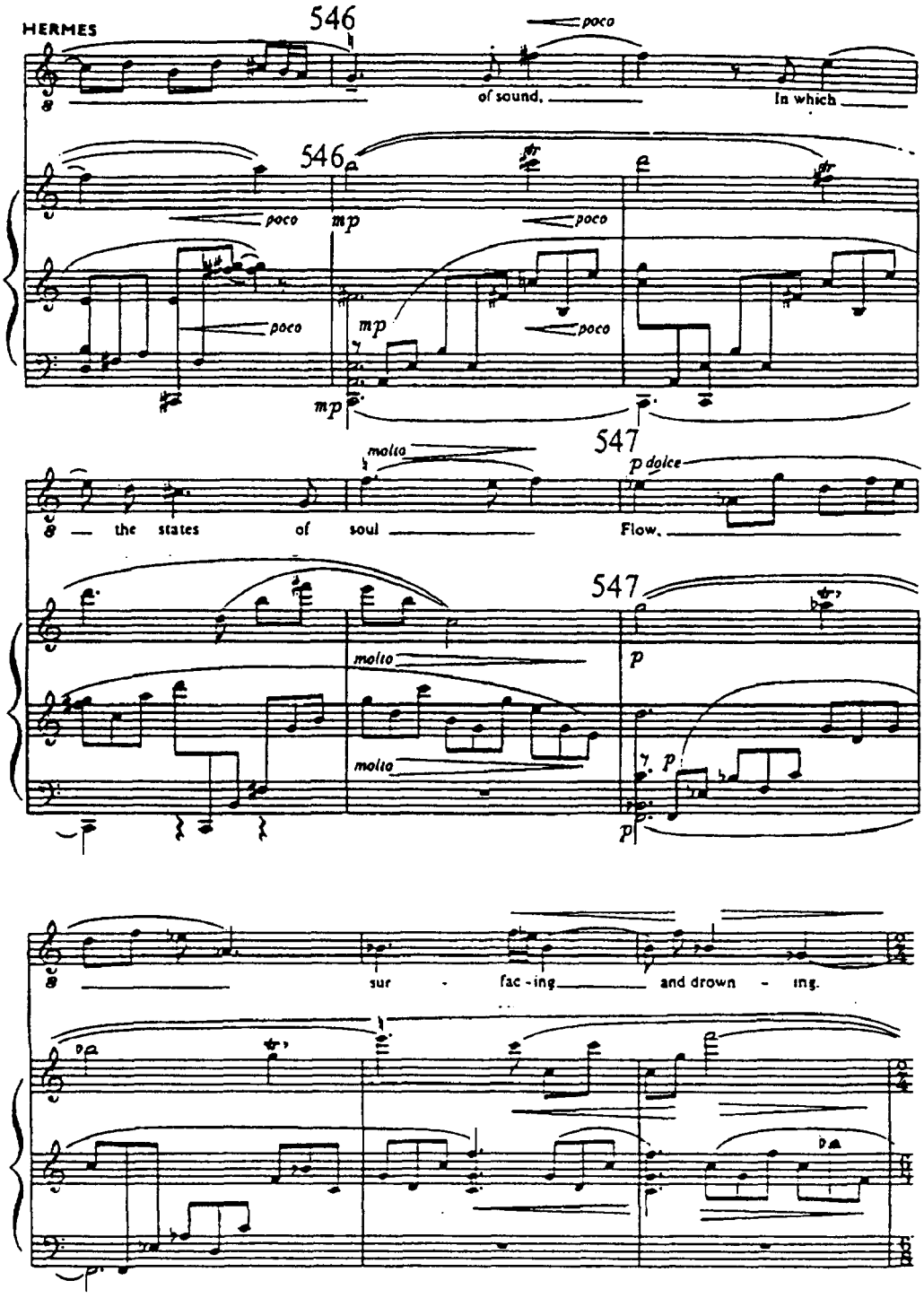
9 Michael Tippett, *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974, p.70.

10 Michael Tippett, *op. cit.*, pp.82-83.

11 Michael Tippett, *op. cit.*, p.72.


HERMES
p dolciss.
But through the time - - - less
dolciss.
544
pochiss. più mosso: allegretto piacevole (♩ = c. 72)
mus - ic.
544
Fl.
p dolce tranquillo
(♩ = c. 72)
pochiss. più mosso: allegretto piacevole
Arpa
p tranquillo
Ph.
sonoroso
the whole chord sustained until

(He turns back to the altar again)



Lorsqu'il s'identifie à l'Hermès de cette aria – « myself singing about music » – Tippett ne fait que souligner la fonction métalinguistique de l'hymne, sans préjuger de la valeur esthétique et encore moins ontologique de celui-ci. Or, d'aucuns se prennent à souhaiter que ce chant soit la concrétisation de l'idéal artistique qu'il

évoque : une musique qui serait l'émanation du divin (« o divine music »), apte à transporter l'âme (« in which the states of soul/Flow ») et faire fondre les cœurs (« melt our hearts ») de ceux qui l'écoutent pour leur inspirer l'amour le plus pur (« renew our love »).

« A TOUCH OF THE EVERLASTING »

Si, jugée à cette aune, l'aria semble un bien faible écho de la musique divine, peut-être est-ce parce qu'aucune musique ne peut satisfaire l'aspiration au divin. Mais, en dernière analyse, que ce désir chez le public demeure inassouvi importe moins que son surgissement et la soif de transcendance dont il procède. Le but avoué du compositeur n'a d'ailleurs jamais été d'étancher cette soif par son art mais plutôt de l'entretenir, car elle est la vie même, en d'autres termes :

> to try to transfigure the everyday by a touch of the everlasting, born as that always has been, and will be again, from our desire.[12]

La musique ne vient pas combler une béance, mais offrir un infime aperçu de ce qui pourrait le faire : « a touch of the everlasting ». Il faut que la frustration demeure intense pour que le regard reste levé vers le ciel. Il est par conséquent légitime de percevoir dans l'œuvre un parfum d'éternité, tel qu'il est donné à Priam de le respirer au moment où il se prépare à affronter la mort : « He already breathes an air as from another planet »,

---

[12] Michael Tippett, *op. cit.*, p. 18.

annonce Hermès (III. Interlude 3, p. 89). La condition requise pour que cette fragrance puisse s'exhaler est l'immobilisation du temps, c'est-à-dire l'interruption de l'action. L'aria d'Hermès est un cas exemplaire. D'un point de vue dramatique, sa présence ne se justifie aucunement. Sa raison d'être est précisément d'introduire « the lyrical suspension of action » que Tippett préconise pour créer

> a moment out of time, ineffable, when we have been made ready to see, however through a glass darkly, an image of transcendence.[13]

Sa nature non-dramatique lui confère une fonction néanmoins dramatique, puisque la suspension de l'action ainsi réalisée a pour conséquence de renforcer le sens du tragique lors du dénouement. Quant à l'antinomie stylistique que cet air introduit par son lyrisme dans un opéra particulièrement aride, elle va manifestement dans la même direction. Comme Tippett le reconnaît volontiers, par sa résonance quasi-schubertienne, le passage fait figure d'excroissance romantique dans l'opéra :

> I appear to have departed in a way into a world of Schubert – or something similar and therefore, in a sense, this is an excrescence.[14]

Le restrictif « in a sense » indique que ce n'est pas cela et qu'il y a une justification, moins immédiate, à rechercher. Ce n'est pas un hasard si, dans un autre opéra, *The Knot Garden*, une citation de

---

[13] Michael Tippett, *op. cit.*, p. 82.

[14] Harold Rosenthal, *loc. cit.*.

Schubert vient se greffer pour produire de manière similaire une suspension lyrique de l'action (II.9). L'extrait de la *Belle meunière* qui est chanté en allemand par l'un des personnages et repris en anglais par un autre, musicien de son état, permet, comme l'air d'Hermès, d'isoler un moment musical susceptible d'inspirer l'amour absolu, non pas dans l'instant mais, encore une fois, avant que le spectacle ne s'achève, comme en témoignent les paroles de la scène finale : « If, for a timid moment/We submit to love » (III.9, p. 112).

Dans les deux cas, le divin s'inscrit en creux dans l'œuvre, grâce à un procédé qui n'a d'autre valeur que formelle. La musique de Schubert ne se confond nullement avec la musique idéale à laquelle Tippett aspire. Sinon il lui suffirait d'adopter un style néo-schubertien ou de s'abreuver de Schubert au lieu de composer. Or rien ne vient estomper l'incongruité de l'ente qui se distingue par son anachronisme. En revanche, il est indéniable qu'une intrusion romantique comme celle-ci fait naître chez le public la nostalgie d'un passé à jamais révolu. Ressusciter temporairement le romantisme par la citation ou l'imitation ne fait que raviver le souvenir d'un passé conçu comme édénique et, avec lui, la douleur de la perte. Ce passé, faut-il le préciser, n'est pas historique mais mythique. C'est celui où l'homme n'était pas encore consumé par le désir de symbiose entre la musique et le sacré, qui ne faisaient qu'un. Dans *King Priam*, l'hymne à la musique invite irrésistiblement à l'écoute attentive, presque recueillie, du contrepoint instrumental qui suscite l'aspiration au divin, en éveillant la nostalgie d'un *illud tempus* où le dieu Hermès, encore au berceau, inventait la lyre et la syrinx.

3. « The go-between »

L'enchâssement de cette aria métalinguistique dans l'opéra en fait un morceau de bravoure, à la fois exogène et endogène à l'œuvre, exemplaire de la *médiation* incarnée par Hermès. Il est d'autres apparitions du messager divin, moins mémorables mais tout aussi idiosyncratiques. En s'attachant au destin du roi Priam, depuis la funeste naissance de son fils Pâris jusqu'à sa propre mort, l'opéra s'écarte de l'épopée homérique, limitée à un épisode de la guerre de Troie, pour suivre le canevas mythique qui fait partie de l'héritage culturel commun au public.

TIPPETT ET HOMÈRE

Aussi, pour Tippett, la notion de fidélité à ses sources est-elle une idée qui demande à être nuancée en ce qui concerne l'*Iliade*. Il est vrai, comme l'indique Meirion Bowen, son proche collaborateur et ami, à propos de *King Priam* que

> its characters are drawn directly from Homer. They are not modified, moulded or merged with any other theatrical, historical or mythological figures outside the Homeric world.[15]

Mais il faut insister sur l'intertextualité complexe qui s'y manifeste. La notion de « monde homérique » n'est pas à confondre avec l'*Iliade* comme œuvre ; elle est à prendre au sens très large d'ensemble de souvenirs ayant trait à la guerre de Troie que Tippett partage avec le public.

---

15 Meirion Bowen, *Michael Tippett*. London : Robson Books, 1982, p.62.

La présentation des événements homériques est obligatoirement biaisée par le projet tragique et non plus épique qui a présidé à l'élaboration du livret, centré sur le personnage de Priam et intégré dans une trame musicale. Focalisation et visée esthétique sont totalement autres. Alors que l'*Iliade*, pour prendre un exemple significatif, ne contient qu'une allusion laconique au Jugement de Pâris (XXIV, 28-30), l'opéra en fait une scène d'une grande intensité où Hermès joue son rôle de meneur des Grâces (I.3), bien connu depuis que le *Printemps* de Botticelli l'a immortalisé ainsi. Ceci est sa première apparition sur scène et il y révèle clairement son statut d'intermédiaire : « Divine go-between, that's who I am » (p.79). S'il excelle dans la médiation, la raison est à trouver dans l'ambivalence de sa nature, particulièrement manifeste dans cette scène. Il se présente comme l'envoyé des dieux : « I run errands for the gods and goddesses » (p. 80), mais sa mission se double de l'établissement d'une relation personnelle avec les mortels.

LE COMPAGNON DE L'HOMME

Son rôle ne se limite pas à s'acquitter d'un message mais consiste aussi à faire office de conseiller auprès de Pâris, car, lit-on dans l'*Iliade*, Hermès a pour « plus chère tâche d'être le compagnon de l'homme » (XXIV, 334). Il semble que ce soit autour de cette formule que Tippett ait bâti son personnage. Les répliques qui lui sont imparties suggèrent l'autorité amicale qui le lie au jeune héros : « Go forward as a man must » (p. 80). Mais au moment fatidique du choix, sa réponse à l'inquiétude de Pâris qui s'enquiert de la manière

d'échapper au courroux des deux autres déesses délaissées, est celle d'un dieu supérieur et omniscient : « You will not escape./ That is the law of life » (p.80). Le héros se trouve brutalement confronté à l'implacable nécessité pour l'homme de décider en toute conscience et d'assumer la responsabilité de ses choix. La dualité d'Hermès est inscrite dans son dédoublement scénique. Bien qu'incarné par un seul interprète, il passe, selon les didascalies qui accompagnent ses répliques, du statut de « rôle » à celui de « chœur ». Alternativement individuel et collectif, tantôt il s'exprime et agit en son nom propre, tantôt il assume la voix anonyme d'un chœur antique commentant l'action. Cette dernière est la voix du porteur de messages, anonyme puisque sa personnalité s'efface devant celle du dieu qui l'envoie. Après la présentation du personnage par le « rôle » qui décline son identité, c'est au « chœur » qu'il appartient de réciter le message de Zeus ordonnant à Pâris de choisir entre les trois déesses. C'est ensuite à nouveau l'Hermès-individu qui fait office de confident auprès de Pâris.

Il faut s'arrêter sur la polarité essentielle de cet Hermès, aussi proche des dieux que des hommes, individuel et collectif comme l'est, selon Jung, l'inconscient. L'entrée d'Hermès pour sa première apparition dans l'opéra est à cet égard très révélatrice. Elle a lieu au cours de la scène où Hélène, à qui Pâris a demandé si elle était prête à quitter Ménélas pour le suivre, laisse au jeune homme l'entière responsabilité de la décision : « If you fetch me, I will come » (p.79). Resté seul, Pâris, étreint par l'angoisse du choix qui

lui incombe, lance un appel de détresse à celle qu'il aime :

> O Helen, Helen, can we choose that ?
> You will answer Helen : do we choose at all when our divided bodies rush together as though halves of one ? (p.79)

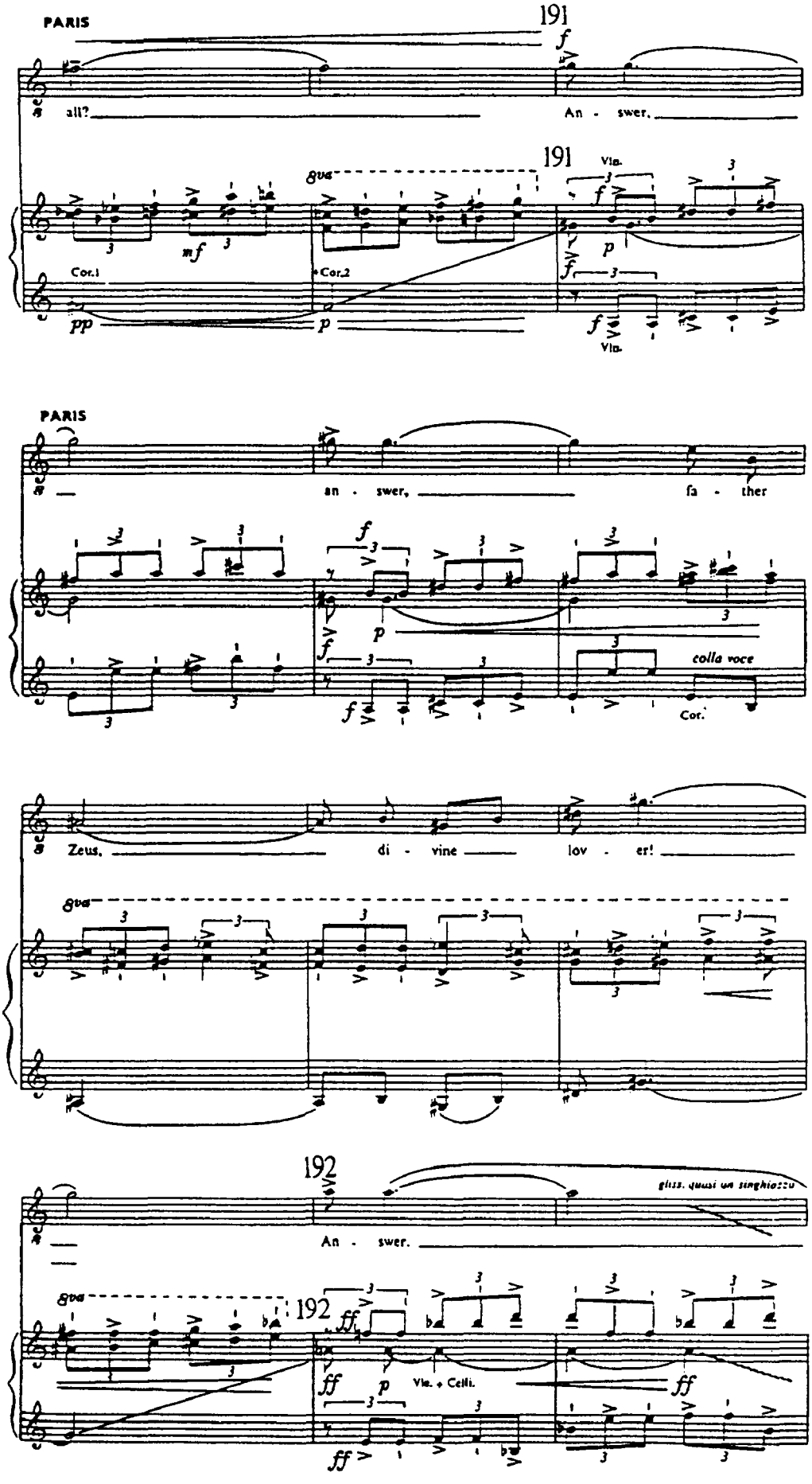
Les questions se font de plus en plus pressantes quand soudain l'apostrophe change de destinataire et l'Olympe est pris à témoin :

> O gods, why give us bodies with such power of love, if love's a crime ?
> Is there a choice at all ? (p.79)

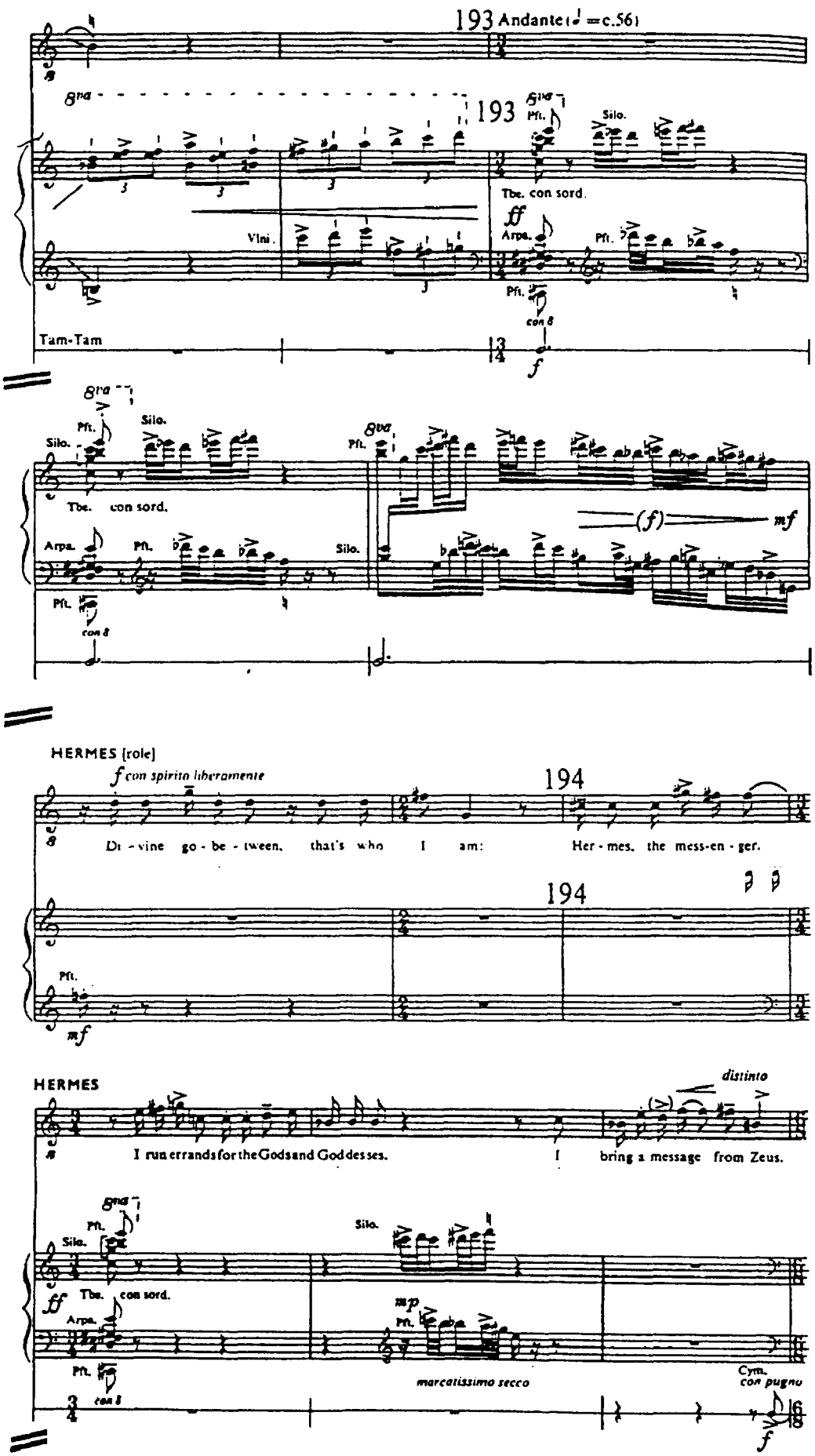
L'imprécation finale prend des inflexions poignantes pour s'achever sur un sanglot, immédiatement suivi de l'entrée d'Hermès (191-194).

Telle une émanation directe de Zeus, le messager divin se matérialise dans la meilleure tradition du *deus ex machina.* Moins de deux mesures après la dernière note de Pâris, les cordes agressives qui l'accompagnaient se sont tues pour faire place au timbre assourdi d'un xylophone au rythme sautillant, à l'instant même où Hermès apparaît.

Pâris vient de s'en remettre à Zeus, son dernier recours après avoir fait l'expérience des limites de son raisonnement conscient, qui ne peut lui fournir de réponse à son dilemne. Son moi conscient, pourtant apte à prendre des décisions et à les transformer en action, est incapable de parvenir à l'acceptation de la responsabilité qui s'ensuit sans en référer à une autre instance :


PARIS
191
f
all?
An - swer.
191
8va
Vla.
mf
Cor.1
Cor.2
pp
p
f
Vla.
PARIS
an - swer,
fa - ther
colla voce
Cor.
Zeus,
di - vine
lov - er!
8va
192
gliss. quasi un singhiozzo
An - swer.
8va
192
ff
Vla. + Celli.

(Hermes appears as Chorus



Hermès, en réalisant la jonction entre l'homme et la divinité, assure la liaison entre le conscient et l'inconscient, sans laquelle la *prise de conscience* du héros serait impossible. Pendant la durée du motif instrumental joué par le xylophone, Hermès met Pâris en contact avec l'inconscient collectif : le messager reste silencieux, tandis que la didascalie le désigne comme « chœur ». Puis il chante *a cappella* les paroles qui révèlent son identité. L'absence frappante d'accompagnement met l'accent sur son individualité, tout comme le rejet du « I am » en fin de phrase, sur un intervalle de quinte descendante qui met en valeur sujet et verbe. Ainsi s'effectue la mise en rapport de Pâris avec son inconscient personnel tout en assurant l'équilibre par l'alternance avec la dimension collective.

*

▪ L'épisode du Jugement de Pâris, dès son introduction, dépasse largement la simple référence culturelle pour voir sa signification mythique réactivée par les procédés d'intensification que sont la dramatisation et la mise en musique. L'union de l'individuel et du collectif réalisé en Hermès et par lui ne se limite pas à une signification psychologique. Elle dépasse même la diégèse en suggérant un autre type de lien, celui qui unit le public au monde fictif de la représentation. Acteur et commentateur, concomitamment dans l'action et en dehors, non seulement intra- et extra-diégétique

mais, dans le cas d'une œuvre théâtrale, fictif et « réel », Hermès appartient à la fois à l'univers représenté sur scène et au monde des humains dont une partie est dans la salle. La présence d'un personnage qui participe du divin tout en étant le meilleur compagnon de l'homme met en abyme la fonction de tout personnage de théâtre, d'origine fictionnelle et pourtant de nature humaine, puisque incarné par un acteur congénère au public.

Il n'est pas indifférent qu'Hermès se fasse connaître à l'occasion du Jugement de Pâris, conséquence directe, dans la mythologie, de l'intrusion de la Discorde qui, par dépit, sème la zizanie parmi les dieux de l'Olympe qui festoyaient sans elle. Hermès, en invitant Pâris à arbitrer ici-bas le conflit qui a éclaté dans l'Olympe, se fait le messager de la paix. Mais pour régler ce différend, il incite le jeune homme à donner sa préférence à l'une des déesses, ce qui contribue à diviser plus profondément déités et humains en précipitant la guerre de Troie. Un compositeur ne pouvait qu'être fasciné par ce parangon de la *discordia concors*, figure positive d'harmonie telle que la réalise le chef d'orchestre lorsqu'il brandit sa baguette pour faire naître l'accord des instruments, comme le Mercure de Botticelli qui lève son caducée vers le ciel[16].

---

16 Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London : Faber & Faber, 1958, p.197, note.

Chapitre V

Astron, le messager céleste

Yet I am the necessary angel of earth,
Since, in my sight, you see the earth again, [...]
And, in my hearing, you hear its tragic drone
Rise liquidly in liquid lingerings,
Like watery words awash ; like meanings said
By repetitions of half-meanings. Am I not,
Myself, only half a figure of a sort,
A figure half-seen for a moment, a man
Of the mind, an apparition apparelled in
Apparels of such lightest look that a turn
Of my shoulder and quickly, too quickly, I am gone ?

Wallace Stevens

■ Dans l'univers lyrique de Tippett, les envoyés de « Nulle Part » qui font nuitamment leur apparition sur terre sont au nombre de deux. L'un « tombe du ciel » tel un météorite au cours de *The Ice Break* ; l'autre, un personnage de *New Year*, fait la navette, aux commandes d'un vaisseau spatial, entre son chronotope d'origine (« Nowhere and Tomorrow ») et notre présent sublunaire (« Somewhere and Today »). Contrairement à Hermès, le messager de *The Ice Break* n'appartient pas à la mythologie. Issu de l'imagination de Tippett, il a pour nom Astron. Nul besoin d'une étude onomastique savante pour soupçonner son origine stellaire.

Dans la liste des personnages qui ouvre la partition, il occupe comme Hermès la place *médiane*, entre les principaux protagonistes et le chœur. Intermédiaire également, tant par sa fonction de médiateur entre l'individu et la collectivité que par son rôle de moyenne importance, il est suffisamment semblable au héraut grec pour que les différences qui le caractérisent fassent sens.

INTRUSION PARODIQUE

L'appellation de « psychedelic messenger » qui lui est décernée le rend, dès l'abord, ambigu, pour ne pas dire ridicule. Quant au contexte de son apparition, il contribue d'autant plus à l'installer comme double *négatif* d'Hermès si on le compare au contexte de l'hymne à la musique dans *King Priam*. L'unique scène dans laquelle Astron se manifeste (III.5), constitue une interruption similaire dans la progression dramatique de l'opéra. L'intrusion qu'elle représente n'est cependant pas lyrique mais parodique, comme le laisse présager la didascalie de la scène, révélatrice de l'atmosphère de l'épisode :

> *Seekers of all kinds, tough and tender, past, present and future, are in Paradise Garden, perhaps smoking pipes of peace or pot.* (p.139)

L'ironie sous-jacente de cette présentation aura l'occasion de se déployer dans la scène de paradis artificiels qui va suivre. L'*anticlimax* que constitue cette scène dans l'opéra non seulement la

distingue de l'aria d'Hermès mais s'avère être un cas unique chez Tippett et une source d'embarras non négligeable pour les commentateurs. Ceux-là même qui hier en faisaient l'exemple de l'échec le plus retentissant du compositeur la réhabilitent aujourd'hui comme « crux of the opera » en l'éclairant d'une ingénieuse interprétation[1]. Pourtant, comme dans *King Priam*, qui lui sert en quelque sorte de référence, ce sont les *relations*, internes et externes, de la scène, qui permettent d'en préciser la portée, en mettant l'accent sur sa fonction dramatique. Les conditions d'*apparition* du messager sont tout aussi fondamentales, car de même que la détresse de Pâris, en proie à sa passion pour Hélène, suscitait la venue d'Hermès, le désarroi des « seekers » en mal de sauveur provoque celle d'Astron. Les circonstances dans lesquelles celui-ci se matérialise, parce qu'elles déterminent entièrement son mode d'existence, méritent une analyse minutieuse.

1. Incarnation

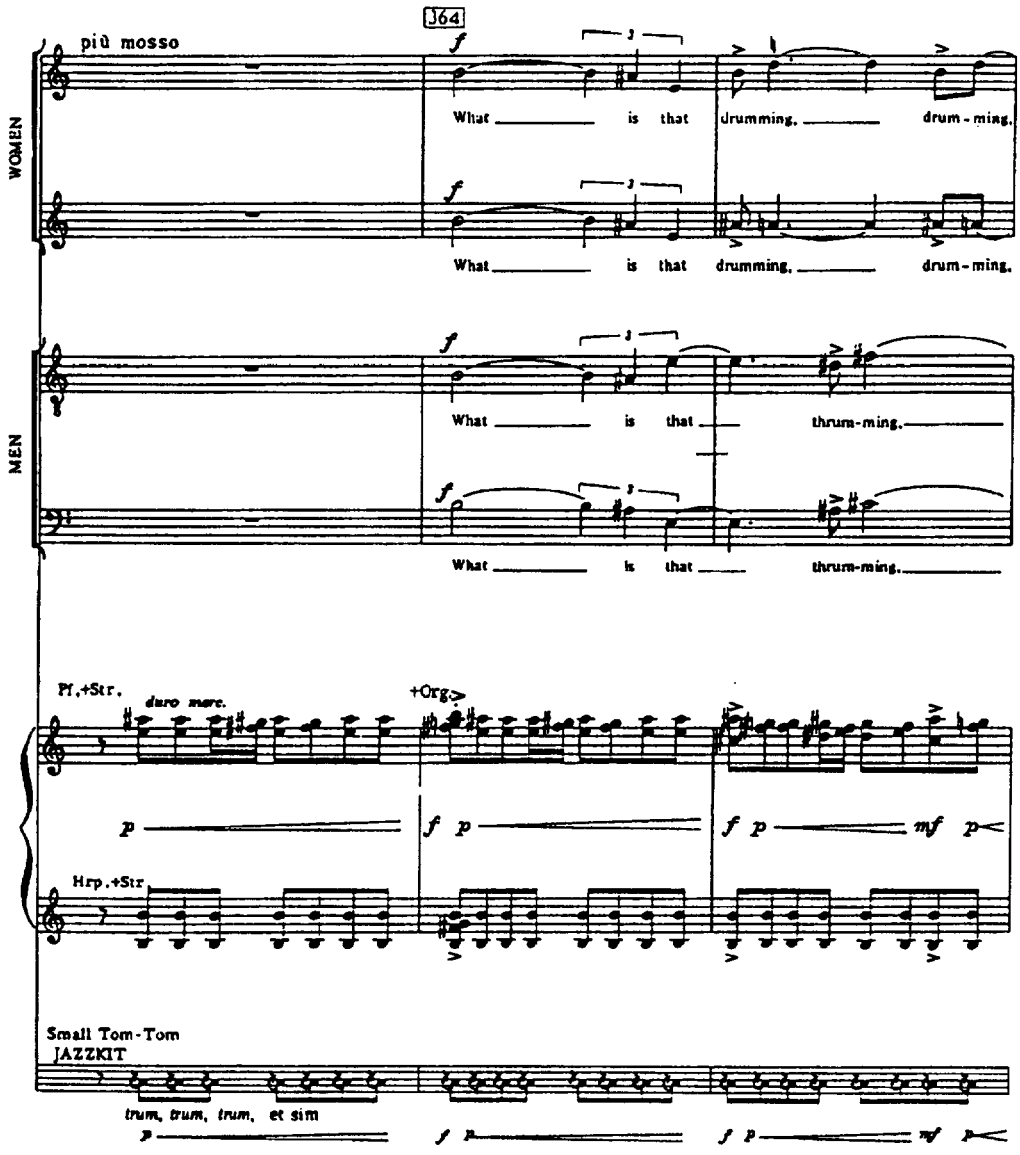
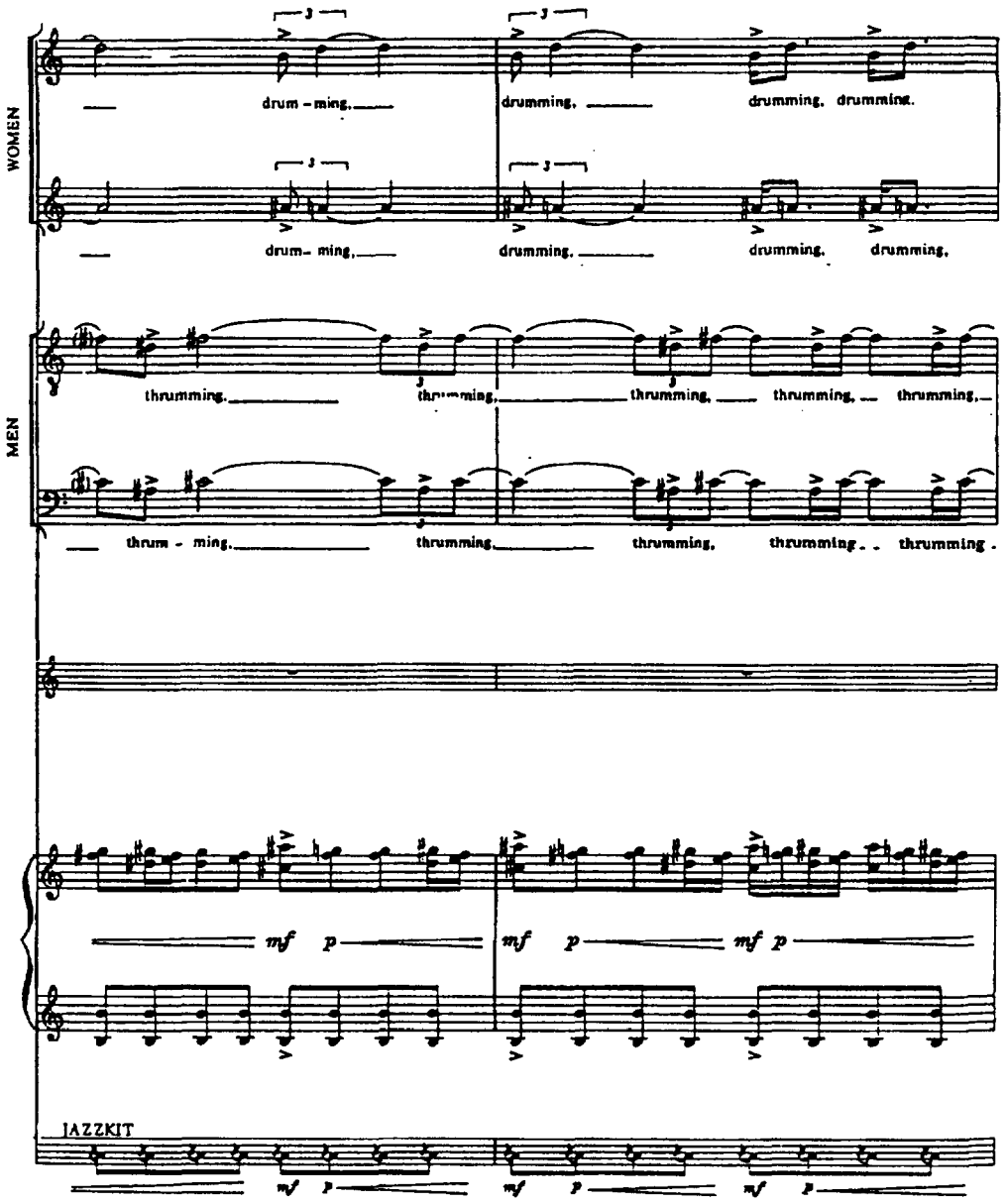
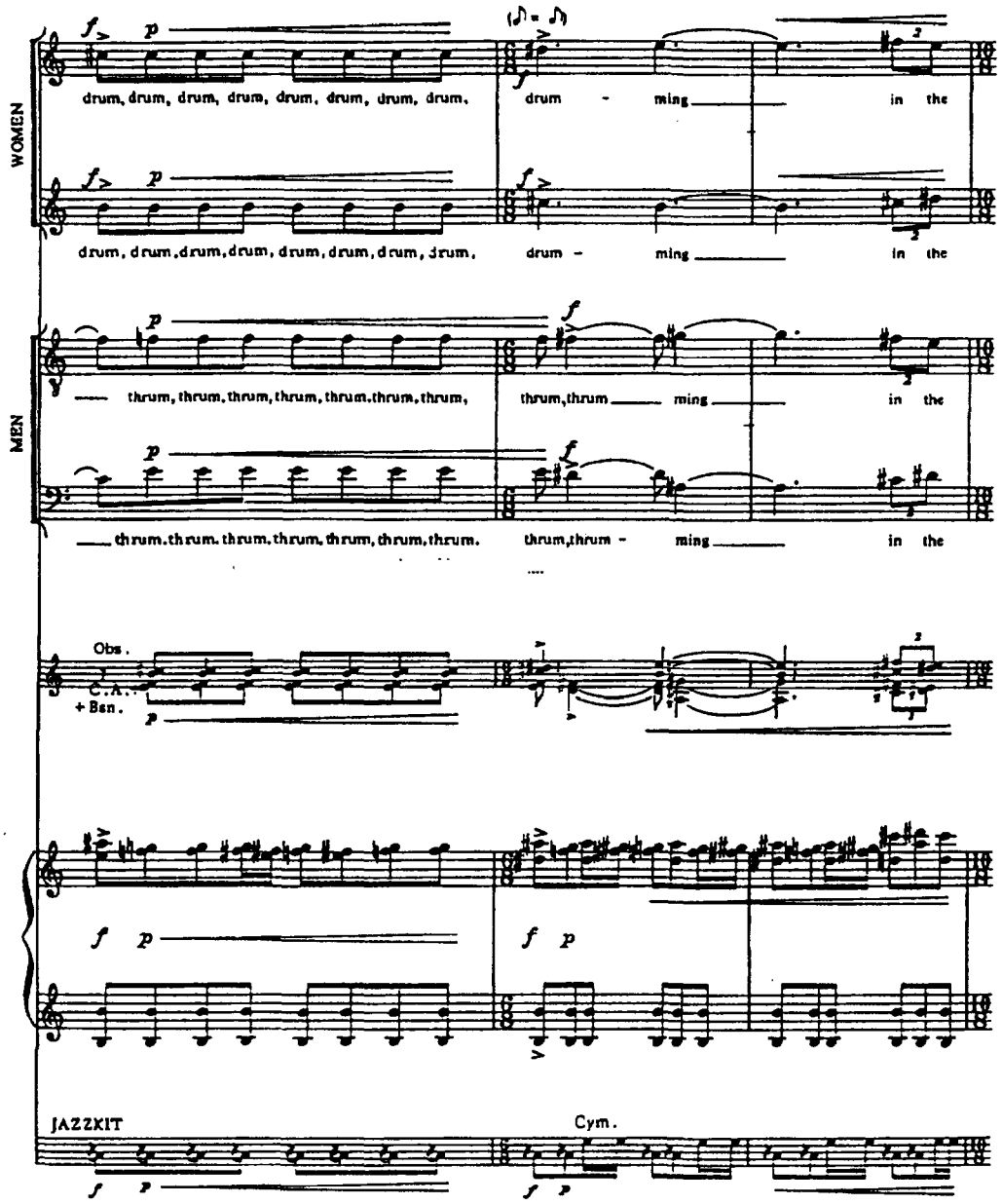
Le déroulement de la scène est à considérer en priorité par rapport au choc initial, auditif et visuel, que celle-ci ne peut manquer d'infliger au public. Nadia vient d'achever son chant du cygne et son dernier soupir s'accompagne d'un moment d'émotion lorsque Lev,

---

[1] C'est le cas de Meirion Bowen, dont il sera question plus loin.

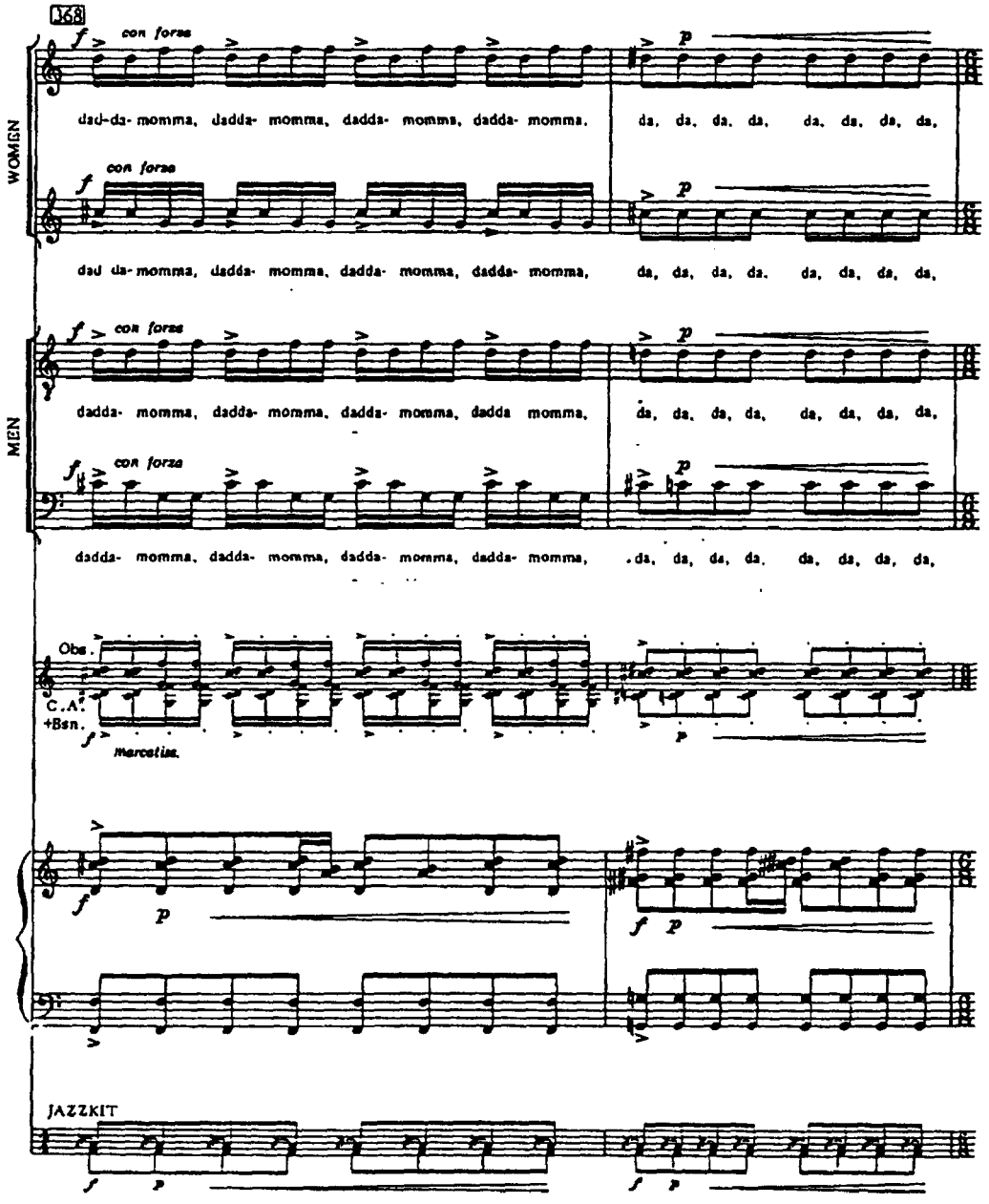
son mari, s'exclame : « Nadia, Nadia, wait for me in Paradise » (III.4, p.139). Aussitôt sur scène prend forme un paradis qui n'a rien de commun avec ce qu'évoque le mot « Paradise » pour l'imaginaire occidental. Le tableau qui s'offre brutalement à la vue se situe aux antipodes des images idylliques de paysages russes que Nadia décrivait sur son lit de mort – comme reviviscence du passé et prodrome de l'au-delà. Il s'agit d'un groupe de hippies rassemblés pour une gigantesque fumerie collective dont ils espèrent une « révélation ». Sans aucune transition, la scène 5 s'est imposée. Conjointement, la mise en branle d'un *jazzkit* qui supplante l'orchestre renforce le contraste par une intrusion sonore qui fait figure d'agression, tant par sa soudaineté que par l'âpreté de ses timbres et de ses rythmes.

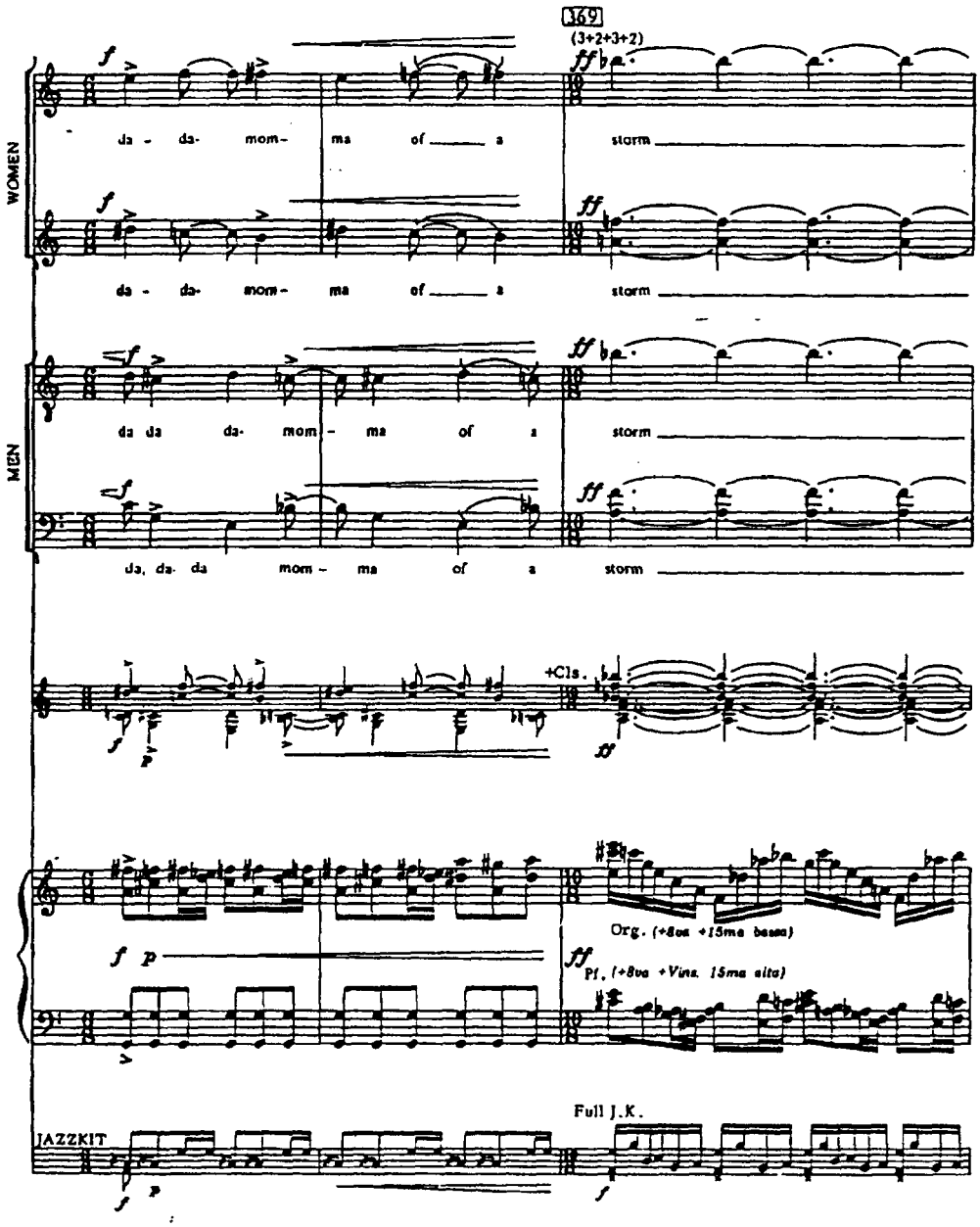
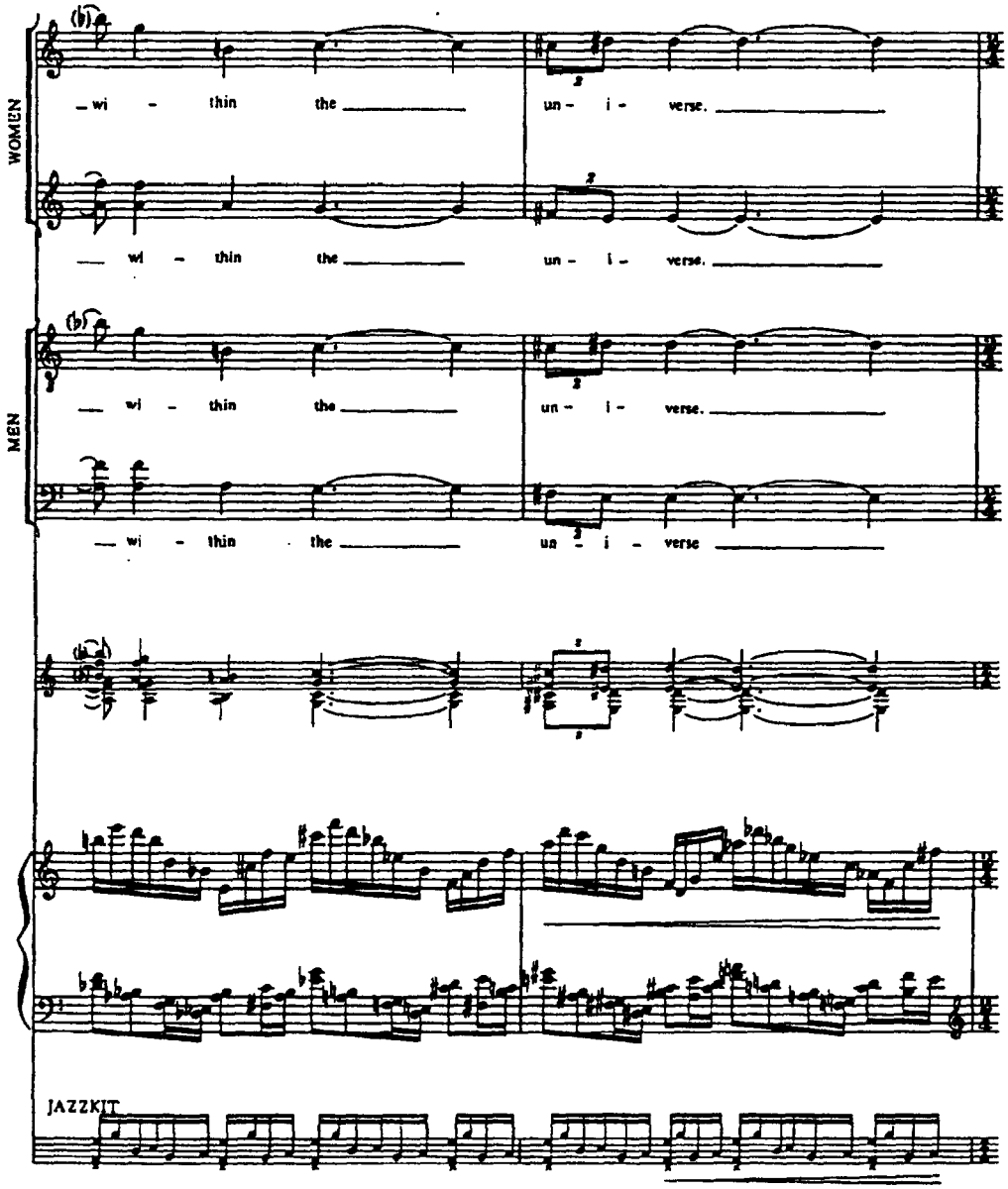
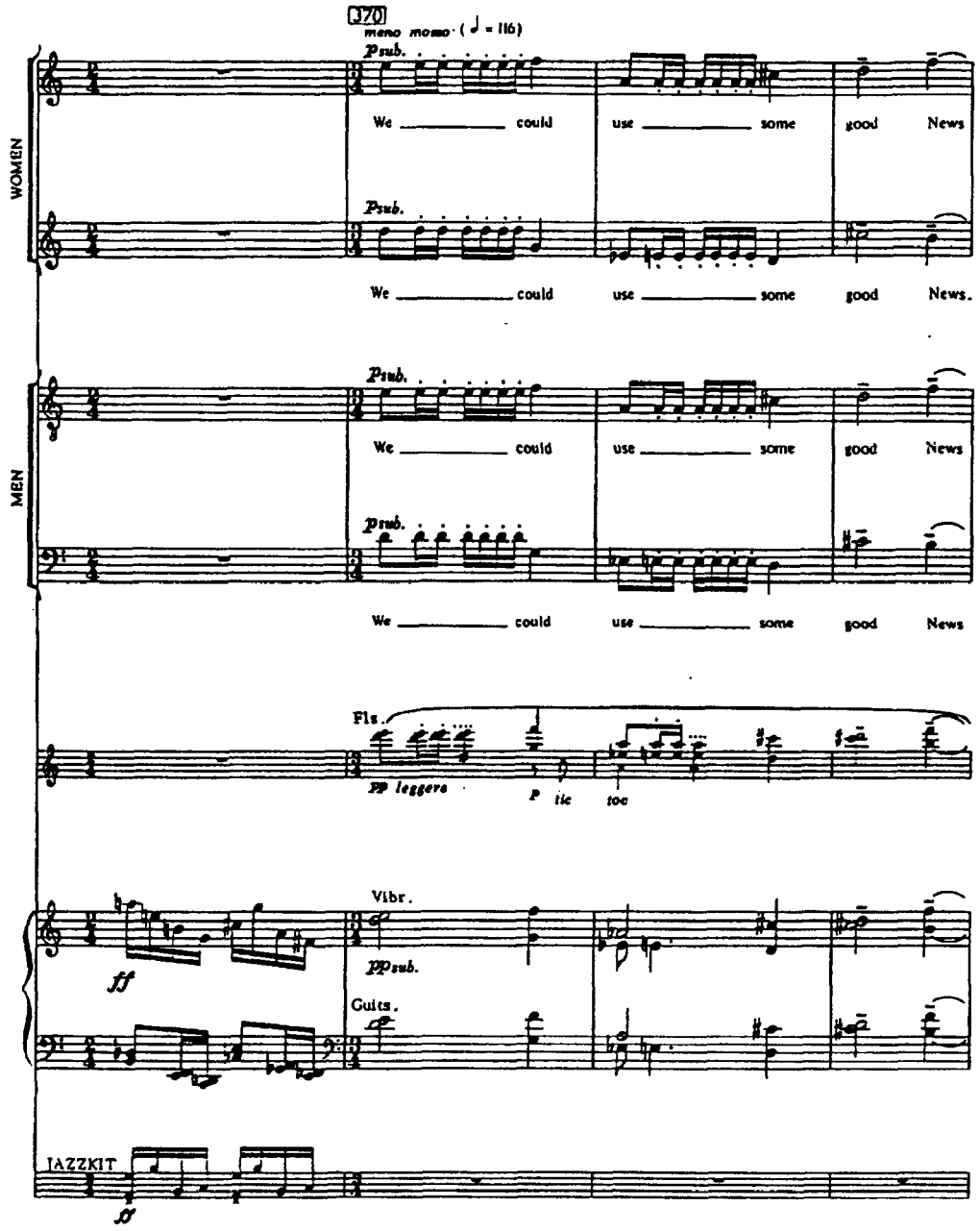
INVITATION AU VOYAGE

Avant qu'il ne soit possible de méditer sur cet anti-Eden, un chœur d'hommes et de femmes entonne à quatre voix une invitation au voyage dont la nature n'est que trop évidente : « Are we all... ready... for the trip ? » (p. 139). Une succession de questions au rythme martelé et aux paroles allitératives fait monter la tension :

J64
più mosso
WOMEN
What is that drumming, drum-ming.
What is that drumming, drum-ming.
MEN
What is that thrum-ming.
What is that thrum-ming.
Pf.+Str.
duro marc.
+Org.
Hrp.+Str.
Small Tom-Tom
JAZZKIT
trum, trum, trum, et sim

WOMEN
drum - ming,
drumming,
drumming, drumming.
drum- ming,
drumming,
drumming,
drumming,
MEN
thrumming,
thrumming,
thrumming,
thrumming,
thrumming,
thrum - ming,
thrumming,
thrumming,
thrumming,
thrumming.
mf p
mf p
mf p
JAZZKIT
mf p
mf p
mf p

L'usage rituel du tambour, adjuvant traditionnel de l'introduction à la transe, participe ici à la mise en condition pour le « trip » : le tam-tam retentit, mais le martèlement qui se fait entendre est d'origine vocale plus encore qu'instrumentale, suscité essentiellement par les paroles onomatopéïques du chœur. La diction imite le tambourinement par des répétitions à l'effet hypnotique. Deux

questions fournissent les phonèmes nécessaires à ce jeu d'harmonie imitative : « What is that drumming in the sky ?/What is that rumbling in the earth ? » (364-367). « Drumming » est d'abord répété six fois par le chœur féminin, puis raccourci en huit « drum » avant de reprendre sa forme initiale pour terminer la phrase, tandis que le chœur masculin fait subir un traitement parallèle à « thrumming ». Le même procédé est appliqué à « rumbling » et à la syllabe « rum », par les femmes, à « crumbling » et « crum » par les hommes. Le paroxysme itératif est atteint avec l'exploitation de « A dada-momma of a storm within the universe », qui donne lieu à quatre lancinants « dada-momma » suivi d'un roulement de « da da da da da da da da » (367-369). Cette imitation de percussion scande le rythme de l'univers secoué par un cataclysme qui du ciel se répercute sur la terre et, par son mouvement vibratoire, met les participants en accord avec le cosmos. La prière de l'assemblée s'élève alors, soutenue par les flûtes, le vibraphone et les guitares. Le *jazzkit* s'est tu et le chœur déclare doucement, en *staccato* : « We could use some good news from Nowhere right now » (370). L'expression, dénuée de toute solennité, détonne dans une pratique cérémonielle comme celle-ci ; le style sacramentel qui serait de rigueur est remplacé par une exténuation inattendue. La formulation de l'espoir messianique est, en effet, curieusement atténuée par l'emploi des termes « could use », « some », « Nowhere ». Ces derniers traduisent un certain

détachement de la part des locuteurs, signifié fort à propos par la diction *staccato* et néanmoins aussitôt démenti par l'urgence du « right now » :




369
(3+2+3+2)
WOMEN
da - da- mom- ma of a storm
da - da- mom- ma of a storm
MEN
da da da- mom- ma of a storm
da, da- da mom- ma of a storm
+Cls.
Org. (+8va +15ma bassa)
Pf. (+8va +Vins. 15ma alta)
Full J.K.
JAZZKIT

WOMEN
MEN
wi - thin the un - i - verse.
wi - thin the un - i - verse.
wi - thin the un - i - verse.
wi - thin the un - i - verse
JAZZKIT

Cela n'est que l'un des effets de contraste caractéristiques de la scène, où l'alternance, déstabilisante pour le spectateur, sévit continûment. Avec la phrase précédemment citée, l'irruption du langage quotidien dans le rituel provoquait le basculement dans la parodie, où se côtoient le noble et le vulgaire[2].

---

2 Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982, p.30.

INCARNAT

La phrase suivante, quant à elle, rapproche de manière saisissante des lexèmes empruntés respectivement au vocabulaire scientifique et religieux : « atoms with the speed of light assemble incarnate here ». Pour le public qui, comme les séides, se trouve privé de ses repères, il se peut que les atomes sidéraux qui viennent s'incarner sur terre à la vitesse de la lumière se métamorphosent, par un raccourci translinguistique, en atomes de lumière incarnate.

Cet *incarnat* qu'évoquent les paroles du chœur au moment de l'épiphanie d'Astron est précisément le « coloris de la vie » que recherchent désespérément les peintres et qui a inspiré à Georges Didi-Huberman sa réflexion sur la peinture incarnée[3]. L'ouvrage, qui questionne le statut de la peinture figurative dans son rapport au vivant, c'est-à-dire à la peau, s'appuie sur une lecture du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac pour poser le problème esthétique de l'incarnat. Or le peintre Frenhofer inventé par Balzac évoque par son nom l'opticien Fraunhofer, contemporain de l'auteur, fondateur de la spectroscopie, ce qui l'associe à une conception du monde selon laquelle « toute forme ne devrait son existence qu'au presque hasard d'une concrétion spectrale »[4].

Dans l'opéra, la scène dont il est question ressortit à la même idée. Développant l'analogie entre l'homme de sciences entré dans

---

3 Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*. Paris : Éditions de Minuit, 1985 : « L'incarnat serait le coloris-limite, d'abord en ce qu'il désigne un coloris *visé* par la peinture, en quelque sorte jamais réalisé (au sens hégélien) dans un tableau : car c'est le coloris "de la vie" », p.26.

4 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p.35.

l'Histoire et l'artiste fictif du récit balzacien, Georges Didi-Huberman conclut :

> Le savant Fraunhofer avait donc pénétré l'intimité des corps célestes par la seule analyse de leurs spectres, de leurs diaphanes émanations pelliculaires. On peut imaginer que l'hyper-peintre Frenhofer tenta la même chose avec les corps de chair.[5]

Si l'incarnat pictural participe du diaphane, c'est qu'il n'est pas un coloris-surface mais, comme la peau, un entre-deux, entre la limite-séparation du tégument et la limite-indistinction du derme fibrillaire. Aussi le corps représenté par le peintre doit-il

> être lui-même doué de la vertu intersticielle de la peau : surface vivante, poreuse, irriguée, chaude, – c'est-à-dire une non-surface.[6]

L'astéroïde-messager, dont la nature est, à n'en point douter, interstitielle, relève de cet incarnat qui, pour être pictural, n'en est pas moins musical :

> Le son est la lumière sous une autre forme : l'une et l'autre procèdent par vibrations qui aboutissent à l'homme et qu'il transforme en pensée dans ses centres nerveux. La musique, de même que la peinture, emploie des corps qui ont la faculté de dégager telle ou telle propriété de la substance mère, pour en composer des tableaux. [...] la musique est un art tissu dans les entrailles mêmes de la Nature.[7]

---

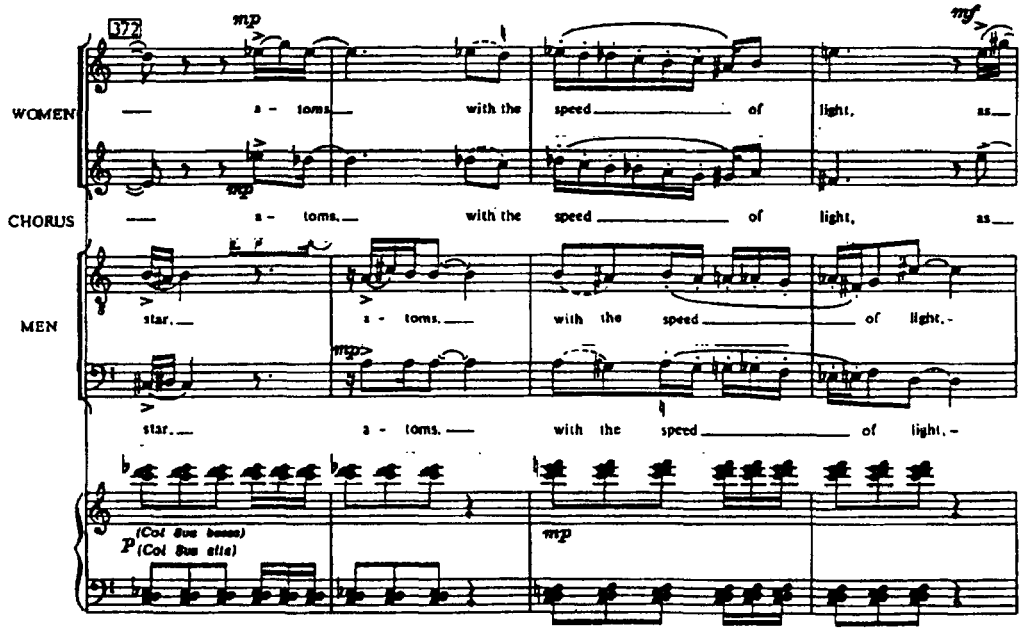
5 *Ibid.*, p.36.

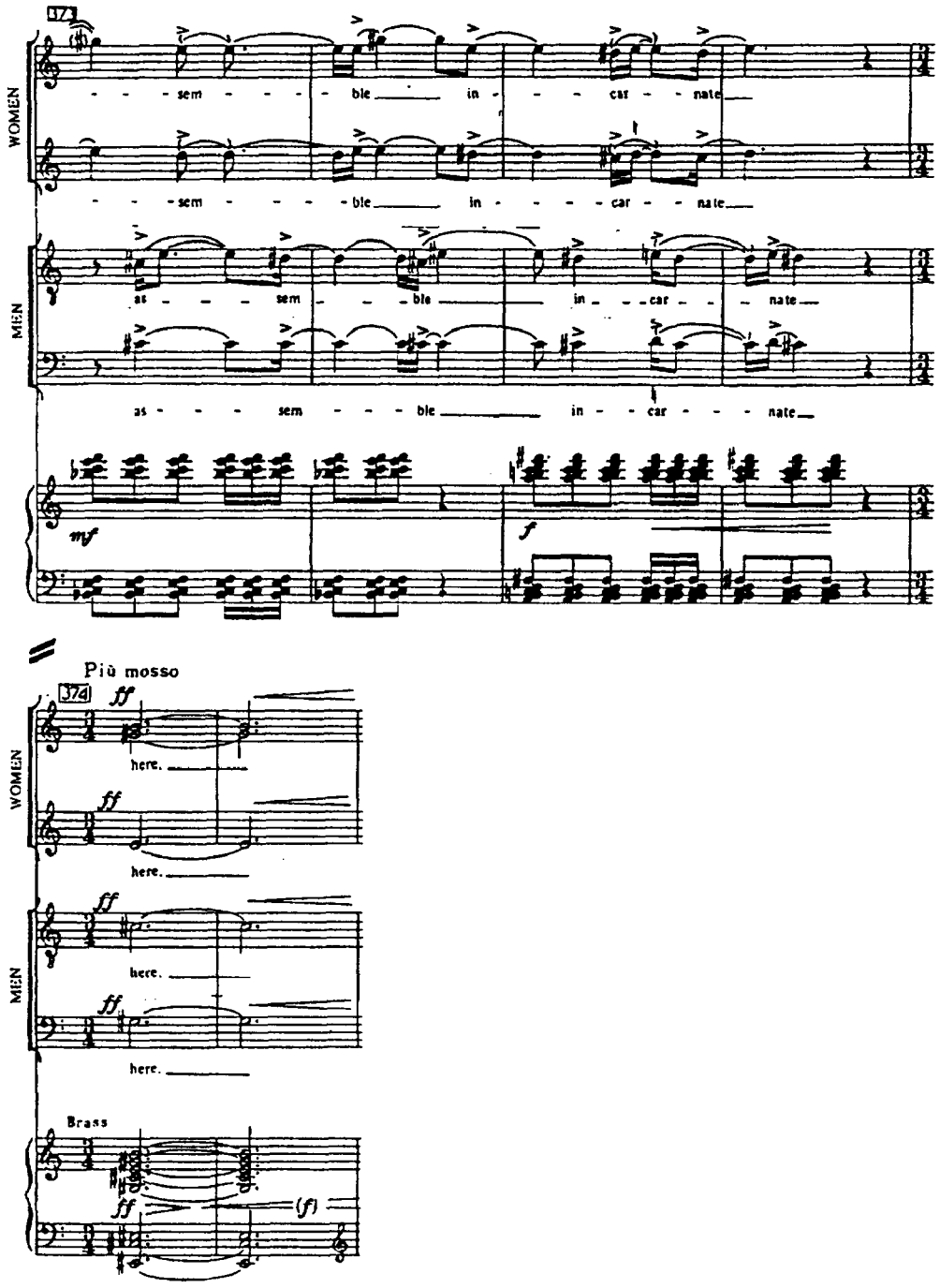
6 *Ibid.*, p.34.

7 Honoré de Balzac, *Gambara*, 1837, in *La comédie humaine X : Études philosophiques*. Paris : Gallimard, 1979, p.478.

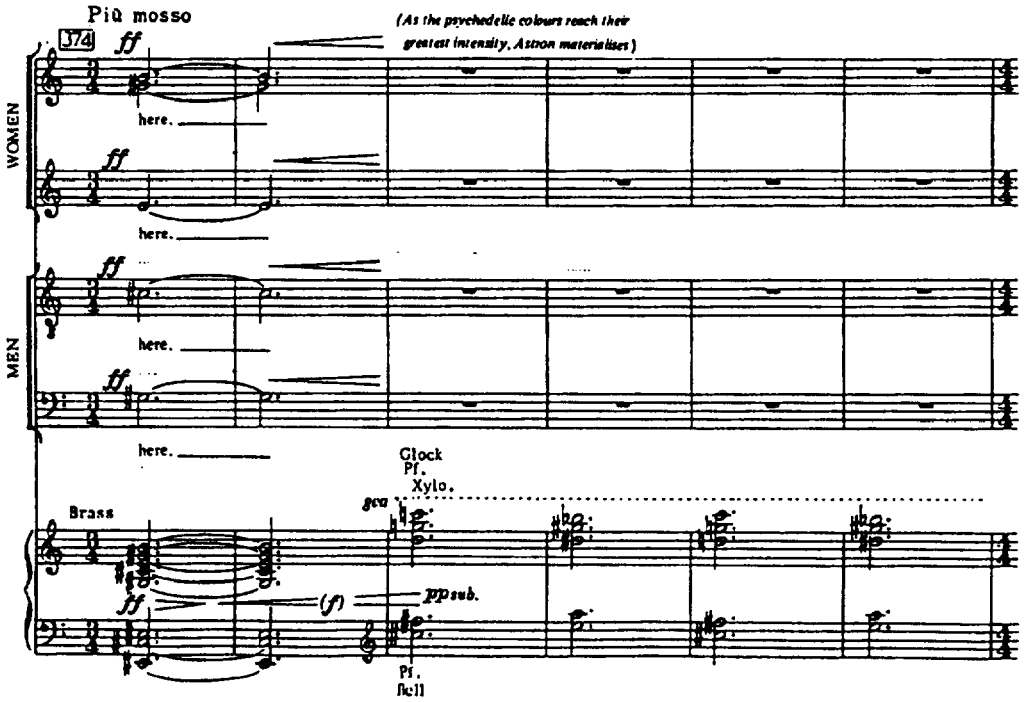
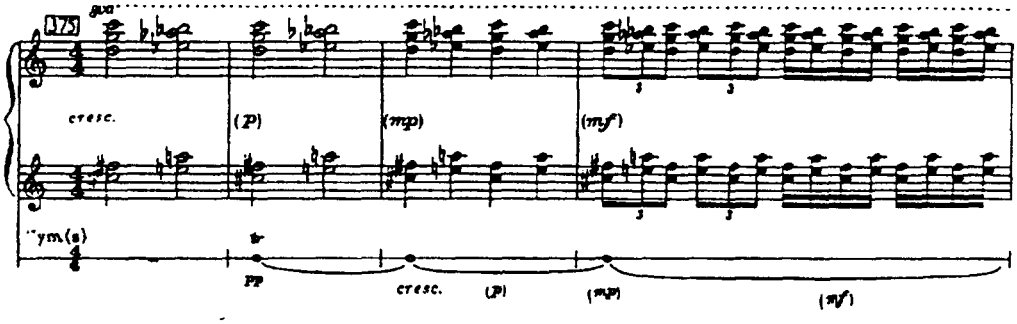
C'est pourquoi le « tableau » qu'offre la scène 5 à l'acte III de *The Ice Break* est autant visuel qu'auditif.

D'abord, le sentiment de l'imminence de la « vision » attendue par les « seekers » s'intensifie grâce à des jeux d'éclairage prescrits par les didascalies. À défaut d'avoir assisté à une représentation de l'opéra[8], on peut imaginer des lumières colorées, stroboscopiques, dont la diaprure inonde la scène pour la transformer en un kaléidoscope d'images hypnagogiques. Or, l'éblouissement qui s'ensuit affecte non seulement la vue, mais aussi, plus subtilement, l'ouïe. Le chromatisme profus se fait également musical, illustrant à merveille l'équivalence du son et de la lumière énoncée par le personnage balzacien (372-374) :



8 Depuis la reprise en 1979 de la première de Covent Garden (1977) dirigée par Colin Davis et mise en scène par Sam Wanaker, l'opéra n'a été joué qu'une seule fois, en version de *concert*, lors des « Proms » de l'été 1990 au Royal Albert Hall de Londres.

Un majestueux accord de cuivres ponctue la dernière phrase du chœur, aussitôt suivi d'accords aux timbres très différents qui évincent la mélodie au profit de l'harmonie et surtout du rythme. Glockenspiel, piano, xylophone et cloche retentissent pour signaler

l'apparition d'Astron. Réminiscents du xylophone d'Hermès, ils font plus qu'accompagner l'entrée du messager, ils la *matérialisent.* Le mode d'être du personnage est, par essence, musical. Il tient en huit mesures (374-375) qui seront rejouées, à rebours, au moment de sa disparition (387-388). Ces quelques mesures réalisent musicalement le processus que le chœur évoquait verbalement : comme les particules qui se précipitent toujours plus nombreuses de l'empyrée et s'agglutinent pour donner corps à Astron, dans un *crescendo* renforcé par les cymbales, les notes se multiplient à une vitesse vertigineuse et, tandis que les valeurs décroissent, noircissent la portée pour augmenter la densité de la substance sonore :



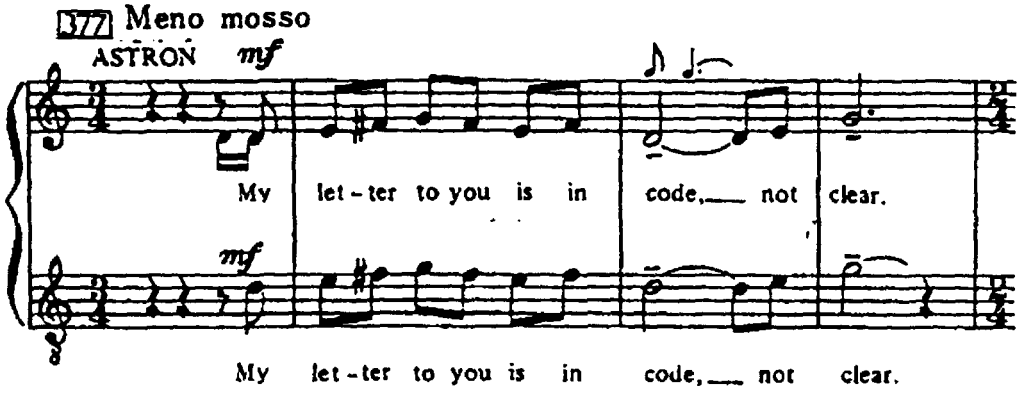
L'orgue intime alors solennellement le silence pour donner la parole au messager qui, physiquement et musicalement « incarné », est désormais prêt à intervenir (376).

2. Double voix

HERMAPHRODITE

Le séjour d'Astron sur la terre est si bref que le mystère de son identité reste entier. S'il ne fait aucun doute, d'après sa tessiture, qu'Astron est un personnage androgyne, il serait préférable à son sujet d'employer le terme d'hermaphrodite, en conformité avec sa filiation. N'est-il pas le descendant d'Hermès, dans l'arbre généalogique tippettien ? Or, il s'avère que le personnage est doté d'une tessiture double, « Lyric Mezzo and High Tenor (or Counter Tenor) », ce qui nécessite deux interprètes, l'un masculin, l'autre féminin. Il est à remarquer qu'Astron n'est pas conçu comme un être à *deux* voix mais à *double* voix, autrement dit une totalité qui réunit en elle les contraires et non pas une créature divisée, écartelée entre

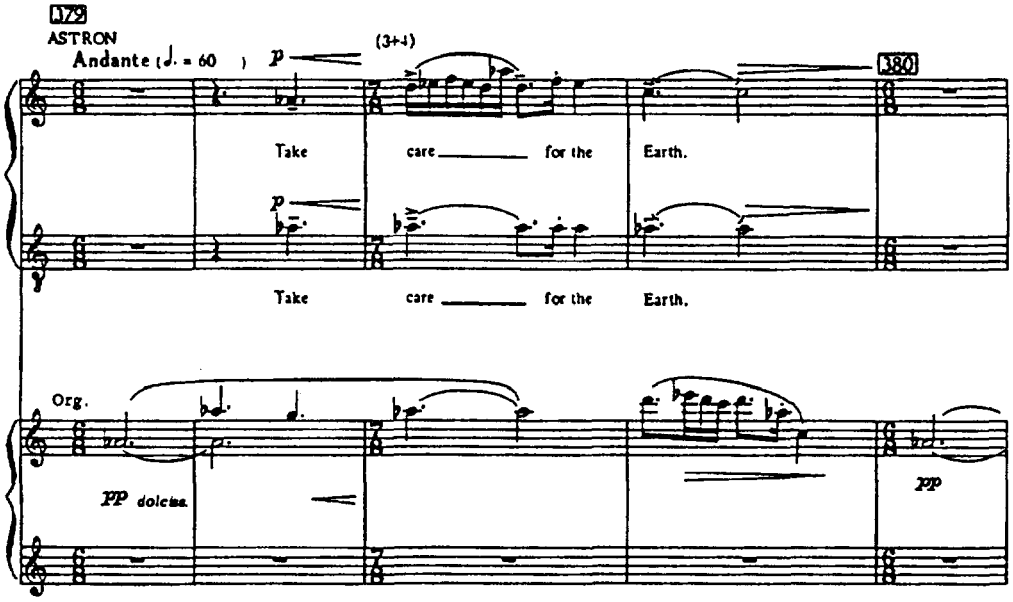
deux tendances antagonistes. C'est d'un *individu* au sens étymologique qu'émane « the double voice » dont il est question dans les didascalies. De prime abord, les deux parties de sa personnalité semblent coexister en parfaite harmonie, puisque son chant débute par une cantillation où les deux voix se confondent dans l'unisson. La différence de timbre entre les voix féminine et masculine qui s'élèvent *a cappella* ne peut certes passer inaperçue, mais la distinction est rendue ténue par un ambitus qui reste en-deçà de la psalmodie (377) :



LAPSUS

Mais une dissociation momentanée du masculin et du féminin immédiatement après suffit à détruire l'image de perfection que suggérait cette apparente complétude sexuelle. Un instant, la voix se fait uniquement masculine, le ténor posant seul la question insolite : « A tongue-slip that ? » (378). Question moins anodine qu'il n'y paraît, et qui signifie, contre toute attente, que l'émissaire sidéral est

un être faillible. Cette remarque parenthétique en *Sprechgesang* au beau milieu de la double cantillation d'Astron est un indice de la division dont il est victime. La scission générique recouvre une disjonction psychologique entre le conscient et l'inconscient dont le « tongue-slip » est la meilleure preuve. Trop humain, cet Astron, victime d'un inconscient qui lui joue des tours ? Piètre *messager* surtout, lui qui se rend coupable de lapsus, indigne successeur d'Hermès. L'auto-ironie dont il est capable confère néanmoins à la scène un ton inoubliable, comme le *la* tenu qui ouvre son message en donne faussement le ton, puisque la note réputée de référence s'avère être bémolisée (379) :



Sur le *la* bémol donné par l'orgue, le ténor énonce, *recto tono*, les mêmes paroles que le mezzo chante simultanément avec force mélismes. À cause de ce *la* insistant, qui n'est pas celui du diapason,

et aussi de sa double énonciation, le message proféré sonne faux. L'écart d'un demi-ton entre note naturelle et bémolisée, tout comme l'écart entre les deux lignes vocales du personnage, aussi infime soit-il, est signe de distanciation, celle de l'émissaire envers sa mission, du locuteur envers son énoncé.

CHANTER À CÔTÉ

Pour percevoir le caractère parodique du message dont est porteur Astron, il suffit de l'écouter, d'une oreille néanmoins davantage attentive aux sons qu'au sens. La seule intellection de la formule verbale ne permet pas, en effet, de déceler si l'injonction est parodique ou non. « Take care for the Earth. God will take care for himself » : bien que ces mots ne laissent de surprendre de la part d'un *envoyé du ciel* s'adressant à des hommes en quête de spiritualité, ils s'inscrivent, du fait même de leur caractère inattendu et provocateur, dans la lignée des « révélations » de tous ordres qui, par définition, relèvent du paradoxe.

Les paroles liminaires d'Astron, annonçant le caractère cryptique de son message, invitaient d'ailleurs à une herméneutique : « My letter to you is in code, not clear ». L'aposiopèse qui suit et l'aveu interrogatif de lapsus dont on ne sait sur quoi il porte exactement – « A tongue-slip that ? » – et dont l'importance est immédiatement niée – « No matter. » – sèment le doute sur toute possibilité d'interprétation du langage verbal. En revanche, au même

moment, la nature parodique de la musique s'impose avec évidence. Cette dernière ne peut être *entendue* autrement, tant par l'ouïe que par l'entendement. Il n'y a rien d'étonnant à cela, puisque musique et *parôdein* sont étroitement apparentées : la parodie est étymologiquement « chant à côté » ou « chant le long de », ce qui pousse Gérard Genette à remarquer que la *parôdia* à laquelle il est fait allusion dans la *Poétique* d'Aristote serait

> le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie.[9]

« Chanter à côté » : tel est le rôle de chacune des voix d'Astron par rapport à l'autre, comme de l'orgue qui donne un *la* à côté du ton. Quant aux paroles prononcées, elles participent à l'événement sonore perçu comme parodique et, par conséquent, ressortissent de la même rhétorique de l'écart. C'est pourquoi il est insuffisant d'en identifier la source supposée si l'on ne se livre pas à une confrontation critique de l'original et de la citation. Que penser d'une affirmation comme celle-ci ?

> Astron is a send-up and in any case his messages are not original but quotations from Jung and Shakespeare ; they are however deadly serious and the essence of what Tippett would wish his music to say.[10]

---

9 Gérard Genette, *op. cit.*, p.17. Il n'est pas inintéressant de noter que toute la réflexion de Genette sur la « littérature au second degré » a pour point de départ ces considérations musicologiques. La notion même de transtextualité, littéraire, serait ainsi dérivée de celle, musicale, de transposition.

10 Ian Kemp, *op. cit.*, p.470.

3. Citations ?

Faute d'apprécier le traitement parodique dont les paroles d'Astron font l'objet, on risque le contresens ou pour le moins un commentaire qui s'empêtre dans ses propres contradictions. Aussi la remarque citée est-elle révélatrice à plus d'un titre. L'ambivalence de la scène a été perçue par le critique, mais la difficulté d'en rendre compte n'a pas été dépassée. L'ironie est ressentie, mais seule l'analyse de son fonctionnement aurait permis d'éviter la dangereuse attitude qui consiste à s'attacher à la lettre des déclarations d'Astron et à les prendre au sérieux dans l'espoir de découvrir un *message* dans la musique de Tippett.

CONTENU DE VÉRITÉ

Or, prêter au compositeur des intentions expressives précises et *a fortiori* didactiques revient à tomber dans le même piège que les « seekers » qui croient avoir trouvé la réponse qu'ils attendaient ! Pour le critique, le piège se nomme « intentional fallacy ». Ian Kemp l'évite de justesse par une heureuse formulation : « the essence of what Tippett *would wish* his music to say », précise-t-il. Le conditionnel laisse à penser que ce souhait n'est – peut-être – qu'un vœu pieux du compositeur. Si tel est le cas, cela renvoie à l'homme bien plus qu'à l'œuvre et suppose de sortir du cadre de la présente étude pour s'intéresser aux convictions personnelles et aux rêves secrets de Sir Michael. Ce que T.S. Eliot affirmait du poète est tout aussi vrai du compositeur :

> My meaning is, that the poet has, not a « personality » to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality.[11]

TRANSPOSITION

En choisissant de prendre le *texte musico-verbal* comme point de départ de l'analyse, il est, par conséquent, possible de pousser cette dernière beaucoup plus loin. La scène envisagée est manifestement un morceau de bravoure dans cet art du « double talk » que d'aucuns qualifieraient de postmoderne[12]. La question n'est pas de savoir si les citations mises dans la bouche d'Astron sont « deadly serious » mais bien plutôt d'appréhender la citation comme *acte*, un acte éminemment ironique. Toute citation, aussi exacte soit-elle, est *transposition*, du fait du changement de *contexte*. Lorsque, de surcroît, l'emprunt devient adaptation libre de l'original, toute déviation hypertextuelle fait sens. C'est ce qui advient avec l'exhortation du messager céleste, qui met plusieurs textes en résonance parodique. L'un d'eux est la traduction anglaise de la

---

11 T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », 1919, in *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode. London : Faber & Faber, 1975, p. 42.

12 Sur l'ironie postmoderne dans la littérature et les arts visuels comme reconnaissance et exploitation de la duplicité inhérente à toute communication (« doubleness »), voir les ouvrages de Linda Hutcheon, en particulier *Double-Talking : Essays on Verbal and Visual Ironies in Canadian Contemporary Art and Literature*. Toronto : Essays in Canadian Writing Press, 1992.

source jungienne mentionnée par le commentateur :

> One must be able to suffer God. That is the supreme task for the carrier of ideas. He must be the advocate of the earth. God will take care of himself.[13]

Cette référence est éclairante dans la mesure où elle révèle la nature du lapsus d'Astron. Le terme de « lettre » pour désigner son message trahit son emprunt à la correspondance (de Jung) et la mention du lapsus est un indice en direction de la psychanalyse, fût-elle freudienne... Si l'expression tippettienne est plus condensée, la teneur de l'admonition est la même et la fin de la « citation » est presque littérale. Pourtant de Jung, le chrétien, à Tippett, le païen avoué[14], les mêmes mots sonnent différemment. La concision de la formulation leur donne un caractère plus percutant et aussi plus familier, comme s'il s'agissait d'une sentence appartenant au domaine public. Il s'avère que par simple substitution – un mot pour un autre, autrement dit *lapsus* – on obtient l'adage suivant : « Take care of the sense and the sounds will take care of themselves ». Voilà retrouvée la version anglaise connue depuis l'enfance. La similitude des derniers mots de la lettre jungienne avec les paroles de la Duchesse d'*Alice au pays des merveilles* crée un effet de fausse familiarité. Procédé couramment appliqué aux dictons populaires, le

---

13 Carl Gustav Jung, lettre du 30 avril 1929 à Walter Robert Corti, in *Letters I (1906-1950)*. London : Routledge & Kegan Paul, 1973, pp.64-65. Citée par Ian Kemp, *op. cit.*, p.497, note.

14 Interrogé sur sa foi et son rapport au divin en tant qu'artiste qui, en se réclamant d'Hermès, se veut le trait d'union entre deux mondes, Tippett nous a répondu d'un air malicieux être sans conteste un païen convaincu et nous a renvoyé à la lecture du poète Hölderlin ... (Question posée au compositeur par nous-même lors d'une causerie organisée dans le cadre du festival Musica de Strasbourg, le 10 octobre 1992).

ressort ludique réside dans l'effet de surprise (changement sémantique) qui accompagne l'impression de « déjà entendu » (imitation formelle). Rien n'interdit, cependant, comme le fait Ian Kemp, de prendre au sérieux le nouvel adage, mais la référence à l'original ne pouvant être oubliée, il s'ensuit une oscillation entre « mimotexte » et texte de départ qui est constitutive de l'*ironie*.

Le propre de l'ironie, qui dans les tentatives taxinomiques de Genette se situe précisément entre le ludique et le sérieux, est d'exprimer simultanément une chose et son contraire, ou de concilier l'inconciliable. La recommandation de s'occuper de la Terre s'assortit ainsi de celle qu'elle prétend remplacer (s'occuper du sens) tout comme le conseil de laisser Dieu tranquille en contient, en filigrane, un autre, apparemment sans aucun rapport avec lui (ne pas se mêler des sons). Dans un opéra, le jeu hypertextuel auquel on doit la mise en relation Terre-sens/Dieu-sons, acquiert une valeur métalinguistique qui meut l'ironie en auto-ironie. Il faudra revenir sur les implications d'un tel « message ».

ZARATHOUSTRA

Il est à remarquer que, malgré l'incongruité dûe à la substitution lexicale que l'on sait, le contenu sémantique est fort convaincant – à preuve le jugement de Kemp – et ne semble pas véritablement inédit, même pour qui n'est pas jungien. Si l'injonction ne paraît pas nouvelle, c'est qu'un autre message, antérieur de près d'un siècle, est dans toutes les mémoires : « Dieu est mort ». Replacée dans son contexte, l'assertion de Zarathoustra mérite que l'on s'y attarde :

> Je vous conjure, mes frères, *à la Terre restez fidèles*, et n'ayez foi en ceux qui d'espérances supraterrestres vous font discours ! Ce sont des empoisonneurs, qu'ils le sachent ou non !
>
> Ce sont des contempteurs de la vie ! Des agonisants qui eux-mêmes s'empoisonnèrent, et dont la Terre est lasse ; et ils peuvent bien disparaître !
>
> Jadis l'outrage contre Dieu fut l'outrage le plus grand, mais Dieu est mort, et avec lui moururent aussi ces outrageurs. Faire outrage à la Terre est maintenant le plus terrible, et estimer plus haut les entrailles de l'insondable que le sens de la Terre !15

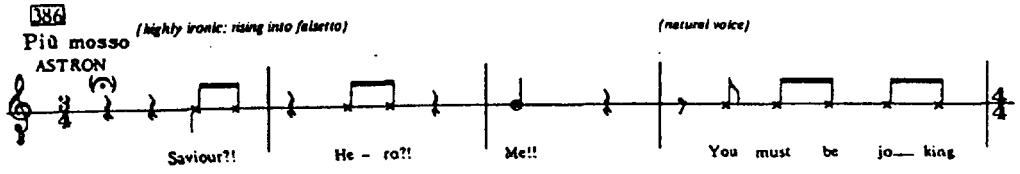
La parenté de *contenu* entre les deux discours est évidente : alternative Ciel/Terre et injonction de fidélité à la Terre (soulignée dans le texte nietzschéen). Mais l'hypertextualité est aussi repérable dans l'alliance Terre-sens opérée par la formule de Zarathoustra « le sens de la Terre ». La mise en garde contre « ceux qui d'espérances supraterrestres vous font discours » contient en germe l'ambivalence fondamentale de l'apparition d'Astron et de la scène toute entière. L'ironie inhérente à sa position de messager céleste venu avertir les hommes d'oublier le Ciel est semblable à celle de Zarathoustra « descendu » parmi les hommes *comme un astre en son déclin*, le texte jouant continûment sur la polysémie du verbe allemand « untergehen ». Comme Zarathoustra qui disparaît en accomplissant tout simplement la trajectoire inverse, celle d'un lever de soleil, l'astéroïde retourne d'où il était venu, rejoignant les corps célestes par rétrogradation, grâce à l'exécution inversée de la suite

---

15 Friedrich Nietzsche, « Prologue de Zarathoustra » in *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre qui est pour* tous *et qui n'est pour* personne. 1883-1885. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard, 1971, p.22.

de notes qui l'avait fait surgir. Si les prophètes délétères « peuvent bien disparaître », Zarathou*stra*, *Astr*on et leurs semblables *se doivent* de disparaître, de peur qu'en s'attardant parmi les hommes ils ne deviennent malgré eux des gourous, au sens le plus péjoratif du terme. Il n'est que d'observer en un premier temps la satisfaction béate de l'assistance qui reprend aussitôt à son compte le message entendu, les chœurs d'hommes et de femmes entonnant à l'unisson un mélodieux : « ah, take care for the Earth our mother » (381-382), avec un *forte* sur le mot « Earth » ; puis l'enthousiasme paroxystique déclenché par la « bénédiction » qui suit, dont l'expression *fortissimo* est soulignée par les cordes et ponctuée d'accords tonitruants de cuivres : « Astron ! O messenger ! Angel ! Our Saviour Hero ! » (385).

Le caractère excessif, pour ne pas dire incongru, d'une telle réaction de la part des néophytes, est immédiatement dénoncé par le messager lui-même qui s'exclame (386) :



BÉNÉDICTION

Cette auto-ironie inattendue est un véritable coup de théâtre. Le recours à la voix de fausset, révélatrice du parodique – le « chanter faux » – puis au *parlé* ordinaire, rompt le continuum musical de

manière spectaculaire. La cause de l'indignation d'Astron face à la disproportion entre sa bénédiction et l'exultation des « seekers » enfin comblés est à rechercher dans la nature même de cette bénédiction (383-384). Les deux voix à l'unisson font une annonce *recto tono* sur un *la*, naturel cette fois-ci : « A blessing I remember from an earlier dream », pour introduire la formule de bénédiction proprement dite. Ces paroles compromettent la « justesse » exceptionnelle de la musique, en laissant supposer que tout ceci n'est qu'un rêve, une expérience psychédélique collective à laquelle le locuteur participe, rêveur parmi les rêveurs. Pourtant, lorsqu'il cite en guise de « blessing » deux vers du masque de *La tempête* de Shakespeare, il ne fait nullement figure d'imposteur, car rien n'autorisait à penser que le rêve mentionné fût nécessairement le sien et l'emprunt est, typographiquement, signalé comme tel par l'emploi des guillemets : « "Spring come to you at the farthest/In the very end of harvest" ». Ce sont les mots chantés par Cérès à l'adresse de Ferdinand et Miranda et dont on sait qu'ils ont fait couler beaucoup d'encre parmi les shakespeariens, tant par leur forme que par leur contenu. Ces vers, que Tippett prend soin de désigner comme étrangers à son propre discours de librettiste, sont précisément ceux en lesquels les spécialistes voient la preuve de *l'interpolation* supposée de la pièce, autrement dit, ceux-là mêmes

dont la paternité est incertaine[16]. La reconnaissance du sujet de l'énonciation qu'implique l'usage des guillemets revêt ainsi une valeur on ne peut plus ironique, puisque la notion d'auteur, dans ce cas, a perdu toute pertinence. L'origine de la citation n'est pas une personne mais un *lieu*, qu'on l'appelle *La tempête* ou bien « an earlier dream », un texte auquel le librettiste fait un emprunt qu'il signale. Bien que la signalisation typographique n'influe que sur la rencontre avec le texte écrit, la lecture du livret ou de la partition, les paroles d'introduction prononcées par Astron peuvent être entendues par le public comme l'annonce d'un emprunt. Ceci peut se produire rétroactivement à l'audition des vers cités de *La tempête*, une fois ces derniers reconnus. Mais il est impossible d'occulter que c'est en tant que compositeur que le librettiste se livre à cette pratique ironique de la citation.

> En effet, si la citation avec guillemets n'existe pas en musique, contrairement à ce qui se passe en littérature, l'activité citationnelle, elle, apparaîtrait peut-être comme la pierre de touche de l'écriture et de la composition musicales.[17]

LA MORT DE L'AUTEUR

Il est indéniable que la pratique citationnelle entre pour une grande part dans la composition musicale, et le propre de cette

16 Frank Kermode, Introduction,*The Tempest*, de William Shakespeare. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London and New York : Methuen, 1964, pp.xi-xxiv.

17 Françoise Escal, *Le compositeur et ses modèles*. Paris : P.U.F., 1984, p.11.

pratique est que, lorsqu'il s'agit de musique, ses limites sont impossibles à tracer. Si l'emprunt d'une phrase mélodique ou d'un thème est identifiable, comment décider si tel accord ou telle cellule rythmique relève de la citation ou non ? Il est des similitudes frappantes perceptibles pour le mélomane et totalement involontaires de la part du créateur. Une citation « inconsciente » est-elle encore une citation ? La *remémoration* dont parle Astron (« A blessing *I remember* ») correspond parfaitement au processus de création musicale, souvent décrit comme la simple transcription de sons préexistants issus d'un Ailleurs – du fond des âges, de l'inconscient collectif ou du Paradis – auquel la capacité d'écoute du musicien permettrait un accès privilégié. Composer reviendrait à réactiver des souvenirs sonores d'origine mystérieuse, tant il est vrai que le phénomène visuel de *rémanence* sur lequel se fonde l'art cinématographique possède un équivalent exact dans le domaine sonore, une rémanence auditive qui fonde l'art musical et que le terme de « résonance » n'exprime pas tout à fait. C'est pourquoi la musique fait de la citation sans le savoir, « innocemment » en quelque sorte. Une fois de plus, le livret se fait métatexte, en attirant l'attention sur la spécificité de la musique par rapport à la littérature et sur leurs affinités également, puisque l'accent est mis sur le fonctionnement intertexuel.

LES MYSTÈRES D'ÉLEUSIS

Pour le public, la référence à *La tempête* ne fait qu'inaugurer une série de références en chaîne. On sait que la phrase citée appartient au masque (IV.1, v.114-115), qui fait lui-même figure de citation, ou du moins de « pièce rapportée », à cause du style qui le caractérise. Il contraste avec le reste de l'œuvre, car il est écrit

> in a language which is probably a deliberate *pastiche* of the fashionable diction of the masque proper. This last point reminds us that Shakespeare obviously valued the device of serious parody as a mode for the play within the play.[18]

La « parodie sérieuse » de Shakespeare et les emboîtements textuels du dramaturge, qui sont à leur tour parodiés par Tippett, donnent lieu à des effets d'écho qui font sens dans le contexte de l'opéra. La forme de la *bénédiction*, par exemple, au-delà du souhait conventionnel qu'elle contient, d'un Age d'Or sans hiver, est naturellement d'origine biblique. Elle renvoie aux bénédictions et malédictions proférées par le Dieu de l'Ancien Testament à l'adresse de ceux qui choisissent ou non d'obéir à Ses commandements. À ceux qui feront ce qu'Il ordonne, voici ce qu'Il promet : « And your threshing shall reach unto the vintage, and the vintage shall reach unto the sowing time » (Lévitique, 26 : 5). On comprend que désormais c'est Astron qui ordonne : « Occupez-vous donc de la Terre, Dieu s'occupera de lui-même »; et qui assure le bonheur, en termes agricoles, à ceux qui l'auront écouté. Dans la logique parodique, il n'est guère surprenant qu'il reprenne les

---

[18] Frank Kermode, *op. cit.*, p.xxiii.

paroles de Cérès, la divinité des moissons convoquée par Prospero, qui est aussi la Déméter des mystères d'Éleusis. La référence païenne se superpose à la référence chrétienne, la notion de terre cultivée (Déméter) à celle de Terre cosmogonique (Gaia), les croyances antiques aux préoccupations écologiques contemporaines.

En évoquant le mythe de Déméter et Perséphone, qui représente une forme de *coincidentia oppositorum*, la citation semble venir préciser le sens de l'injonction d'Astron à l'égard de la Terre, mais elle ne le restreint pas pour autant. Elle met en lumière une interprétation possible du message tout en laissant affleurer de multiples strates de sens. Elle n'est responsable d'aucune réduction, puisque les paroles originelles, celles de Cérès, émanent d'un être ontologiquement ambigu, un esprit, suscité par la magie de Prospero pour se volatiliser aussitôt à la manière d'une vision onirique, « melted into air, into thin air » (v.150). L'allusion métatextuelle est de nouveau évidente : le rêve antérieur dont Astron se souvient pourrait bien être un opéra de Tippett.

PRIVATE JOKE

Dans la scène finale du *Midsummer Marriage*, le chœur s'interrogeait sur les événements constitutifs du spectacle : « Was it a vision ? Was it a dream ? » (p. 52). Mais le souvenir qui s'impose le plus fortement est celui d'un autre rêve-opéra, *The Knot Garden*, construit précisément sur la relation hypertextuelle à la *Tempête*. Ses tableaux successifs se substituent les uns aux autres au rythme des « dissolve » que les didascalies empruntent à la tirade de Prospero (v.154). Ce sont aussi les mots de Prospero (v.156) qui

accompagnent les derniers instants de l'opéra d'un significatif : « Leave not a rack behind », prononcé par Mangus et repris par le chœur (p.113), ces mots qui, dans la pièce, précédaient immédiatement les vers célèbres : « We are such stuff/As dreams are made on ; and our little life/Is rounded with a sleep » (v.156-158). Devenus objets de citation jusqu'à en occulter la pièce elle-même, ces vers n'apparaissent dans aucun livret de Tippett. Mais ils parcourent chacun d'eux de manière souterraine et les ébranlent de toute la force du non-dit. De la citation à l'auto-citation, il n'y qu'un pas, que le librettiste de *The Ice Break* n'a pas hésité à franchir en faisant *allusion* à son opéra précédent par le truchement de la *Tempête*. Or, on sait l'importance de la musique dans cette pièce et on se souvient que les paroles de Cérès sont *chantées*.

On sait peut-être moins que, en 1962, la pièce fut jouée à l'Old Vic sur une musique composée par Tippett pour la circonstance[19]. Par conséquent, bien que la vérification sur partition soit impossible, tout autorise à penser que le compositeur de *The Ice Break* se cite lui-même à cet instant de l'opéra. Le procédé s'assimile à une sorte de *private joke* portant sur un passé musical resté secret et l'auto-ironie qui s'y manifeste préfigure celle du personnage d'Astron qui, aussitôt après, répond aux acclamations de l'assistance par l'auto-dérision : « Saviour ?! Hero?! Me!!/You must be joking » (p.140).

---

19 Mentionné par Gordon Theil, comp., *Michael Tippett : A Bio-Bibliography*. New York : Greenwood Press, 1989, p. 29 : « *Incidental Music for Shakespeare's* The Tempest (1962). Flute (piccolo), clarinet (bass clarinet), horn, trumpet, trombone, percussion (2 players, one on timpani), harp, harpsichord, 4 singers : male or female (Ariel) and tenor, 2 baritones for the central Masque.[...] Manuscript : private collection [...]. Unpublished. »

4. Haute fidélité et distorsion

ACOUSTIQUE

La distance qu'énoncent les paroles entre le messager et sa mission, entre le créateur et son œuvre, entre le librettiste et ses sources, est d'abord un phénomène *acoustique* qui s'impose à l'ouïe sans l'intermédiaire d'une quelconque analyse textuelle. L'écart entre l'original et sa reproduction, qui, en littérature, fonde le rapport parodique entre hypotexte et hypertexte, se manifeste également chaque fois que la propagation d'un *son* passe par un *canal.* Que ce canal soit constitué par les murs de la salle de concert, le microphone du chanteur, la bande magnétique de l'enregistrement ou tout autre transducteur mécanique ou électronique, la forme originale du son émis se trouve inévitablement distordue : le son change de timbre, de transitoires et d'intensité[20]. Aussi la *haute fidélité* est-elle le souci majeur dans la reproduction du signal son et un *idéal* que les progrès techniques permettent d'approcher, sans pouvoir toutefois l'atteindre. Lorsqu'il s'agit de la restitution du son – *a fortiori* du son musical – la notion de fidélité ne peut être que relative. Cet écart irréductible est ce avec quoi tout musicien doit composer, au sens transitif et intransitif du terme, puisqu'il lui faut se résigner à ce que la forme ultime des sons qu'il a créés lui échappe : « The sounds will take care of themselves ».

---

20 Voir l'article « distorsion », *Dictionnaire de la musique : Science de la musique. Techniques, formes, instruments*, éd. Marc Honegger. 2 vol. Paris : Bordas, 1976.

On mesure alors la dimension métalinguistique d'une scène d'opéra qui est une immense interrogation (*eirôneia*) associant parodie littéraire et distorsion musicale. Le *falsetto* d'Astron, en effet, n'en est pas un exemple isolé : comme le préconisent les didascalies, l'apparition du messager est tout entière placée sous le signe de la distorsion :

> *The double voice should be « orchestrated », « coloured », i.e. given degrees of strangeness – even slight distortion – according to the changes of emphasis and meaning, by means of speaking-tube and loud-speaker system or other device, providing the words remain quite clear.* (p.139)

Le terme de « distorsion » est employé par Tippett lui-même pour désigner l'effet acoustique d'inquiétante étrangeté qui doit accompagner le personnage.

POINT D'INTERROGATION

La question de *l'origine* de l'émissaire se trouve ainsi posée de manière spectaculaire. D'où vient cette double voix au timbre indéfinissable ? La fin de la scène, loin d'offrir une réponse, prolonge l'interrogation au-delà de la visite sur terre du messager-astéroïde. Aussitôt après s'être moqué des couronnes qui lui étaient tressées, il s'auto-détruit par rétrogradation de la mélodie initiale de son apparition (387-388). Son image est, certes, réduite à néant : « *Astron's psychedelic image starts to tremble and disintegrate to nothing* » (p.140). Mais lorsque sa voix retentit à nouveau, « *invisible, in the distance, as though from the black hole where he appeared* » (p.140), il est clair qu'Astron s'est seulement soustrait à la vue de ses adorateurs et qu'il continue d'exister dans cet Ailleurs

inconnaissable. Aussi lorsque son message premier, « Take care [...] », résonne une fois encore, répété à l'identique mais en voix *off*, « *through the speakers* », c'est-à-dire légèrement distordu, accompagné de l'orgue « *as though from the far distance* », sans que la source émettrice puisse être identifiée, le mystère ne fait que s'épaissir (389). Le sentiment de malaise qui s'ensuit est néanmoins de courte durée : « *The Paradise Garden with the Chorus vanishes as by ... explosion* ». La scène suivante débute ; après cet intermède, l'opéra peut reprendre son cours normal.

DÉCEPTIONS

Pour Meirion Bowen, en 1982, l'épisode du « Paradise Garden » était perçu comme un échec :

> Unfortunately, this scene does not live up to its aims. The flow of lyricism characteristic of Tippett's music in all such visionary episodes is subverted by the restless tempo and fragmented outline of the music. One cannot help feeling that it should be less inhibited. The « storm in the universe » experienced by the chorus of seekers might have been tumultuous. Against it, Astron's ironic self-debunking [...] ought to be breathtaking. Yet it hardly registers. The scene is one of Tippett's few failures in a domain where normally he enjoys prodigious success.[21]

Ce qui est reproché au compositeur est la présentation d'une expérience de « vision » extatique peu convaincante et la frustration qui s'ensuit. Il s'agit d'un faux procès, puisque la vision en question s'inscrit dans un contexte « psychédélique » et que les participants exaltés, probablement sous l'emprise de la drogue, sont victimes

---

21 Meirion Bowen, *op. cit.*, pp.135-136.

d'une hallucination collective qui est à l'opposé du contact mystique avec le divin.

La réaction de ceux qui, à l'instar de Meirion Bowen, sont déçus par cette évocation de paradis artificiels parce qu'elle manque d'intensité et n'exprime pas le divin, témoigne finalement de l'impact de la scène, qu'ils se refusent à reconnaître et qui leur a pourtant fait oublier ce dont il s'agissait vraiment. Si l'on considère la situation de la scène dans *The Ice Break*, il s'avère que la suspension de l'action qu'elle réalise dans l'opéra est du même ordre que celle de l'aria d'Hermès qui, dans *King Priam*, suscite un désir d'éternité qui demeure inassouvi. C'est ce qui explique la tendance à dénigrer cette scène dérangeante qui met celui qui y assiste en position très inconfortable, celle déjà évoquée par le Ténor de l'oratorio *A Child of Our Time* : « I am caught between my desires and their frustration as between the hammer and the anvil » (45-46).

Après avoir montré un monde déshumanisé où l'escalade de la violence atteint l'horreur absolue, l'opéra introduit avec la mort de Nadia l'espérance d'un monde meilleur, suggéré par un moment musical empreint d'un lyrisme inattendu. Aussi les *Flower Children* que l'on ne peut s'empêcher de reconnaître en ces « seekers » représentent-ils un pacifisme et un spiritualisme bienvenus. Or, la sérénité et le réconfort escomptés sont refusés à l'assistance, sur scène et dans la salle : le Sauveur n'en est pas un !

Les regrets sont similaires à ceux que suscitait l'aria d'Hermès dans *King Priam*, et bien que, dans *The Ice Break*, les accords

métalliques de la guitare électrique aient remplacé les suaves accents de la harpe, la tentation, pour le public, d'assimiler l'ersatz proposé à l'expérience véritable de la transcendance est la même. Lorsque Meirion Bowen déplore que l'exclamation d'Astron dénonçant le culte dont il fait l'objet « hardly registers », il offre la confirmation que l'énoncé *sonne faux* et que la parodie fonctionne, à ses propres dépens. Le recours au *falsetto* ne peut qu'irriter l'auditeur, le déstabiliser et installer le doute dans la béance qui attendait d'être comblée par une réponse. Une fois passé le moment d'intense déception, l'appréciation esthétique de l'épisode peut devenir plus positive.

En 1991, le même critique, chargé de la présentation de l'opéra accompagnant l'enregistrement réalisé par Virgin Classics, n'hésite pas à qualifier la scène de « crux of the opera ». Son commentaire ne porte plus désormais que sur la teneur du message d'Astron qui, assure-t-il en écho à Ian Kemp, « represents Tippett's own stance »[22]. Si, avec le temps, l'accueil de l'œuvre s'avère plus enthousiaste, les propos de Bowen témoignent encore, quelque dix ans plus tard, qu'il est plus facile de feindre d'ignorer la valeur d'avertissement du « chanter faux » qui caractérise la scène et de paraphraser le message d'Astron en faisant semblant de croire qu'il est aussi celui du compositeur, sans se poser trop de questions

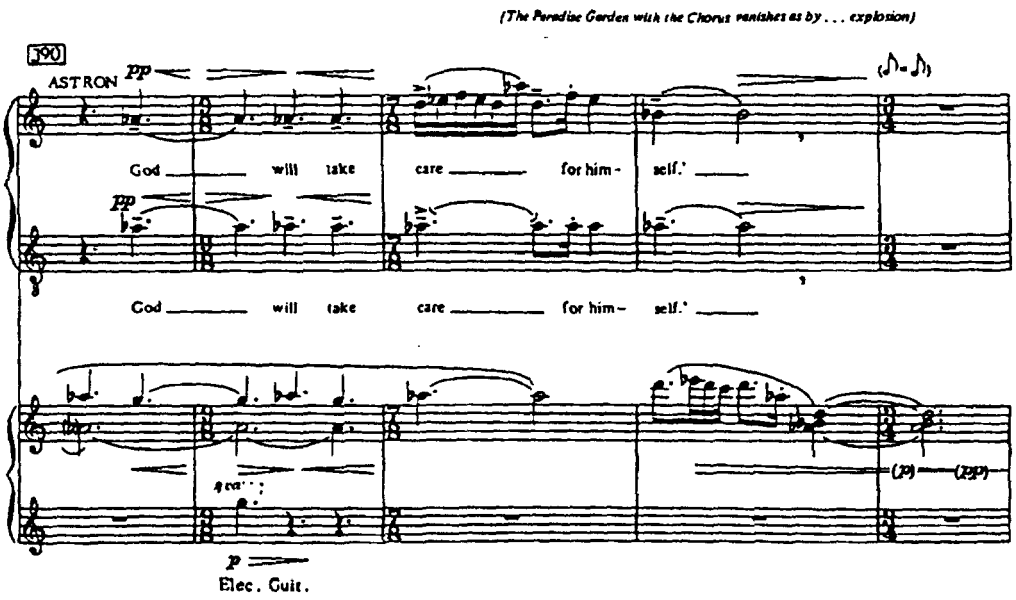
---

22 Meirion Bowen, Introduction. *The Ice Break* de Michael Tippett, dir. David Atherton, London Sinfonietta, David Wilson-Johnson, Heather Harper, Sanford Sylvan. Virgin Classics VC 7 91448-2, 1991.

gênantes. Ce message humaniste, aussi tentant soit-il, n'est-il pas un leurre, comme toute réponse définitive à la difficulté de vivre ?

*

▬ Qui est donc cet Astron qui refuse d'être adulé, qui semble se désolidariser des paroles qu'il profère et dont le message retentit à nouveau après sa disparition ? N'a-t-il de réalité qu'hallucinatoire ou bien a-t-il une existence autonome, en dehors de l'imagination de ce chœur qui part en fumée ou « explose » au moment où sa voix *off* se fait entendre une dernière fois ? Autant de questions qui restent sans réponse, comme celle de l'interprétation de la didascalie finale de la scène, dont l'emplacement tend à suggérer que la disparition du chœur s'amorce avant même que la voix d'Astron se soit tue, sans que rien n'autorise à penser que le messager « survive » ou non à ceux qui l'ont vu et entendu (390).



Si messager il y a eu, il était porteur d'un questionnement infini et en aucun cas d'une quelconque réponse. Le ressort dramatique repose sur la disparité entre les attentes et les faits. En suscitant des espoirs aussitôt réduits à néant, la scène est extrêmement déstabilisante dans sa progression, comme dans l'énonciation « double » perceptible dans les phénomènes parodiques précédemment analysés.

Affirmer que le doute généralisé prévaut dans cette scène de l'opéra est une conceptualisation elle-même inadéquate pour rendre d'une expérience dont la nature essentiellement *musicale* vient d'être mise en évidence. Aussi est-il préférable de conclure sur une image, celle du scintillement d'un astre qui paraît et décline, croît et décroît, dans une oscillation sans fin entre affirmation et négation :

> Binarius, le Binaire, est le nom du Diable, celui qui est partagé entre la pure lumière et l'horreur de son obscurcissement. Le Binaire a son étoile : Algol, à l'éclat intermittent. Cet astre croît et décroît, tour à tour : plongeant dans l'eau de la croyance et brûlant ensuite au feu de l'incrédulité ; il éprouve sa trempe, ainsi qu'on durcit l'acier.[23]

---

23 Jean-Louis Bouttes, *Jung : La puissance de l'illusion*. Paris : Seuil, 1990, p.174. Dans le même paragraphe, consacré à l'affect du doute, on peut lire : « Deux n'est pas une somme, mais l'échec perpétuel d'une addition ; la somme impossible, c'est le sens » (p.173).

Chapitre VI

Quand le silence est d'or : Grand Œuvre et opéra

Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe
O vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte
Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence
Tu m'as donné la boue et j'en ai fait de l'or.

Baudelaire

■ Il est à peine paradoxal de considérer la musique comme l'art du silence, si l'on songe combien est étroite l'alliance entre son et silence, non seulement sous sa forme la plus élémentaire, celle du couple être/non-être qui traduit la conception commune du silence comme absence de son, mais plus profondément, comme on ne peut l'ignorer depuis la magistrale étude de Jankélévitch, parce que

la musique *est* silence, un « silence audible » qui s'adresse à l'esprit :

> Cette voix d'un autre ordre ne vient pas d'un autre monde [...]. Elle vient du temps intérieur de l'homme, et aussi de la nature extérieure.[1]

Son rôle est loin d'être négligeable, car

> si cette voix ne nous révèle pas les mystères de l'au-delà, elle peut rappeler à l'homme le mystère dont il est porteur.[2]

TRANSMUTATION

Guère plus surprenante, l'idée que création musicale et tradition alchimique puissent être intimement liées, surtout dans la démarche d'un compositeur dont la divinité tutélaire est Hermès. Musique et alchimie sont tenues pour être deux arts. Si la dénomination n'est pas à démontrer en ce qui concerne la première, une mise au point s'impose pour la seconde. Quoi de plus dissemblable, en effet, que la composition musicale et la recherche de l'élixir de longue vie ou la transmutation des métaux en or pur ? Jugée à l'aune de la chimie moderne, l'alchimie ferait, aux yeux de certains, piètre figure comme science. Il est vrai que ses obscures manipulations de cornues dégageant des vapeurs sulphureuses n'ont point de visée scientifique au sens moderne du terme. Est-ce pour autant un art ? L'Adepte,

---

[1] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*. Paris : Seuil, 1983, p.186.

[2] Jankélévitch, *op. cit.*, p.190.

puisqu'il se nomme ainsi, est celui qui a reçu un don de Dieu, la haute inspiration sans laquelle la réalisation du Grand Œuvre est impossible. Telle est sa croyance. Ses réalisations ne sont pas seulement le fruit du labeur et de la technique, mais d'une connaissance révélée par une source divine. *Praxis* et inspiration sont indissociable dans une transmutation alchimique qui s'opère à plusieurs niveaux, la transformation des métaux en or étant à la fois réelle et symbolique, matérielle et spirituelle. L'alchimie illustre le désir humain de tout transformer en éternité et repose sur la conviction, érigée en postulat par C.G. Jung, que matière et psyché sont deux aspects d'un même phénomène[3]. De même que le métal vil est transmué par le feu secret en métal précieux, l'homme ordinaire se mue en Adepte sous l'effet de sa pratique alchimique qui réalise une purification intérieure grâce au Verbe. Sa quête, qui s'ancre dans la matière pour pénétrer les voies de la nature, passe par une initiation dans la solitude de l'étude et du travail, la pratique jointe à la lecture des textes anciens préparant le profane à l'écoute de la voix divine. Voilà en quel sens il faut comprendre le nom d'*Artiste* qu'il s'octroie.

L'ART DE MUSIQUE

Or, pour l'hermétiste, « l'art » de référence ne peut être que la musique. De tous temps, les affinités entre « Art d'Hermès » et

---

[3] Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*. Paris : Buchet/Chastel, 1970, *passim*.

« Art de Musique » n'ont pas manqué d'être soulignées[4] et les deux appellations sont devenues interchangeables comme synonymes d'alchimie. Le rôle essentiel de la prière, de l'invocation incantatoire pour solliciter l'aide divine introduit, certes, une composante « musicale » dans l'opération alchimique, mais c'est surtout sa valeur symbolique qui lui vaut une telle désignation, en vertu de la dimension cosmique qu'elle revêt et qui, au-delà de la transmutation matérielle des métaux et spirituelle de l'homme, fait intervenir les notions d'*harmonia mundi* et de musique des sphères. La démarche de l'Adepte se situe dans un *unus mundus* où se correspondent les sons de la gamme, les planètes, les métaux, les couleurs, les jours de la semaine et les degrés de l'Œuvre, tous au nombre de sept.

MACROCOSME ET MICROCOSME

La conception du monde comme concert parfait de la nature a beaucoup imprégné les textes et l'iconographie alchimiques. Une gravure du *Museum Hermeticum* (1677) représente les sept métaux sous la forme de sept musiciens jouant chacun d'un instrument dans une grotte[5]. Au-dessus d'eux, à l'air libre, assis chacun au pied d'un arbre, *trois* personnages illustrent, sans qu'elle soit citée, la devise alchimique bien connue de la *Table d'émeraude* : « Tout ce qui est

---

4 Bernard Roger, *A la découverte de l'alchimie*. St Jean de Braye : Éditions Dangles, 1988, pp.331-337.

5 *Museum Hermeticum* (Frankfurt, 1677), gravure reproduite dans l'ouvrage de Bernard Roger, *op. cit.*, p.333.

en haut est comme tout ce qui est en bas, tout ce qui est en bas est comme tout ce qui est en haut, afin que s'accomplisse le miracle de l'Unité ». Le personnage de gauche arbore un triangle pointé vers le haut, celui de droite un triangle pointé vers le bas et celui qui se tient au centre une étoile réunissant en elle les deux triangles. Un anneau céleste les entoure, orné du soleil, de la lune et des étoiles, motif qui apparaît deux fois, dans la partie supérieure et dans la partie inférieure du cercle. Aux quatre coins de la gravure on reconnaît les *quatre* éléments : Feu, Air, Terre et Eau. L'alchimiste, en travaillant les métaux, dont la gestation au sein de la Terre-Mère est musicale, si l'on en croit la Tradition, participe de cette harmonie qui se retrouve sur terre dans toute triade et tétrade. Le ciel sert à circonscrire le macrocosme, ainsi que le microcosme de l'Adepte, dont l'ambition est de parvenir, entre son Moi et la matière, à l'accord parfait qui existe entre le musicien et son instrument. Tel le musicien qui embrasse simultanément passé, présent et futur, l'Adepte-Artiste, en digne descendant de Mnémosine, vise aussi à la contemplation du triple temps.

Si l'alchimie a toujours revendiqué sa parenté avec la musique, l'inverse est beaucoup moins vrai. La raison en est moins l'indifférence de la musique envers l'alchimie que le devoir de réserve de tout initié, qui tait nécessairement ses liens avec l'ésotérisme. Un compositeur qui s'identifie ouvertement à Hermès

(voir « Hermès et ses doubles ») ne se proclame pas pour autant alchimiste des sons. Aucun propos de Tippett ne suggère, même métaphoriquement, que ce soit le cas. Dans son œuvre, en revanche, les indices abondent, pour peu que l'on rassemble ce qui est épars et que le travail de synthèse s'attache à répertorier certaines récurrences qui deviennent alors significatives.

Avant même de procéder à une lecture attentive des livrets et des partitions, on ne peut s'empêcher de remarquer que la place d'honneur qu'occupe l'opéra dans sa production musicale est pour le moins suspecte, si l'on songe que, par son nom même, l'opéra se pose comme *œuvre* par excellence, et que, par l'alliance des paroles et de la musique qui le caractérise, il tend à réaliser les « noces chymiques » du Grand Œuvre, dont le but ultime semble être, pour l'Adepte Tippett, la transmutation de la musique en silence.

1. *Opus*

ALCHIMISTES

Si le compositeur est une personnification, mi-sérieuse, mi-ironique, on l'a vu, du « dieu des alchimistes », le rapprochement entre ses opéras et l'*opus alchemicum* révèle des similitudes frappantes. Il est, par exemple, un personnage qui ressemble étonnamment aux auteurs de l'opération alchimique. Madame

Sosostris, dont l'apparition, brève mais décisive, permet de clarifier de manière définitive la situation jusque-là sans issue de Jenifer et de son père, le matérialiste invétéré, et Mangus, le psychanalyste qui fait office de mage dans la recherche des diagnostics et de magicien par ses thérapies, ne sont pas à proprement parler « fils d'Hermès » ; Faber, en revanche, dont le nom latin est en conformité avec son métier de « civil engineer », se présente lui-même dans *The Knot Garden* comme « the maker ». Cet *homo faber* rappelle immanquablement le forgeron que Mircea Éliade assimile à l'alchimiste des premiers âges, ce forgeron qui, dans les sociétés primitives, est investi de pouvoirs mystérieux, car son travail des métaux le met en contact direct avec la Terre-Mère qui les produit et, par conséquent, l'initie aux secrets de cette dernière[6]. Le parcours du personnage est particulièrement significatif. Il s'avère d'abord que Faber est plutôt mal nommé : « the maker » est un époux stérile et son travail de « civil engineer » n'est pas pour lui une vocation mais un simple refuge à ses problèmes conjugaux. Entre cette piteuse image du début et le tableau inverse qu'offre Faber dans la scène finale, le déroulement de l'opéra a rendu les spectateurs témoins d'une transmutation psychologique qui réconcilie l'homme avec sa femme et surtout avec son nom, après la prise de conscience de ce qui lui

---

6 Mircea Éliade, *Forgerons et alchimistes.* Paris : Flammarion, 1966, p.85.

manquait pour exister vraiment : « I am all imagination », déclare-t-il enfin, fier de pouvoir annoncer : « Now I stand up : Faber : man : maker : myself » (III.10, p.113). À elle seule, la ponctuation indique par l'égalité des quatre termes la résolution de la crise d'identité que traversait le personnage. Sa capacité de transformation intérieure l'a rendu apte, comme l'alchimiste digne de ce nom, à agir désormais sur le monde.

OPÉRATIONS HERMÉTIQUES

Dans le même opéra, le processus alchimique sert de métaphore aux relations qui s'instaurent entre les personnages. L'onomastique y est particulièrement suggestive. Outre Faber, il y a Dov qui, par son homophonie avec le nom anglais de la colombe, « dove », représente tout ce qui est blanc, pur, aérien, pacifique. Dov, diminutif de David, évoque aussi le roi des Psaumes dont le personnage, musicien de son état, est effectivement le pâle reflet. Mel, qui n'a du miel que le nom, est l'exact opposé de Dov. Il est de race noire et exerce le métier d'écrivain – complémentaire de celui de musicien quand il s'agit de composer un opéra. Les deux activités, réunies chez Tippett en un seul homme – production de texte et production de musique – sont dissociées sur la scène, puisque confiées à deux créateurs distincts. Or leur union semble compromise, car Dov et Mel forment, de manière significative, un couple homosexuel autrefois très uni et aujourd'hui sur le point de se séparer. Il faut préciser qu'à aucun moment il n'est question d'opéra

entre eux et que leurs rapports sont définis et modifiés au fil de l'œuvre par une référence extra-musicale à *La tempête* de Shakespeare. Mangus, le psychanalyste, imagine, en effet, un jeu de rôle pour régler les problèmes relationnels des protagonistes et son choix se porte sans hésitation sur *La tempête*. Dov, conformément à sa nature, est assimilé à Ariel, c'est-à-dire à l'envol de l'imagination, tandis que Mel devient Caliban, archétype de l'instinct animal. La situation conflictuelle qui s'est installée ne peut s'arranger que lorsque Mangus, le Prospero du moment, se résoud à libérer non seulement Dov mais aussi Mel et à les accepter tels qu'ils sont. Ainsi se réalise la réunion des contraires, *coincidentia oppositorum* qui réconcilie le blanc et le noir, l'air et la terre, l'esprit et le corps.

NOCES CHYMIQUES

Dans *The Midsummer Marriage*, Mark et Jenifer offrent une version du couple royal des « noces chymiques ». Le scénario de cet opéra, qui s'achève par l'union physique et mystique des jeunes gens, est sans conteste celui d'une hiérogamie dont la symbolique sexuelle est semblable à celle de la tradition alchimique. L'évolution psychologique des héros, de l'innocence à l'expérience, se trouve condensée en quelques étapes cruciales qui sont celles du processus d'individuation tel que Jung l'a décrit. Au temps de l'action s'ajoute effectivement le temps de l'inconscient, celui de l'accomplissement du Soi, selon les trois phases que Jung a identifié de manière très

convaincante comme étant celles de l'*Ars Magna*[7]. Au tréfonds de l'inconscient, ont lieu des processus étrangement semblables aux opérations hermétiques. On ne peut parler de correspondances fortuites mais d'un lien entre matière et inconscient assuré par un phénomène de projection, les expériences psychiques inconscientes de l'alchimiste étant vécues par lui comme propriétés de la matière[8]. Tenté par la transposition artistique d'une théorie aussi séduisante, Tippett saisit l'occasion de matérialiser un processus psychologique supposé indicible ou irreprésentable en sons et en images empreints de la symbolique alchimique interprétée par le psychanalyste suisse. Pour ce dernier, la phase inaugurale est la rencontre avec l'ombre, la découverte par l'individu de ses côtés les plus obscurs – négatifs et enfouis – équivalente de la *nigredo*, lors de laquelle la matière est calcinée en vue de sa purification. Suit l'intégration des caractéristiques psychiques du sexe opposé, la résolution de la célèbre dichotomie *animus/anima*, comparable au mariage mystique entre les éléments lors de l'*albedo*. Enfin se produit la fusion des contraires dans une action sacrificielle de renoncement à la revendication initiale, ceci étant désormais possible grâce à la connaissance véritable de soi ainsi acquise. Le principe d'individuation, devenu conscient, subordonne alors toute chose.

---

[7] Carl Gustav Jung, *op. cit.*, pp. 299-303. Pour une synthèse de la pensée de Jung sur ce sujet voir Marie-Louise von Franz, *C.G. Jung : son mythe en notre temps*. Paris : Buchet/Chastel, 1975, pp.252-257.

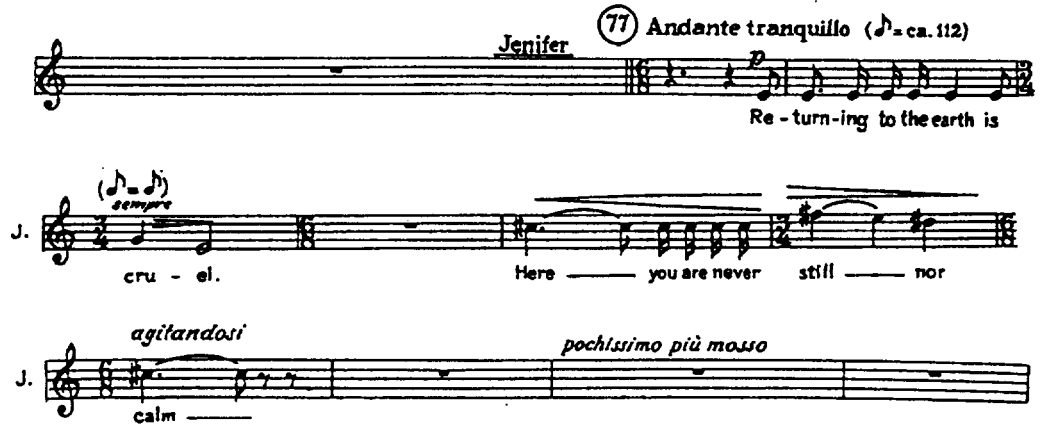
[8] Carl Gustav Jung, *op. cit.*, pp.315-330.

C'est la phase ultime de l'alchimie, la *rubedo* ou *citrinitas* par laquelle se trouvent réunis les quatre éléments.

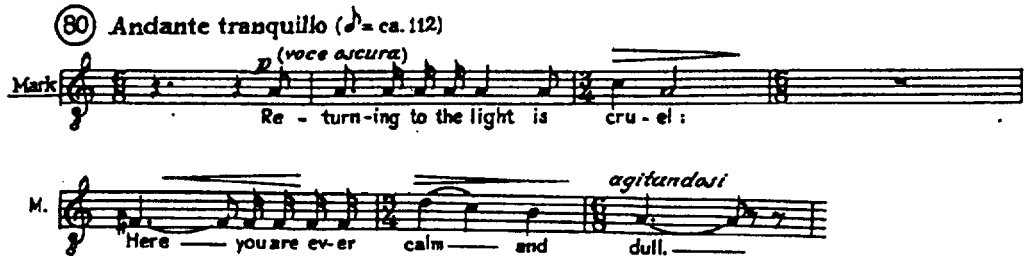
COINCIDENTIA OPPOSITORUM

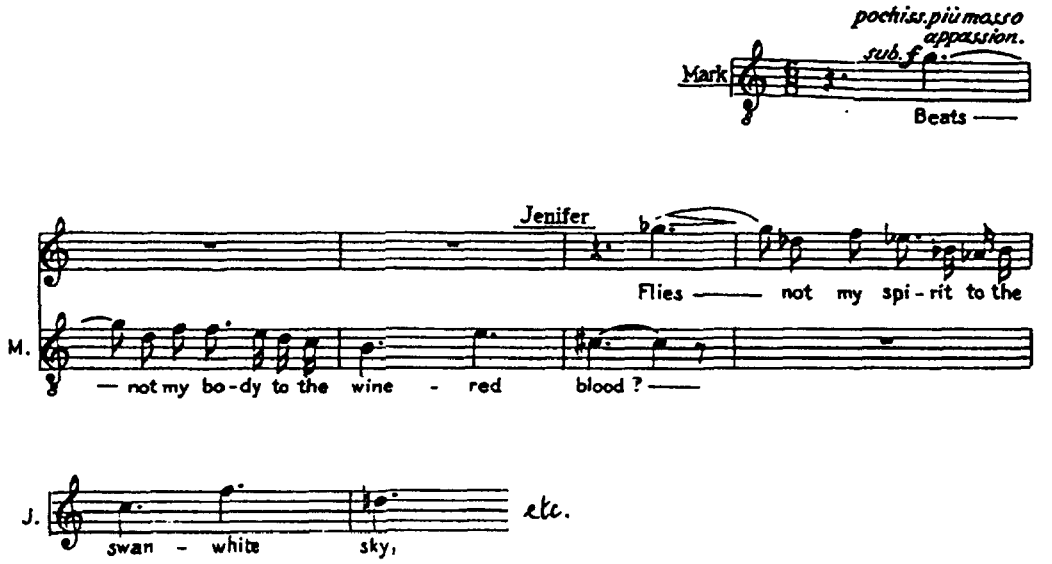
Ce parcours, qui constitue la trame de l'opéra, est illustré par des scènes hautement symboliques, comme celle qui clôt l'acte I, moment décisif dans l'aventure des jeunes fiancés, Mark et Jenifer, où paroles et musique s'allient pour produire un épisode d'une étonnante intensité. Le texte, d'une grande richesse sémantique, est bâti sur l'opposition entre l'ombre (*nigredo*) et la lumière, et leurs corollaires que sont les couples ascension/chute, ciel/terre, et blanc (*albedo*)/rouge (*rubedo*). Sur le plan lexical, cette antithèse se traduit essentiellement par les termes « starry heaven » et « fruitful earth » désignant le lieu d'où reviennent respectivement Jenifer et Mark, à l'issue de la première partie de leur cheminement. Il s'agissait pour elle « to climb the staircase » et pour lui de s'enfoncer « down, downward to the centre doubled downward » comme le préconise la psychologie des profondeurs. A leur retour, ils apparaissent « *partially transfigured* », précise la didascalie, leur transfiguration complète n'étant possible qu'après avoir connu l'expérience opposée. Cette étape à venir est préfigurée par « *the reflection of a red glow* » sur la robe de Jenifer et « *the reflection of a white light* » (p.37) sur l'habit de Mark, tandis qu'il monte à son tour aux cieux et qu'elle pénètre dans les entrailles de la terre. Tout au long de la scène, le contraste entre les deux univers et le désaccord entre les jeunes gens s'expriment par des antithèses

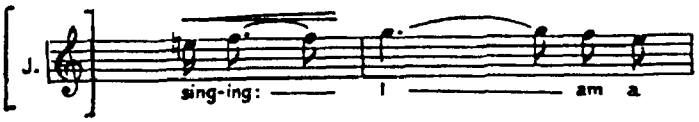
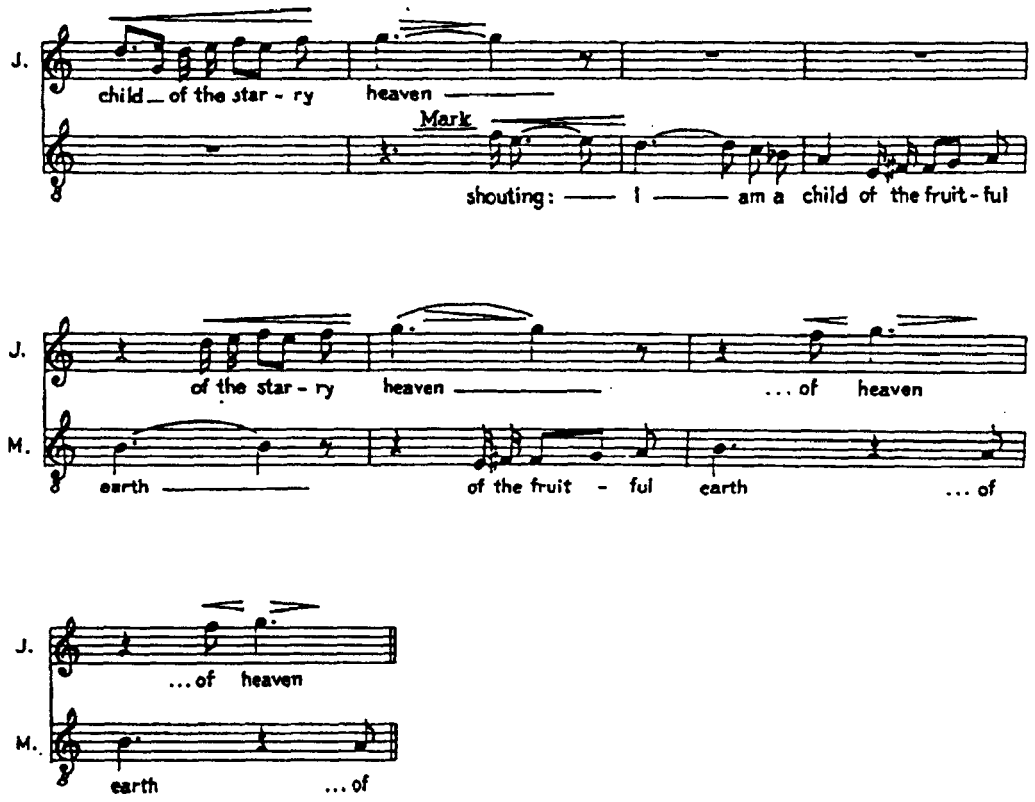
lexicales qui insistent tellement sur la polarité que la *coincidentia oppositorum* finit par s'imposer comme une nécessité : « body »/ « spirit », « light »/« darkness », « serpent »/« saint », ou bien encore « wine-red »/« swan-white ». Message émotionnel autant qu'intellectuel, puisque la musique contribue fortement à accentuer les contrastes. Lorsque Jenifer, partie dans les cieux à la recherche de ses qualités « masculines », de son *animus*, est enfin de retour, elle s'exclame :



Le retour de Mark, après avoir trouvé son *anima* au sein de la terre, est parfaitement symétrique et suit la même ligne mélodique, seulement transposée à la quinte inférieure :



Aussi la divergence entre les deux expériences est-elle exprimée par le contraste entre le son et le sens, la similitude mélodique étant *contredite* par la différence sémantique. Le duo qui suit fonctionne de la même façon. Chez les deux protagonistes, la structure syntaxique du discours est identique et le rythme semblable. Les deux lignes mélodiques paraissent jumelles, mais la véhémence de Jenifer se traduit par un écart significatif : partant de la même note initiale que Mark – à l'octave supérieure – altérée en bémol, elle termine sa question un demi-ton plus haut que lui sur les trois dernières notes :

Soprano et ténor se livrent alors à un nouvel *agon* verbal, tandis que, par leur chant, ils sont en totale harmonie, les deux voix se faisant merveilleusement écho :



Cette dissociation des paroles qui démentent la musique suggère l'erreur des jeunes gens qui se querellent, sourds à l'harmonie à laquelle ils pourraient prétendre, puisque leur expérience vise en fait à les rapprocher. Il est impossible de citer ici l'itinéraire complet des fiancés, mais il s'achève effectivement par la réalisation du Soi, au-delà des contradictions, à l'issue de l'épreuve du feu, dans la « radiant transfiguration in red and golds » (p.49), aux couleurs de la *rubedo* et de la *citrinitas*.

MORT ET RENAISSANCE

La réalisation du Grand Œuvre est également présente dans les autres opéras de Tippett. Tous participent de la même alchimie psychique qui est le sujet de chacun d'eux et détermine toujours

l'écriture, aussi bien dans le principe d'organisation dramatique que dans le langage employé et les images choisies. *King Priam* est bâti sur le schéma du vieux roi tué par le jeune roi, de la mort nécessaire à toute nouvelle naissance : de même que le profane doit céder la place au néophyte, la matière doit se dissoudre pour que l'or apparaisse. Priam, par son interrogation à propos de Pâris : « Shall he die that I may live ? » illustre la futilité de toute tentative visant à inverser le processus. Quant au père de Jenifer, sa mort aussi est inéluctable, puisqu'il fait obstacle à l'accomplissement de l'union de sa fille et de Mark. Ces derniers sont responsables de sa mort, ce saisissement fatal dont il est victime lorsqu'il doit affronter la détermination des fiancés.

Dans *The Knot Garden*, Mangus-Prospero meurt métaphoriquement par son abdication, son renoncement aux pouvoirs qu'il exerçait sur son île-jardin. Mais ce qui caractérise principalement l'opéra est l'insistance sur l'évolution constante, tantôt subtile, tantôt brutale, des relations qui se nouent entre les personnages, et qui constitue à elle seule l'action du drame. Celui-ci repose sur ces confrontations brèves, parfois violentes, parfois tendres, qui aboutissent à la formation de nouveaux couples qui se défont aussitôt. Après bien des tâtonnements, comparables à ceux de l'Adepte, l'alliance idéale est réalisée, mais demeure fragile :

> If, for a timid moment
> We submit to love,
> Exit from the inner cage,
> Turn each to each to all [...]
> We sense the magic net

That holds us each veined
Each to each to all. (III.9, p.112)

La formulation est empruntée au poème de l'hermétiste Gœthe, « Das magische Netz », et au-delà de la constitution d'un couple réussi, transparaît le sens de l'harmonie universelle, l'éclatement de la subjectivité étant prôné comme un impérieux « solve et coagula ».

Un autre opéra, *The Ice Break*, peut-être mentionné en relation avec la notion de « rebirth » déjà rencontrée. Le thème de la seconde naissance y est traité à travers la mésaventure d'un personnage nommé Yuri, qui vit un *regressus ad uterum* physique et spirituel. À la suite d'un accident, il se retrouve plâtré de la tête aux pieds et lorsque, au bout du temps voulu, il sort de sa gangue de plâtre, l'événement fait penser à l'éclosion d'un œuf libérant un poussin. L'image de la coquille n'est pas sans rappeler l'œuf philosophique, autrement dit l'athanor des alchimistes, si important pour la réussite de l'opération. Une nouvelle fois, la symbolique ne peut être fortuite. L'essai rédigé par le compositeur et intitulé éloquemment *Moving into Aquarius* prouve, s'il en était besoin, par sa référence à l'ère du Verseau, l'intérêt de Tippett pour la tradition ésotérique – qu'elle soit astrologique, hermétique ou kabbalistique[9].

MERCURE

Pour désigner l'élément primordial de leur œuvre les alchimistes ont emprunté le nom latin d'Hermès, autrement dit,

---

9 Michael Tippett, *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974.

Mercure. Sans définir par ce vocable une matière déterminée, ils recouraient à une symbolique du vif-argent, l'eau qui ne mouille pas, l'esprit de la matière. Ce mercure apparaît dans plusieurs des opéras sous la forme du miroir qui capte le feu secret du soleil. Celui que Jenifer tend à Mark à l'issue de la première partie de son expérience initiatique possède le pouvoir de révéler la vraie nature au-delà des apparences : « See by a heavenly magic in the glass/The fearful face behind the mask » (I.8, p.37). Celui d'Hermès dans *King Priam* reflète la vanité et l'illusion dénoncées par W.B. Yeats dans « Statues » : « Mirror upon mirror mirrored is all the show » (III. Interlude 3, p.89), tandis que Priam, en écho, y perçoit l'annonce de sa mort :

> I see mirrors,
> Myriad upon Myriad moving
> The dark forms
> Of creation. (III.4, p.91)

2. Chromatismes

LE ROUGE ET LE BLANC

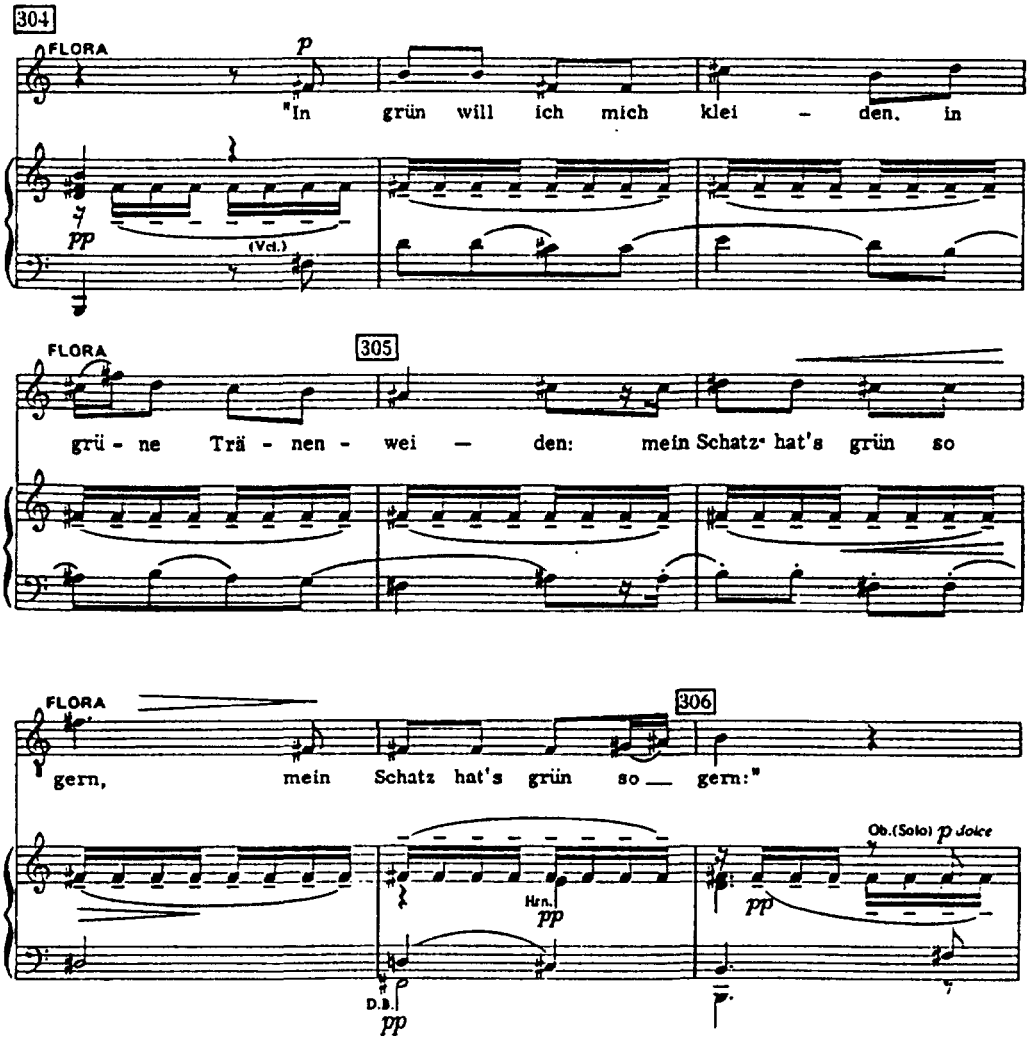
La symbolique des couleurs, quant à elle, est trop insistante pour ne pas être suspectée d'appartenance alchimique également. On a vu que l'affrontement de Mark et Jenifer s'exprimait verbalement en termes de contraste entre le rouge et le blanc. De leur propre aveu, Jenifer, après sa montée aux cieux, revient « swan-white »,

tandis que Mark remonte des enfers « wine-red ». C'est sur cette opposition des couleurs que se construit le duo qui suit. Le blanc, qui signale la seconde étape de l'*opus alchemicum*, vient après la dissolution de la *materia prima* que Jung rapproche de la rencontre avec l'ombre. La mention du blanc suffit à indiquer avec précision l'état psychologique de la jeune fille, puisqu'on sait que l'*albedo*, grâce à une régulation attentive du feu sous le creuset, aboutit à l'intégration de la qualité opposée de la matière, soit, sur le plan psychique, à l'acceptation de la composante essentielle de l'autre sexe, en l'occurrence l'*animus* . Le rouge qui accompagne Mark fait figure de promesse, celle de la *rubedo*, stade ultime de la synthèse des éléments. Il s'agit d'un indice dramatique qui ne prendra tout son sens qu'au moment même où cette étape finale sera atteinte, c'est-à-dire concomitamment au dénouement de l'opéra, lors de la scène intitulée « Fire in Summer » (III.8). Chant et danse s'y mêlent pour susciter les feux de la Saint Jean, au milieu desquels a lieu l'union des jeunes gens, dans une lumière d'un rouge orangé – « *glowing* », « *incandescent* », préconisent les didascalies (p.49) – qui rappelle la *citrinitas* souvent associée à la *rubedo* pour apparenter la couleur à celle du soleil. *The Midsummer Marriage* peut alors s'achever sur une nouvelle aurore.

LEVERT

Le jeu symbolique, lui ne prend pas fin, puisque, quelques années plus tard, un autre opéra sera placé de manière

complémentaire, semble-t-il, sous le signe de la couleur verte, *The Knot Garden*. Couleur d'eau succédant à la couleur de feu, émeraude de la *Tabula Smaragdina* et du Graal, sang du Lion Vert qui est l'or des philosophes, le vert du règne végétal qui emplit la scène de l'opéra et sert de métaphore à l'évolution des personnages est la couleur de la vie et de la mort, celle-là même que, pour les alchimistes, revêt la matière philosophale. Une fois encore, la représentation des profondeurs de la psyché passe par le truchement de la symbolique alchimique jungienne, dont l'exploitation n'est pas tant verbale que musicale. La mention titulaire, la mise en scène suggérée par les didascalies et les images végétales dont sont émaillées les répliques ne suffiraient pas à elles seules à faire du jardin éponyme autre chose qu'un décor. L'alliance des paroles et de la musique, en revanche, y parvient de manière spectaculaire. L'effet est d'autant plus saisissant que les moyens employés sont extrêmement modestes. Modeste également le compositeur, qui recourt à la musique d'un autre, *La belle meunière,* pour donner à son œuvre la coloration souhaitée ; ou du moins, quelle que fût son intention, tel est l'effet produit par l'intrusion du lied schubertien dédié à la couleur verte, *Die liebe Farbe*, dont Flora chante soudain un extrait (II.9) :



L'empathie entre humains et végétaux qui se dégage du lied reste un moment inoubliable de l'opéra, grâce à l'effet de contraste stylistique entre la musique citée et la musique écrite par Tippett induisant inévitablement chez l'auditeur une forme de nostalgie – à l'égard de la mélodie passée et de la couleur qui lui est attachée. La quête du vert, à la fois retour et avancée, témoigne que tout ce qui est devant est comme tout ce qui est derrière, pour paraphraser

la formule d'Hermès[10]. Tippett tient la scène pour le lieu où chromatisme visuel et chromatisme sonore peuvent fusionner, partageant en cela l'idéal synesthésique d'un Père Castel, d'un Rimbaud ou d'un Scriabine.

3. Chiffrage

NOMBRES

La part de la musique dans le symbolisme alchimique n'est jamais négligeable, souvent prédominante et parfois essentielle, notamment lorsqu'il s'agit de la correspondance entre les sons, les nombres et l'ordre du cosmos. De même que le Grand Œuvre se pose comme archétype de la Création, les opéras de Tippett, par leur référence à la tradition ésotérique, font de la création musicale un archétype de la création du monde. Les notions pythagoricienne ou chinoise d'harmonie des sphères, allient cosmologie, science des nombres et musique tout comme la tradition chrétienne qui distingue, selon saint Augustin, le rythme ternaire de la perfection et le rythme binaire, imparfait, le chiffre sept étant l'expression musicale de la sagesse. On sait les affinités du compositeur avec la pensée de l'évêque d'Hippone à qui il a consacré un oratorio.

---

10 La version française du *Knot Garden*, *Le jardin-labyrinthe*, jouait d'ailleurs sur l'éclairage verdâtre et l'envahissement de la scène par un labyrinthe de verdure pour créer une atmosphère fortement colorée, comme pour matérialiser les potentialités synesthésiques de cette œuvre « verte » (production ARCAL-La Ferme du Buisson, mise en scène Christian Gangneron, direction musicale Philippe Nahon, Noisiel, 15 janvier 1994).

Or, la scène *7* de l'acte *III* – du *Midsummer Marriage* – est l'occasion pour un couple venu d'un autre âge et dénommé à juste titre « the Ancients » de déclarer :

> From heavenly One the Two divide
> And Three as Paraclete can make
> Symbolic union with the Four. (p.50)

Ces propos ressemblent fort, tant par la forme que le contenu, à une devise alchimique. Le sept joue d'autre part un rôle essentiel dans *The Knot Garden* où un remarquable septuor, construit avec le plus grand soin, constitue un temps fort de la dramaturgie. Lorsque Denise, la belle-sœur de Faber, revient de camps de concentration, à l'écoute de son aria de douleur et de révolte tous restent d'abord sans voix (I.13), puis Mel répond dans son propre langage qui est le blues. Il offre ainsi un exutoire aux émotions des autres qui, petit à petit, joignent leurs voix à la sienne. Le premier à le suivre est Dov, puis Flora intervient, tandis qu'avec l'introduction du *jazz kit* le rythme s'accélère et s'intensifie. Faber remplace alors Mel, et Thea, la femme de Faber, prend le relais de Dov. Les intervenants se succèdent en chassé-croisé jusqu'à ce que Mangus se fasse entendre. Denise prend aussi la parole et, les personnages étant au complet, c'est-à-dire au nombre de sept, la scène s'achève non pas à l'unisson mais dans une polyphonie aux dissonances difficilement supportables, où chacun donne libre cours à ses émotions et où transparaissent les préoccupations individuelles. Seul Mel est capable de garder ses

distances, comme en témoigne le ton ironique sur lequel il clôt, en solo, ce débordement collectif : « Sure, baby » (p.104). La symbolique des nombres détermine dans ce cas l'organisation dramatique de l'œuvre et son pouvoir structurant s'exerce dans tous les opéras de Tippett. Elle ne se confond pas avec l'arithmosophie secrète des partitions, la conception des rapports numériques personnelle au compositeur et qui préside, consciemment ou non, à son travail d'écriture. Ce type de déchiffrement n'entre pas dans le cadre de la présente étude.

BITTER-SWEET

En revanche, sans tenter de percer ces arcanes, il est loisible d'apprécier la part du *secret* dans l'ensemble des œuvres. L'or de l'Adepte-musicien n'est pas de métal. Le matériau que Tippett utilise est le son qu'il transmue en musique et qui, à son tour, se change en silence.

De même que la pierre philosophale est la réunion des contraires, cette musique est une *coincidentia oppositorum* qui se définit elle-même, à travers les propos plus modernes de Dov, comme « bitter-sweet ». Cet oxymore est récurrent dans *The Knot Garden*, et qualifie toujours la musique, que ce soit par l'intermédiaire de Dov, le musicien, ou d'autres personnages totalement étranger à cet art, comme Denise. Lorsque Dov demande à Flora si elle aime la musique – « music that's bitter-sweet », précise-t-il dans une parenthèse comme s'il s'agissait d'une tautologie (p.107) – celle-ci répond en entonnant le lied de Schubert qui

correspond parfaitement à cet adjectif et qui, par l'effet de mise en abîme constitué par l'intrusion d'un chant dans le chant continu qu'est l'opéra, fait ressortir le caractère doux-amer de toute la musique du *Knot Garden*, si proche bien que si éloignée de ce lied. En effet, la tonalité de *si* mineur qui caractérise la citation schubertienne parvient à dominer tout l'opéra, en dépit de tendances atonales, et lui confère une atmosphère particulièrement sombre. Flora trouve une consolation fugitive par le chant, qui lui est doux, mais elle éprouve aussi une complaisance certaine à chanter son chagrin et à jouir de l'amertume exprimée par le lied. *Delectatio morosa* à laquelle Dov répond par le blues, musique différente par son style mais non sa nature, acceptation du chagrin qui console à demi. Ce ton envahit tout l'opéra et en constitue, en quelque sorte, la leçon. Psychologiquement, pour les personnages, il s'agit d'assumer leur nature véritable et celle des autres, dans la lignée des « comedies of forgiveness » de Shakespeare et de *La tempête* en particulier. La musique dont il est question et celle qui se donne à entendre ne sont pas destinées à l'oubli des peines, mais elles permettent d'aller au fond de soi et d'y puiser la force de résister.

L'ŒUVRE DU TEMPS

Comme l'a montré Mircea Éliade dans *Forgerons et alchimistes*, le rêve de l'alchimiste est de supplanter le temps dans son action en accélérant la transformation naturelle des métaux. La terre produisant des métaux qui, au fil du temps, deviennent or, stade ultime de leur développement, l'ambition de l'Adepte est de se

substituer au Temps pour brûler les étapes et obtenir de l'or sans attendre[11].

La structure des œuvres témoigne d'un souci du même ordre chez Tippett. Dans *The Midsummer Marriage* et *The Knot Garden*, qui se passent en une seule journée, l'unité de temps est strictement préservée. Mais les deux œuvres reflètent des conceptions bien distinctes du temps, cyclique dans la première, linéaire, ou plutôt en pointillés dans la seconde. Tandis que le monde du *Midsummer Marriage* continue à tourner seul, sans intervention extérieure, au rythme des heures et des saisons, le temps du *Knot Garden* est soumis au compositeur tout-puissant. Par un « dissolve » – terme alchimique s'il en est, qui apparaît dans les didascalies –Tippett interrompt brutalement une scène pour changer d'interlocuteurs ou de style musical, et ce à mainte reprise. Il joue au Mangus-Prospero de la fiction avec le déroulement de son opéra, et s'il lui arrive d'être tyrannique, il exerce ce pouvoir essentiellement contre lui-même, puisqu'il dissoud sa propre musique, qui devient ce qu'il aime à appeler de la « non-music », c'est-à-dire, pour le commun des mortels, du silence. Particulièrement révélateur est le finale du *Knot Garden*, qui s'achève sur ces mots : « The curtain rises », empruntés au *Between the Acts* de Virginia Woolf, chantés par Thea et Faber en un vibrant *si* majeur qui contraste avec le mode dominant de l'œuvre. Pour le couple, ils impliquent un nouveau

---

11 Mircea Éliade, *op. cit.*, pp.137-138.

départ de leur relation, établi sur des bases meilleures ; pour le spectateur, c'est également un début. Dans le silence, il peut désormais s'adonner à la réflexion, attentif au son intérieur que lui a inspiré l'opéra. Le recours au « dissolve » a laissé des trous dans la trame du récit et il appartient au spectateur d'y suppléer dans le calme, une fois le spectacle terminé.

SECRET

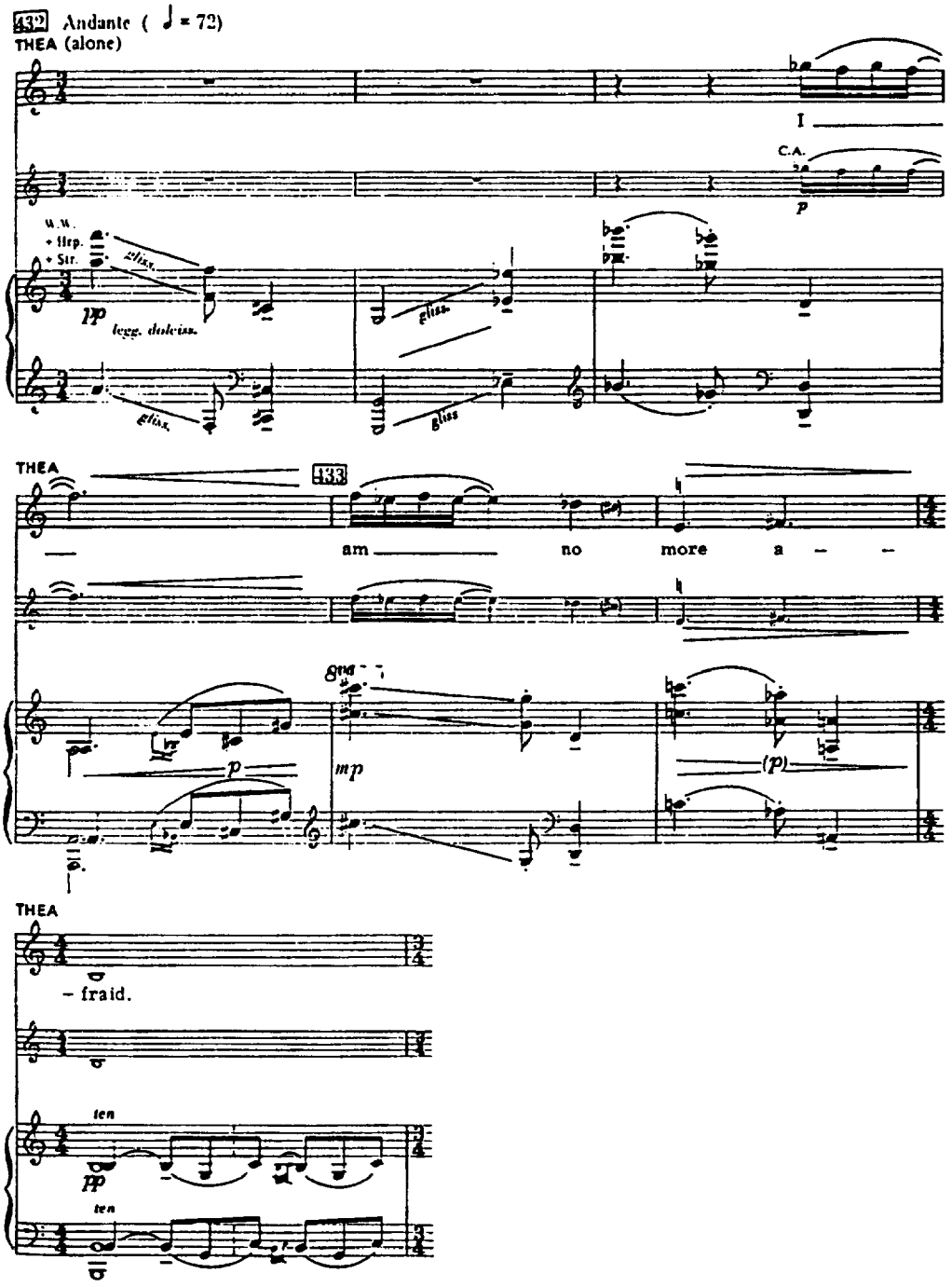
L'alchimie est l'art du secret et, à bien des égards, les opéras de Tippett demeurent hermétiques. *The Midsummer Marriage* repose sur une symbolique complexe mais en grande partie déchiffrable, alors que *The Knot Garden* est délibérément cryptique. Il est construit sur cette fameuse image du « knot garden » éponyme, ce jardin élisabéthain dont le dessin est chargé de sens. Son entrelacs de haies soigneusement taillées, séparées par des allées de sable ou de gravier ressemble à une personnalité mise en forme pour empêcher l'expression de son exhubérance naturelle, soit par des contraintes extérieures, soit par une ligne de conduite auto-imposée. Ce jardin se transforme sur scène selon les besoins : il devient labyrinthe lorsque les haies montent pour dresser des barrières entre les personnages, ou se métamorphose en « fabulous rose garden » (p.107), refuge des amoureux, ou bien revêt toutes les formes intermédiaires imaginables entre ces deux extrêmes. Il est l'occasion de métaphores filées dans le langage des personnages, surtout de Thea – c'est *son*

jardin – dont le discours, parsemé d'images végétales, invite à un déchiffrage constant :

> Only I may prune this garden...
> Where I touch the tap-root
> To my inward sap. (I.1, p.101)

Le sujet de l'opéra est un psychodrame, ce qui le situe dans le monde secret qu'est l'inconscient. Quant au mode d'expression choisi, il est essentiellement la charade, terme qui sert d'ailleurs de titre à l'acte III. Dans *King Priam* se trouvait déjà exprimée l'idée que « life is a bitter charade » (I. Interlude 2, p.78). La vie du *Knot Garden* semble « bitter-sweet » à certains mais plus que jamais elle demeure pour tous un rébus. Charades, rébus et autres formes d'expression voilée caractérisent aussi les écrits alchimiques. Pour les Adeptes, le secret était, et demeure aujourd'hui, une des conditions premières de l'*opus*, car la connaissance doit se mériter et la communication par énigme est un jeu de l'esprit qui demande effort et subtilité de la part de ceux qui la pratiquent. L'*opéra* en donne l'occasion au spectateur grâce à l'image du « knot garden » à partir de laquelle il lui faut reconstruire l'œuvre. Tâche semée d'embûches, car même lorsqu'il paraît prendre son rôle au sérieux, Tippett reste facétieux, fidèle en cela à son modèle Hermès. L'un des plus beaux moments du *Knot Garden* est aussi le plus ambigu. Il s'agit de l'aria de Thea, guérie de son mal-être par la thérapie de

Mangus. Nous sommes, symboliquement encore, à la scène *7* de l'acte *III*.



Suit la scène finale de réconciliation du couple, touchante de sincérité. Tout est bien qui finit bien. L'heureux dénouement se

trouve néanmoins assombri rétroactivement par l'aria de Théa, dans laquelle la mélodie et l'orchestration démentent les paroles : l'affirmation « I am no more afraid », commencée triomphalement sur un *sol* bémol aigu, s'achève sur un *si* naturel grave qui fait frémir. L'impression de malaise est renforcée par les timbres sombres de l'orchestration et la répétition de la phrase, à la fin de l'aria, sur la même ligne mélodique. Certes Thea dit avoir compris qu'il fallait chercher la solution en soi-même et non à l'extérieur, dans un quelconque jardin-refuge : «I know/Nature is us ». Pourtant elle ne peut s'empêcher de s'exclamer par deux fois : « O strange enigma ! », ce qui montre combien elle reste désemparéee devant le mystère de la vie.

*

▪ Pas plus que le Shakespeare de *La tempête*, Tippett, l'*implied author*, ne laisse le spectateur glisser dans la facilité ; il maintient en chacun le questionnement qui fait de lui un homme. Son éthos de « go-between » l'amène à assumer les contradictions inhérentes à sa vocation artistique et à la musique elle-même, elle qui est la meilleure et la pire des choses, comme cet amour dont il fait dire à Hélène dans *King Priam* : « immortal, incommensurable,/Love such as this stretches up to heaven, for it reaches down to hell » (III.1, p.86). Poussée à l'extrême, se trouve exprimée la dualité du

Midsummer Marriage entre « starry heaven » et « fruitful earth ». Elle résume la quête alchimique, Art d'Amour, qui passe, à des degrés métaphoriques divers, par la descente dans les entrailles de la terre et par une mort qui est prélude à une nouvelle naissance. Comme l'amour d'Hélène de Troie et comme la démarche alchimique, la musique de Tippett, et tout particulièrement ses opéras, assurent ce lien entre le Ciel et l'Enfer. Bien que le seul plan envisagé par le compositeur soit celui du psychisme humain, ce dernier se trouve largement dépassé par la référence constante aux divers niveaux de réalités qu'implique la possibilité de réalisation spirituelle toujours sous-jacente. L'expression d'une homologie entre monde ordinaire et univers ésotérique multiplie les niveaux d'interprétation, de sorte que le rôle que joue la composante alchimique dans l'œuvre lyrique ne saurait être minimisé : elle contribue de manière déterminante à son caractère *polysémique*.

Le musicien primordial

Face à l'intelligence frétillante, désordonnée et furtive d'Hermès, Apollon a tracé une ligne de partage : à Hermès, il pouvait accorder la divination au moyen de dés et d'os, et même les Thries qu'il avait pourtant aimées ; mais Apollon se réservait le suprême, l'invincible oracle de la parole.

Roberto Calasso

■ Le rapport des opéras de Tippett au personnage d'Hermès et à ses doubles est placé sous le signe de la dualité. La fonction de « go-between » est toujours plus ou moins suspecte, le messager étant celui qui, comme l'écrit fort justement Tippett à propos d'Hermès, « stands for », représente quelqu'un d'autre dont il prend la place mais pas l'identité. Le messager ne se distingue pas facilement de l'usurpateur. L'imposture est inhérente à sa fonction. Il « vaut pour » mais il n'*est* pas. Il s'agit d'un cas de *substitution*, au même titre que dans le procès métaphorique tel que le décrit Ricœur : « le "est" métaphorique signifie à la fois "n'est pas" et "est comme" »[1].

C'est pourquoi la première réaction face à une métaphore est l'adhésion naïve à l'affirmation, la croyance, prise au jeu du faire-

1 Paul Ricœur, *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975, p.11.

semblant métaphorique. Telle est l'attitude des critiques anglais précédemment cités face à Astron. La réaction inverse est également connue. Elle consiste à réduire la métaphore à un « faire-croire » dont on n'est pas dupe, tout attaché que l'on demeure à la *lettre*. Or, au-delà de cette polarité, la copule du verbe être, *lieu* véritable de la métaphore, est le lieu d'une tension entre le même et l'autre d'où émerge la question de la *vérité* métaphorique[2]. Qu'un *astre* puisse *incarner* cette vérité sur une scène d'opéra n'a rien de surprenant, si l'on songe que la distinction entre *Sinn* et *Bedeutung* fut inspirée à Gottlob Frege par une réflexion sur « l'étoile du soir » et « l'étoile du matin ».

Outre les messagers célestes, les opéras de Tippett présentent des intermédiaires d'origine terrestre, des figures médiumniques qui éveillent elles aussi la suspicion. Dans *The Midsummer Marriage*, par exemple, la vaticination de Madame Sosostris est précédée d'un incident significatif, la venue d'un imposteur qui a tenté de se substituer à la voyante et a pu être démasqué à temps (III.4). On pourrait citer l'ambivalence du mage-magicien Mangus, le psychanalyste qui, dans *The Knot Garden*, s'attribue le rôle de Prospero.

Mais pour revenir au parangon Hermès, il faut signaler qu'il est, dans *King Priam*, à la limite du ridicule. Selon Kemp, il s'agirait d'un correctif nécessaire, dicté à Tippett par une (fausse ?) modestie :

---

[2] Paul Ricœur, *op. cit.*, pp.310-321.

> to cast himself as Hermes, the messenger of the gods, may seem excessively immodest and this doubtless is why Tippett offers a disclaimer, by making Hermes behave as an ironic, « throwaway » character.[3]

Il est indéniable que l'éphèbe que l'on voit sur scène entièrement couvert de dorure[4], mi-homme mi-statue, paraît pour le moins factice et que sa tessiture de « high light tenor » n'ajoute pas à sa crédibilité. Tippett ne fait cependant que suivre le mythe et adapter aux besoins de l'opéra des éléments déjà présents dans la « biographie » du messager divin telle que la relate l'*Hymne homérique à Hermès.*

Il n'est pas inutile de se reporter à ce récit, plein de verve et d'humour. Il retrace les hauts faits du bambin qui, dès le premier jour de sa vie, obtint pouvoir et richesse en échange de la lyre qu'il venait d'inventer. Lorsqu'il entendit les accords enchanteurs qu'Hermès tirait de l'instrument qu'il s'était confectionné au moyen d'une carapace de tortue et de boyaux de bovidés pour accompagner son chant, Apollon fut aussitôt charmé. S'enquérant de cet art nouveau (« *tis technè* ? »), il promit à son frère prodige de faire de lui le messager des Immortels s'il consentait à lui donner sa lyre. Hermès ne se contenta pas d'accepter cette offre. Il marchanda pour obtenir, contre sa syrinx, d'autres avantages, dont la baguette d'or et le pouvoir de divination qu'il convoitait tant. En lui abandonnant ses

---

[3] Ian Kemp, *op. cit.*, p.359.

[4] C'est ainsi qu'apparaissait l'interprète, Christopher Gillett, dans la mise en scène de Nicholas Hytner pour le festival de Canterbury en 1984. Voir l'enregistrement vidéo commercialisé : Michael Tippett, *King Priam*, Roger Norrington, Kent Opera, Rodney Macann, Janet Price, Sarah Walker, Anne Mason. RM Arts/Virgin Classics vvd 664, 1989.

instruments, Hermès transmettait à Apollon *l'art musical* et faisait désormais de son frère le musicien primordial *à sa place*. Le récit donne l'impression que l'enfançon renonça à ce privilège d'un cœur léger, trop heureux de se voir confier des tâches plus sérieuses.

Cette histoire est celle d'un échange et d'une substitution. La légende ne dit pas si le messager des dieux s'abstint d'exploiter ses dons musicaux à tout jamais, mais on peut supposer qu'il troqua définitivement la musique contre la garde des troupeaux (*sic*), la transmission des messages (comme Astron), la pratique de la magie (comme Mangus) et l'art prophétique (comme Sosostris). Depuis, pour charmer les hommes, il utilise sa baguette enchantée (comme Merlin), « avec laquelle, lit-on dans l'*Iliade*, il sait appesantir les yeux des mortels éveillés, ou les rouvrir s'ils dorment » (XXIV. 343-344). De toute évidence, la prolifération des illusionnistes parmi les personnages d'opéra de Tippett n'est pas sans rapport avec le contenu mythique de l'hymne et la célébration homérique de celui qui préféra devenir un enchanteur a-musical, cédant à Apollon le titre de Musicien primordial qui allait lui valoir jusqu'à la fin des temps une réputation imméritée.

*

Transfigurations

Incantations

As in that trance of wondrous thought I lay
This was the tenour of my waking dream.

Shelley

> ■ Le chant, qui est symboliquement rattaché à tel ou tel rituel de guérison, est sans paroles. Il est vocalisé sur des syllabes dénuées de signification et ne constitue pas une catégorie musicale particulière.[1]

Cette description des pratiques chamaniques observées chez les Bochiman pourrait tout aussi bien s'appliquer aux œuvres de Tippett, dont le caractère *incantatoire* ne fait que confirmer les rapports qu'entretiennent la musique et la transe.

Le mélange des genres, qui rend si difficile toute tentative taxinomique appliquée à ses œuvres, ne relève pas de ce que l'on pourrait appeler de l'insubordination architextuelle gratuite.

[1] Gilbert Rouget, *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* (1980) Paris : Gallimard, 1990, p.552.

L'appartenance à un genre donné est, en effet, dépassée par une appartenance supérieure au domaine du *chant* qui, lui, « ne constitue pas une catégorie musicale particulière ». S'il est parfois impossible de dire si l'on a affaire à un oratorio profane ou à une cantate d'église, à un opéra ou à une comédie musicale, à un poème symphonique ou à une symphonie à programme, il est néanmoins certain que le chant y est toujours présent.

L'importance quantitative de la musique « lyrique », « chorale » et « vocale », pour employer, malgré son inadéquation, la terminologie habituelle, ne suffit pas à apporter la preuve que le chant prévaut chez Tippett. Elle témoigne, en revanche, d'un certain rapport au texte et à la voix.

Ni librettiste ni poète, mais bel et bien *musicien,* lorsqu'il écrit les textes de ses œuvres, Tippett les « compose » de manière musicale. Aussi la distinction entre textes écrits de sa plume et textes empruntés à d'autres n'est-elle pas vraiment pertinente, étant donné qu'ils sont indifféremment matière à musique : « I took the view that whatever words I had, the music I wrote would swallow up their intrinsic poetry » (*Blues*, p.189).

Il ne faudrait pas se méprendre sur l'apparente prédilection du compositeur pour la musique à texte. Dans son autobiographie, Tippett évoque ses ambitions de jeunesse en les opposant à celles de Britten qui, sans être son propre librettiste, dut sa célébrité principalement à ses opéras :

> I would write operas, but I was equally keen to produce symphonies, quartets and concertos of stature. [...] There would have to be an *œuvre*, a range of works in all genres, before my accomplishment was fully understood. (*Blues*, p.213)

L'écriture d'opéra ne serait donc pas une fin en soi, mais un moyen, privilégié sans doute, d'accéder à une Totalité. Le livret y étant « refondu » dans un tout musical, l'opéra, comme toute musique à texte, serait, en dernière analyse, une forme de « chant sans paroles » au même titre que les symphonies, les quatuors et les concertos.

Il est fréquent que le texte devienne pur matériau sonore : c'est le cas dans les mélismes auxquels donne lieu la mise en musique de certains mots. On pense au texte de saint Augustin dans la *Vision* ou, plus généralement aux arias d'opéra. Le chant semble alors « vocalisé sur des syllabes dénuées de signification ». Mais il arrive aussi que les instruments se mettent à chanter, comme dans *The Rose Lake* (1991-1993), une œuvre orchestrale qui concrétise la notion de « chant sans paroles » annoncée par son intitulation générique : « A song without words for orchestra ». Cette mention paratextuelle vient à point nommé pour révéler, en fin de parcours, dans la toute dernière œuvre de Tippett, comment *entendre* l'ensemble de ses musiques.

Si le compositeur a persévéré dans sa détermination à ne pas se limiter à tel ou tel genre, c'est dans un souci de pluralisme qui va à

l'encontre de l'idée de musique « pure ». Pour lui, comme pour le chamane, une telle musique n'existe pas :

> En tant qu'il est à la fois chanteur, instrumentiste et danseur, le chamane apparaît comme étant, de tous les pratiquants de la transe, celui qui fait, de loin, l'usage le plus complet de la musique.[2]

La musique de Tippett, délibérément « impure », est un chant unique et pluriel, un chant sans paroles, grâce auquel l'homme dit « civilisé » rejoint le « primitif ». Tel un chamane bochiman, le compositeur, musiquant de sa propre transe, enchante ceux qui l'entourent et contribue, par le charme de ses incantations, à les soulager de leurs maux.

*

[2] Gilbert Rouget, *op. cit.*, p.551.

Chapitre VII

Oxymores

> Who does not know Turner's picture of the Golden Bough? The scene, suffused with the golden glow of imagination in which the divine mind of Turner steeped and transfigured even the fairest natural landscape, is a dream-like vision of the little woodland lake of Nemi – 'Diana's Mirror,' as it was called by the ancients. No one who has seen that calm water, lapped in a green hollow of the Alban hills, can ever forget it.[...] In antiquity this sylvan landscape was the scene of a strange and recurring tragedy. [...] In this sacred grove there grew a certain tree round which at any time of the day, and probably far into the night, a grim figure might be seen to prowl. [...] He was a priest and a murderer. [...] The dreamy blue of Italian skies, the dappled shade of summer woods, and the sparkle of waves in the sun, can have accorded but ill with that stern and sinister figure.
>
> James George Frazer

S'il est une figure qui transcende les oppositions, c'est bien l'oxymore. Rapprochant en un même syntagme deux termes contradictoires, l'oxymore apporte la preuve que leur incompatibilité n'était qu'apparente. Contrairement à la *dissociation*, combinaison syntaxique imposant l'association de termes sémantiquement inassociables parce que visant des qualités appartenant à des objets distincts, l'oxymore n'est pas de l'ordre de la *discordance* – autre nom que la rhétorique donne à la

dissociation – mais de la *discordia concors*. Aussi la position de Tippett face au système tonal, souvent tenue pour confuse ou incohérente du fait de la hardiesse de ses juxtapositions, se trouve-t-elle singulièrement clarifiée, dès lors que l'on prend conscience qu'en faisant *apparemment* fi des incompatibilités elle fait figure d'oxymore. En amont de la contradiction, il y a l'exercice – à valeur de revendication – de la liberté créatrice qui est celle de tout artiste. En aval, l'ouverture du public à *une autre réalité.*

Au lieu de raisonner en termes de position, il conviendrait plutôt d'assimiler l'attitude de Tippett à une démarche. De nature paradoxal et donc éminemment *transgressif*, un tel comportement participe du mouvement, de la marche en avant, de la traversée, et non d'un quelconque statisme. Sans doute est-ce la raison pour laquelle l'œuvre musical de Tippett est parcouru, au mépris des frontières génériques et stylistiques, par une eau « douce-amère » que l'on ne peut saisir.

1. *Discordia concors*

Que la notion d'*harmonie* puisse être au centre des préoccupations du compositeur, au point d'être métalinguistiquement présente dans son œuvre, se conçoit aisément. Il reste néanmoins à déterminer la place qu'elle occupe dans l'esthétique d'un musicien du XX^{e} siècle.

La position de Tippett face à l'obsolescence du système tonal mérite que l'on s'y arrête :

> Would someone explain the tenacious emotional satisfaction of the tonal system ? Here is the answer. The artistic use of the tonal system is based on the fact that music whose tonal centres are rising in the scale of fifths produces an effect of ascent (struggle, illumination) while tonal centres descending the scale of fifths produce an effect of descent (resignation, despair). Beethoven was the great master of these effects.[1]

HIER ET AUJOURD'HUI

Son attachement à la tonalité est manifeste, à la fois dans la valeur expressive qu'il lui attribue et dans la référence à son modèle avoué, Beethoven. Pour lui, par conséquent, rien d'arbitraire ni de périmé dans un tel « système », mais au contraire une qualité affective intrinsèque, naturelle et intemporelle. Cette apologie de la tonalité, écrite en 1938 en vue du festival de l'International Society for Contemporary Music, se voulait d'ailleurs la dénonciation de l'assimilation de la musique contemporaine à l'atonalisme. Et Tippett de poursuivre :

> The listener is not directly conscious of these effects. His response, I think, is centered in a complementary movement of the stomach muscles. Contemporary life has not given us iron stomachs, very much the contrary.[2]

La sensibilité du mélomane du XX[e] n'étant pas émoussée, loin de là,

---

[1] Meirion Bowen, ed., *Music of the Angels : Essays and Sketchbooks of Michael Tippett.* London : Eulenburg Books, 1980, pp.31-32.

[2] Meirion Bowen, *op. cit.*, p.33.

par rapport à celle de ses prédécesseurs, rien, selon le compositeur, ne semble justifier l'abandon de cette tonalité capable de vous remuer jusqu'au tréfonds. Force est de constater, cependant, que de nouvelles données doivent être prises en compte :

> What has happened is that since the nineteenth century composers have ceased to produce the sort of themes that demanded Beethoven's clarity of tonal structure [...]. This is the difficulty. The tonal system related to sonata form is a highly polarized system. Modern people are not polarized, they are split.[3]

Tippett reconnaît, à regret, que le système tonal ne répond plus aux besoins d'aujourd'hui. Sa nostalgie pour une conception de la musique désormais révolue s'accompagne d'une désolidarisation certaine à l'égard de la direction prise par l'École de Vienne, à propos de laquelle il déclare : « No tones, no stomachs ; music is to be only in the head »[4]. Ce qu'il reproche à Schœnberg et à ses émules, c'est une composition trop cérébrale, qui exclut l'émotion. Pas de vindicte personnelle ni de sectarisme dans ce jugement, mais un intérêt véritable pour le parcours de Schœnberg, comme en témoigne le texte de l'hommage funèbre qu'il lui rend en 1951 sur les ondes de la BBC. Dans ces pages, fort bienveillantes, que l'on peut lire dans *Moving into Aquarius*, sous forme de trois chapitres

---

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p.33.

consécutifs, il n'est fait aucune mention du dodécaphonisme[5]. Il y est question du *Moïse et Aaron* qui semble le fasciner ; on y retrouve aussi, sans le moindre commentaire, les dernières paroles attribuées à Schœnberg sur son lit de mort : « Harmonie ! Harmonie ! ».

DIACHRONIE

Même si Tippett est manifestement plus proche d'un Stravinsky que d'un Schœnberg, son choix musical n'est pas aussi tranché que ses propos de 1938 pouvaient le laisser croire. Ce choix se traduit par un idiolecte empreint d'une nostalgie indéfectible à l'égard des possibilités musicales du siècle précédent et une conscience aiguë de l'inanité d'un tel attachement, sans pour autant pouvoir adhérer à un quelconque système de substitution. Face à une alternative vécue douloureusement, Tippett se forge un style personnel qui échappe à toute définition sommaire. Celui-ci résulte d'une démarche non seulement intuitive mais aussi fluctuante, si l'on considère qu'elle s'étend sur plus d'un demi-siècle.

Depuis le néoclassicisme de ses premières œuvres, l'évolution est patente ; suivre ses compositions de manière chronologique permet, rétrospectivement, de distinguer quatre grandes « périodes » qui correspondent chacune à un langage harmonique distinct (voir présentation synoptique)[6].

---

[5] Michael Tippett, « Arnold Schönberg », « Moving into Aquarius » et « 'Air from Another Planet' », in *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974, pp.28-49.

[6] Classification qui n'engage que son auteur, car la question du langage tonal de Tippett est loin de faire l'unanimité parmi les musicologues.

ANNÉE	PÉRIODE	ŒUVRES PRINCIPALES par ordre chronologique	TENDANCE
1934	1e	*Quatuor à cordes n°1-*	néoclassique/lyrique
		Sonate pour piano n°1-	—
		Concerto pour double orchestre	—
		à cordes-	—
		A Child of Our Time-	—
		Quatuor à cordes n°2-	—
		Boyhood's End-	—
		Symphonie n°1-	—
		Quatuor à cordes n°3-	—
		The Midsummer Marriage.	—
1952	transition	*The Heart's Assurance-*	bi/polytonalité
		Fantasia Concertante on	—
		A Theme of Corelli-	—
		Concerto pour piano et	—
		orchestre-	—
		Symphonie n°2.	—
1958	2e	***King Priam-***	pandiatonisme
		Sonate pour piano n°2-	—
		Concerto pour orchestre-	—
		The Vision of Saint- Augustine.	—
1966	3e	*The Knot Garden-*	« the spirit of atonality »
		Symphony n°3-	—
		Sonate pour piano n°3-	—
		The Ice Break-	—
		Symphony n°4-	—
		Quatuor n°4-	—
		The Mask of Time-	—
		The Blue Guitar-	—
		Sonate pour piano n°4.	—
1986	4e	***New Year-***	hétérophonie lyrique
		Byzantium-	—
		Quatuor à cordes n°5-	—
		The Rose Lake-	—
		Triumph-	—
		Tempest Suite.	—

Il n'est pas inintéressant, par cette mise en perspective, de reconsidérer les œuvres décisives (en caractères gras) qui ponctuent le parcours du compositeur comme autant d'étapes vers l'« hétérophonie lyrique » des dernières années. On laissera provisoirement de côté la naissance d'un style (première période) et l'expérimentation qui a suivi (transition), pour mieux y revenir.

Dans l'immédiat, la seconde période mérite d'être examinée en priorité. Il suffit de noter qu'elle est celle des harmonies dissonantes pour comprendre qu'elle est un premier pas vers cette stabilisation dans l'instabilité qui caractérise la période suivante, celle qui ne peut guère se définir autrement que par son « spirit of atonality »[7]. À partir de 1958, il faut souligner l'utilisation dans la *Sonate pour piano n°2* (1962) des *tone-clusters* de Henry Cowell, ces grappes de notes à mi-chemin entre l'accord et le bruit, jouées au clavier avec l'avant-bras. Quant à *King Priam* (1958-1961), qui a la guerre pour toile de fond, on ne sera pas surpris qu'il ait marqué un infléchissement vers la dissonance : il comporte des motifs non-tonaux, porteurs de conflit, comme celui de la naissance de Pâris ou de l'amour de Pâris et d'Hélène, directement liés à la guerre de Troie. La troisième période (1966-1986), plus longue et très riche, s'étend sur près de vingt ans. Elle témoigne d'une créativité intense, tandis que Tippett persévère dans la voie qu'il s'est tracée : on y trouve notamment *The Knot Garden*, la *Symphonie n°3*, *The Ice*

[7] Arnold Whittal, *The Music of Britten and Tippett : Studies in Themes and Techniques*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982, p.300.

Break et *The Mask of Time*. Le compositeur y tente une synthèse des périodes précédentes : il y conjugue lyrisme et atonalisme en des termes qui échappent souvent à l'analyse. Comme le remarque Arnold Whittal à propos de la musique de Tippett en général :

> The extent to which control and clarification are dominant in Tippett's music is, undoubtedly, a matter of opinion, since it is the essence of his modernity that codifiable pitch procedures comparables to those of traditional tonality are not offered – or have not so far been demonstrated by any commentator.[8]

Quant aux dernières œuvres, on peut se risquer, malgré l'absence de recul, à les regrouper en une quatrième période que l'on ferait coïncider symboliquement avec la composition de *New Year* en 1986. Les propos récents du compositeur vont dans le même sens en invitant à considérer *New Year* comme un tournant dans l'utilisation de l'orchestre, d'où le piano est pour la première fois exclu :

> Although I didn't extend all the sonic innovations of *New Year* to the concert-hall, thereafter I made a point of not including a piano in the orchesrtra for *Byzantium* and *The Rose Lake*. My piano period was over.[9]

Ce qui apporte la confirmation que la *Sonate pour piano n°4* de 1984 marque bien la fin d'une période. Compte tenu de la transition des années 1952-1958, cette quatrième période serait, en fait, la cinquième. Peut-on la considérer, à l'instar du livret de l'opéra qui l'inaugure, comme la *quintessence* des précédentes ? Sans aucun doute, si l'on y décèle deux qualités présentes séparément dans les

[8] Arnold Whittal, *op. cit.*, p.299.

[9] Meirion Bowen, ed., *Tippett on Music*. Oxford : Oxford University Press, 1995, p.104.

œuvres antérieures et réunies à partir de *New Year*, le lyrisme et l'hétérophonie. Le compositeur ne manque pas d'y faire allusion :

> What I discovered, however, from *New Year*, were possibilities for a new kind of orchestral luminosity using the minimum of players. Despite the cornupia of fresh colours in the scoring of this opera, the textures are often limited to two or three parts, the aim being a very distilled kind of lyricism. With the mosaic-style scoring of the Concerto for Orchestra, I had explored the notion of using the orchestra as a collection of chamber ensembles and soloists. This also brought with it a potential for heterophony, which I was able in three subsequent work—*Byzantium*, String Quartet N°5, and *The Rose Lake*—to make a special feature.[10]

C'est pourquoi la formule d'« hétérophonie lyrique » a été choisie pour qualifier cette période dans le synopsis. Elle se distingue, en effet par la conjonction d'un lyrisme épuré (« a very distilled kind of lyricism ») et d'une tendance à l'hétérophonie (« a potential for heterophony »[11].

NAISSANCE D'UN STYLE

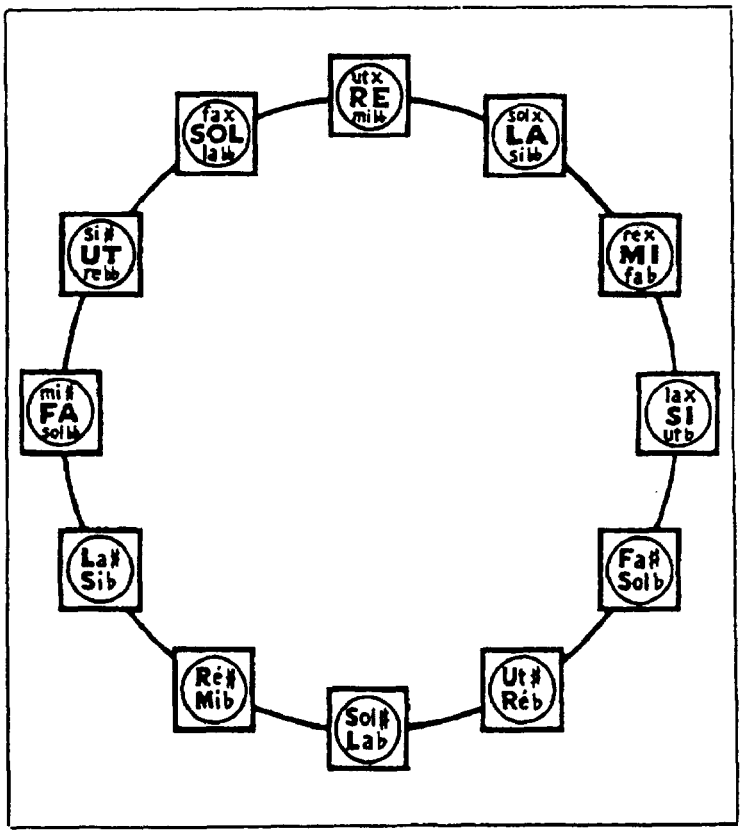
Tippett ayant renié bon nombre de ses œuvres de jeunesse, il convient de considérer 1934 comme la date de ses débuts officiels. Une première phase, tonale, s'étend donc de 1934, date à laquelle

---

[10] Meirion Bowen, ed., *op. cit.*, p.106.

[11] Platon appelle *heterophônia* la différence de sons produite lorsque la lyre, en doublant la voix introduit ses propres variantes (*Lois* VII, 812 d-e). Le terme est utilisé en *ethnomusicologie* pour désigner une forme d'exécution pratiquée par les peuples d'Asie : une même mélodie est interprétée simultanément par plusieurs exécutants avec des variantes improvisées. « Il en résulte une apparence de polyphonie de caractère irrationel, sans commune mesure avec le contrepoint, ainsi que des rencontres de sons étrangères aux règles de la consonance ». Marc Honegger, ed., *Dictionnaire de la musique : science de la musique.* Paris : Bordas, 1976. Article « hétérophonie ». Si l'on songe que Tippett, après la composition de la *Sonate pour piano n°2*, qui marque la fin de sa « période piano », entreprit un voyage de plusieurs mois en Extrême-Orient, il devient évident que l'hétérophonie, *née* en 1986 au moment où commence l'écriture de *New Year*, débute lors de ce voyage une *gestation* qui se poursuit vraisemblablement pendant toute l'année1985, au cours de laquelle n'est composée aucune œuvre.

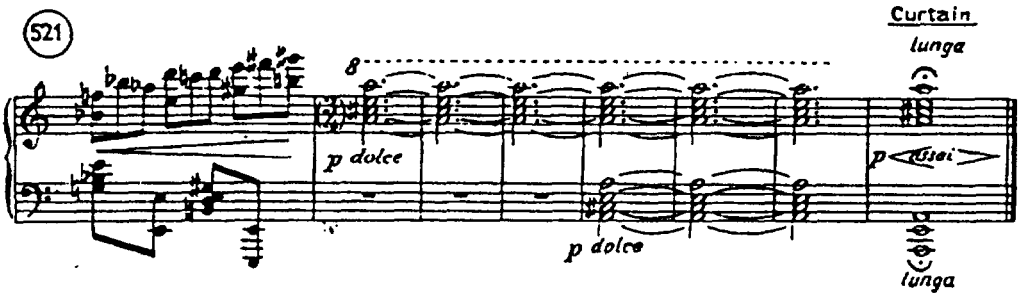
commence l'écriture du premier quatuor à cordes, à 1952, année où est achevé le premier opéra, *The Midsummer Marriage*. C'est l'époque où le compositeur, perplexe face au problème de l'harmonie, cherche des réponses dans des lectures telles que *Harmonielehre* de Schœnberg, *Unterweisung im Tonsatz* de Hindemith ou encore le *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy. C'est chez ce dernier qu'il trouve énoncé le principe de l'usage structurel de la tonalité, et notamment les effets de clarté ou d'obscurité produits par le parcours ascendant ou descendant du cycle des quintes.



Cycle des quintes établi par A. Sérieyx pour le *Cours de composition* de V. d'Indy.

ILLUMINATION EN *LA* MAJEUR

The Midsummer Marriage est l'œuvre de cette période qui illustre de manière magistrale ces préoccupations, inscrites dans le livret lui-même. Le cheminement des protagonistes vers l'illumination, qui tient lieu d'intrigue, trouve son expression dans l'exploitation de cette valeur expressive de la modulation dont Tippett s'était fait le chantre en 1938. On peut parler de véritable symbolisme tonal dans l'usage qui est fait de la tonalité de *la* majeur, associée dans l'opéra à la lumière, puisque c'est à partir d'elle que le cycle des quintes est parcouru, tantôt en montant, tantôt en descendant, pour évoquer le passage de la clarté à l'obscurité et inversement. C'est un accord triomphant de *la* majeur qui clôt l'opéra :



La scène finale, tout entière centrée sur le passage de la tonalité de *do* majeur à celle de *la* majeur – soit quinze minutes de musique – témoigne du désir du compositeur d'évoquer par la modulation ce qu'il énonçait déjà dans *A Child of Our Time* et qu'il n'a cessé de répéter depuis : la connaissance de l'ombre et de la lumière comme

condition préalable à l'unité[12]. Il est frappant de constater que, chez Tippett, les mêmes termes valent pour la psyché humaine et pour la musique : mêmes polarités (haut/bas, lumière/ténèbres), même circularité pour figurer l'unité psychique (« mandala » du tableau final) et l'unité tonale (cycle des quintes). C'est, sans doute, fort de cette conviction, qu'il pouvait affirmer à propos de son projet compositionnel pour l'opéra : « as the moral of *The Midsummer Marriage* is enlightenment, then the music must be lucid ».[13]

La croyance en une correspondance entre le psychologique et le musical a conduit Tippett à rechercher dans l'élaboration de sa partition une structure dramatico-musicale. Le schéma tonal du *Midsummer Marriage* est manifestement dicté par la nécessité dramatique : il sert la mise en scène des vicissitudes de Mark et Jenifer qui, à la veille de leur mariage, doivent surmonter les épreuves qui les rendront aptes à une union réussie. Le compositeur, comme ses personnages, est en quête d'harmonie. L'accès à celle-ci implique, pour lui comme pour eux, de gravir des degrés, de monter au plus haut et descendre au plus bas, d'être tour à tour assombri et éclairé, de faire l'expérience de la discorde et de l'accord, ce dernier signifiant un heureux dénouement.

---

12 Cf. *A Child of OurTime* : « I would know my shadow and my light, so shall I at last be whole».

13 Michael Tippett, « The Birth of an Opera » in *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974, p.61.

Mais l'itinéraire n'est pas moins important que l'aboutissement. Si la lumière l'emporte sur l'ombre comme le *la* majeur sur les autres tonalités, c'est au prix d'un affrontement, c'est-à-dire de la reconnaissance préalable de l'obscur. Pour que s'impose la clarté beethovénienne, il faut s'aventurer vers les sombres confins de l'atonalité. Le fait que l'analyse de l'opéra révèle l'obédience de Tippett au système tonal[14] n'est donc pas significatif en soi. L'homologie entre « l'intrigue » et le langage musical utilisé invite plutôt à conclure à une expérience harmonique menée par le compositeur pour évoquer le vécu psychologique des personnages, ce dernier étant, sinon le prétexte, du moins l'occasion pour lui de découvrir les ressources cachées de la tonalité et de définir les limites au-delà desquelles la clarté est menacée.

La quête du musicien concerne le renouvellement du langage harmonique, ses motivations étant à la fois formelles et dramatiques, musicales et extra-musicales. Si l'on peut affirmer qu'il existe un parallélisme certain entre sa propre recherche esthétique et la recherche psychologico-spirituelle des protagonistes de son opéra, les exigences dramatiques n'ont pas été les seules à déterminer le traitement de la tonalité dans *The Midsummer Marriage*. Le *Concerto pour double orchestre à cordes*, écrit entre 1938 et 1939, contient, en germe, des procédés que l'on retrouve dans l'opéra,

14 Voir le plan tonal, scène par scène, établit par Ian Kemp, *Michael Tippett : The Composer and His Music*. London : Eulenburg Books, 1984, p.238.

comme ceux qui visent à installer la tonalité de *la* majeur, par exemple[15]. Il est donc très difficile d'établir la part du musical et de l'extra-musical dans les considérations qui interviennent dans la composition de telle ou telle œuvre. L'étude du langage harmonique de Tippett illustre, une fois de plus, combien cette distinction est peu pertinente. Il est indéniable, en revanche, que le choix de l'opéra comme genre, et du sujet du *Midsummer Marriage* en particulier, donne toute latitude à Tippett pour expérimenter la tonalité progressive ou justifier son recours à la tonalité élargie. Si la continuité avec le *Double concerto* met en évidence un substrat théorique certain, il n'en demeure pas moins vrai que, au-delà de l'abstraction, un *style* est en train de voir le jour.

Quelques années sont nécessaires au compositeur afin d'explorer à fond les voies ouvertes par son opéra et de les abandonner pour d'autres horizons. Aussi la période qui suit (1952-1958) est-elle une phase de transition. L'imagination créatrice se fait plus directement harmonique. Différentes fonctions tonales se superposent, se télescopent, en une polytonalité annonciatrice de *King Priam* et de la tension structurelle qui le caractérise. La *Symphonie n°2* (1956-1957) représente de manière exemplaire le *passage* d'un langage

---

15 Voir l'analyse du *Double concerto* par David Clarke, *Language, Form and Structure in the Music of Michael Tippett*. New York and London : Garland, 1989, pp. 23-47 , qui prolonge celle que l'on trouve chez Arnold Whittal, *The Music of Britten and Tippett : Studies in Themes and Techniques*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. Ce dernier remarque en outre : « The fact that Tippett ends *The Midsummer Marriage* with a grand reworking of the fundamental tonal relation found in the Concerto for Double String Orchestra naturally helps to confirm one's sense of the later work fulfilling the potential of the former », p. 140.

tonal classique à une structure mosaïque inédite juxtaposant les idées musicales. Œuvre de transition par excellence, elle allie l'ancien et le nouveau, participant à la fois de la monotonalité et de la polytonalité, notamment par le recours au pandiatonisme relevé par David Clarke[16]. En optant pour l'échelle diatonique, mais en tendant à en mettre tous les éléments sur le même plan aux dépens de la tonique, Tippett choisit d'abolir l'opposition dissonance/consonance tout en affirmant l'influence d'une tonalité donnée. La genèse de l'œuvre telle que la rapporte le compositeur est d'ailleurs révélatrice de la direction qu'il a prise :

> The exact moment when the symphony began was when listening to a tape of a Vivaldi Concerto for Strings in C, while looking out over the sunlit Lake of Lugano. I was specially moved in that situation by some pounding Vivaldi C major bass arpeggios. I knew them to be the beginning of a new orchestral work. I do not any longer remember the Vivaldi arpeggios, but four pounding bass Cs are in fact the notes that begin the symphony – and they return at the end of the work. Their function is not so much to establish any key, but to act as a kind of point of departure and return.[17]

Comme dans *The Midsummer Marriage*, on retrouve l'importance fonctionnelle de la tonalité, associée à une émotion particulière, et la prédilection pour le *do* majeur qui, dans l'opéra, précédait le *la* majeur final (479-481), polarité également constitutive du *Double*

---

16 David Clarke, *op. cit.*, pp.95-100.

17 Cité par Meirion Bowen, *Michael Tippett.* London : Robson Books, 1982, pp.89-90.

concerto. Mais dans la symphonie le rôle structurel de la tonalité se précise, la perspective se faisant plus verticale, comme Tippett lui-même le reconnaît :

> I don't think we ever hear the Cs as classically stating the key of C. We only hear them as a base upon which to build, or from which we can take off in flight.[18]

De fait, la symphonie prend la forme d'un affrontement entre tonalités en dièses et en bémols, conflit qui trouve sa résolution en *do* majeur, tonalité « neutre » en quelque sorte, comme le laisse entendre le terme de « base » employé par Tippett à son sujet. On comprend qu'en déclarant ne pas faire de *do* majeur la tonalité de l'œuvre, ce dernier laisse transparaître son attachement à la tonalité en général et à *do* majeur en particulier, ce que la symphonie confirme entièrement. Cet attachement exclut tout abandon du système tonal, qui est au contraire exploité à l'envi, mais au-delà des cadres classiques.

De même, dans le scherzo, le recours à la polytonalité crée une impression d'atonalité, totalement illusoire, puisqu'il y a au contraire *exacerbation* de la tonalité. Les pôles attractifs demeurent mais, du fait de leur nombre, ils sont moins perceptibles. La complexité de l'organisation produit l'effet d'une absence de tonalité, par saturation de l'espace sonore. Au lieu de se déployer dans le temps, la tonalité

---

18 Texte d'accompagnement de l'enregistrement de la symphonie, London Symphony Orchestra, Colin Davis. Argo ZRG 535.

se concentre dans l'espace, tout comme la polyphonie rythmique répétitive qui caractérise ce mouvement. L'étude du langage rythmique[19] apporte la confirmation que l'écriture du scherzo relève d'une esthétique visant à affranchir le moment musical de toute obligation fonctionnelle et à l'isoler, afin qu'il puisse être savouré pour ses qualités intrinsèques.

Si la superposition constitutive de la musique polytonale n'est pas sans évoquer Stravinsky et notamment la bitonalité de *Pétrouchka* (*do* majeur/*fa* dièse majeur), c'est surtout Darius Milhaud qui a attaché son nom à ce type d'écriture. Refusant d'employer le chromatisme, selon lui d'essence germanique, Milhaud a mené une réflexion approfondie sur ce procédé qui est au cœur de son œuvre. Ses motivations n'étant pas d'ordre théorique, elles répondaient à un souci d'expressivité, celui de donner « aux pianissimi plus de subtilité et de douceur et aux fortissimi plus d'âpreté et de force sonore[20]. » *Douceur* et *amertume* sont les deux qualités entre lesquelles Tippett, quant à lui, situe sa musique.

2. « Music that's bitter-sweet »

L'ambiguïté tonale qui prévaut si l'on considère l'œuvre entier trouve son expression la plus accomplie dans l'utilisation que fait Tippett d'une sarabande de sa composition, qu'il inclut dans trois

19 Voir celle ébauchée par Ian Kemp, *op. cit.*, pp. 286-290.

20 Darius Milhaud, « Polytonalité et atonalité », *Revue musicale*, février 1923 : 38. Article repris dans ses *Notes sur la musique*. Paris : Flammarion, 1982, pp. 171-188.

œuvres différentes. La récurrence de cette danse, reproduite à l'identique dans les trois œuvres, invite à s'interroger sur la fonction que l'on peut lui attribuer. Lors de sa *seconde* apparition, Arnold Whittal, qui ne savait pas encore que cette sarabande n'avait pas fini sa carrière, remarquait déjà que cette musique avait l'étonnante aptitude de « résister à la tonalité »[21].

MUSIQUE DE PASSAGE

Cette formule confirme l'ambivalence foncière du langage tonal de Tippett et la nécessité de l'appréhender comme équilibre dynamique, celui d'une lutte perpétuelle pour résister au système tonal comme on résiste à la tentation. Au-delà de cette analyse, on peut voir dans cette tension une autre forme de *résistance*, celle de l'artiste face à tous les *systèmes*, esthétiques ou idéologiques. Cette sarabande devient emblématique de l'*entre-deux* que revendiquent et le compositeur et ses œuvres. Elle seule permet l'accès à cette autre réalité que l'art découvre au public. Aussi intervient-elle pour la première fois dans la *cinquième* section du *Mask of Time* intitulée « Dream of the Paradise Garden ». Elle participe à l'évocation du Jardin d'Éden en empruntant les instruments d'Hermès, la flûte et la harpe, pour offrir de manière comparable « a timeless music played in time ». Elle ne fait cependant office que de *transition instrumentale* dans ce qui est une œuvre chorale. *Musique de passage*, elle transporte dans un au-delà celui qui l'écoute, puis

[21] Arnold Whittal, « Resisting Tonality: Tippett, Beethoven and the Sarabande ». *Music Analysis* 9.3 (1990) : 267-286.

disparaît. En tant que sarabande, elle se définit d'ailleurs par son rythme, et en tant que *rythme* elle s'inscrit dans une dialectique qui *résiste* à toute définition figée.

« THE SEA OF LIFE »

La section du *Mask of Time* qui comprend cette sarabande clôt la première des deux parties de l'œuvre. La deuxième partie débute aussitôt par une section intitulée « The Triumph of Life », dont la proximité avec la sarabande mérite d'être examinée. La juxtaposition de ces deux sections produit incontestablement un effet de *contraste* saisissant. Après le rêve d'une contrée où tout est beauté, calme et volupté, la dure réalité ne tarde pas à reprendre ses droits, celle du cortège de la vie qui entraîne tous les hommes sans distinction dans un même mouvement de création et de destruction. On aura reconnu le thème du dernier poème de Shelley, ce poème inachevé qui laisse en suspens la question : « Then, what is Life? » (v.544).

Tippett ne se contente pas de faire allusion au poème en reprenant son titre et son thème. Il procède à un stupéfiant collage à partir de certains vers qu'il assemble dans un ordre nouveau et qu'il répartit entre son Ténor et le chœur. Loin d'être gratuite, cette redistribution des vers obéit à une nécessité précise : la mise en résonance de l'œuvre et de la vie du poète, c'est-à-dire de son dernier poème et de ses derniers instants. Dans la voix du Ténor se confondent le « je » du narrateur fictif du « Triumph of Life » de Shelley et le « je » de l'homme qui allait trouver la mort un jour de juillet 1822, alors qu'il faisait voile vers la côte toscane. Le récit

porte d'abord sur la vision à laquelle le narrateur, après une nuit blanche, est en proie au petit matin : « Before me fled the night;/behind me rose the day;/the Deep was at my feet, and Heaven above my head/when a strange trance over my fancy grew ». Ces premières paroles du Ténor, qui correspondent aux vers 26 à 29 du poème original, amorcent et préfigurent le mouvement choisi par Tippett pour cette section de son œuvre, du lever au coucher du soleil, de la mer contemplée d'en-haut à la noyade dans ses abysses. Tournant le dos au soleil, le narrateur, tel le rossignol, est un oiseau de nuit, condamné à connaître la face nocturne de l'existence. De même Shelley, embarqué sur la mer de la vie, se dirigera-t-il vers les noirs nuages qui lui seront fatals. Aussi, progressivement, le récit de sa mort viendra-t-il se mêler au récit premier, au point de le supplanter[22]. À l'instant où s'achève la section, c'est néanmoins la vie qui triomphe : quelques vers du poème refont surface tandis que toutes les voix, solistes et choristes confondus, chantent l'immortalité du poète, en évoquant la *résistance* du cœur humain à se consumer entièrement :

> The trance which was not slumber
> was so transparent that the scene came through
> wherein we visioned
> that the humain beating heart
> can never be burnt up
> utterly.

[22] Les sources de Tippett sont les suivantes : pour les éléments biographiques, l'ouvrage de Richard Holmes, *Shelley : The Pursuit*. New York : Dutton, 1974. Pour l'appréciation du poème, l'ouvrage de référence de Donald H. Reiman, *Shelley's 'The Triumph of Life:' A Critical Study Based on a Text Newly Edited from the Bodleian Manuscript*. Urbana : University of Illinois, 1965.

La légende concernant l'impossible crémation du cœur de Shelley sert à affirmer la pérennité du *rythme*, l'aptitude de la pulsation vitale à transcender l'opposition de la vie et de la mort. Le contraste issu de la juxtaposition des sections cinq et six, autrement dit, du Jardin d'Éden et du destin tragique de Shelley, se trouve dépassé.

LA TRANSPARENCE ET L'OBSTACLE

Les deux épisodes ont d'ailleurs en commun leur nature poético-onirique : au *rêve* de Paradis qui conclut la première partie de ses accents miltoniens, répond la *vision* du triomphe dont l'élan romantique introduit la seconde. Les allégations du narrateur de Shelley, pour qui la transe, « which was not slumber » (v.30), se produit en état de veille, sont en partie démenties par leur contexte immédiat. Ce n'est sans doute pas un hasard si le narrateur de Tippett fait preuve de la même assurance et insiste sur la *clarté* de la vision, aux dépens de la complexité de l'expérience qui affleure pourtant dans le poème :

> When a strange trance over my fancy grew
> Which was not slumber, for the shade it spread
>
> Was so transparent that the scene came through
> As clear as when a veil of light is drawn
> O'er evening hills they glimmer; and I knew (v.29-33)

Les éléments oblitérés dans le processus de collage opéré par le compositeur nuancent la transparence avouée. Parmi eux, des mots-clés qui ont disparu, comme « strange », « fancy », « shade », annonciateurs du vers le plus significatif : « As when a veil of light

is drawn » (v.32). L'oxymore du « voile de lumière » condense la contradiction qui frappe tout ce passage, dans lequel le narrateur est censé apporter la preuve que sa vision n'est pas un rêve. Il est intéressant de noter au passage que l'association de la transparence et de l'obstacle est au cœur de l'écriture d'un grand « rêveur » nommé Rousseau[23], qui s'avère être le principal interlocuteur du narrateur imaginé par Shelley. En insistant sur la transparence, le poète et le compositeur réalisent cette « transmutation clarifiante » que Starobinski décèle dans les *Rêveries du promeneur solitaire* :

> D'un fond obscur, fait d'angoisse et d'agressivité malheureuse, la rêverie produit et déploie simultanément la chaîne des raisonnements, des images et des sentiments, mais pour épuiser et annuler tous les raisonnements, toutes les images, tous les raisonnements, à l'exception d'un seul : le sentiment d'une présence inaltérable et limpide ».[24]

Dans cette rêverie commune à Rousseau, Shelley et Tippett, la question n'est plus de faire la part de la veille et du sommeil, du diurne et du nocturne, du rêve et de la réalité : leur interdépendance se manifeste dans l'impression de « déjà vu » que le narrateur shelleyen invoque aussitôt après (v.33-40) comme preuve de l'appartenance de sa vision à la « réalité » et non au monde fantastique des songes. Il n'est pas de meilleure illustration du fait que l'on rêve sur fond de réalité :

---

[23] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*. Paris : Gallimard, 1971.

[24] Jean Starobinski, *op. cit.*, p.429.

[...] and I knew

That I had felt the freshness of that dawn,
Bathed in the same cold dew my brow and hair
And sate as thus upon that slope of lawn

Under the self same bough, and heard as there
The birds, the fountains and the Ocean hold
Sweet talk in music through the enamoured air.
And then a Vision on my brain was rolled ...

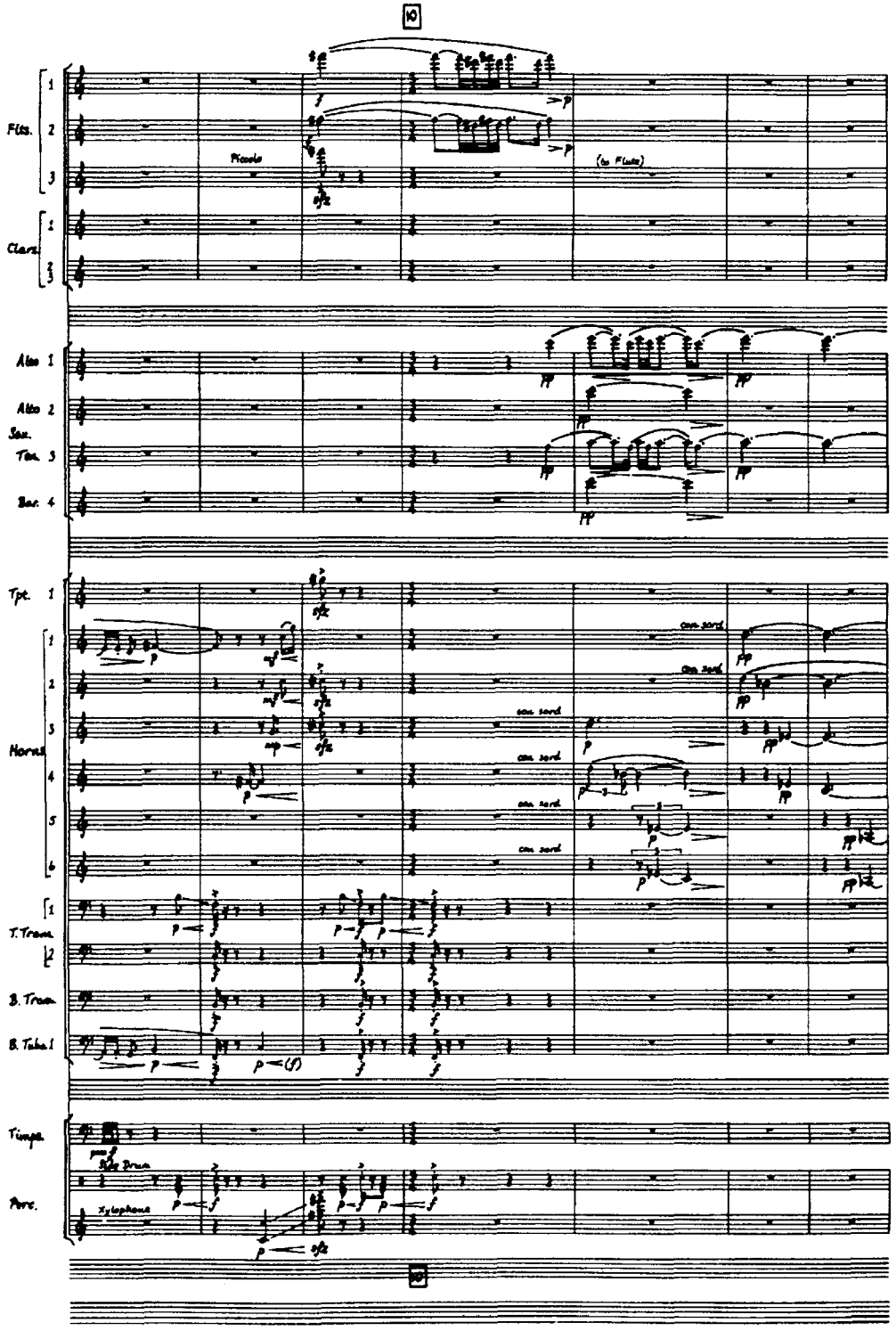
Si le narrateur revendique l'ancrage de sa vision dans la réalité, si les images qui lui parviennent tirent leur substance d'un contact direct, sensoriel, avec la nature, on ne peut s'empêcher de remarquer que cette expérience édénique se situe dans le passé, un passé qui subsiste à l'état de *souvenir* et sur lequel la transe peut prendre forme. Tippett omet ces vers, qui suivent pourtant de près ceux qu'il cite, laissant, cette fois-ci, en creux l'évocation paradisiaque. La seconde partie voit poindre une nostalgie qui se nourrit du souvenir de la première : le « Triumph of Life » du compositeur suscite un irrépressible désir de retour à son « Dream of the Paradise Garden » – un désir de sarabande.

TRIOMPHE

Cette nostalgie se réitère quelque dix ans plus tard dans une œuvre pour instruments à vent intitulée *Triumph* (1992). Comme le précise le sous-titre, cette œuvre instrumentale se veut « a paraphrase on music from *The Mask of Time* ». Comment une musique peut-elle en paraphraser une autre ? Comment, de surcroît,

des instruments peuvent-ils prétendre « expliquer » ce qui a déjà été dit avec des paroles ? Le paradoxe trouve sa raison d'être dans l'ambivalence du titre. Le « triomphe » annoncé n'est autre que le *triumphus* du général vainqueur couronné de lauriers, faisant son entrée solennelle dans Rome sur un char tiré par des chevaux blancs, traînant son cortège de prisonniers jusqu'au Capitole pour célébrer sa victoire : réunissant en un même événement la joie et la douleur, la liberté et l'esclavage, la vie et la mort, il fait figure d'oxymore.

Dans le titre de Tippett, l'incertitude demeure quant au vainqueur de ce triomphe. Elle confère à la dualité foncière du *triumphus* une ambiguïté supplémentaire. Ne s'agit-il plus du triomphe *de la vie* ? Il est bien évident que, comme la question ultime de Shelley dans son poème, celle-ci reste en suspens dans la musique. Le langage instrumental est inapte à fournir une réponse de type conceptuel. En outre, contrairement à ce que le titre peut laisser croire, *Triumph* n'est pas conçu exclusivement à partir de la musique de la sixième section de l'œuvre chorale mais intègre des motifs musicaux appartenant à d'autres épisodes du *Mask of Time*. En ce sens, il est effectivement une *paraphrase* du « Triumph of Life », un discours « à côté », comme tout commentaire, qui reste nécessairement aux confins de l'œuvre. Mais lorsque retentit la sonnerie des cors, et que les *vents* qui ont conduit le poète à la mort deviennent *instruments de musique* ; lorsque le tempo, d'une égale lenteur d'un bout à l'autre (*medium slow*), semble contrecarrer

l'élan caractéristique du poème de Shelley se hâtant vers sa fin, et conjurer le sort en retardant l'inéluctable, le *triomphe de l'art* sur la mort est assuré (10) :

Entre-temps, la sarabande est revenue, à égale distance temporelle des deux « triomphes », dans l'opéra du Nouvel An. Le même intervalle de quatre ans sépare la première sarabande (1982) du début de la composition de *New Year* (1986) et la deuxième sarabande (1988) de *Triumph* (1992). Mais sa fonction médiatrice ne s'arrête pas là.

LE LAC DU SOUVENIR

La dernière œuvre de Tippett, *The Rose Lake* (1991-1993), écrite dans la même période que *Triumph*, peut être considérée comme une émanation de *New Year*. Outre l'aveu du compositeur sur le rôle joué par son dernier opéra dans l'émergence de ce qui a été baptisé « hétérophonie lyrique », d'autres affinités – apparemment extra-musicales – entre les deux œuvres se concentrent dans l'image du lac. Dans l'opéra, c'est seulement après avoir avoir bu l'eau amère du Lac de Mémoire que la jeune fille d'aujourd'hui peut exécuter la danse d'hier qu'est la sarabande et en éprouver la vertu purificatrice. Aussi le titre de « Rose Lake » ne peut-il manquer de suggérer des associations avec le *lac* de Jo Ann et Pelegrin comme avec la *rose* qui les unit.

The Rose Lake est une œuvre pour orchestre dont Tippett se plaît à raconter l'origine :

> During a holiday in Senegal, late in 1990, with a young architect friend, Graham Molden, we were recommended to visit a small lake, known as Le Lac Rose, where at midday the impact of the sun was such as to transform its whitish

> green colour to whitish pink. I have always loved lakes; and in earlier days I visited several—particularly those of the English Lake District and in Switzerland and Italy. [...] As things now turned out in Senegal, Graham and I reached Le Lac Rose at midday, just in time to see it turn a marvellous translucent pink. The sight of it triggered a profound disturbance within me: the sort of disturbance which told me that the new orchestral work had begun.[25]

Ce récit, qui n'est pas sans rappeler celui qui rapportait les circonstances dans lesquelles était née la *Deuxième Symphonie*, au bord du lac de Lugano, met l'accent sur l'effet produit par la lumière du soleil en venant frapper la surface de l'eau. L'adjectif « translucent », employé pour qualifier cet effet, rappelle quant à lui le processus de « transmutation clarifiante » cher à Rousseau, qui dépasse l'opposition entre transparence et obstacle. Au moment précis où la blanche opacité du lac se mue en un rose translucide, Tippett ressent en lui quelque chose d'indéfinissable : la conception d'une nouvelle œuvre vient de coïncider avec cet instant d'*oxymore visuel.* Figure *dérangeante*, l'oxymore est particulièrement apte à provoquer chez le compositeur « a profound disturbance ». Comme le lac au soleil de midi, cette émotion première, qui n'est que prélude à la création, va devoir subir une transfiguration pour devenir œuvre d'art.

« A SONG WITHOUT WORDS FOR ORCHESTRA »

Si un monde sépare *The Rose Lake* du lac Rose, l'impulsion première suscitée par la vue du lac « réel » se retrouve dans

[25] Meirion Bowen, ed., *op. cit.*, p.108.

l'intitulation des différents mouvements de l'œuvre finalement composée : « The lake begins to sing », « The lake song is echoed from the sky », « The lake is in full song », « The lake song leaves the sky », et enfin « The lake sings itself to sleep ». La référence extra-musicale – le lac qui change de couleur au fil des heures – est devenue *chant*. Un chant sans paroles, entonné par des instruments qui se veulent imiter la voix humaine et qui sert de trait d'union entre nature et culture.

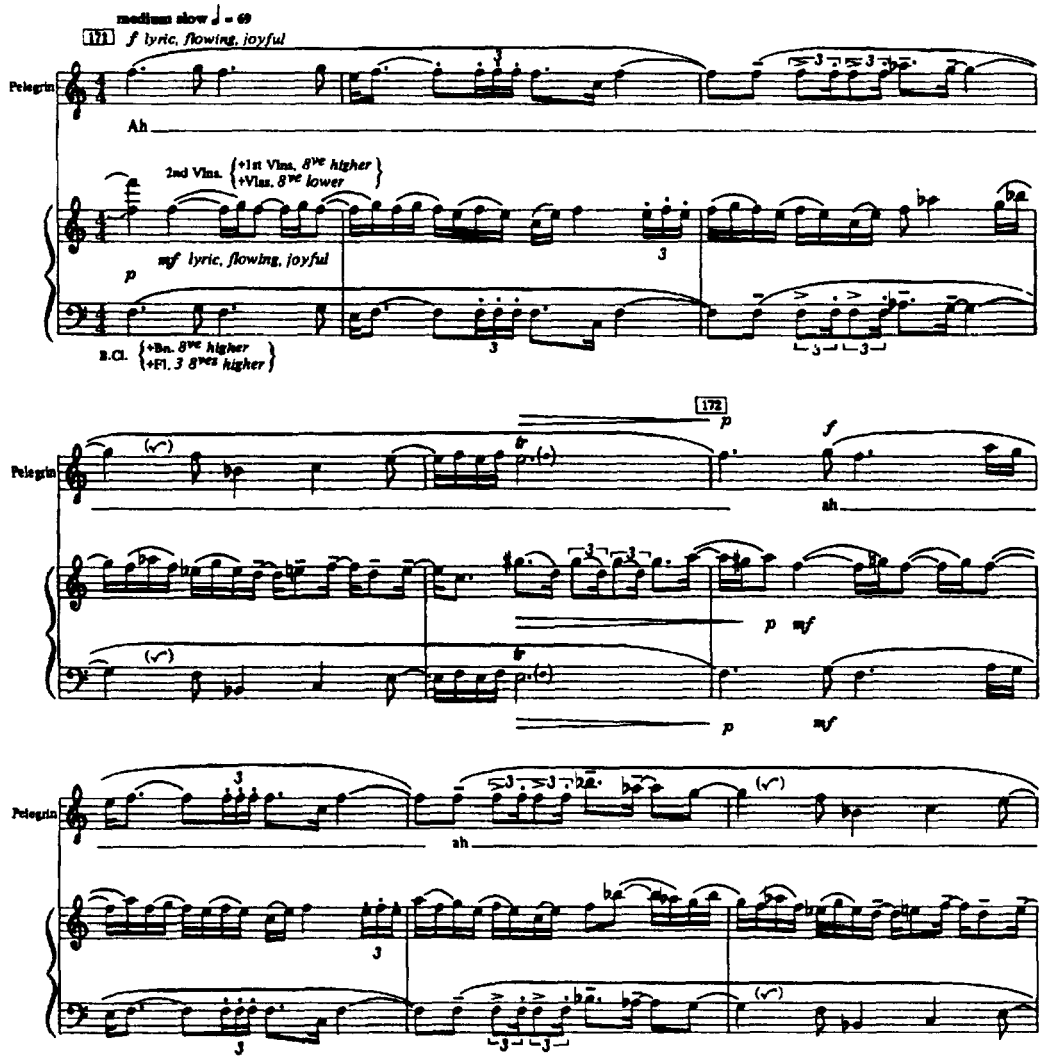
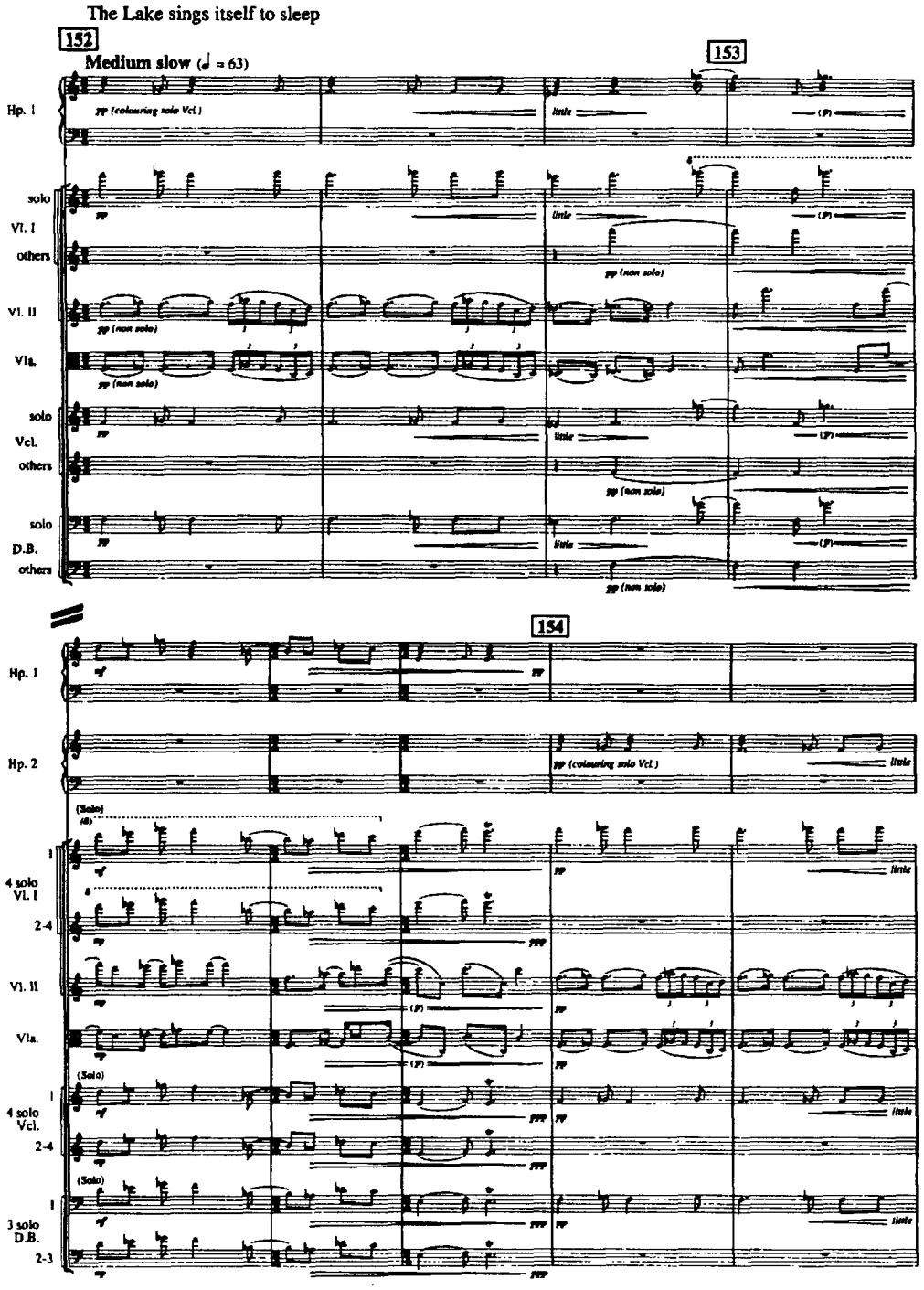
Par « simple » transposition d'un domaine sensoriel à l'autre, l'évolution chromatique du lac, de visible qu'elle était à l'origine, est devenue sonore. Si la notion de chromatisme met déjà en correspondance les sons et les couleurs, la manière dont le compositeur parvient à « traduire » musicalement, non pas les couleurs elles-mêmes mais l'impression qu'elles produisent sur l'observateur de la scène, relève du mystère de la création. Refusant de considérer l'œuvre comme un poème symphonique, Tippett lui adjoint la mention générique suivante : « a song without words for orchestra ». Il est vrai que le chant domine dans *The Rose Lake*. Il naît du contraste, répété dans chacun des cinq mouvements, entre une musique au lyrisme évident, qui semble « chantée » par les instruments, et ce qui est perçu comme de longs interludes orchestraux, dont l'exécution, telle qu'elle est prescrite par la partition, doit être « dry » ou « crisp ». Dans ces passages où le

chant s'est tu, on reconnaît le timbre « poignant » du hautbois solo qui entoure le moment où Jo Ann boit l'eau du Lac de Mémoire (*New Year*, 531 et 535-536) et se pénètre de toute la souffrance humaine. C'est sur ce fond instrumental que peut s'élever le chant du lac, un chant qui se fait de plus en plus joyeux à mesure que midi approche (troisième mouvement), l'allégresse des piccolos étant soulignée par les cordes et ponctuée par les cuivres. Comme le Ténor du « Triumph of Time », chaque instrument, du levant au couchant, contribue aux mille nuances dont se colorent les eaux du lac sous le soleil. Et quand vient le soir, le lac – par le truchement des cordes – reprend les mélismes qui débutaient l'air de Pelegrin, le ténor lyrique de *New Year*[26], et en fait une berceuse sans paroles qui va l'endormir – et l'emmener au pays des rêves.

LA BERCEUSE

Lors de sa première apparition dans l'opéra, Pelegrin, à la perspective de quitter « Nowhere and Tomorrow » à l'occasion du Nouvel An, c'est-à-dire, d'aller, sans le savoir encore, à la rencontre des habitants de « Somewhere and Today » et de Jo Ann en particulier, exprimait sa joie, non pas en paroles mais par une exclamation dont le lyrisme était en parfaite affinité avec celui des violons et en plein accord avec le reste de l'orchestre (171-172) :

---

[26] Tippett est lui-même ténor, comme le révèle incidemment l'autobiographie du compositeur : « Through Mrs Tinkler I met the organist of St Mary's Church, who agreed that if I sang tenor in his choir, he would give me counterpoint lessons » (*Blues*, p.11).

Le lac, pour rejoindre le pays des songes, fredonne la même mélodie, dans le *cinquième* mouvement de l'œuvre, la voix du violoncelle solo, « colorée » par la harpe, remplaçant celle du ténor, le lyrisme se trouvant amplifié par l'ensemble des cordes (152-155) :

Tandis que le passage à une mesure à trois temps (3/4) prépare au rythme cardiaque du sommeil, l'anthropomorphisme de l'œuvre prend tout son sens : loin d'être un exemple de « pathetic fallacy »

arbitraire, il se fonde sur ce bercement qui relie l'homme à la nature. Platon recommande d'ailleurs que le musicien, pour maintenir en lui l'équilibre du corps et de l'âme garant de la santé, se livre à une activité physique conçue comme un auto-bercement :

> Or de tous les mouvements le meilleur est celui qu'un corps produit par lui-même en lui-même, parce que c'est celui qui est le plus proche parent du mouvement de l'intelligence et de celui de l'univers. Le mouvement qui vient d'un autre agent est moins bon[...]. Aussi, de tous les moyens de purger et de conforter le corps, le meilleur consiste dans les exercices gymniques ; vient ensuite le balancement qu'on éprouve en bateau ou dans tout autre véhicule qui ne fatigue point le corps.[27]

EAU DOUCE ET EAU DE MER

La berceuse qui, en fin de journée, remet en harmonie avec l'univers et avec soi-même, renvoie à un mouvement originel : pour l'homme, c'est celui de la *mère*, pour le lac, celui de la *mer*. Tippett, le polyglotte, ne peut l'ignorer, lui qui connaît non seulement le français, auquel le lac Rose doit son nom, mais également l'allemand, la langue qui ne distingue le lac (*der* See) de la mer (*die* See) que par le genre, masculin pour le premier, féminin pour la seconde. Lors de la conversation publique qu'il eut avec Meirion Bowen sur la scène du Barbican pour présenter l'œuvre dont on allait donner la première, Tippett mentionna un détail intéressant concernant le lac Rose du Sénégal : au fond du lac gît un dépôt salin responsable du

[27] Platon, *Timée*, 89a.

reflet rose que prend l'eau en plein midi[28]. Si l'on suit cette piste, ouverte par le compositeur, le phénomène trouverait donc son explication dans la réfraction des rayons solaires par les cristaux de sel, ce sel qui serait le vestige de l'origine *pélagique* du lac.

Or, la musique du *Rose Lake* suggère une telle origine : dans ses similitudes avec la *Mer* de Debussy, qui fait partiellement figure de modèle, mais aussi avec le *Byzantium* (1990) de Tippett dont elle prolonge l'univers sonore par bien des aspects. L'œuvre, écrite pour soprano et orchestre sur le poème de Yeats, se termine par l'évocation des eaux grondantes et tourmentées de la mer, « That dolphin-torn, that gong-tormented sea » (168-179). Par leurs harmoniques, les gongs mettent en résonance ondes sonores et ondes marines et suggèrent le potentiel d'auto-régénération contenu dans la houle. Ils couvrent le son du cor qui, dans *Triumph*, l'œuvre associée à la noyade de Shelley, signalera les dangers de la mer.

Le lac Rose, parce qu'il est salé, est doublement ambivalent : par sa salinité originaire, il renferme la duplicité de la mer, à la fois bonne et mauvaise ; mais cette salinité est contredite par son appartenance à la famille des lacs, c'est-à-dire des eaux *douces*. Moins salée que l'eau de mer et plus salée que l'eau douce, l'eau de ce lac est *douce-amère*. Son ambivalence est comparable à celle du lac de Némi tel que James Frazer le décrit en première page de son *Rameau d'or*. Si Tippett fait remonter sa fascination pour les lacs à

[28] Au Barbican Centre de Londres, le 19 février 1995. Cette présentation fut suivie de la première mondiale du *Rose Lake*, interprété par le London Symphony Orchestra, sous la direction de Colin Davis.

cette lecture, il se garde d'en expliciter le fondement[29]. Néanmoins, en considérant *New Year* et *The Rose Lake* comme les deux faces d'une même réalité, celle, urbaine, de minuit et celle, pastorale, de midi, ce qui assurément les réunit est bien la référence à ce lac de Némi dont Frazer fait le théâtre du meurtre rituel du *pharmakos*. Le processus de régénération par sacrifice du bouc-émissaire participe de la même alliance des contraires que la mer dispensatrice de vie et de mort. Il peut se définir en termes picturaux, par le contraste entre la figure, sombre, du prêtre-assassin et le fond de lumière formé par le paysage idyllique de la rive nord du lac de Némi. Contraste proprement *inconcevable*, à tel point que Frazer l'atténue, en imagination, en procédant à l'assombrissement du fond :

> Rather we picture to ourselves the scene as it may have been witnessed by a belated wayfarer on one of those wild autumn nights when the dead leaves are falling thick, and the winds seem to sing the dirge of the dying year. It is a sombre picture, set to melancholy music—the background of forest showing black and jagged against a lowering and stormy sky, the sighing of the wind in the branches, the rustle of the whithered leaves under foot, the lapping of the cold water on the shore, and in the foreground, pacing to and fro, now in twilight and now in gloom, a dark figure with a glitter of steel at the shoulder whenever the pale moon, riding clear of the cloud-rack, peers down at him through the matted boughs[30].

Sur ce fond enténébré l'opposition des contraires s'estompe et devient supportable. Notations auditives et échos shelleyens créent

---

[29] Meirion Bowen, *op. cit.*, p.107.

[30] James George Frazer, *The Golden Bough : A Study in Magic and Religion* (1907-1915). Édition abrégée. London : MacMillan, 1957, p.2.

une musique imaginaire dont la mélancolie, parce qu'elle s'accorde mieux avec la figure du bouc-émissaire, transforme la cruauté de la scène en une douce violence. Ces lignes, inspirées à Frazer par le spectacle du lac de Némi, ne constitue-t-elle pas une apologie du pouvoir de la musique ?

*

LE MIROIR DE DIANE

La musique du *Rose Lake*, malgré sa coloration éponyme, ne dément pas ses liens avec *New Year* et les sinistres associations du *Rameau d'or*. De l'aube au crépuscule, sa trajectoire obéit à un assombrissement progressif. Si l'œuvre elle-même est placée sous le signe du soleil, la lune ne va tarder à paraître. Tippett n'a plus rien composé après *The Rose Lake*, à l'exception de la mise en musique de quelques vers de Shakespeare, une tirade du Caliban de *La tempête* (III.2, v.133-141) :

> Be not afeard; the isle is full of noises,
> Sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not.
> Sometimes a thousand twangling instruments
> Will hum about mine ears; and sometimes voices,
> That, if I then had wak'd after long sleep,
> Will make me sleep again: and then, in dreaming,
> The clouds methought would open, and show riches
> Ready to drop upon me; that, when I wak'd,
> I cried to dream again ».

L'incongruité d'un chant pour Caliban s'évanouit lorsque l'on prend conscience que le fils de la sorcière Sycorax représente la phase lunaire qui fait suite à la phase solaire du *Rose Lake*. Comme le note Frazer, le lac de Némi était connu des anciens sous le nom de « miroir de Diane » et le site était un sanctuaire dédié à la déesse. Soumise au cycle lunaire, la vie du lac s'accordait alors au rythme des marées. Caliban, en évoquant le réconfort apporté par la musique, en célébrant son pouvoir hypnotique qui transporte dans un monde merveilleux, prolonge le dernier mouvement du *Rose Lake*.

D'ailleurs, après sa composition, le chant de Caliban fut inséré par Meirion Bowen dans *Suite : The Tempest* (1995), une « suite » qui comprend plusieurs « rêves antérieurs » de Tippett, associés, de près ou de loin, à la pièce de Shakespeare. Faisant alterner le chant et la danse, elle s'achève sur un mouvement appelé « Exit Dance ». Cette danse de sortie, sur laquelle le compositeur fait, en quelque sorte, ses adieux au public, comprend la sarabande du Jardin d'Éden. Placée en finale, cette transition instrumentale laisse les musiques de Tippett en suspens, à l'instar du « Triumph of Life » de Shelley et de la tirade de Caliban, dont Robert Graves remarquait fort justement : « it will be noticed that the illogical sequence of tenses creates a perfect suspension of time »[31].

[31] Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. London : Faber and Faber, 1961, p.427.

Chapitre VIII

De syncopes en échos

Eurydice s'évanouit comme une vapeur : le lieu rare et adorable de son corps et de ses formes se dénoue, laissant des rubans flotter par l'air. Ainsi qu'une vague passe et se propage, la musique peigne l'étendue, de sorte que les plis s'ouvrent.

Michel Serres

▪ Visible et tactile, le pli n'en est pas moins emblématique du musical. La meilleure preuve en est la célèbre intitulation de Boulez empruntée à Mallarmé : « pli selon pli ». Si le rôle paratextuel d'un titre est loin d'être négligeable dans la rencontre avec l'œuvre, celui-ci n'est certes pas intrinsèquement musical. Pour que le paradoxe devienne évidence, il suffit, en revanche, de faire intervenir les notions de rythme et de résonance et de prendre les œuvres de Tippett comme autant d'exemples d'une musique de la spécularité.

1. Pli selon pli

PLIS DU CORP(U)S

L'un après l'autre, les voiles sont arrachés : une boule incandescente s'offre à la vue de tous. Elle devient alors fleur éclose, gigantesque lotus épanoui à la surface d'une eau que l'on imagine stagnante et trouble. Au centre de la corolle, une fine mousseline, qui se volatilise pour laisser apparaître les fiancés transfigurés, dans la pose d'union perpétuelle de Shiva et Shakti. Vision aveuglante et mortifère pour celui qui avait osé soulever le voile, victime du désir létal de transparence : l'opacité créée par les plis de l'étoffe – *complicatio* – le protégeait de l'ultime éblouissement. Le chœur ramasse les tissus épars pour un linceul improvisé. Autour des protagonistes ainsi figés en mandala, la chorégraphie du *Midsummer Marriage* n'en finit pas de plier et déplier les corps. Tandis que cette nuit de la Saint-Jean fait place à une aube nouvelle, sans transition, les plis se durcissent : à quelques années d'intervalle, *King Priam,* l'opéra-péplum, prend manifestement pour modèle la statuaire antique : *ut sculptura musica.* Pétrification spectaculaire. Après le doux, le dur, pour reprendre la distinction qui hante les écrits de Michel Serres[1]. Or la musique d'Orphée, parangon de toute musique, qui tente de convertir le doux (l'ombre d'Eurydice) en dur (un corps), est condamnée à n'y jamais parvenir. La position de compositeur-sculpteur n'est pas tenable, fût-on Michael Tippett.

---

[1] Ce leitmotiv qui rapproche et distingue le musical du sculptural traverse notamment : *Les cinq sens : philosophie des corps mêlés* . Grasset : Paris , 1985, *L'Hermaphrodite : Sarrasine sculpteur.* Flammarion : Paris, 1987 et *Statues* (1987). Flammarion : Paris, 1989.

Dans les opéras suivants, les plis de l'âme et du corps se font et se défont. Le musical reprend ses droits : palpitation du rythme, bruissement des timbres, superposition des accords, déploiement des thèmes. On décèle néanmoins, au plus profond du musicien, un Orphée qui sommeille.

Puisque la scène lyrique s'avère un piètre piédestal, un autre support est nécessaire pour ériger des statues musicales. Ce sera la scène de concert, où surgissent, immobiles et vibrantes, les œuvres chorales. Elles réalisent l'impossible *coincidentia oppositorum* d'une musique « douce-dure » qui sculpte et pétrifie ce qui précède et/ou ce qui suit[2] : trois « oratorios » intercalés entre les cinq opéras. Lyriques ou chorals, les huits pétales du lotus sont solidaires ; ils participent de la même éclosion, qui aura pris tout juste un demi-siècle (de 1939, début de la composition de *A Child of Our Time*, à 1989, année de publication de *New Year*).

> La plupart des corps vivants ressentent et font voir une moitié immobile et froide, leur propre statue, en face d'une autre volante, dansante, chaude, active, souple, rapide, leur propre errance; gauchers ou droitiers décidés, nous voilà tous hémiplégiques, moitié sculpture, moitié musique, vivant là pour notre propre compte et nous mirant dans le côté objet, noir, mortuaire et glacé.[3]

Le chant de Tippett émane précisément d'un corps que l'on peut dire

---

[2] « Music that's bitter-sweet » pour Dov, le personnage musicien du *Knot Garden* et vraisemblablement pour Tippett, qui recourt dans ses livrets à un métalangage suggérant que seul l'oxymore peut dire l'essence de la musique. L'expression « douce-dure » est employée par Michel Serres pour définir la nouvelle de Balzac, *Sarrasine* . Voir Michel Serres, *L'Hermaphrodite*, p. 113.

[3] Michel Serres, *op. cit.*, pp. 117-118.

« hémiplégique », ses deux moitiés énantiomorphes, de part et d'autre de la pliure, entretenant des relations réciproques de spécularité. Les effets de miroir n'existent pas seulement entre les genres mais aussi entre les opéras eux-mêmes ainsi qu'à l'intérieur de chacun d'eux.

Musicale, la réflexivité est faite de résonances intertextuelles nombreuses et variées dont la manifestation suprême est l'auto-citation. Dans une production musico-textuelle qui exclut la collaboration d'un librettiste, le repliement sur soi est tangible. Il prend la forme caractéristique d'une sinusoïde, celle des ondes qui ont la propriété de changer l'air en musique, celle-là même que l'étymologie apparente, via le latin, au vocable désignant en arabe le pli du vêtement. Il est ainsi loisible de suivre ses ondoiements, du *Midsummer Marriage* à *New Year*, en passant par *The Mask of Time*, pour percevoir un jeu infini d'échos.

2. Plis du voile et syncope mantique

La scène de dévoilement précédemment évoquée est le troisième et dernier temps d'un processus de révélation qui focalise l'attention sur un personnage au corps invisible dont seuls sont perceptibles les voiles et la voix : Madame Sosostris, personnage féminin privé de sa féminité – sa tessiture de contralto, la plus grave des voix de femme, l'atteste – pour transmettre le message de l'au-

delà, autrement dit une figure médiumnique. Son nom rappelle ironiquement la piteuse tireuse de cartes de T.S. Eliot :

> Madame Sosostris, famous clairvoyante,
> Had a bad cold, nevertheless
> Is known to be the wisest woman in Europe,
> With a wicked pack of cards.[4]

Ses paroles, en revanche, font douloureusement écho à celles de la Pythie de Valéry :

> O my forgotten and forbidden womanhood!
> Must I breathe again the perfume that dissolves you?
> O bitterness, o bitterness of a Pythia's fate![5]

Quant à son apparition, unique, à la scène 5 de l'acte III du *Midsummer Marriage*, elle s'avère être le point culminant de l'opéra grâce à un chant qui en est le plus beau fleuron. La perfection de ce dernier le désignait comme morceau choisi et lui a effectivement valu la consécration, en concert comme au disque.

ARIA DE SOSOSTRIS

A la vue de l'étrange épiphanie, le chœur s'interroge : « Is there a woman under the black robe?/Will the voice that answers be a god's ? » Pour toute réponse, les voiles ondoient dans la brise vespérale et la voix de contralto, au plus grave de son registre, fait entendre ses premières notes, d'abord impossibles à distinguer de la

---

[4] T.S. Eliot, *The Waste Land*, v.43-46.

[5] Cp. Paul Valéry, *La Pythie*, v.25-26 : « Ah! maudite!...Quels maux je souffre!/Toute ma nature est un gouffre! ».

masse orchestrale, puis gagnant progressivement en autonomie. La gravité caractérise également le tempo, dont la lenteur contraste avec la vivacité de la scène précédente, parodique à souhait, au cours de laquelle était démasqué un « faux prophète », drapé d'une cape verte et affublé d'un chapeau pointu. Aussi lorsque surgit, selon les didascalies, « a huge contraption of black veils of roughly human shape, though much more than life-size », les questions du chœur portent-elles autant sur l'authenticité de la sibylle que sur le mystère de tout acte de prophétie. L'avertissement burlesque peut laisser craindre d'autres faux plis...

Ce qui était caché sera découvert, d'abord par l'intermédiaire de la vision de Madame Sosostris dans sa boule de cristal, puis par le geste de celui qui lui ôtera ses voiles (III,7). A cet instant, la révélation est en-deçà des mots et des notes ; son expression est purement scénique. Ce que le dévoilement met à nu est un dévoilement sans fin : le rougeoiement d'un bouton de lotus qui déplie ses pétales pour laisser apparaître un homme et une femme aux jambes repliées en lotus...

> Non, la chose ne gît pas sous le voile, ni la femme ne danse sous ses sept voiles, la danse est elle-même un complexe de tissus. La nudité révèle encore plis ou replis.[6]

Il en va de même des robes de la pythonisse dont les plis abritent – ou se métamorphosent en – cette fleur sacrée qui protège de son périanthe un mystère tout aussi profond : celui de l'amour et de la Création, cosmogonique et artistique. Force est d'accepter la

---

6 Michel Serres, *Les cinq sens*, p.84.

formulation autonymique de Sosostris et de respecter l'interdit im*pli*cite qu'elle contient : « I am what has been, is and shall be. No mortal ever lifted my garment ». Par ces mots, empruntés à Schiller, Tippett associe, comme Valéry, l'inspiration de l'artiste et l'« enthousiasme » de la Pythie habitée par la parole du dieu. Or, si le compositeur se réclame du poète français pour la conception de l'aria de Sosostris, comment croire qu'il ignorait que la citation de Schiller se trouvait encadrée sur le bureau du maître qu'il admire entre tous, Beethoven ?[7] Quoi qu'il en soit, la valeur métalinguistique de la scène invite à une herméneutique prudente, patiente, pli selon pli :

> Dévoiler ne consiste point à ôter un obstacle, enlever un décor, écarter une couverture, sous lesquels gît la chose nue, mais à suivre patiemment, avec un respectueux doigté, la disposition délicate des voiles, les zones, les espaces voisins, la profondeur de leur entassement, le talweg de leurs coutures, à les déployer quand il se peut, comme une queue de paon ou une jupe de dentelles.[8]

Cauda pavonis des alchimistes et superposition d'enveloppes textiles, florales et humaines : tel est l'univers du *Midsummer Marriage*.

« O body swollen to a monstrous birth » chante la contralto en prélude à la parturition oraculaire qui s'annonce, d'une voix qui enfle le « o » de « swollen » en un mélisme mimétique. Ce sont précisément les plis inviolables de la matrice que mentionne le chœur

---

[7] Voir sur ce point Ian Kemp, *Michael Tippett : the Composer and his Music*. Eulenburg Books : London, 1984, p. 229. La phrase est extraite d'un essai de Schiller intitulé « Die Sendung Moses ».

[8] Michel Serres, *op. cit.*, p. 84.

devant l'imminence du sacrilège : « Soon we shall tremble when the heavy/Womb is rent asunder ruthlessly ». Il ne fait aucun doute que ce corps occulté est néanmoins présent et essentiel dans la divination. Et l'on ne peut s'empêcher de songer qu'il jouit d'un statut comparable dans l'art lyrique, où le chant naît d'un corps de diva – autre élue des dieux – aux proportions parfois monstrueuses et qui fascine toujours par le prodigieux enfantement dont il est capable. Que mantique et opéra soient d'origine charnelle, c'est ce que tend à faire oublier leur commune obédience apollinienne et qu'illustre à merveille l'aria mémorable de Sosostris. Le joyau du *Midsummer Marriage*, précisons-le, n'est pas le chant de la vision prophétique inspirée par le dieu pythien, mais l'aria qui se situe au stade de *l'induction* de la transe divinatoire.

RYTHMES

On sait que la transe elle-même s'accompagne de modifications des fonctions vitales, battements du cœur et respiration, et d'un égarement des facultés mentales « hors du sillon » creusé (*de-lira*). Ce phénomène de coupure soudaine de la pulsation de vie, bien connu des médecins, l'est aussi des musiciens. Les premiers s'appliquent à enrayer les « troubles du rythme », tandis que les seconds suscitent la syncope. Pour ces derniers, l'alternance systole/diastole, inspiration/expiration se nomme cadence et fait l'objet d'une transcription tout aussi minutieuse que celle des thérapeutes. De tous temps, sorciers, devins, chamanes ou yogis ont

employés des techniques pour provoquer cette rupture favorable à l'extase. L'une d'elles consiste à plier son corps en deux à s'en couper le souffle[9]. Repliement qui permet une sortie hors de soi, ou plus exactement une sorte de retour au narcissisme primaire, une *en*stase, pour reprendre la terminologie de Mircea Eliade, puisqu'en dernière analyse,

> poussée à l'extrême par la suspension physique du souffle, la syncope prolongée, technique respiratoire, coïncide avec l'extrême effacement métaphysique des limites du Moi,

autrement dit, un prolongement de la conscience en elle-même, bien plus qu'un évanouissement de la conscience[10] . Cet état que d'aucuns qualifient de décorporation sera celui de Madame Sosostris pendant sa vaticination. Elle émettra alors cette « voix nouvelle et blanche » qu'évoque Valéry, signalée dans la partition comme « altered voice »[11]. Le rituel pythique, on s'en souvient, prévoyait la présence, sous le trépied du sanctuaire de Delphes, de la dépouille du serpent d'Apollon, autre mue significative.

Les prolégomènes à ce moment forment dans l'opéra une aria en *trois* mouvements qui correspond à la mise en transe par syncope. Si l'on examine la partition, la notation de ce passage révèle

---

9 Catherine Clément, *La syncope : philosophie du ravissement*. Grasset : Paris, 1990, p. 245. Ajoutons que la langue anglaise témoigne de ce rapport entre collapsus et pli, elle qui désigne de l'adjectif « collapsible » chaises, tables et autres articles pliants.

10 Catherine Clément, *op. cit.*, pp. 246-47.

11 Valéry, *op. cit.* , v.219.

l'omniprésence de la syncope telle que la conçoit, sinon le solfège traditionnel, du moins la musicologie actuelle :

> SYNCOPE, effet de rupture qui se produit dans le discours musical lorsque la régularité de l'accentuation se trouve brisée par le déplacement de l'accent rythmique attendu. On l'obtient par l'introduction de valeurs longues et par la prolongation d'un temps faible sur un temps fort.[12]

Il faut néanmoins se garder de confondre notation et musique vivante, car l'identification de la syncope peut résulter d'une lecture normative de la partition et non d'une perception du rythme authentique de l'œuvre. La syncope du solfège est, en effet, éminemment transgressive, puisqu'elle passe outre la périodicité des accents métriques. Or, le rythme n'est pas d'essence métrique mais cadentiel. Il ignore la barre de mesure. Il ne connaît que la pulsation cardiaque, garante de la vie, qui emplit le corps tout entier[13]. Aussi la syncope est-elle toujours, et de manière magistrale dans l'aria de Sosostris,

> le signal propitiatoire du mystérieux décalage entre le rythme viscéral et le rythme que j'aimerais appeler *surnaturel*, sous condition qu'on veuille bien prendre ce mot à la lettre. Par-dessus la nature, mais pas sans elle.[14]

---

[12] Article « Syncope », *Dictionnaire de la musique : science de la musique*, dir. Marc Honegger. 2 vol., Bordas : Paris, 1976. Cette définition a le mérite de décrire la syncope comme *effet*, contrairement à celle d'A.Danhauser dans sa *Théorie de la musique*, 1929. Editions Henry Lemoine : Paris, 1990 : « La syncope est un son articulé sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps, et prolongé sur un temps fort ou sur la partie forte d'un temps ».

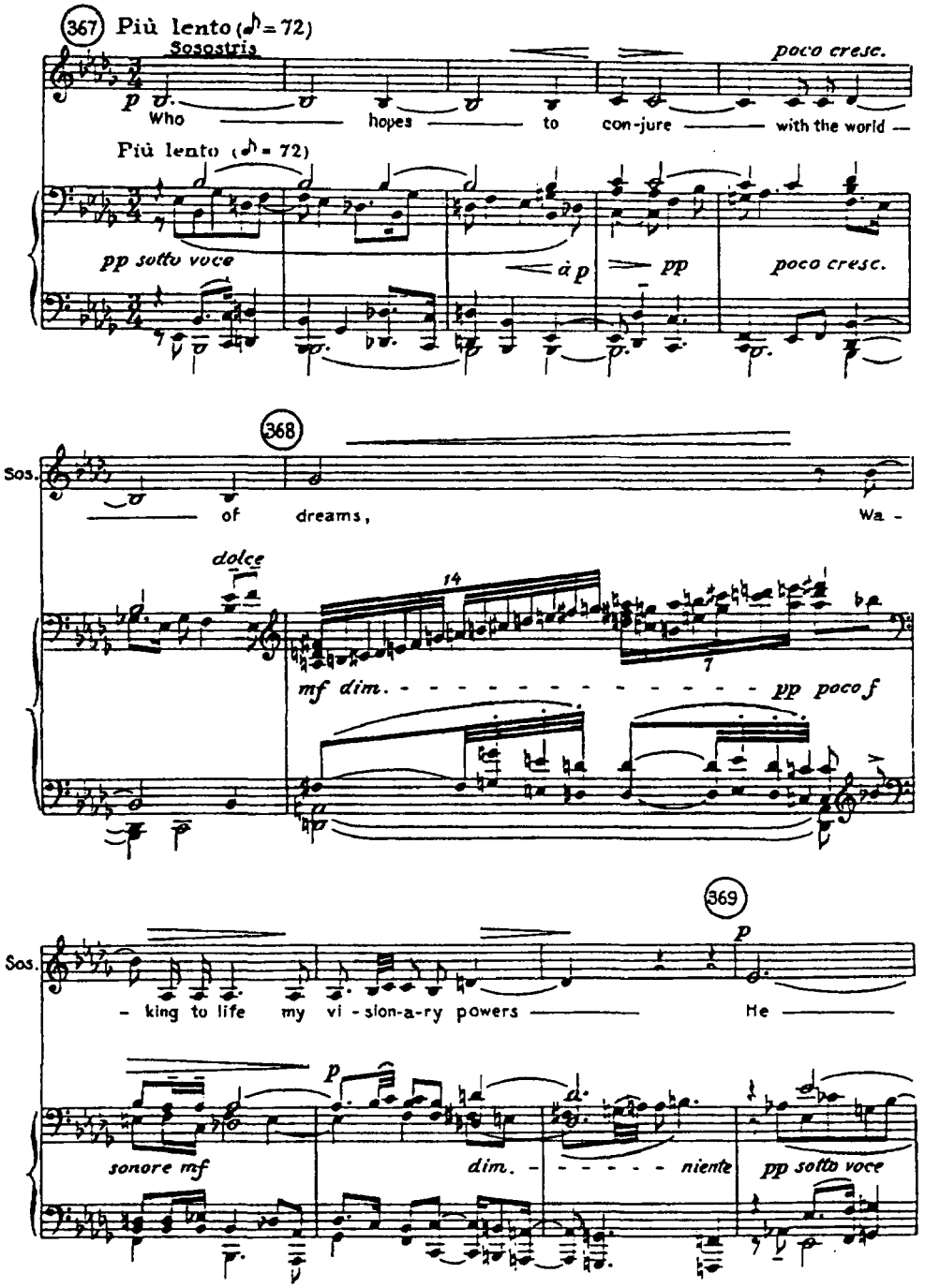
[13] Voir Raymond Court, *Le musical : essai sur les fondements anthropologiques de l'art.* Klincksieck : Paris, 1976, pp. 209-215.

[14] Catherine Clément, *op. cit.*, p. 396

On comprend alors qu'elle soit le mode d'expression obligé de la femme qui accueille en elle un rythme divin allogène dont l'intrusion provoque, en un premier temps, une réaction de rejet, avant que de pouvoir se superposer à son rythme propre. Les trois mouvements de l'air de Sosostris ne sont nullement, par conséquent, le résultat d'une arbitraire rhétorique. Le triple changement de tempo marque, au contraire, les étapes obligatoires pour transmuer la collision de deux rythmes en possession mantique.

TEMPO EXISTENTIEL/TEMPO MÉLODIQUE

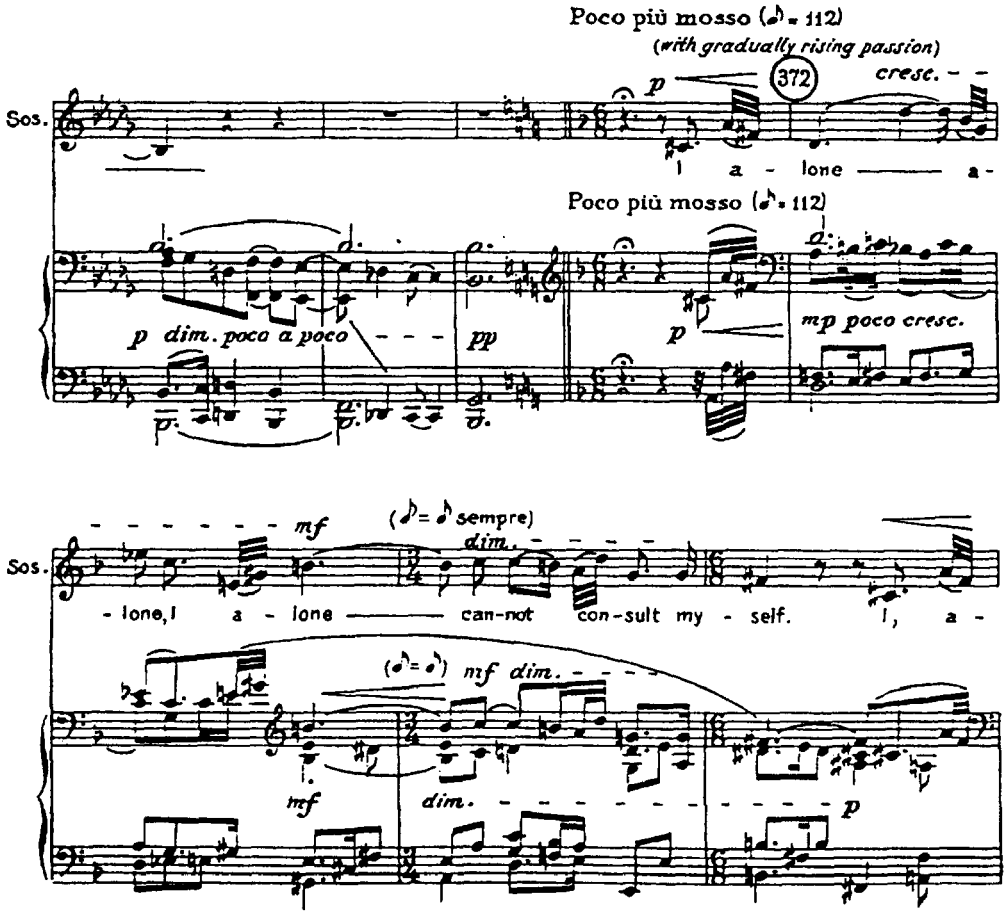
Au cours de la première (367-371), la durée s'impose par un tempo lent et une prédominance des valeurs longues dans la partie vocale, linéaire, composée de notes répétées et de petits intervalles. Lorsque survient une octave juste, l'écart se trouve nié en tant que tel par le *portamento* prescrit à l'interprète (371), mais l'ambitus de la mélodie est indirectement souligné par la virtuosité vocale qui s'y déploie. L'orchestration, quant à elle, présente les caractéristiques inverses, avec une accumulation de valeurs brèves – des séries de triples croches en particulier – et une grande amplitude mélodique. De la contradiction entre la voix humaine et celle des instruments, sensible horizontalement, naît une relation contrapuntique profonde, qui porte en elle le germe d'un conflit vertical qui n'éclatera pas, puisque le lot de la pythie est de se soumettre, malgré sa résistance, à la présence divine. L'unique signe patent et continu de cette opposition est la syncope, dont l'inscription à contre-temps implique l'existence et la reconnaissance d'un temps autre.



Le décalage qui se manifeste est celui qui sépare le tempo « existentiel » du pouls, de la motricité et donc de la danse, du tempo « mélodique » de l'haleine, du *pneuma* et du chant[15]. Dans ce mouvement initial de l'aria, « la cadence mélodique développe une

15 Raymond Court, *op. cit.*, p. 216. Voir pp. 215-216 pour l'énoncé de cette dualité fondamentale, qui vaut pour toute musique, mais que l'on croirait inspiré par l'aria de Sosostris et pour son corollaire, la distinction essence-chant/essence-danse.

durée longue qui se déploie largement sur le fond de la motricité existentielle », la lenteur du tempo (marqué 72 à la croche) faisant prévaloir une respiration ample qui l'emporte, au prix de moult syncopes, sur une motricité incompatible avec la déclamation oraculaire. « L'essence-chant », de nature éminemment apollinienne, y est aisément reconnaissable.

Le second mouvement (372-379), par l'accélération du tempo (112 à la croche) et l'agitation qui le caractérise (« *with gradually rising passion* ») relève de «l'essence-danse» propre aux musiques vives et animées. Il correspond à la phase de révolte, où le pouls s'emballe dans un ultime effort pour refuser la possession.

La syncope récurrente marque désormais les derniers sursauts d'une volonté qui se sait vaincue d'avance et *retarde* avec fougue le moment fatidique. Les paroles, tout en disant l'inacceptable de la douleur, sont celles de la résignation devant le fait encore inaccompli, et rendent dérisoires les essais de rupture que tente la musique. Malgré une ligne vocale disjointe par d'impressionnants intervalles et dont les rapports verticaux avec l'orchestre se « détériorent » en dissonances, les conflits connaissent une résolution immédiate. Extrêmement ponctuels, ils suggèrent la menace plutôt qu'ils ne l'incarnent. Ils mettent l'accent sur une virtualité, autrement dit, ils syncopent.

ICTUS

La syncope n'est pas ablation. Si elle est coupure, c'est au même titre que le pli, cassé, qui rompt pour articuler. Elle se joue des accents établis, et dissocie le posé d'avec l'accent rythmique comme le sommet de courbe d'avec le mélodique. Son accent est circonflexe : il est une inflexion qui a gravi la cime et tombe dans l'abîme, pour s'élever à nouveau avant de choir encore. Il est appui et élan, coupure et articulation en un même mouvement, ancrage dans le passé, le familier, l'intériorité et bond vers le futur, l'inconnu, l'extérieur. Ainsi conçue, la syncope n'est rien d'autre que le rythme fondateur que désigne Raymond Court sous le terme d'*ictus* ou d'accent :

> L'accent rythmique, c'est donc l'*instant*, non pas l'instant mathématique qui est présent abstrait, mort et vide et serait l'arrêt du cours du temps, mais l'instant comme plénitude et présence, instant véritablement métaphysique où se noue la

> dialectique concrète d'où jaillissent les trois dimensions temporelles fondamentales : passé, présent et avenir. L'accent est cet acte indivisible où le sujet se recueille, se reprend (telle est l'expérience de la *coupure*, expérience fondamentale pour une phénoménologie du temps vécu) pour mieux bondir en avant.[16]

Elle est cette pliure qui, en rassemblant passé, présent et futur rend prophétique le « recueillement » de la prêtresse. Elle est la condition non seulement de la transe mais aussi de la voyance. Elle est également cette partie centrale de l'aria qui permet à la musique de « bondir en avant », ce mouvement intermédiaire dont l'agitation sert de point d'appui et d'élan entre le calme imposé du début et la sérénité authentique de la fin. « I am a medium not an End », s'exclame fort à propos, Sosostris[17]. L'extraordinaire polysémie de cette déclaration, grâce au jeu homonymique qu'autorise l'anglais sur le mot « medium », se trouve multipliée si l'on joue de surcroît sur les diverses identités possibles de l'énonciateur, qui n'est, ne l'oublions pas, qu'un mystérieux amas de voiles noirs. Sosostris, la voyante, met en communication l'ici-bas avec l'au-delà en vertu de ses pouvoirs médiumniques. Elle fait office de médiateur entre l'humain et le divin, comme la Pythie et comme Hermès. Ces mots disent, par conséquent, la vocation de « go-between » de l'artiste selon Tippett. Le porte-parole du musicien est une voix elle-même

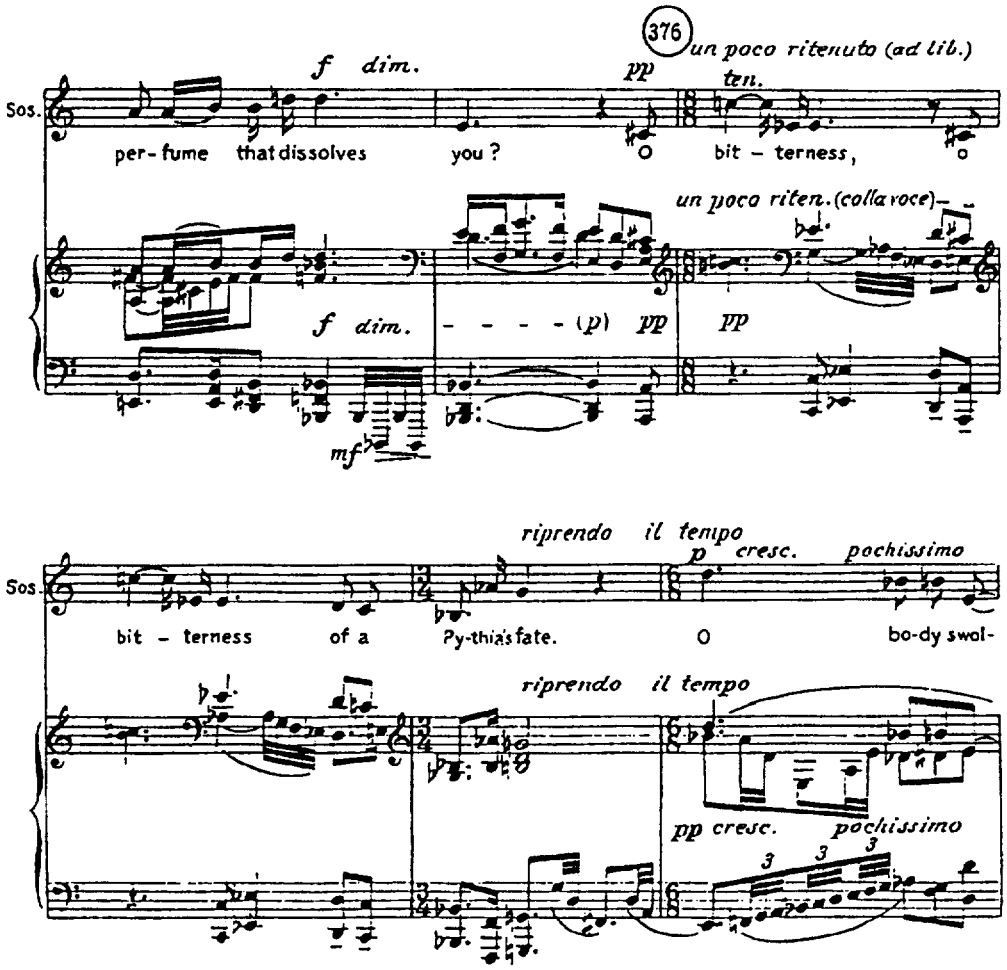
[16] Raymond Court, *op. cit.*, pp. 206-207.

[17] Notes répétées, diction syllabique et orchestration discrète assurent la parfaite intelligibilité de l'assertion.

intermédiaire, la voix de contralto étant celle du milieu, située entre *canto* et *basso*. Cette voix, surtout, est musique et le « I » qui s'auto-définit celui du mouvement médian de l'aria dont le rôle *charnière* vient d'être évoqué. L'examen des indications de mesure en apporte l'éclatante confirmation[18]. La notation de ce passage fait apparaître continûment une alternance significative entre 6/8 et 3/4, soit une alternance entre rythme binaire et rythme ternaire, d'une part, mesures à deux temps et mesures à trois temps, d'autre part. Le deux et le trois, qui déjà s'interpénètrent dans les mesures choisies, la simple comme la composée, sont aussi chronologiquement réunis dans cette succession inexorable. Une seule rupture est à remarquer dans cette périodicité : au moment où retentit le cri « o bitterness ! » (376) une mesure unique est notée 8/8... Or le rythme apparemment binaire recèle du ternaire, pour peu que l'on lise 2/8 + 6/8. Une fois encore, la coupure accentue.

L'intrication du binaire et du ternaire n'est autre que celle des rythmes cardiaques de la veille et du sommeil dont l'alternance naturelle a été perturbée par «l'enthousiasme» surnaturel et, en conséquence, se mêlent :

---

18 Ne sont-elles pas, en quelque sorte, la «signature» cachée du compositeur, comme le laisse à penser leur appellation anglaise (« time signature »)?

En proie à la *mania* mantique, Sosostris entre dans un état intermédiaire qu'elle nomme rêve, le mot « dream » étant à mainte reprise l'occasion de remarquables mélismes. Ce rêve éveillé se traduit par une « confusion » généralisée des cadences binaires et ternaires tout au long de l'aria. Le mouvement vif – correspondant par son tempo à la motricité et donc à la veille – se situe à la jointure de deux mouvements lents – équivalant à des phases de repos – dont le rythme est néanmoins binaire (respectivement 3/4 et 2/4) comme celui du cœur dans les moments d'activité. Il faut ici citer deux vers de Yeats qui traduisent cet état avec une justesse et

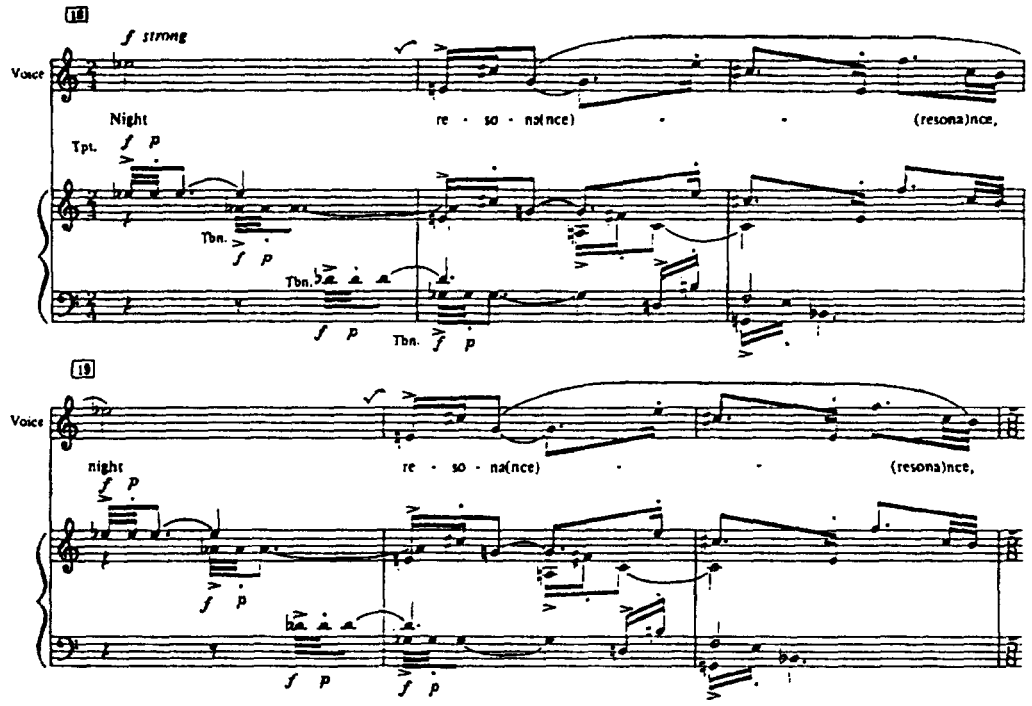
une simplicité absolues : « I hail the superhuman;/I call it death-in-life and life-in-death ». En 1990, Tippett, le compositeur-*librettiste*, utilisait les paroles d'un autre : il n'avait pu résister à la tentation de mettre en musique l'intégralité du poème qui contient cet oxymore, définition de la syncope[19].

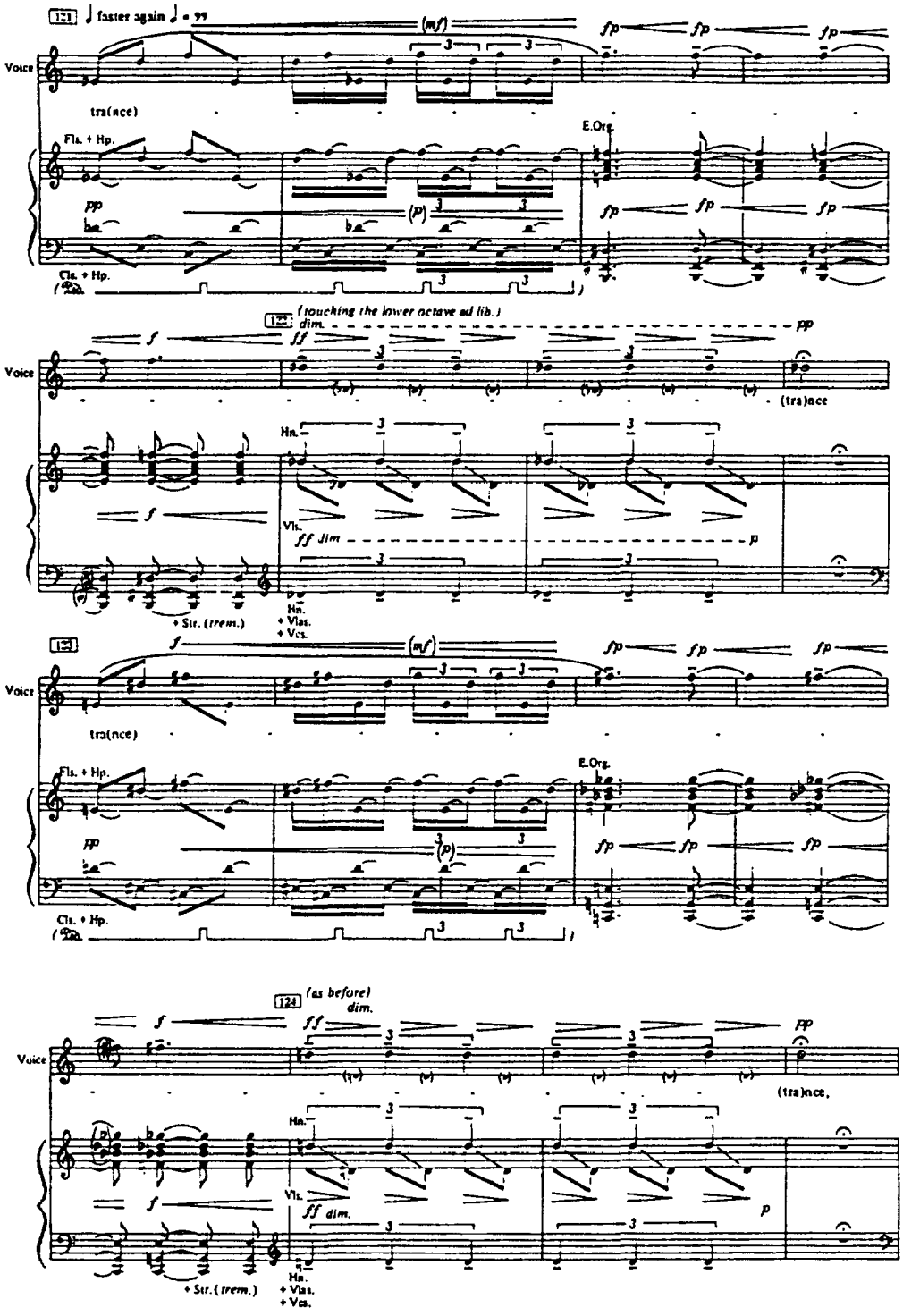
3. Résonances d'outre-opéra

BYZANTIUM

Byzantium est écrit pour soprano solo. Malgré cette différence de tessiture, il fait indiscutablement écho à l'aria de Sosostris, peut-être en partie parce que Tippett destinait l'œuvre à une interprète dont les affinités avec le personnage du *Midsummer Marriage* sont évidentes, en l'occurrence Jessie Norman. Une nouvelle fois, la voix féminine chante l'expérience créatrice de l'artiste, visionnaire et physiologique : « All mere complexities,/The fury and the mire of human veins ». Plus encore que le texte, ce sont les *inflexions* de cette voix qui la rapprochent de la précédente. Ainsi, l'inoubliable intervalle descendant de sixte majeure qui criait « bitterness » (*do-mib*), se retrouve-t-il, haussé d'un demi-ton seulement (*do#-mi*), au début de *Byzantium* (18-19), dans le *word-setting* du mot « resonance », ce qui ne peut passer pour une coïncidence fortuite :

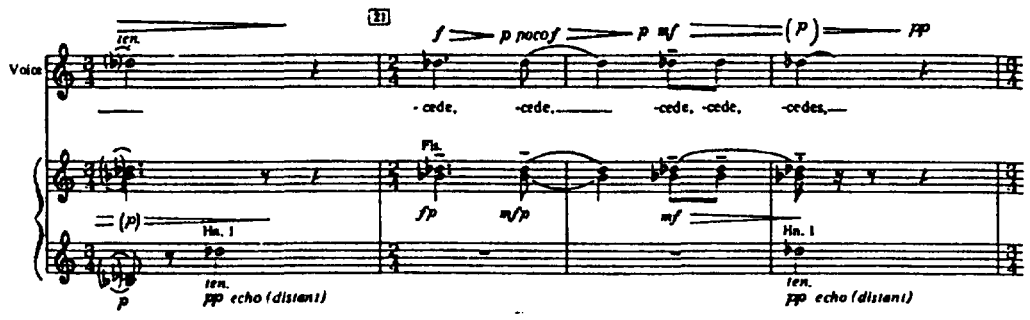
---

19 W.B. Yeats, « Byzantium » (1930), v.15-16. L'œuvre vocale de Tippett, pour soprano et orchestre porte le même titre.

Si la parenté entre les deux airs semble échapper pour une bonne part à l'analyse, c'est vraisemblablement qu'elle repose sur des éléments subliminaux. La perception de la syncope n'y est pas étrangère, comme l'atteste la matérialisation vocale du couple élan/appui, manifeste dans le traitement musical d'un mot significatif lui aussi : « trance ». L'appui à l'octave inférieure (122, répété en 124), laissé à l'appréciation de l'interprète (« *touching the lower octave ad lib.* »), permet un rebond qui assure la continuation de ce mélisme de longue haleine. L'alternance *forte/piano* contribue de même à la succession effort/repos, et donc à l'accentuation :



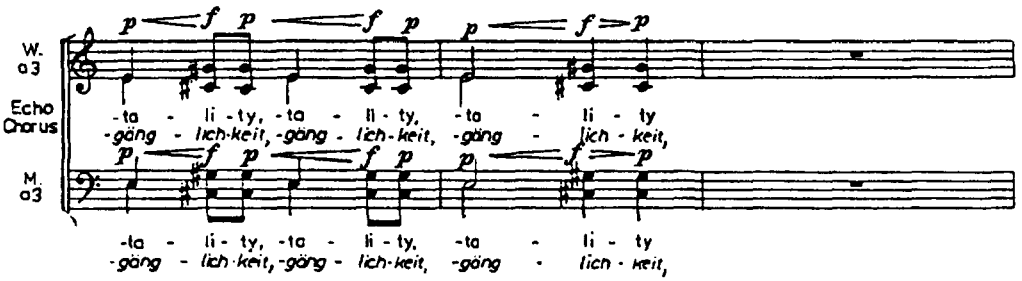
Les effets d'échos ne sont, cependant, pas toujours métaphoriques. Si les livrets sont le lieu de la réminiscence textuelle par les reprises dont ils foisonnent, depuis l'allusion ponctuelle la plus discrète jusqu'à l'auto-citation la plus littérale, leurs réitérations

s'inscrivent dans un phénomène plus large de résonance musicale ou, plus exactement, acoustique qui témoigne d'une réflexivité poussée à l'extrême. Le phénomène de réflexion qui produit la duplication du son produit par une onde acoustique est fréquemment imité musicalement par Tippett. Dans *Byzantium*, par exemple, l'hémistiche « Night resonance recedes » est traité en écho, par la répétition du verbe «recede», puis de la finale « cede », reprise cinq fois sur le même motif (21) :



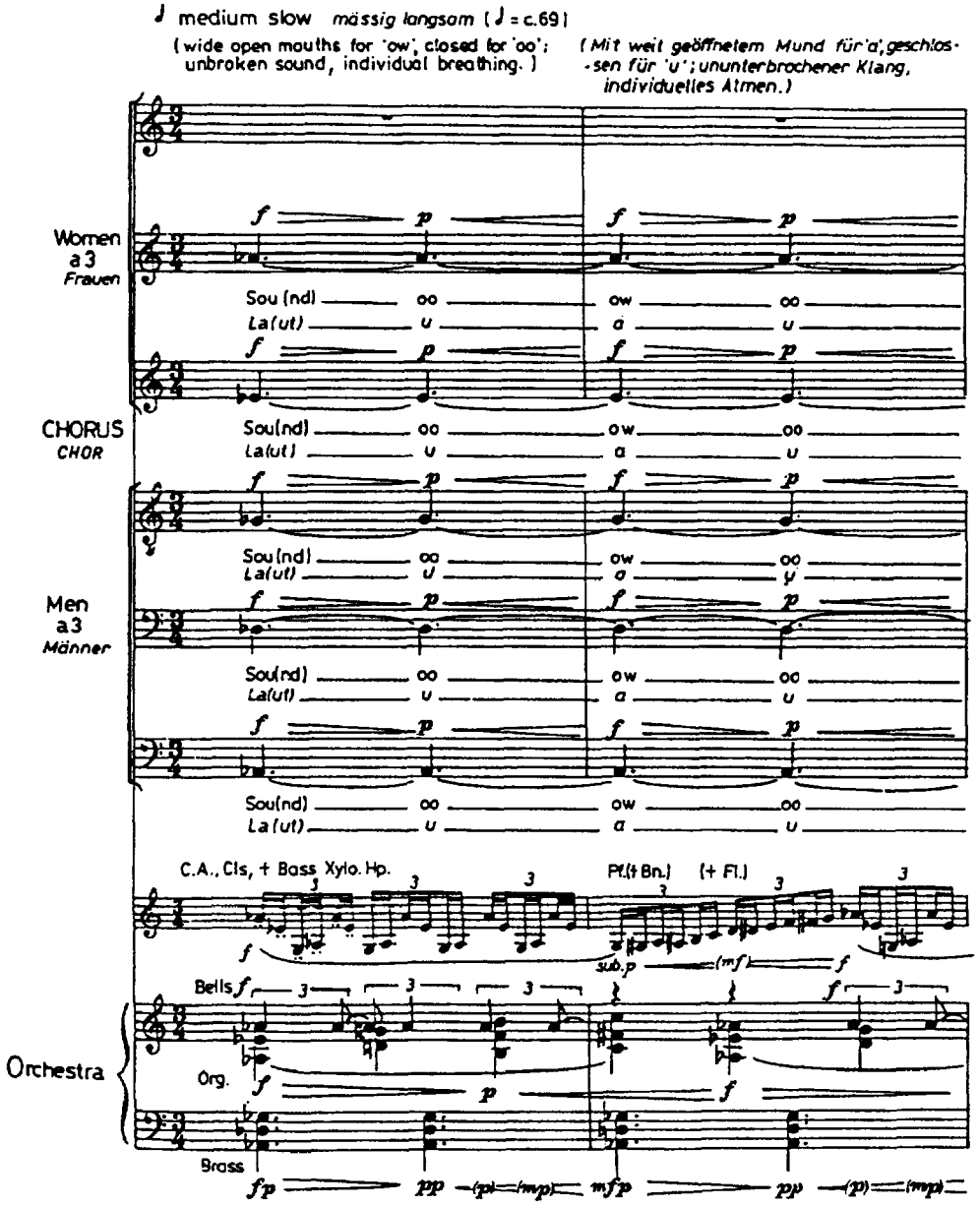
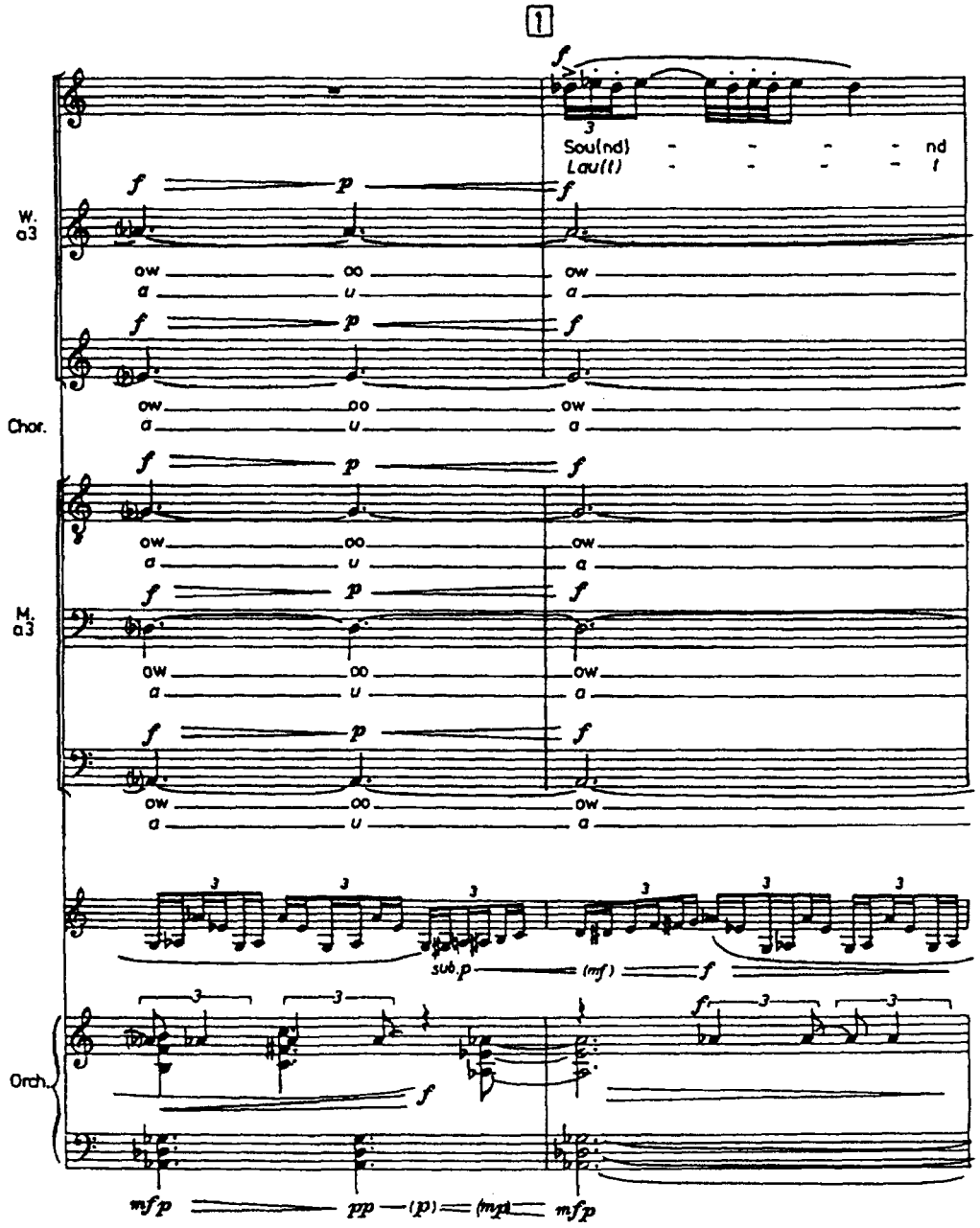
THE MASK OF TIME

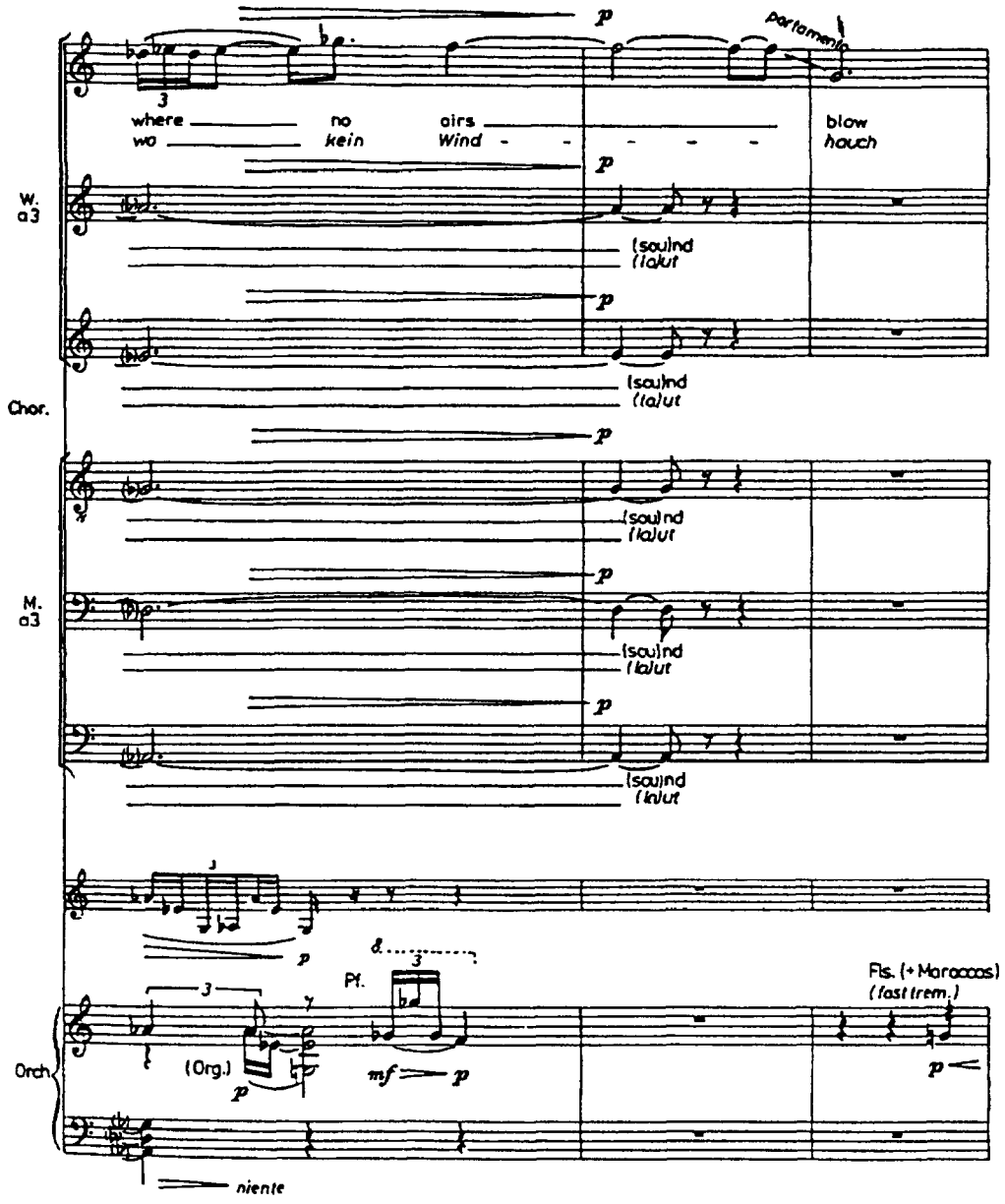
The Mask of Time, lui, s'achève sur un écho musical qui concourt de la même façon à l'illustration des paroles. Il s'agit d'une injonction proférée par le chœur et répétée selon un savant décalage imitatif par le bien nommé « echo chorus » : « O man, make peace with your mortality,/for this too is God ». Par trois fois, l'écho semble renvoyer le mot essentiel, « peace », puis « mortality » et enfin « God », la triple répétition de la syllabe unique des deux termes monosyllabiques tentant de compenser par ses valeurs

longues et apaisantes l'impitoyable scansion du « *ta*lity », le respect musical de l'accent tonique durcissant encore la dentale (494) :

Répétition indésirable qui parasite la communication, mais aussi rémanence fascinante et hypnotique, l'écho, sédatif et inquiétant, culmine dans son ambivalence fondamentale.

De la première à la dernière note, *The Mask of Time* résonne de mille vibrations, bonnes et mauvaises. Issues du Vide, elles participent de la genèse acoustique du monde, puisque tel est le sujet de l'œuvre, gigantesque mise en abyme et abîme elle-même. Qu'elle fasse caisse de résonance est audible dès la première mesure qui rompt le silence par un son de cloche qui retentit avec force et emplit l'espace de ses harmoniques, tandis que s'élève la clameur à six voix du chœur mixte : « Sound/Where no airs blow » (1-3).

1. Presence – *Gegenwart*



1
Sou(nd) - - - - nd
Lau(t) - - - - t
W. a3
Chor.
M. a3
Orch.
ow oo ow
a u a
sub.p (mf) f
mfp pp (p) (mf) mfp

Cet énigmatique « sound », vocalisé sur six mesures à 3/4 avant que la phrase dont il fait partie ne se poursuive, se révèle d'abord comme « son » pur, élément phonique dépourvu de valeur sémantique, rythmé par une alternance de *ow* diphtongués, *forte*, et de *oo* longs, *piano*. L'augmentation d'intensité à l'ouverture articulatoire et sa diminution lors de la fermeture, qui correspond aussi à l'alternance

détente/tension, crée une véritable pulsation. L'adéquation littérale du son et du sens n'est perçue qu'*a posteriori*, lorsque « sound » est identifié comme vocable de la langue anglaise, puis, après une incertitude syntaxique, comme substantif plutôt que verbe. L'ellipse initiale s'allonge en une ligne mélodique qui s'élève puis retombe vers les abysses, en *portamento* : son de l'air qu'on expulse, telle l'expiration d'une cornemuse. Echo de syncopes antérieures et anticipation de la section finale de l'œuvre, elle-même ouverte sur un futur indéfini. Son titre, « The singing will never be done », réflexif s'il en est, annonce métalinguistiquement ce qui se concrétise musicalement aussitôt après : ce chant, à l'instar de tout chant et de toute voix, est condamné à ne jamais se taire, comme la nymphe Écho. Pour le compositeur, l'aporie de l'infinitude du sonore se traduit, dans la partition, par cette note infra-paginale, qui doit se lire avant le point d'orgue final :

> The sound is « cut off » as though by the closing of a door. In a dry acoustic this may mean a tiny hang-over and rapid diminuendo ; in a resonant acoustic, the reverse. In either case the final cessation should be total, sharp, then absolute silence.

La clôture problématique n'est effective que par un subterfuge, la fermeture d'une porte – ou d'une partition que l'on replie – étant l'interposition d'un écran qui fasse obstacle à la *perception* auditive, tandis que la musique continue, au-delà. Cet au-delà sonore peut être le royaume des ombres traversé par Orphée, évoqué lors de la section précédente :

Who alone already lifted
the lyre among the dead
dare, divining, sound
the infinite praise.

Tandis que le baryton solo chante ses vers traduits de Rilke[20], réminiscents des paroles de la voyante-pythie du *Midsummer Marriage*, le chœur répète le « sound » initial. Ce son est celui du début et aussi de la fin, de l'œuvre et du monde : AUM, à un phonème près. Dans le livret, quelques lignes explicatives du compositeur lui-même précisent à l'orée de cette section : « Finally, the sound "where no airs blow" (which is the metaphor in this piece for the transcendent) is momentarily all-powerful, present and immediate ». L'évocation du transcendant *passe par* un chant sans paroles du chœur, ponctué d'un unique accord répété, et alterné dans ses timbres, tantôt cordes, tantôt cuivres, accord rendu particulièrement retentissant par la présence d'un gong. L'effet requis pour l'instrument est indiqué dans la partition par le terme anglais « boom », utilisé également à plusieurs reprises dans une œuvre où le gong est omniprésent, *Byzantium.* Instrument d'origine asiatique, le gong avait naturellement sa place dans le poème de Yeats, un occidental qui célèbre Byzance, la cité située aux confins de l'Europe et de l'Asie. Le texte, et le chant, s'achèvent sur le vers qui assimile vagues marines et vibrations sonores : « That dolphin-

---

20 Rainer Maria Rilke, *Les sonnets à Orphée* I, sonnet IX, v.1-4 : « Nur wer die Leier schon hob/auch unter Schatten,/darf das unendliche Lob/ahnend erstatten ». On appréciera la richesse de la traduction anglaise.

torn, that gong tormented sea ». Les harmoniques que l'oreille humaine perçoit quand retentit le gong évoquent une profondeur, un au-delà qui peut se situer spatialement dans les fonds sous-marins que dauphins et baleines emplissent de leur chant *inouï*. Comme celui qui perdure derrière la porte, indépendamment de notre perception, le son abyssal, cet *ultra*-son, continue, à notre insu, de tourmenter la quiétude des grands fonds. Le silence de la mer est résonance.

I'll go
To find the family, the wond'rous whales
Who flow
Serene below
The waters of Nantucket bay
And boom their love-songs in the deep
Where I shall sleep
My soul away.

NEW YEAR

C'est dans le dernier opéra de Tippett, *New Year*, que sont chantées ces paroles d'un orphelin en quête d'identité, marginal parmi les hommes, qui rêve de trouver une famille dans le monde animal. Pour évoquer la réminiscence, l'anglais dispose d'une métaphore musicale : « it rings a bell ». L'univers sonore de *New Year*, l'opéra du Nouvel An, est fait d'harmoniques virtuelles, celles des douze coups de minuit tant attendus et finalement remplacés ou occultés par un son de cloche unique qui se prolonge en ondes électro-acoustiques que l'amateur de science-fiction ne peut manquer d'identifier. Ces vibrations caractéristiques signalent l'atterrissage

d'une soucoupe volante venue de « Nowhere and Tomorrow », ce lieu que, dans la première scène, le présentateur (*Voice*) s'employait à évoquer, c'est-à-dire à matérialiser d'une voix dont le chœur (*singers*) lui renvoyait l'écho :

VOICE
Nowhere...
SINGERS
Nowhere...
VOICE
...is where we dream we may
Hear an echo...
SINGERS
Echo, echo, echo
VOICE
...from our call...
SINGERS
Call, call, call
VOICE
...to those ahead along the way.

Pour Jo Ann, la jeune fille repliée sur elle-même, le moment est venu de se délier des peurs qui l'emprisonnent : les vibrations de la navette la porteront en rêve jusqu'au lieu utopique de sa libération, où elle accomplira un rituel initiatique. La dernière étape consistera pour elle, guidée par Pelegrin, à esquisser ses premiers pas de danse, avant de se déployer corps et âme en une sarabande salvatrice (acte III, scène 2).

SARABANDE

La sarabande est une musique au tempo lent, autrement dit une *danse* d'essence-*chant*, qui allie durée et motricité. Vive et mesurée, joyeuse et sombre, légère et grave, la sarabande se reconnaît

toujours à son rythme caractéristique, l'accent coïncidant avec le second temps de sa mesure à trois temps. Celle de Tippett se situe elle aussi dans cet entre-deux, avec sa mesure à 3/4 constament syncopée, ses timbres ambigüs de flûtes et de harpe emblématiques du transcendant chez le compositeur, et qui, en la circonstance, égrènent plutôt des rires (ou sont-ce des sanglots ?). La tonalité même se donne et se reprend[21].

En exécutant une sarabande, Jo Ann fait l'expérience de la syncope. Lorsqu'elle « revient à elle » après son mystérieux voyage, la jeune fille qui avait vécu cloîtrée dans sa chambre pour tenir à distance le bruit et la fureur de la mégalopole, ouvre courageusement la porte et sort. La porte claque derrière elle, « cutting off all sound ». Ainsi s'achève l'opéra, du moins pour le public.

Dans ce « Tomorrow » onirique auquel accède Jo Ann, la rencontre avec une musique d'*hier* opère la guérison miraculeuse. Cette danse obsolète assure l'appui sur le passé, comme l'eau amère du souvenir que la jeune fille accepte de boire, et qui seule peut l'aider à se lancer avec confiance vers l'avenir. Attachement au passé, nostalgie du Paradis et repliement sur soi procèdent du même mouvement qui est élan vers le futur, le quotidien et l'extérieur. Le compositeur le sait bien, qui recourt à l'auto-citation pour faire

---

21 Voir Arnold Whittal, « Resisting Tonality : Tippett, Beethoven and the Sarabande ». *Music Analysis* 9 (1990) : 267-286.

œuvre nouvelle. La sarabande de *New Year* est, on le sait, empruntée, note pour note, par Tippett, à la cinquième section de son *Mask of Time*, écrite sept ans plus tôt, qui s'intitule « Dream of the Paradise Garden »[22].

*

L'OREILLE INTÉRIEURE

▪ Si la musique parvient jusques aux plis du cœur, au point que l'extérieur et l'intérieur ne fassent qu'un, c'est à l'oreille qu'elle le doit :

> Tout ce que peut l'oreille, c'est accueillir et absorber le sonore ; il pénètre dans cette caisse sonore que je lui offre, il résonne au plus creux de moi. Mais en même temps, parce qu'il ne s'anéantit pas en m'envahissant, il m'investit et m'enveloppe, au point que parfois je ne puis plus en discerner la source : je résonne en lui comme il résonne en moi, je vibre ; [...] si [...] je sens en lui quelque mesure et quelque rythme [...] il exalte le battement de la vie en moi, il me met le corps en fête, et quelque chose danse en moi.[23]

Il faut cependant un enjambement, comme celui de Byzance, qui unisse l'Orient à l'Occident, pour que la résonance soit totale : inclure l'inaudible dans le sonore, admettre qu'aucun *tacet* ne garantit le silence absolu et confier à l'oreille intérieure la

---

22 Voir *supra*, chap. VII.

23 Mikel Dufrenne, *L'œil et l'oreille*. Paris : Jean-Michel Place, 1991, pp. 91-92.

perception de cette note unique et non manifestée, dont le son riche en harmoniques est comparable à celui de la cloche. La musique de Tippett témoigne de la recherche d'une telle écoute et y invite.

Stimmung et vocalité sont naturellement indissociables, dans cette acoustique humaine où se mêlent, en une même vibration, souffle coupé puis recouvré, halètement, hoquet, rires et sanglots. La syncope déclenchée par le rabattement soudain d'une moitié du corps sur l'autre ou d'un temps musical sur l'autre y est un moyen, non une fin en soi. Cette pliure permet la transe qui n'est elle-même qu'un état *trans*itoire, mais indispensable pour accéder au « transcendant », qui n'est peut-être pas autre chose que le beau. Ce passage, dont le *portamento* est la figure emblématique, est, en effet, de nature ornementale. Il ne s'agit pas de quelque fioriture assurant la joliesse de la musique, mais de l'ornement comme geste essentiel, que ce soit celui du pli, de l'arabesque (calligraphique et chorégraphique) ou du mélisme :

> L'ornement crée un vertige du sens, un suspens, une idéalisation de la matière, tour à tour fleurie ou exténuée [...]. Il fait événement au sens fort, car sa réflexivité vocale engendre une syntaxe plus faible, un aléa, un maniérisme du fragile.[24]

L'ornement n'est pas la fleur surajoutée mais le voile lui-même qui fleurit en lotus ; il n'est pas redondance de l'écho mais affaiblis-

---

24 Christine Buci-Glucksmann, *L'enjeu du beau : Musique et Passion.* Paris : Éditions Galilée, 1992, pp. 195-196.

sement de la voix qui n'en finit pas de mourir. Alliant le plein et le vide, l'excès et le dénuement, il témoigne que la beauté *est* parure, qu'il n'y a rien sous les plis de l'étoffe, « tout juste un entre-je où l'écho de soi, la Voix, est saisie de l'autre en une hétéronymie irréductible »[25].

---

25 Christine Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p.200.

Chapitre IX

Blues

> Qu'entend-on dans ce blues ? Quelles en sont les potentialité ? Qu'est-ce qui, en lui, constitue sa richesse ? [...] Il reste à considérer le blues comme un mode sans équivalent, l'une des contributions les plus étonnantes de l'art afro-américain à la musique du monde. Il est, [...], avec ses trois pôles d'attrait vers lesquels cascadent les notes bleues, le mode le plus hiérarchisé de tous ceux connus et celui qui recèle le plus de tension interne.
>
> Lucien Malson et Christian Bellest

■ C'est en vain que l'on cherchera dans l'autobiographie de Tippett ce qui l'a amené à rassembler ses souvenirs sous le titre de *Those Twentieth-Century Blues*. Tout au plus y lit-on que chanter le blues du vingtième siècle est le sens que le compositeur donne à sa mission artistique. Mentionnant l'écriture de *A Child of Our Time* (1939-1941) comme tournant décisif de sa carrière, il déclare : « I knew even then that it was the turning-point in my compositional output [...]: for now at last I had found my true role in singing those twentieth-century blues » (p.51). Si l'on comprend

alors l'importance de la formule, cette auto-définition du musicien comme chanteur de blues ne manque pas de surprendre. Que peut-elle signifier pour un compositeur de musique « savante » ? Un semblant de réponse est donné dans les toutes dernières pages du livre, sans toutefois apporter les éclaircissements que l'on attendait.

« SINGING THE BLUES »

Dans une section de moins d'une page, « singing the blues » , qui conclut l'avant dernier chapitre (pp.274-275), Tippett explique sommairement ce qui le lie au blues. Ses réflexions portent sur le septuor « bluesy » qui clôt le premier acte du *Knot Garden* (voir *supra*, chapitre VI). Il énonce les raisons qui, dans ce cas précis, le firent opter pour ce mode d'expression, raisons qui s'avèrent dépasser largement le problème esthétique ponctuel qui se posait à lui. D'une part, c'est en lisant, presque par hasard, *Blues People* de Leroi Jones, qu'il compris que le blues était à notre temps ce que la fugue était à la période baroque et la sonate au siècle des Lumières. D'autre part, c'est en entendant Noel Coward chanter « Those twentieth-century blues are getting me down » qu'il saisit ce que l'on pourrait nommer la dialectique du blues qui, en entraînant au plus profond de la tristesse permet de l'évacuer :

> When I heard Noel Coward sing 'Those twentieth-century blues are getting me down' he sang because the blues were doing exactly that and the singing of them is his means of discharging their effect. (pp.274-275)

LE BLUES COMME ARCHÉTYPE

Si l'on poursuit sa pensée, le blues rejoint en fait sa conception de l'artefact, avec son ancrage émotionnel et sa capacité à transcender le vécu dans et par le processus de création. C'est en ce sens qu'il faut lire cette phrase qui apparaît un peu plus loin et qui resterait autrement cryptique : « The blues for me was a metaphor; an archetype, even » (p.275). Le blues comme archétype de l'œuvre d'art : voilà qui éclaire singulièrement le titre de l'autobiographie – lui-même *blues-within-the blues*, puisqu'il s'agit d'une citation de blues – et invite à une confrontation avec les musiques composées par Tippett. Seule l'analyse des œuvres peut, en effet, faire apprécier à sa juste mesure ce recours « métaphorique » au blues qui, apprend-on, s'est imposé comme une évidence lors de la rédaction du *Knot Garden*. S'il a été choisi pour résumer toute une vie de composition, le terme de blues ne doit-il pas être mis en relation avec l'œuvre tout entier ? Et les modalités de sa concrétisation ne sont-elles pas révélatrices de sa signification profonde ? Sur ce point capital, l'autobiographie reste muette. Cette voie demande donc à être explorée.

INDICE DANS UN ORATORIO

En faisant coïncider ses débuts de « chanteur de blues » avec l'écriture de *A Child of Our Time*, Tippett ouvre un piste : l'œuvre qui lui valut la célébrité se distingue par l'incorporation inédite de

cinq Negro spirituals dans l'oratorio, autrement dit, l'exploitation du versant religieux de la musique afro-américaine dont le blues est le versant profane. En élargissant ainsi la notion de blues, on peut affirmer, rétrospectivement, que *A Child* marquait effectivement le début d'une ère nouvelle pour Tippett, en inaugurant un attachement qui s'est poursuivi sur plus d'un demi-siècle. Si le blues est l'expression d'une souffrance, son amplification et son apaisement, alors toutes les musiques de Tippett chantent le blues. Néanmoins, tout en gardant à l'esprit cette acception du terme, qui est celle du compositeur, il faudra prendre pour point de départ les cas où la forme musicale spécifique du blues est utilisée en tant que telle. C'est seulement dans cette tension entre l'archétypal et le particulier que l'on pourra approcher le style d'un compositeur pour qui le blues est une référence constante.

LA LETTRE ET L'ESPRIT

De la citation « littérale » à l'allusion la plus vague, en passant par diverses formes d'imitation, l'analyse détectera la présence du blues dans les œuvres. Sans prétendre à l'exhaustivité, il sera néanmoins possible, à partir de quelques exemples significatifs, de découvrir comment les musiques de Tippett suscitent *l'esprit* du blues et renvoient, simultanément, à ce qui le fonde.

1. Trois blues pour une symphonie

UNE MUSIQUE DE RÉFÉRENCE

Il n'est pas inutile de rappeler les invariants du blues avant d'en suivre les manifestations dans l'œuvre de Tippett. Appartenant initialement à l'art vocal, le blues se caractérise par sa forme strophique, son cadrage de douze mesures, soit trois phrases de quatre mesures, fournissant un schéma fixe aux paroles. La substance musicale est en rapport étroit avec le langage : les phrases mélodiques sont influencées par la versification et le mode de déclamation. Tous les événements de la vie quotidienne trouvent leur place dans cette poésie chantée qui refuse tout sentimentalisme. *Mélopoétique*, donc, le blues met en symbiose paroles et musique. L'interaction des deux composantes se manifeste dans le schéma d'appel et de réponse (*call-and-response pattern*) qui structure l'ensemble. Le blues est avant tout une forme de *dialogue*, héritée de la tradition africaine. Dans le processus d'acculturation qu'elle subit, la succession *call-response* qui, en Afrique, tend vers une forme d'hétérophonie, finit, sur le sol américain, par s'imprégner de certaines exigences de l'harmonie cadentielle « occidentale ». Ainsi le dialogue qui s'instaure implique-t-il aussi deux cultures, « blanche » et « noire », dont les incompatibilités se « résolvent » dans une musique nouvelle. Musique toujours nouvelle, en effet,

puisqu'elle résulte d'une improvision qui, seule, permet cette réconciliation, nécessairement spontanée, des contraires. Ephémère autant qu'impromptue, cette résolution consiste en un équilibre précaire de forces antagonistes qui réalisent, le temps d'une chanson, une *coincidentia oppositorum*. La tension d'où elle procède habite aussi l'improvisateur, qui doit prendre en compte la contrainte du cadre établi pour exercer sa liberté d'interprète. Cette tension se retrouve enfin dans l'aspect mélodique du blues, si reconnaissable, avec son recours aux *blue notes*, qui viennent infléchir tierces, septièmes et quintes, dans une ultime tentative de conciliation des gammes « noires » et « blanches ».

Au point de rencontre de deux cultures, le blues fait figure d'archétype par la tension qui l'engendre et le perpétue. Produit de la confrontation de deux mondes, l'Ancien et le Nouveau, il représente cette union dynamique des contraires chère à Tippett et que ses musiques partagent avec le blues.

LA TROISIÈME SYMPHONIE

C'est dans le finale de sa *Troisième Symphonie* (1970-1972) que le compositeur fait usage du blues au sens le plus littéral. Si la citation directe y est repérable, on note également l'adoption d'une structure conforme à celle évoquée plus haut, emprunt indiqué par l'intitulation des trois mouvements concernés : *Slow blues-Fast blues-Slow blues*. Cette annonce se vérifie totalement dans la forme musicale. En outre, la durée totale des trois mouvements est à

signaler, puisque les quelque douze minutes de blues qui les constituent en font un exemple conséquent d'un point de vue quantitatif. S'y joint une qualité artistique indubitable, qui vaut à cette part de la symphonie d'en être tenue pour l'essentiel, et au premier blues d'être considéré comme l'une des musiques les plus mémorables de Tippett[1]. L'ironie veut que ce soit une musique d'*emprunt* qui révèle le mieux l'individualité du compositeur. Rien d'étonnant à cela, si l'on songe que le finale de cette *Troisième Symphonie* participe du procédé d'appropriation textuelle et musicale dont Tippett est coutumier. Dans ce cas précis, le musicien met de nouvelles paroles, les siennes, sur des musiques existantes. Recréation qui est, si l'on en croit le poète, « invention pure » et qui s'apparente à une forme de transgression, à laquelle une femme prête sa voix[2]. Ce n'est pas un hasard si le texte écrit par le compositeur se trouve transfiguré par la voix de soprano qui le chante. Chez Tippett, c'est toujours une voix féminine s'élèvant en solo qui réalise ce miracle.

L'ODE AU CHAGRIN

Dans le finale en question, elle interprète un chant dont la visée est de répondre à la *Neuvième Symphonie* de Beethoven par ce qui s'avère être, en quelque sorte, une « Ode au chagrin ». Tippett se

---

[1] C'est l'opinion de Ian Kemp, *Tippett : The Composer and His Music*. London : Eulenburg, 1984, p. 451.

[2] On pense aux vers d'Adrienne Rich : « whatever we do together is pure invention/ [...] the music on the radio comes clear—/neither *Rosenkavalier* nor *Götterdämmerung*/but a woman's voice singing old songs/with new words, with a quiet bass, a flute/plucked and fingered by women outside the law ». *Twenty-One Love Poems*, XIII, v.6-15.

sert d'un long poème composé pour la circonstance, en quatre parties. Les trois premières, destinées aux trois blues déjà mentionnés, trouvent leur justification dans l'expression d'une souffrance qui culmine lors de la dernière partie, conçue comme un commentaire de l'« Ode à la joie ». La conclusion se devait d'être différente, c'est-à-dire beethovénienne, pour créer un effet de contraste : la fonction du blues est d'établir un *dialogue* avec Beethoven, dont le message ne peut plus être tenu pour suffisant aujourd'hui :

> Yet if now is our Season in Hell, then when we occasionally celebrate, as we must and if we can, we do so from a deeper need and with a sharper pang.[3]

L'histoire de notre XX[e] siècle, avec son cortège d'horreurs et de désillusion, intensifié notre besoin de musique et la douleur qui l'accompagne. Aussi, pour chanter notre époque « from a deeper need and with a sharper pang », le blues était-il tout désigné. Il rend possible, malgré tout, la « célébration », qui, à défaut d'être dédiée à la Joie, demeure une ode. Il permet au compositeur de se désolidariser des paroles de Schiller et de la symphonie de Beethoven sans toutefois les évincer. C'est ainsi qu'il a pu écrire, en guise de conclusion : « They sang that when she waved her wings/The Goddess Joy would make us one ». L'opposition eux/nous, passé/présent est on ne peut plus nette, sans pour autant porter au

[3] Michael Tippett, *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974, p.159.

désespoir. Elle signale plutôt que l'on est en présence d'une alternative, puisque, dans ce contexte, le blues est une autre voix possible, celle du chagrin, certes, mais qui n'exclut pas définitivement la joie.

« I HAVE A DREAM »

Dans l'union des contraires qui est une nouvelle fois recherchée, le blues représente l'un des deux pôles antagonistes. La réconciliation à laquelle il contribue peut sembler utopique ; le compositeur n'en disconvient pas, lui qui, dans son poème, la situe explicitement dans le *rêve*, « some dream of the Peaceable Kingdom »[4]. Ses vers se font alors l'écho d'un rêve interpersonnel de justice et de solidarité :

> I have a dream
> That my strong hand shall grip the cruel
> That my strong mouth shall kiss the fearful
> That my strong arms shall lift the lame
> And on my giant legs we'll whirl our way
> Over the visionary earth
> In mutual celebration.

En prenant le relai de Martin Luther King, le poème illustre ce qu'il professe, à savoir que rien ne peut ni ne doit empêcher le rêve de se poursuivre :

> What though the dream crack!
> We shall remake it.
> Staring with those startled eyes at what we are –
> Blood of my blood

[4] Michael Tippett, *op. cit.*, p.158.

Bone of my bone
We sense a huge compassionate power
To heal
To love.[5]

La symphonie s'achève sur ces mots, que l'on aurait tort de prendre pour l'expression naïve ou idéaliste de bons sentiments. Placés dans la partie « beethovénienne » du finale, ils ne prennent leur sens que par rapport aux trois mouvements blues qui l'ont précédé, le premier surtout, qui ressurgit inopinément dans cette quatrième partie, au moment de l'évocation du rêve, d'abord sous forme d'allusion pour l'annoncer, puis de manière plus développée pour l'accompagner. Soulignant l'importance du premier blues, Ian Kemp remarque que celui-ci joue de nouveau un rôle dans le rêve du quatrième mouvement. Sans véritablement la formuler, ses termes révèlent une intuition du lien secret qui unit, plus généralement, chez Tippett, le blues et le rêve :

> A mere hint (its introductory two bars) is enough to establish its presence when it unlocks the door to Tippett's 'dream' [...], and in the 'dream' itself it appears, in more extended recapitulation, to mend the cracks and show such stuff as dreams are made on.[6]

En poussant un peu plus l'analyse, on s'aperçoit que le blues et le rêve entretiennent des rapports qui n'ont rien de fortuit ni d'occasionnel. La *Troisième Symphonie* introduit le blues dans le

---

[5] L'intégralité du poème apparaît sous le titre « Verses for a Symphony » dans *Moving into Aquarius*, pp.160-162.

[6] Ian Kemp, *op. cit.*, p.451-452.

rêve comme l'autobiographie insèrera plus tard les rêves du compositeur dans le récit d'une vie qui s'intitule *Those Twentieth-Century Blues.* La manière dont cette mise en relation s'opère dans la symphonie mérite que l'on s'y attarde.

STRUCTURE

Le texte du premier blues suit scrupuleusement la forme strophique conventionnelle du blues : il se compose de stances de trois vers, dont le second répète plus ou moins exactement le premier (AAB ou AA'B), chaque vers correspondant à une phrase musicale de douze mesures :

> As I drew nurture from my mother's breast
> As I drew nurture from my mother's breast
> I drank in sorrow with her milk.
>
> As I stood upright on my father's knee
> As I stood upright on my father's knee
> I drank in sorrow with his kiss.
>
> Blood of their Blood
> Bone of their Bone
> What then is me that was not them?

Le chagrin, transmis de génération en génération, est le lot du nourrisson puis de l'enfant ainsi que, comme le montreront les deuxième et troisième blues dans un parcours de l'innocence à l'expérience, de l'adulte tant qu'il vivra. Mais ce premier mouvement contient aussi en germe le rêve final, grâce à la présence d'éléments qui le rendront possible : la compassion exprimée dans la dernière section poursuit la chaîne amorcée dans le don parental du

lait et des baisers. Quant aux liens du sang responsables de la souffrance congénitale, ils sont mentionnés à nouveau dans la quatrième partie, en une reprise qui les transcende par le simple changement des adjectifs possessifs : « Blood of *my* blood/Bone of *my* bone ». La fatalité de l'hérédité familiale qui frappe l'individu est finalement transmuée en un sentiment d'appartenance au genre humain, de sympathie au sens premier du terme. Pour le locuteur, désormais lié à tous les hommes par une communauté de destin, la souffrance partagée a remplacé le chagrin personnel.

RÔLE DE L'INSTRUMENTATION

Paroles et musique sont elles aussi solidaires dans ce phénomène de reprise et de transmutation qui se produit entre le début et la fin du poème. Les échos de blues qui entourent le « rêve » ont leur source dans cette première partie, qui utilise le *Saint Louis Blues* de Bessie Smith et Louis Armstrong. La manière dont le compositeur se l'approprie est comparable à son habitude de faire siennes les paroles des autres. Il suffit d'un changement d'instrumentation pour que ce blues porte aussitôt sa marque, au point d'être reconnu comme du meilleur Tippett. L'accompagnement original à l'harmonium est confié aux trombones et aux tubas, ce qui modifie totalement le substrat sonore qui entre en contact avec le chant. De plus, le cornet solo est remplacé par le bugle, dont le timbre met remarquablement en relief le dialogue entre la voix et l'instrument. Outre l'usage militaire de l'instrument qui n'est pas sans connoter la guerre, dans

ce contexte de souffrance, il se peut aussi que l'instrument ait été choisi pour son nom, en anglais *flugelhorn*. Parce qu'il contient le mot allemand de *Flügel*, il préfigure la référence aux vers de Schiller chantant la fraternité humaine sous *l'aile* protectrice de la Joie, vers qui sont précisément ceux auxquels Tippett substitue ceux de son ode au chagrin, plus apte à rassembler les hommes d'aujourd'hui : « Alle Menschen werden Brüder/Wo dein sanfter *Flügel* weilt ». L'accompagnement de la voix par le bugle se poursuit, identique, dans les trois strophes du blues. Mais dans les deux dernières se produit un décalage entre la ligne instrumentale et la ligne vocale qui prend un léger retard au départ et doit ensuite accélérer pour le rattraper. Les configurations harmoniques qui s'ensuivent ne sont plus tout à fait conformes au modèle et génèrent, de ce fait, un sentiment d'incertitude, pour ne pas dire de malaise, qui donne au passage sa coloration unique.

AMBIGUÏTÉ

L'indécision dans laquelle se trouve placé l'auditeur, incapable de reconnaître totalement le modèle et même le musicologue qui ne parvient pas à décoder entièrement ce qui sous-tend l'écriture[7], se prolonge dans le deuxième chant avant de se dissiper dans le troisième. Or, dans les deux cas, les paroles présentent la particularité de mettre l'accent sur le corps, tout d'abord par l'image du corps désirant de l'amant (blues II) puis par celle du corps

[7] C'est ce qu'avoue David Clarke, *Language, Form and Structure in the Music of Michael Tippett*. New York and London : Garland, 1989, p.305. Pour une approche technicienne de l'ensemble du finale, voir pp.298-349.

souffrant ou inadapté du handicapé (blues III). Le contraste stylistique entre les deux chants fait apparaître que l'évocation de la sensualité passe par un blues turbulent, presque chaotique, qui se libère des contraintes tonales. La ligne vocale se brise en staccatos, les cris éclatent, suivis de glissandos langoureux, tandis qu'à l'orchestre la pulsation des percussions s'accélère. La superposition des voix instrumentales, en empêchant la perception claire des contours mélodiques, crée une impression confuse de mouvement. La motricité suggérée par la musique rejoint celle sur laquelle insiste le texte : « O, I'll go walking », « O, I'll go whirling », « O, I'll go prancing ». Le chant suivant, en revanche, traite du handicap physique, sensoriel et mental sur un mode apaisé, ponctué, à chacune des trois rencontres, de la phrase : « I gave him/her milk and kisses ».

PETITE MUSIQUE DE NUIT

La musique, d'abord complice de l'union charnelle, explore ensuite l'aspect nocturne du blues. Elle est soudain étrangement réminiscente d'un passage antérieur de la symphonie, le mouvement final de la première partie, totalement distinct des mouvements blues par sa position et qui, à en croire le compositeur, mériterait l'appellation de « musique de nuit » : « You might think of it as a windless Night Sky, the sounds are up in the air ». Mais la suite de la description est peut-être plus intéressante, en ce qu'elle préfigure ce que l'on peut reconnaître comme étant l'essence du blues qui se

manifestera plus tard : « Then suddenly, over a deep and slow-moving pulse the other sound comes up from below, like a tidal wave, and so you get a balance betwen the two »[8]. On comprend alors les affinités de cette musique de nuit avec le blues : elle passe par des hauts et des bas, dans une correspondance entre le musical et le psychique qui, avec son alternance d'abattement et d'exaltation, passe de *high spirits* en *low spirits* comme le blues qui en réalise l'équilibre précaire.

2. Cinq spirituals dans un oratorio

LE SPIRITUAL COMME PASSION DE NOTRE TEMPS

Lorsqu'il avait, pour la première fois, tenté l'union des contraires dans la polarité du clair et de l'obscur, Tippett avait mêlé, dans un « oratorio moderne » finalement appelé *A Child of Our Time*, le modèle du *Messie* de Haendel et la citation intégrale de cinq Negro spirituals. Cette solution finit par s'imposer à lui après avoir longtemps cherché un équivalent « moderne » des passions luthériennes, comme il le rappelle :

> The obvious difficulty lay over the congregational hymn. A modern oratorio based on sensibilities of emotion expressive of inner and outer events in Europe and America between the world wars and destined for the concert-hall, not the church, cannot merely use the metaphorical language of Christianity.[9]

---

[8] Bayan Northcott, « Tippett's Third Symphony ». *Music and Musicians*, June 1972, p.31.

[9] Meirion Bowen, ed., *Tippett on Music*. Oxford : Oxford University Press, 1995, p.112. Pour la genèse de l'oratorio, voir pp.109-116.

On comprend que le compositeur se situe à la jonction du temporel et du spirituel, en imaginant une forme d'*oratorio profane*, qui énonce les préoccupations de ses contemporains et les bouleversements du monde sur fond de tradition et de religiosité. La difficulté consiste à concilier les deux impératifs structurels qu'il s'est lui-même fixé et dont les mérites respectifs lui semblent incontestables. Le *Messie* lui fournit un schéma tripartite particulièrement adapté à son propos : prophétique, épique, puis contemplatif. Quant aux passions de Bach, elles font appel aux différentes formes musico-verbales, avec leurs fonctions respectives : récitatif à valeur narrative, chœur à visée descriptive, air à vocation contemplative, auxquelles s'ajoute l'hymne protestant. Trouver un équivalent de ce dernier était le problème principal : « in what sense at all are listeners in a concert-hall a congregation of the faithful? »[10].

UNE MÉTAPHORE EST NÉE

La réponse finit par lui parvenir, un dimanche, alors qu'il écoutait la radio :

> Then one never-to-be forgotten Sunday, I heard a singer on the radio sing the Negro spiritual 'Steal Away'. At the phrase, 'The trumpet sounds within-a my soul', I was blessed with an immediate intuition: that I was being moved by this phrase in some way beyond what the musical phrase in itself warranted. I realized that in England or America everyone would be moved in this way, forcing me to see that the unique verbal and musical metaphor for this

[10] Meirion Bowen, ed., *ibid.*

> particular function in this particular oratorio had been found.[11]

Il lui fallait désormais intégrer dans son schéma cinq spirituals qui correspondent aux situations dramatiques prévues dans le plan de l'oratorio. Il les trouva dans une anthologie qu'il fit venir d'outre-Atlantique[12]. Il se procura également des enregistrements qui lui permirent de définir le style d'interprétation le plus approprié à son dessein. Malgré sa fascination pour celle des Mitchell Christian Singers, avec son « cross-rhythmical counterpoint by the spoken voice, as well as a great deal of blues-provoked ambiguity of pitch »[13], il dut opter pour une approche plus conventionnelle, comme celle de la Hal Johnson Choir, qui avait déjà attiré son attention dans le film *Green Pastures* (1936).

EFFETS DE CONTRASTE ET ÉCHANGE D'ATTRIBUTS

Ces remarques éclairent considérablement la perception de l'oratorio achevé. En effet, *A Child of Our Time* procède par contrastes, les spirituals advenant comme des moments d'apaisement dans un contexte tourmenté, des moments où le réconfort du connu vient remplacer l'angoisse de l'inconnu. Les propos du compositeur permettent de prendre conscience que ce contraste est d'origine *harmonique* et concerne la « blues provoked ambiguity of pitch »

---

[11] Meirion Bowen, ed., *ibid.*

[12] James Weldon Johnson, ed., *The Book of American Negro Spirituals*. New York : The Viking Press, 1925.

[13] Meirion Bowen, ed., *ibid.*

qu'il déclare avoir écartée de ses spirituals. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette ambiguïté tonale, rencontrée dans la *Troisième Symphonie*, n'est pas abandonnée. Elle se trouve, en fait, transférée sur le reste de l'œuvre, tandis que les spirituals eux-mêmes, épurés, sont débarrassés de tous les éléments générateurs de tension qui étaient les leurs. On comprend alors que l'unité de l'oratorio est assurée grâce à cet *échange* d'attributs, dont le compositeur ne dit rien, mais qui met en symbiose les deux types de modèles utilisés.

RYTHME ET PROFONDEUR

Que le recours à la musique afro-américaine ne soit ni décoratif ni même stylistiquement signifiant, mais que sa fonction soit *structurelle* transparaît dans cette mise au point : « I did not need to use Negro material for its own characteristic flamboyance, its nostalgia, or its rhythmic exhilaration »[14] . Certes, les spirituals affectent l'œuvre *en profondeur*, on l'a vu, mais le souci du compositeur de ne pas confondre surface et profondeur, n'indique-t-il pas que l'une ne va pas sans l'autre, comme l'illustre la note préliminaire de la partition ?

> *The spirituals should not be thought of as congregational hymns, but as integral parts of the Oratorio; nor should they be sentimentalised but sung with a strong underlying pulse and slightly 'swung'.*

La profondeur elle-même est nécessairement double, à la fois charnelle et spirituelle. Le *swing* prescrit par Tippett contribue à ce

[14] Meirion Bowen, ed., *op. cit.*, p.113.

« *tempo giusto* » si difficile à saisir parce qu'il n'a rien de métronomique[15]. Le *swing* traduit le tempo existentiel, de nature motrice, qui

> est lui-même le pouls secret de la musique, cette pulsation régulière qui ancre le rythme au plus profond de notre corps et qui se manifeste par exemple visiblement dans le balancement des épaules et des hanches chez le batteur de jazz.[16]

Jailli du mouvement des corps, il entre en équilibre dynamique avec le tempo mélodique des paroles et du chant.

UN SPIRITUAL POUR CHAQUE SITUATION

Le premier spiritual par ordre d'apparition est « Steal Away », celui qui fit naître chez Tippett « l'intuition » qu'il s'agissait de la « métaphore » dont il avait besoin pour son oratorio. Il suit un *call-and-response pattern* faisant alterner chœur et solistes en un dialogue au cours duquel le Tenor solo semble provoquer l'adhésion affective du Chœur. Cet esprit de solidarité et d'encouragement réciproque s'oppose au climat d'oppression suggéré par le reste de l'œuvre et sera au rendez-vous dans chacun des spirituals.

Le suivant, « Nobody knows », raccorde la souffrance personnelle de « l'enfant de notre temps » à celle de tous les humains. Puis « Go down Moses »[17] se charge de toute la colère des

[15] Voir Raymond Court, *Le musical : fondements anthropologiques de l'art.* Paris : Klincksieck, pp.218-219.

[16] Raymond Court, *op. cit.*, p.215.

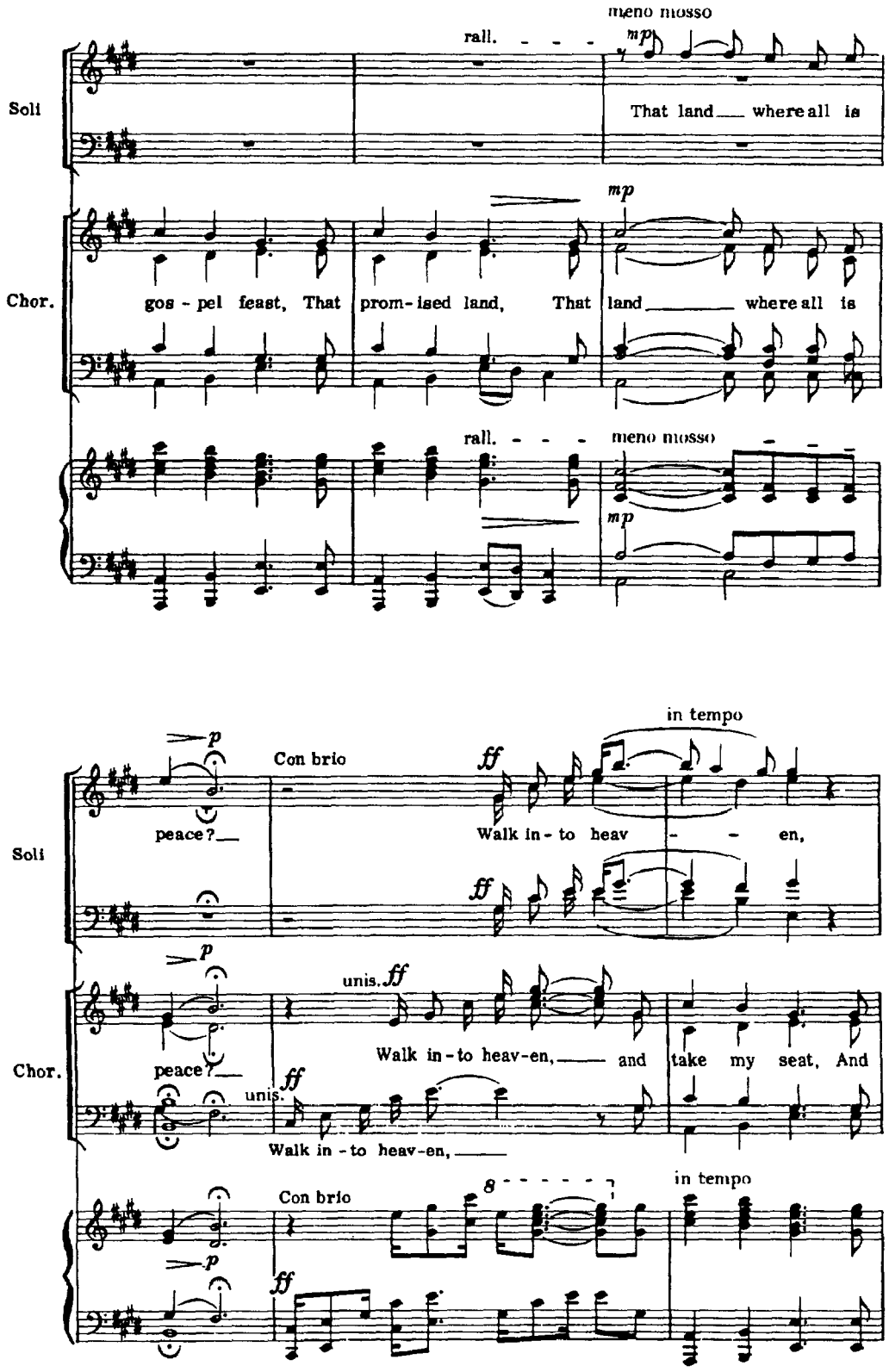
[17] Spiritual historique, puisqu'il est le premier à avoir été publié, en 1861, en pleine guerre de Sécession. Voir Lucien Malson et Christian Bellest, *Le jazz.* Paris : P.U.F., 1987, p.15.

opprimés sans avoir les conséquences tragiques du geste de Herschel Grynspan[18], le jeune juif qui tire sur un Nazi et paie fort cher – individuellement par son arrestation et collectivement par les pogroms de représailles – le prix de sa révolte. « Indeed what happens when the individual actions of apparently righteous protest produce colossal ensuing catastrophes? », demande le compositeur[19].

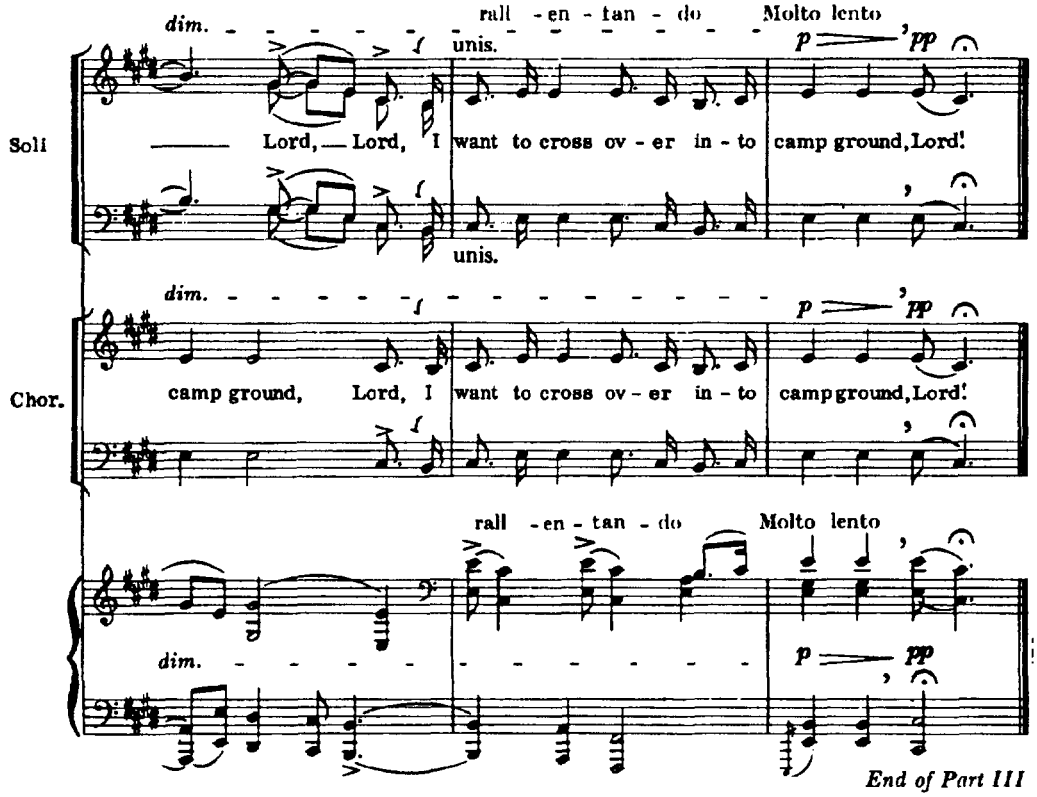
Dans le spiritual suivant, « O, by and by », c'est la lassitude plus que l'espoir qui transparaît dans la perspective de « déposer enfin son lourd fardeau », perspective qui a la fugacité du rêve. Le cinquième et dernier spiritual, en revanche, est un chant d'espoir : « Deep river » illustre la compatibilité de toutes les voix, en convoquant ensemble à un moment crucial les quatre solistes (SATB) et les quatre parties du chœur (SATB). Lorsque celui-ci demande : « O, don't you want to go,/To that gospel feast,/That promised land,/That land where all is peace? » les solistes se joignent à lui en des vocalises qu'il semble avoir suscitées, comme si l'envol de la ligne vocale des solistes prenait appui sur celle du chœur, témoignant de la possible coexistence de l'essor spirituel et de la prise en compte des dures réalités terrestres (140) :

---

[18] Pour plus de détails sur l'arrière-plan historique, voir Ian Kemp, *op. cit.*, pp.149-152.

[19] Michael Tippett, « A Passion that Asks Questions » (1975). Pochette du disque *A Child of Our Time*. Jessy Norman, Janet Baker, John Shirley-Quirk. Ch. et orch. de la BBC, dir. Colin Davis. Philips 420 075-2.

meno mosso
rall.
mp
Soli
That land where all is
mp
Chor.
gos - pel feast, That prom-ised land, That land where all is
rall.
meno mosso
mp
in tempo
p
Con brio
ff
peace?
Walk in - to heav - en,
ff
p
unis. ff
Walk in - to heav-en, and take my seat, And
peace?
ff
unis.
Walk in - to heav-en,
8
Con brio
in tempo
p
ff

TIERCE MINEURE

L'oratorio s'achève sur ce spiritual, dont la dernière phrase, « I want to cross over into camp-ground », est chantée à l'unisson et ponctuée, après une respiration, par la tierce mineure du « Lord » (*mi-do#*), coda minimale qui récapitule et prolonge la totalité des spirituals par le rappel de leur intervalle de prédilection et de la consonance imparfaite qu'il est censé produire (142) :

C'est à Tippett que l'on doit la présence de cette virgule, linguistique et musicale, là où le spiritual d'origine mettait un point final. Ce « Lord » sur l'intervalle descendant de tierce mineure est donc un ajout de sa part, où plutôt un *prolongement personnel* de ce que le cinquième spiritual, en tant que synthèse des quatre autres, contenait implicitement.

3. L'opéra comme « song and dance »

DONNY, AUTRE ENFANT DE NOTRE TEMPS

L'opéra *New Year* (1986-1988), près de cinquante ans plus tard, perpétue le souvenir de l'enfant de notre temps célébré dans l'oratorio en le faisant revivre sous les traits de Donny. Le jeune orphelin noir qui se livre à toutes sortes d'excès pour combler la carence affective dont il souffre est lui aussi pris comme bouc émissaire par ses semblables. Cet autre enfant de notre temps aspire lui aussi au réconfort de la terre promise, ce pays inconnu où vivaient ses ancêtres et dont il ne sait s'il se situe en terre africaine ou caraïbe. Déraciné, il se lance dans une quête effrénée de ses origines ethniques pour acquérir enfin un sentiment d'appartenance : « Dead parents from another land./So where at all do I belong? » (p.4). Il cherche une réponse dans le rap, dans le reggae, et dans divers numéros de « song and dance » qui, faute de lui restituer ses racines perdues, offrent un exutoire à sa souffrance.

CALL-AND-RESPONSE PATTERN

L'un d'eux, intitulé « Donny's Skarade », place d'emblée le personnage dans la lignée des chanteurs de blues dont les multiples avatars peuplent l'œuvre et le rattache musicalement à l'oratorio. Le dialogue qui s'instaure entre le soliste (Donny) et le chœur (*singers*) obéit à une structure ternaire et se modèle sur le *call-and-response pattern* du blues. Par trois fois, Donny s'interroge sur ses origines

et, par trois fois le chœur lui répond en des termes qui l'invitent à accepter les choses comme elles sont : conseils et mises en garde infléchissent son discours qui, d'interrogatif qu'il était au départ devient affirmatif, après être passé par un stade de transition où la question, introduite par « What price [...] » (p.5), ne comporte pas de point d'interrogation confirmant son statut.

DICTION

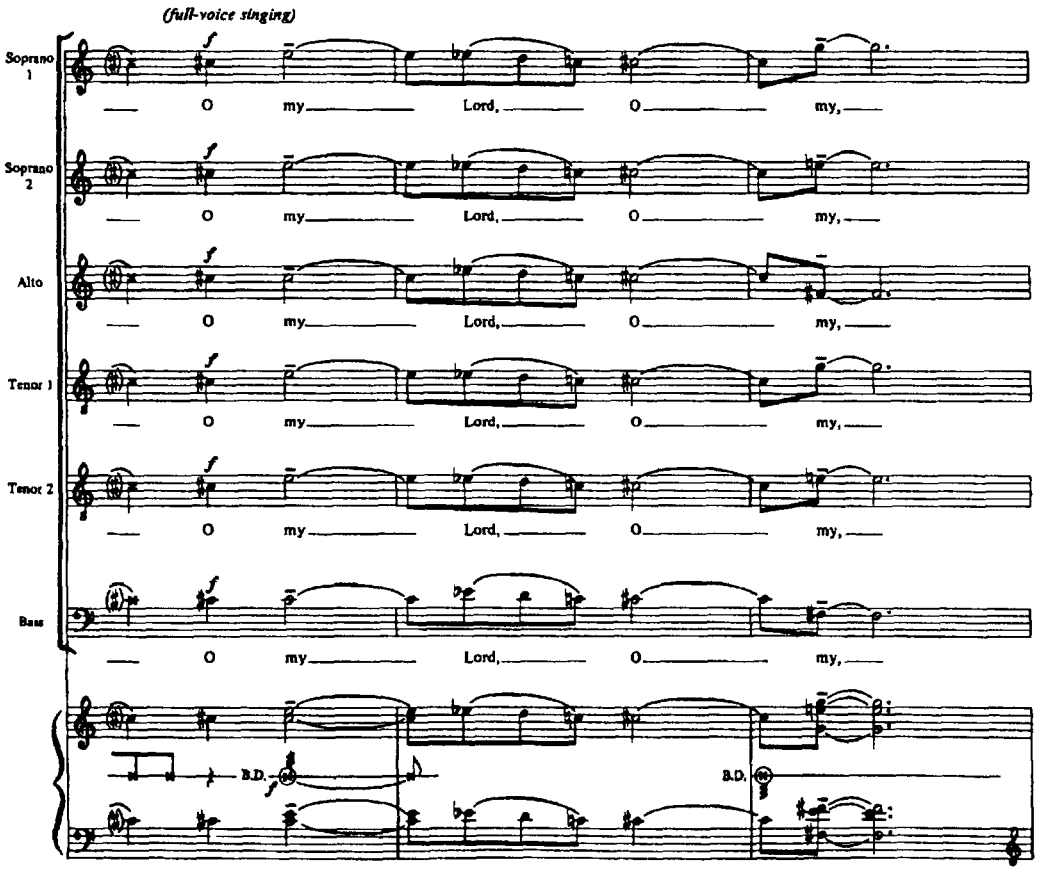
Les *singers* utilisent chaque fois trois modes de diction successifs, qui représentent trois manières différentes et complémentaires d'aider l'adolescent : ils sont respectivement notés « *bitten-out sung speech in rhythm of instruments; clear, distinct* » (96, 104, 112), « *spat-out fast patter* » (97, 105, 113) et « *full voice singing* » (97, 105, 113). Le premier est littéralement du *Sprechgesang* dont on sait qu'il est « re-sourcement » dans le parler et pratique incantatoire :

> La voix parlée sera saisie au moment où elle s'ajuste à un autre registre, registre supérieur de la déclamation lyrique, le parler devenant alors Cri de l'âme qui s'épanche et la voix magie incantatoire du Verbe.[20]

Il s'agit bien de l'*ajustement* de deux registres – en l'occurrence langage populaire et langage « châtié » – comme en témoigne la nature des paroles qui, en cet instant, est aux antipodes de la déclamation lyrique conventionnelle : « Donny man, Donny man./Find ya check-in where ya can » (p.4), puis « Caribò,

[20] Raymond Court, *op. cit.*, p.278.

Caribò » et « Afrikà, Afrikà » (p.5). Le second mode de diction utilise la voix parlée comme percussion, privilégiant le rythme aux dépens de l'intelligibilité, la parole se faisant persuasive parce que *percutante* : « For if ya don't y'are up the spout,/Up the spout, up the spout » (p.4). Sans transition, le troisième nous transporte momentanément dans l'univers du *Child of Our Time* par un rappel de la consonance imparfaite du « Lord » final, dans un intervalle, *ascendant*, de tierce mineure, qui est, à chaque reprise, abaissé d'un ton, comme pour évoquer l'intervalle *descendant* qui lui sert de référence dans l'oratorio. C'est dans la seconde reprise, qui clôt la strophe médiane de la « Skarade », que l'on retrouve sous la forme *do#-mi* l'intervalle original *mi-do#* :



NEW YEAR ET L'ARCHÉTYPE

Que le même intervalle puisse être tantôt descendant, tantôt ascendant, voilà qui suggère l'alternance des hauts et des bas, du courage et du découragement, de l'espoir et du désespoir contenue dans le blues.

Si l'on poursuit dans cette optique le rapprochement de *New Year* et de *A Child*, la fonction « métaphorique » du blues se confirme. En adoptant, par moments, dans l'opéra, le style musical afro-américain, Tippett retrouve l'essence du blues « archétypal » tel qu'il le conçoit. Comme on le voit dans le numéro de Donny, les invariants sont – plus ou moins directement – reconnaissables et il n'y a aucun doute quant à leur valeur métaphorique. Le recours à la forme strophique, avec sa rassurante régularité ternaire, correspond à un besoin de repères stables dans un monde imprévisible ; le dialogue entre chœur et soliste traduit les échanges entre la personne et le groupe, les interactions de l'individuel et du collectif ; la tension entre consonance et dissonance suggère l'ambiguïté inhérente à tout état d'équilibre, psychique, social et autre. Comme les *blue notes*, dans leur tentative pour combler le fossé culturel entre Noirs et Blancs, restent en suspens entre deux continents, la consonance imparfaite est un symbole d'indécision. Elle crée une incertitude semblable à celle que l'on perçoit dans les stances de Donny, dont le discours hésite entre questionnement et affirmation. Si l'intervention

du chœur (*response*) dénote la volonté de rassurer celui qui les interpelle de son chant (*call*), la réponse fournie reste interrogative. Ainsi la promesse d'une terre ou règnerait la paix s'insère dans une question qui la rend pour le moins incertaine : « O, don't you want to go/ To [...]/ *That land where all is peace?* ». La quarte juste descendante sur laquelle est énoncé le mot « peace » tend à lui donner un caractère définitif, mais par sa nature intervallique, elle situe irrémédiablement la promesse dans un *entre-deux*. Cela vaut aussi pour l'équilibre psychique, qui est oscillation entre le haut et le bas, ou pour le sentiment problématique d'appartenance à un sol, l'acculturation dont le blues est le produit renvoyant à l'ambivalence de l'exil et du métissage.

CHANTER LE BLUES POUR SORTIR DU BLUES

Le refus du sentimentalisme, inscrit dans les recommandations du compositeur aux interprètes de *A Child of Our Time*, est patent dans *New Year*. Il appartient au chœur d'y veiller, comme l'attestent les paroles et le ton des *singers* s'adressant à Donny pour le fustiger, contrecarrant sa tendance à s'apitoyer sur lui-même en le tournant gentiment en dérision : « Afrikà, Afrikà,/Z'that where for re-al where y'are? » (p.5). Ce rapport à la *souffrance* est du même ordre que celui qui a conduit Tippett à « convertir » les *passions* luthériennes en Negro spirituals.

LA LANGUE VERNACULAIRE

Si l'instabilité est reine dans le blues, l'assimilation de ce dernier par la musique classique reproduit, à un niveau supérieur, la précarité inhérente à l'équilibration des contraires. Ceci est particulièrement manifeste dans l'incorporation de la langue vernaculaire dans un opéra, comme *New Year* en fournit l'exemple, procédé qui n'est pas du goût de tous et qui a valu a Tippett bien des critiques. Or, les réactions négatives déclenchées par ce qui est le plus souvent perçu comme une intrusion déplacée sur une scène lyrique, prouvent seulement que la réconciliation des opposés est l'affaire de tous et qu'elle n'est pas chose aisée, et que si le public n'est pas prêt à opérer l'ajustement qui est attendu de lui, le compositeur, qui a eu le courage d'affronter la difficulté, ne peut aucunement en être tenu responsable.

IMPROVISATION

Quant à la spontanéité, par définition non reproductible, inhérente à l'improvisation que suppose le blues, elle prend, dans les œuvres définitivement composées, la forme d'une double dialectique, mettant en jeu liberté et contrainte, mais aussi authenticité et simulation. Dans l'oratorio, par exemple, bien qu'aucune place ne soit laissée à l'improvisation proprement dite, l'effet de « surprise » créé à cinq reprises lorsque sont entonnés les spirituals donne l'impression d'un élan spontané des interprètes, comme si la musique qui précèdait avait servi de préparation à cette improvisation, en

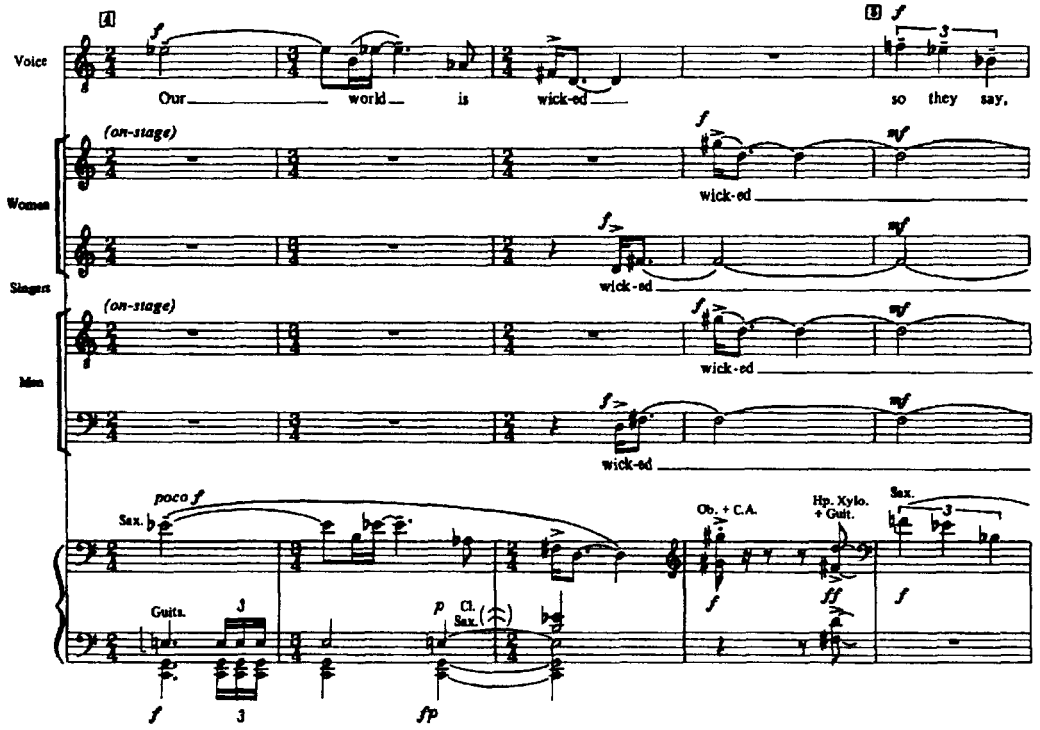
permettant aux chanteurs d'accorder leur tempo existentiel propre en un *swing* collectif[21].

Dans *New Year*, le personnage de Donny incarne la dualité de cette spontanéité, qui peut être réelle ou feinte : le comportement du personnage, « *half-real, half-caricature* » (p.4), comme il est indiqué au début de sa « mascarade », trahit tout à la fois l'aptitude à rester soi-même et la tendance à se dissimuler derrière un masque. Dans la mesure ou l'improvisation publique recouvre l'opposition de la *persona* et du moi véritable, Donny est le type même de l'improvisateur. De même, le rôle exige de l'interprète de produire, à l'issue d'une longue préparation, *l'illusion* de la spontanéité dans les numéros de « song and dance », tout en laissant au chanteur-danseur cette petite marge de liberté qui peut faire toute la différence un soir de spectacle.

GUITARE ET « CROSS-OVER »

Pour assurer la jonction de la musique « savante » et de la musique « populaire », un instrument était tout désigné : la guitare. L'omniprésence de la guitare électrique dans l'instrumentation de *New Year* est révélatrice de ce « cross-over ». Dès le prélude de l'opéra, l'instrument est associé à la voix, une voix elle-même

[21] C'est l'impression qui se dégage parfois de l'expérience directe du concert et qui fait défaut au disque, comme l'on pouvait s'en rendre compte en assistant au *Child of Our Time* donné dans le cadre du City of London Festival, Southwark Cathedral, 18 juillet 1990. Avec Jo Ann Pickens, Cynthia Clarey, Damon Evans, Willard White. City of London Sinfonia, London Symphony Chorus, dir. Richard Hickox. L'esprit du lieu, cathédrale et non salle de concert, contribua certainement à ce sentiment que les spirituals jaillissaient spontanément du tréfonds de l'âme humaine.

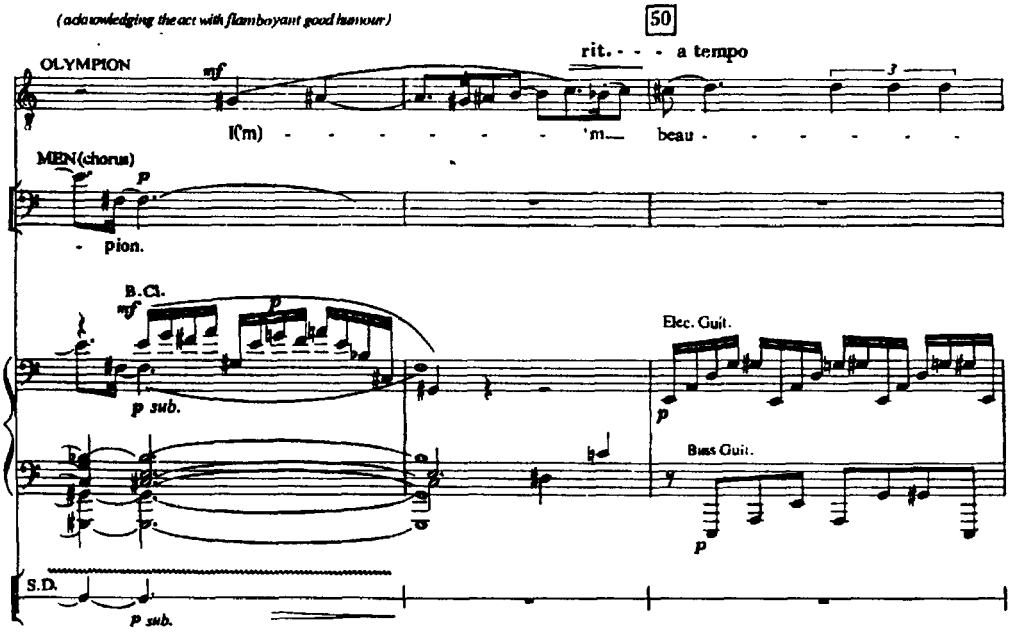
archétypale, celle d'un soliste nommé Voice. Les premières notes de l'instrument et du chant solo résonnent simultanément, tandis que le chœur attend pour apporter sa contribution :

La guitare électrique de *New Year* renvoie d'ailleurs à *The Ice Break* (1973-1976), l'opéra précédent de Tippett, dont elle prolonge ainsi l'univers sonore.

4. *Soul music*

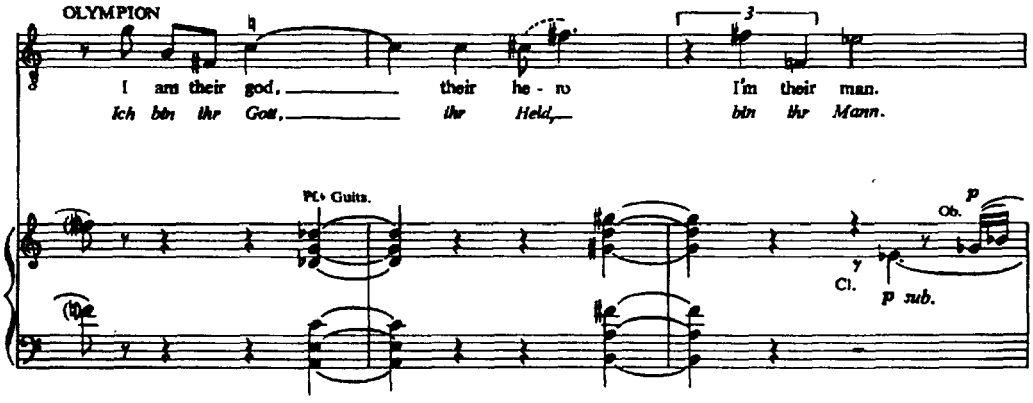
« I'M BEAUTIFUL: I'M BLACK »

The Ice Break associe à l'instrument un personnage important de l'opéra. Il s'agit d'un athlète noir dénommé Olympion, un champion adulé par les foules. Pour assumer sa négritude

– il déclare « I'm beautiful: I'm black » – il lui faut le son des guitares électriques (50) :



Dans le contexte de luttes raciales qui est celui de l'opéra, il ne va pas tarder à prendre fait et cause pour les Noirs en révolte. À ce moment-là, les guitares l'accompagnent à nouveau (162) :



Autre enfant de notre temps, il viendra grossir le nombre des victimes de la violence aveugle qu'il a contribué à déchaîner.

TENSIONS RACIALES ET MÉTAPHORE

C'est dans *The Ice Break* que la référence au blues est à la fois la moins littérale et la plus métaphorique : pas de citation directe ni d'imitation d'un modèle identifiable, mais à l'orchestre, pourvu d'une batterie (*jazz-kit*), ainsi que dans les voix, se décèlent des sonorités « bluesy ». L'argument, en revanche, situe l'opéra dans une société multiraciale où la cohabitation pacifique des Blancs et Noirs s'avère difficile. La rencontre des cultures et la tension qui s'ensuit sont passées de la forme *musicale* du blues à la forme *dramatique* de l'opéra. En prenant pour sujet l'affrontement des races, *The Ice Break* évoque, en creux, les potentialités de réconciliation inhérentes au blues. Celles-ci sont suggérées par la présence d'un autre personnage, Hannah, qui est le contraire d'Olympion tout en étant très liée à lui. Les deux jeunes gens sont fiancés : leur amour repose symboliquement sur leurs ressemblances – ils sont de la même race – et sur leurs différences – ils sont homme et femme. Semblables, ils le sont aussi par leur métier, qui consiste à prendre soin du corps : mais tandis qu'Olympion, le sportif, cultive son propre corps, Hannah, l'infirmière, soigne le corps des autres. Aussi Olympion, dont le souci premier, égocentrique, est la performance et, par conséquent, la force physique, dérivera-t-il vers la violence, alors qu'Hannah, occupée, dans un élan altruiste, à panser les plaies et calmer la douleur de ses congénères, suivra la voie de la compassion.

« LOVE-HATE RELATIONSHIP »

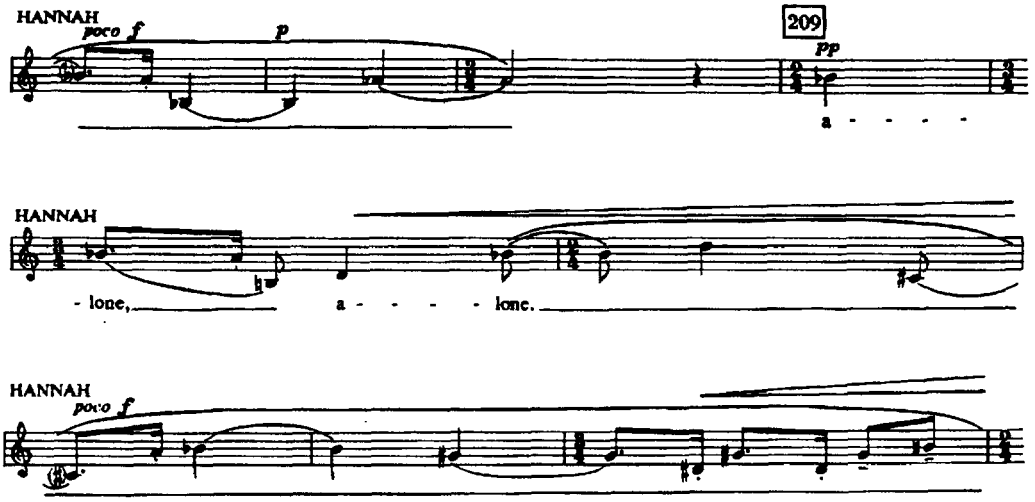
Au début de l'opéra, Olympion apparaît pourtant comme celui qui a le pouvoir de réunir les humains dans un même enthousiasme d'où la haine est exclue : le premier acte s'ouvre sur une scène de foule où les admirateurs du champion noir se trouvent rassemblés, toutes races confondues, dans le hall de l'aéroport, pour ovationner leur idole. Pour l'athlète, exalté par l'accueil de ses fans, la victoire prend soudain le sens d'une revanche, celle d'un opprimé qui parvient à s'imposer. C'est la supériorité des Noirs, et non l'affirmation de l'égalité des races, qui est proclamée dans son adhésion au slogan « Black is beautiful ». Le désir légitime de revalorisation d'une minorité bafouée est sur le point de se muer en révolte ouverte. On aura reconnu les tensions vécues, historiquement, par les États-Unis dans les années soixante, mais aussi celles, éternelles et universelles, qui prévalent dans toute vie humaine. Il faut préciser que la question raciale, qui est, certes, au cœur de l'intrigue, n'est qu'une forme de tension parmi d'autres également présentes dans l'opéra : tensions entre hommes et femmes, parents et enfants, communistes et capitalistes ...

C'est au second acte que l'opéra bascule dans la violence. Le Chœur se scinde en Noirs et Blancs, deux groupes désormais antagonistes qui finissent par en venir au mains. Les Blancs se mettent à clamer la pureté de leur race, dans un rituel qui évoque les pratiques du Ku Klux Klan (II.2). Dans un autre quartier, les Noirs

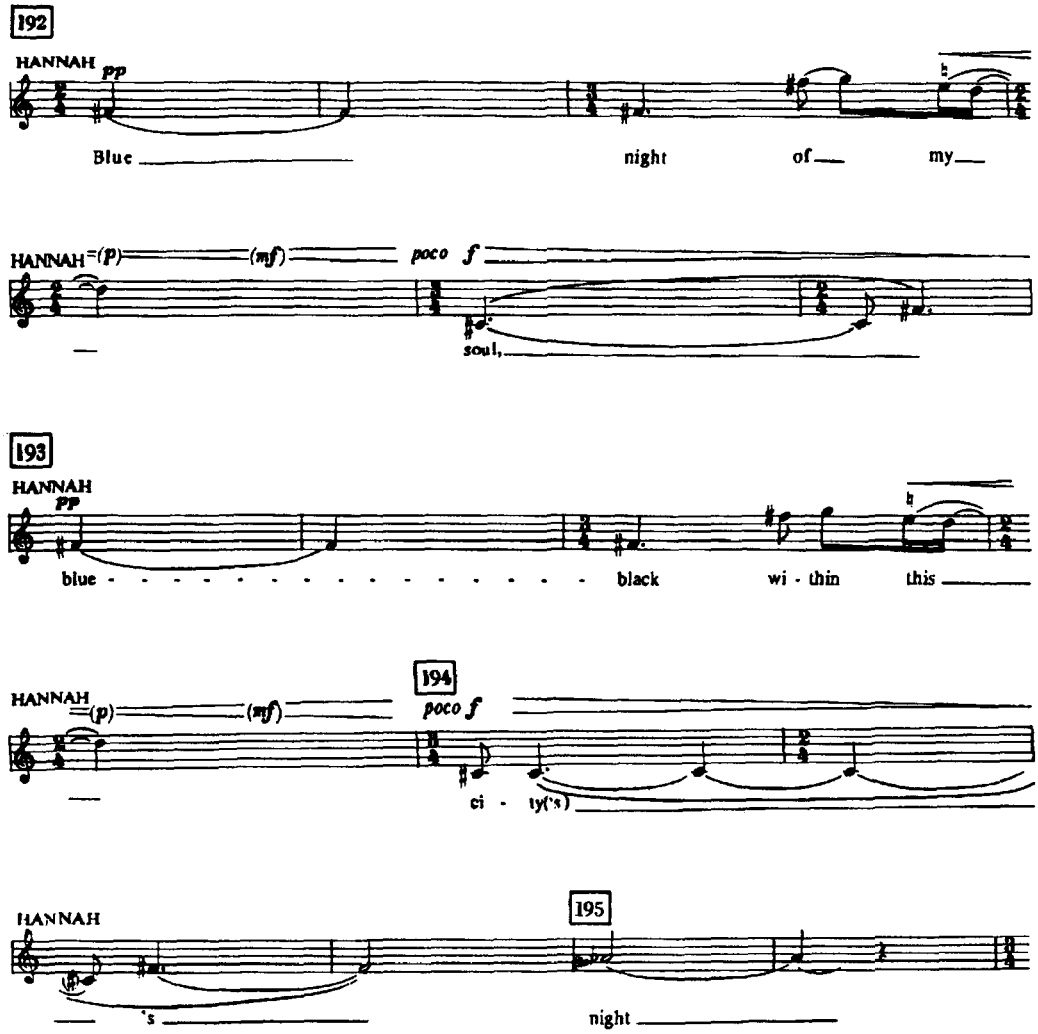
en colère se préparent à l'action (II.4). Pendant ce temps, Olympion et Hannah, à l'écart de ces turbulences, sont ensemble, « *alone in some other part of the night city* » (II.3. p.135). Les ténèbres ont effectivement envahi la ville. Les forces obscures deviennent incontrôlables. L'aveuglement prévaut. Olympion annonce son intention de rejoindre ceux de sa race pour prendre la tête de leur mouvement ; Hannah frémit à cette idée. Elle ne reconnaît pas en ce « meneur » celui qu'elle aime et voudrait obéir à la voix intérieure qui lui dicte une autre conduite : « Stranger and deeper into myself » (p.135). Les deux jeunes gens échangent leurs impressions, tantôt en confrontant leur point de vue, tantôt en s'unissant dans un duo d'amour : « What is so strange and deep as love,/lover leaning to lover in the spring? » (p.135) La scène oscille entre les deux pôles de l'amour et de la haine, jusqu'à ce que les émeutiers noirs fassent irruption et entraînent Olympion avec eux.

SOLO

Restée seule, Hannah exprime son désarroi dans une longue aria qui lui permet d'entrer en communication avec cette part étrange d'elle-même, enfouie au plus profond, qui l'oriente vers un autre amour que celui qui la lie à Olympion (II.5). Tandis que celui-ci est emporté vers une mort certaine, une transmutation s'opère dans les sentiments de la jeune infirmière. Elle ne comprend pas encore ce qui se passe en elle : « I scrabble for unformed letters/That might make a word/To speak sense/[...]/But no;/No time is yet for

sense » (p.135). La solitude va néanmoins lui permettre de recouvrer ce que la foule surexcitée a perdu : l'*humanité* de l'homme, dont son solo porte témoignage qu'elle réside dans l'individu et non dans la société. Dans la solitude il devient possible de déchiffrer l'énigme de la vie. Multipliant les mélismes sur l'adjectif « alone », qui se déploie sur *vingt-huit* mesures, le solo d'Hannah marque l'opposition entre comportement individuel et comportement collectif :

Comme pour faire écho à la scène de divination du *Midsummer Marriage*, où Sosostris met en rapport solitude et voyance en vocalisant sur ce même mot, l'air d'Hannah fait alterner mesures binaires et ternaires.

C'est uniquement quand elle est seule qu'elle peut chanter vraiment, d'une voix qui vient des profondeurs de l'être et qui entre en accord avec la ténèbre nocturne : alors seulement cette voix s'élève et chante « Blue night of my soul » :



La beauté tranquille de l'aria contraste de manière significative avec l'odieux tumulte des scènes de foule, à la limite du supportable – et du musical, comme les détracteurs de Tippett ne manquent pas de le souligner. Chœur et soliste, au lieu d'entretenir un dialogue, interviennent dans des scènes séparées qui les opposent. La structure d'appel et de réponse du blues demeure la référence, mais le modèle est inversé : la communication est remplacée par son contraire.

BLEUS DE L'ÂME ET ÂME DU BLUES

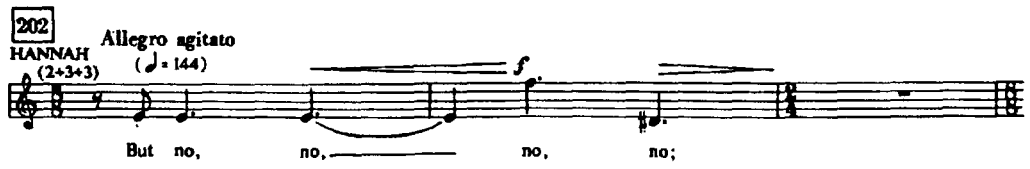
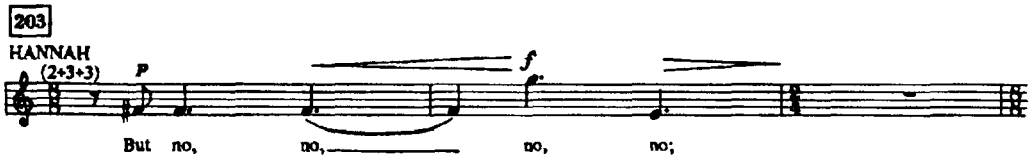
Quant à la ligne mélodique, avec ses intervalles répétés d'une octave ou plus, en particulier sur « night/of » et « my/soul », elle

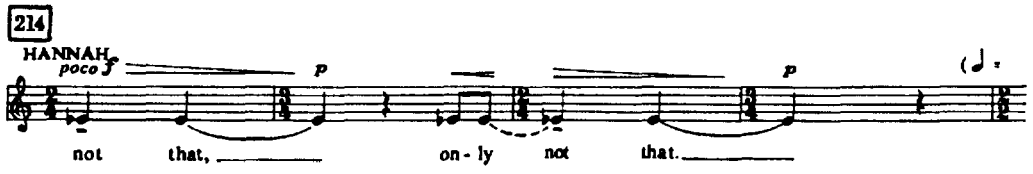
dément la sérénité que l'introduction instrumentale de la scène laissait présager. En un *changement de couleur*, hautement symbolique, les hautbois et la harpe, qui dominaient le prélude orchestral, se sont mués en flûtes et guitare électrique qui, telles un écho assourdi des instruments d'Hermès, accompagnent le chant de leurs sonorités plus sombres.

De fait, la ligne vocale recèle une aptitude à suggérer discrètement le blues, par exemple dans l'effet de *blue note* que l'on remarque sur le mot « night » (195), avec cet invervalle quasi-virtuel de *sol #-la b* qui renvoie à l'existence d'une musique ne s'inscrivant pas dans le tempérament égal des douze demi-tons. De manière oblique, également, mais insistante, les paroles mentionnent la couleur *bleue* comme couleur de l'*âme* et l'associent par deux fois au *noir*, ce bleu-noir étant aussi la couleur de la *nuit* (192-195 et 198-201) : « Blue night of my soul/Blue-black within this city's night ».

RÉSISTANCE

En invoquant cette couleur, Hannah se veut fidèle et à elle-même et à sa race. Dans l'obscurité et le silence de la nuit, elle voit plus clair en elle et entend sa voix intérieure. Cette voix étrange et jusqu'alors étrangère qui la possède dit « non », huit fois « non » :



Énoncé sur une seule note, le refus semble net et catégorique. Mais l'agitation prescrite par le compositeur (« *allegro agitato* ») correspond bien à la lutte intérieure du personnage, qui fait soudain un saut dans l'aigu en *criant* le troisième adverbe de négation de chaque phrase. L'irruption de la mesure à 8/8 rappelle la difficulté d'assumer un rôle de pythonisse, difficulté déjà rencontrée par Sosostris s'écriant « o bitterness ». Signe de la co-présence de deux rythmes, le binaire et le ternaire, le diurne et le nocturne, la mesure à 8/8 qui les réunit est simultanément le lieu du conflit et de sa résolution. La vertu d'apaisement de l'aria, à la fois pour le personnage, comme moment de solitude propice à l'introspection et pour l'interprète et le public, comme chant consolateur, ne tarde pas à se manifester. Après avoir tourné autour d'un noyau de stabilité représenté par les notes *mi* et *fa*[22], l'air d'Hannah finit par se stabiliser véritablement sur une seule note, le *mi*, qui en occupe les trois dernières mesures (214) :

[22] L'aria débute par une octave de *fa* sur le mot « stranger » (188), puis la phrase « Blue night of my soul » commence sur un *fa#* (192, repris en 198), tandis que le « but no » est énoncé une première fois sur un *mi* (202) et ensuite sur un *fa#* (203).

Un demi-ton plus bas que la note naturelle, ce mi *bémolisé* figure l'équilibre atteint, par *accident*, en allant un peu plus profond en soi-même.

*

▪ Ce que traduit l'aria d'Hannah, et dont le personnage n'a pas encore pleinement conscience, c'est le refus de la violence sous toutes ses formes[23]. Refus de la révolte, fût-ce celle des opprimés contre leurs oppresseurs, refus qui transforme l'amour romantique de la douce Hannah pour l'amer Olympion en un sentiment d'amour universel envers tous ceux qui souffrent, cette *compassion* introduite dans la *Troisième Symphonie* grâce aux blues. Refus de l'oppression tout de même, mais refus non-violent, dans la tradition des esclaves noirs des plantations du sud, pour qui le chant était un mode de résistance. C'est dans ce double mouvement de résistance et de compassion que se réalise pleinement dans *The Ice Break* la fonction métaphorique du blues qui sous-tend l'œuvre entier.

[23] Le pacifisme de Tippett lui-même est bien connu : depuis le serment prêté à l'instigation du Révérend Dick Sheppard en 1935 – « I renounce war and never again, directly or indirectly, will I support or sanction another » (cité dans *Blues*, p.119), son adhésion, en 1940, à la Peace Pledge Union et son emprisonnement comme objecteur de conscience en 1943, l'image que l'on garde de lui est celle de l'apôtre de la non-violence.

La guitare bleue

A tune beyond us as we are,
Yet nothing changed by the blue guitar;

Ourselves in the tune as if in space,
Yet nothing changed, except the place

Of things as they are and only the place
As you play them, on the blue guitar,

Placed, so, beyond the compass of change,
Perceived in a final atmosphere;

For a moment final, in the way
The thinking of art seems final when

The thinking of god is smoky dew.
The tune is space. The blue guitar

Becomes the place of things as they are,
A composing of senses of the guitar.

Wallace Stevens

La guitare, qui franchit si aisément les frontières stylistiques, résonne une première fois, on s'en souvient, pour accompagner la douleur d'Achille au moment où éclate la guerre de Troie. On retrouve ses accords dans les *Songs for Achilles* qui font suite à *King Priam*, puis, par ordre chronologique, dans *The Knot Garden*, *Songs for Dov*, *The Ice Break*, *The Mask of Time* et *New Year*. Mais c'est une œuvre qui lui est entièrement consacrée, une sonate pour guitare solo intitulée *The Blue Guitar* (1982-1983), qui confère à l'instrument sa signification véritable de « go-between » traversant les musiques de Tippett.

L'origine de l'œuvre et de son titre est à trouver dans le poème de Wallace Stevens, « The Man with the Blue Guitar » (1937). Lui-même inspiré par *Le vieux guitariste* de Picasso[1], tableau de la période bleue du peintre (1903), le poème de Wallace Stevens opère une intéressante confusion entre la couleur dominante du tableau, le bleu, et son sujet, le vieil homme à la guitare. L'instrument tel qu'il est représenté est, en effet, le seul élément de la composition picturale à ne pas être bleu, le seul, autrement dit, à échapper à la monochromie, ou mieux, à la *monotonie* ambiante. Le fond du tableau, en revanche, est bleu, de même que le guitariste, qui se détache à peine de son environnement. L'influence du milieu sur l'individu est d'ailleurs l'un des thèmes du poème de Stevens, que l'on a pu lire comme

> one of the great political poems of its age – political in the sense that it begins at the foundation of politics, the adjustment of the individual to the conditions which surround him and threaten his selfhood.[2]

Cela soulève une fois de plus la question de l'autonomie de l'œuvre d'art : de quelle couleur est la musique produite par un guitariste qui a lui-même pris la couleur de son environnement ? Si la guitare de Picasso n'est pas affectée par la monochromie, qu'en est-il de celle de Stevens, devenue bleue ? À moins que le poète n'ait

---

[1] Voir Judith R. Sherindan, « The Picasso Connection: Wallace Stevens' 'Man with the Blue Guitar'. *Arizona Quarterly* 35 (1979) : 77-89.

[2] Joseph N. Riddel, « The Contours of Stevens Criticism » in Roy Harvey Pearce et J. Hillis Miller, eds., *The Act of the Mind: Essays on the Poetry of Wallace Stevens*. Baltimore : The John Hopkins Press, 1965, pp.256.

réalisé entre l'instrument et le fond un *échange de couleurs*, comme celui auquel procède Tippett entre les spirituals et le reste de son oratorio pour faire qu'ils s'interpénètrent ? Comme la coloration blues en musique, la couleur bleue en poésie serait-elle le trait d'union *entre la figure et le fond* ? C'est en tout cas ce que semblent suggérer les vers de Stevens et la sonate de Tippett, qui *inversent* les couleurs d'origine pour prêter à la figure (la guitare) la couleur du fond (le bleu).

Par cette inversion de couleurs, le poète et le musicien réalisent ce que le guitariste de Picasso est supposé accomplir en jouant de son instrument : « feeling blue », l'homme à la guitare transfère son état d'âme sur la guitare, qui devient bleue *à sa manière* – le bleu comporte des nuances infinies – tandis que lui-même prend, *dans une certaine mesure*, la couleur originelle de l'instrument. Il ne s'agit pas d'un échange total ni même d'un simple échange, puisque celui-ci s'accompagne d'une transmutation qui change l'homme en artiste et la guitare en musique. Tous deux sortent *transfigurés* de cette opération, qui peut être décrite en termes picturaux comme l'interpénétration de la figure et du fond, et qui, en dernière analyse, représente, pour Stevens et Tippett, la condition d'émergence de l'œuvre d'art :

> Si en effet un poème, c'est un signe devenu palpable, à la manière d'une chose, réciproquement un sens qui brille dans l'épaisseur d'une matière définit une œuvre d'art.[3]

[3] Raymond Court, *Le musical : essai sur les fondements anthroplogiques de l'art.* Paris : Klincksieck, 1976, p.235.

Ce processus a son équivalent dans *The Midsummer Marriage*, où l'histoire d'amour de Mark et Jenifer, on s'en souvient (chapitre VI), est signifiée par un changement progressif de couleurs dont l'aboutissement est désigné du nom de *transfiguration* : celle-ci passe par un *échange* entre les fiancés, celui du rouge et du blanc, visibles à l'état de reflets (« *the* reflection of *a red/white* glow »), préfigurant la *fusion* finale, celle de l'or rougeoyant du lotus incandescent qui abrite les jeunes gens et leur transmet son flamboiement (« *the radiant transfiguration, in reds and gold* »).

Si le rougeoiement s'imposait pour évoquer, sur un mode jubilatoire, l'embrasement amoureux, le bleuissement était tout indiqué pour suggérer, sur un mode mélancolique ou nostalgique, ce qu'éprouvent les exclus. Quelques lignes de *Moving into Aquarius* se rapportent à la période de bleue de Picassso – ce qui est surprenant de la part de Tippett, d'ordinaire indifférent aux arts visuels, et qui n'a jamais fait de la peinture une source d'inspiration – en des termes qui dénotent chez le peintre et le musicien une sensibilité commune à l'égard du bleu :

> Picasso may begin with a blue period of natural objects. Do not be deceived! The blue is not that of the summer sky; but of night, of moonshine – of cold water. And before long the thin, syphilitic prostitute appears, the white acrobat, the tragically dislocated Harlequin. Objects fall apart, to be reconstituted as Cubism.[4]

[4] Michael Tippett, *op. cit.*, p.39.

Le bleu glacial, nocturne, délétère, par lequel Picasso exprime sa commisération pour les déshérités et tous ceux qui ont atteint le point de rupture est aussi celui de Tippett. Si le climat dans lequel baignent les tableaux n'est pas étranger au compositeur, c'est que cette période bleue, comprise entre 1901 et 1904, précède immédiatement l'année de sa naissance (1905) et qu'il est donc en quelque sorte l'enfant de ce temps-là. Pour lui, le temps du bleu ne se limite pas à une « période ». Sans pour autant tout voir en bleu – *The Midsummer Marriage* en témoigne – il ne cessera de s'émouvoir du sort des plus démunis.

Aussi, lorsqu'il écrit *The Blue Guitar*, s'applique-t-il à la « bleuir » en ce sens, en mettant au cœur de sa sonate, dans le mouvement médian, des inflections *bluesy*. Mais c'est la structure même de l'œuvre qui fait de la coloration un processus « transfigurant » tel qu'il vient d'être défini. Les trois mouvements qui la composent s'intitulent, en effet, respectivement : « Transforming », « Juggling » et « Dreaming ». Dans le premier mouvement, assez lent, un changement s'amorce : à partir d'idées musicales fortement individualisées, la sonate procède à des transformations par développement et répétition. Dans le second, tandis que le tempo s'accélère, le changement se manifeste pleinement : Tippett « jongle » avec le blues ; dans un chassé-croisé effréné, les couleurs échangent leur position – ce qui est en

haut est comme ce qui est en bas ... Le troisième mouvement, presque arrêté, est celui de la transfiguration accomplie, qui coïncide avec le rêve. S'il est vrai que nous rêvons sur fond de réalité, alors pour que la figure et le fond s'interpénètrent et que le contenu du rêve devienne réalité il suffit d'un peu d'imagination. C'est pourquoi Tippett ne se lasse pas de chanter :

> The dream is broken, as it is time and time again. [...] But must I stop singing, like Hölderlin, because of the fragility of all aspiration? I do not think this is what happens. We celebrate – even in outdated forms at times, because we must.[5]

Dans la sonate, la jonglerie d'où le rêve est issu s'apparente au va-et-vient poétique qui caractérise « The Man with the Blue Guitar », dont le sujet véritable est l'oscillation entre le réel et l'imaginaire, comme l'annonce Stevens en quatrième de couverture du recueil publié en 1937 sous ce titre : « this group deals with the incessant conjunctions between things as they are and things imagined »[6]. C'est grâce à l'imagination du poète que la guitare est devenue bleue et que le bleu est devenu le symbole de cette activité « transfigurante ».

*

[5] Michael Tippett, *op. cit.*, p.155.

[6] Wallace Stevens, *The Man with the Blue Guitar and Other Poems* (1937) in Milton J. Bates, ed. *Opus Posthumous* (1959). London : Faber and Faber, 1989, p.233.

Conclusion

▪ Dans leur diversité, les musiques de Tippett présentent néanmoins une cohérence manifeste. Ce qui autorise à les appréhender comme *œuvre musical*, c'est peut-être ce « souffle divin » qui les anime et que mentionne, non sans humour, le compositeur :

> Damned by Jehovah though I may be, rejected even by Plato, on more occasions than I propose to tell you, the Image has been for me divine. Not of course, I hasten to add, an Image of God Himself, but often of this breath.[1]

Il faut, certes, replacer la citation dans son contexte pour lui rendre pleinement justice. C'est en voulant définir sa position par rapport à Schoenberg – iconoclaste au sens plein – et à son *Moïse et Aaron*, que Tippett fut amené à tenir de tels propos et à revendiquer pour son compte la primauté de l'Image sur l'Idée. Cependant, en faisant du *souffle* l'Image du divin, il souligne l'importance de la composante *pneumatique* de ses musiques. « Divine », en effet, cette

[1] Michael Tippett, *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974, p.46.

haleine musicale est le tempo mélodique qui, en chaque œuvre, « préside au déploiement du geste musical dans un espace-temps de rêve et d'imagination »[2]. Son rapport au tempo existentiel, on le sait, détermine l'« essence » de chaque musique, chant ou danse, suivant que l'un ou l'autre passe au premier plan. Chez Tippett, le chant l'emporte sur la danse : la figure mélodique se déploie sur fond existentiel. Son univers musical, celui dans lequel il nous transporte, est celui du rêve et de l'imagination.

À l'occasion, le tempo peut cependant se faire plus vif et il arrive que la danse l'emporte sur le chant. La danse est ce qui restera à jamais inaccessible pour le musicien qui ne sait que chanter. C'est pourquoi les aperçus qu'il en donne sont des visions de Paradis. Dans *Byzantium*, par exemple, comme dans le poème de Yeats, le pouls est nettement perceptible dès le début : « the fury and the mire of human veins » (v.8). Puis il s'accélère dans la danse suggérée par les derniers vers : « Marbles of the dancing floor/Break bitter furies of complexity » (v.36-37). Les rythmes physiologiques se confondent avec ceux des marées dans un mouvement cosmique de perpétuel recommencement : « Those images that yet/Fresh images beget » (v.38-39). Cette motricité vitale est celle de l'impulsion créatrice qui ne cesse d'engendrer de nouvelles images.

Dans des cas comme celui-ci, l'auditeur se sent englouti par la musique. « La musique souvent me prend comme une mer ! »,

[2] Raymond Court, *Le musical*. Paris : Klinksieck, 1976, p. 215.

s'exclamait Baudelaire[3]. Mais bientôt les eaux tranquilles succèdent aux flots tumultueux : la danse, le mouvement, l'agitation de *Byzantium* sont remplacés par le chant, le bercement et le repos du *Rose Lake*. L'auditeur se laisse porter par la musique, à moins qu'il ne l'absorbe, comme Jo Ann buvant au lac du souvenir. Ce qui est indéniable, c'est que la temporalité de l'auditeur se confond avec celle de l'œuvre. L'atténuation du contraste entre la figure et le fond peut aussi se comprendre comme l'*incorporation réciproque* de la musique (le fond sonore) et de celui qui l'écoute (la figure du mélomane). Le souffle de la musique passe indifféremment du dedans au dehors et inversement. Comme la poésie de Shelley et comme Hermès, la musique est aérienne. Mais elle n'est jamais éthérée. Elle ne peut se concevoir que dans le rapport de l'haleine et du pouls, autrement dit, elle ne peut faire l'économie du blues, dont le rythme est celui selon lequel bat le cœur de Tippett.

Pendant ce temps, Hermès, le dieu des échanges, surveille d'un œil bienveillant la circulation des couleurs, de guitare bleue en lac rose. Comme Mark et Jenifer, et comme Jo Ann, le lac est fils de la Terre et du Ciel. Lorsque les rayons du soleil atteignent les cristaux de sel, hauteur et profondeur se rejoignent dans le rose de ses eaux, comme elles le font dans la musique de Tippett, cette musique d'essence-chant dont la nature *apollinienne* doit quelque chose au « troc » initial d'Hermès ...

---

[3] Charles Baudelaire, « La musique », in *Les fleurs du mal*, LXIX, v.1.

« The singing will never be done »

Les musiques de Tippett procèdent d'une pensée quaternaire : quatre « périodes », quatre symphonies, quatre sonates pour piano, quatre opéras également, si l'on exclut *New Year* qui, en tant que cinquième, en est le principe, et quatre *quatuors*, comme T.S. Eliot, si l'on admet que le cinquième est la quintessence des précédents. Cela vaut aussi pour le cinquième mouvement de *The Heart's Assurance*, la cinquième section du *Mask of Time* ou le cinquième chant du *Rose Lake.*

Le *Cinquième Quatuor à cordes* (1990-1991) n'est pas seulement l'émanation des quatre autres. Les instruments y chantent également l'air de Pelegrin qui sera repris dans *The Rose Lake.* Tel un rappel crypté de l'alternative du lac et de la fontaine, l'œuvre porte en exergue : « chante, rossignol, chante, toi qui as le cœur gai ». La claire fontaine dont Jo Ann se détourne *à regret* est toujours là. En guise de conclusion, *The Mask of Time* l'affirmait déjà en titre de sa dernière section, la dixième – soit la *cinquième* de la seconde partie :« the singing will never be done ».

L'impression d'une continuité entre les œuvres résulte de la temporalité particulière du musical, ce « futur antérieur » auquel il se conjugue. Rétrospectivement, chaque musique *devient* un élément du Tout, « le sens du point final » l'emportant sur la discontinuité

apparente. On « comprend » alors que la voix du lac rose était celle de Pelegrin, qui était elle-même celle du Ténor du *Child of Our Time* déclarant vouloir connaître son ombre et sa lumière. De même, chaque opéra semble être issu du précédent. *New Year* n'est-il pas la concrétisation du souhait exprimé par les « seekers » : « We could use/Some good news/From Nowhere right now » ? *The Ice Break* n'est-il pas la mise en intrigue du conflit racial qui déchirait le couple Dov-Mel dans *The Knot Garden* ? La charade à laquelle se livrent les personnages tout au long du troisième acte du *Knot Garden* ne sont-elles pas l'illustration de l'amère vérité que ressassent dans *King Priam* le vieil homme, la nourrice et le jeune garde : « Life is a bitter charade » ? *King Priam*, à son tour, ne reprend-il pas les paroles que les « Ancients » auraient dû prononcer mais qui sont toujours coupées lors des représentations : « Fate and freedom propound a paradox./Choose your fate but still the god/Speaks through whatever acts ensue » (III.6, p.48) ? Que les musiques de Tippett forment un seul et même chant, c'est ce dont témoigne leur évolution vers l'hétérophonie lyrique, autrement dit vers *une voix unique et plurielle.*

Qu'il s'agisse, en dernière analyse, d'un chant sans paroles, se conçoit aisément :

> D'une part le Verbe, pour s'arracher aux lourdeurs et servitudes du prosaïque, cherche à descendre en direction de l'origine expressive du langage. [...] Mais d'autre part,

> la Musique aspire à s'unir à la Parole, et c'est pourquoi elle est toujours essentiellement chant, alors même qu'en apparence elle demeure à un pur niveau instrumental.[4]

Les figures mélopoétiques qui ont été étudiées sont nées de cette attirance réciproque, qui fait du langage une musique et de la musique un langage.

Une obscure clarté

Chacun des cinq opéras de Tippett a été accueilli avec le même enthousiasme mêlé de perplexité. Les critiques, partagés entre l'admiration la plus vive à l'égard des partitions et un agacement irrépressible face à l'obscurité des livrets, étaient contraints de conclure aux insuffisances d'un musicien se voulant aussi librettiste. Chaque nouvelle œuvre lyrique venait renforcer le préjugé qui pesait sur l'activité « littéraire » du compositeur, tandis que la double réaction suscitée par les opéras se répandait, nuisible, par son caractère conflictuel, à la pleine appréciation de ces derniers.

Que les opéras soient perçus comme cryptiques et transparents à la fois prouve que, loin d'être un épiphénomène, leur réception est le révélateur privilégié de leur conception. Cette obscure clarté, décelée au niveau esthésique, trouve sa source dans l'hermétisme alchimique mis en évidence précédemment. Pour qui souscrit à cette vision dualiste, les opéras paraissent résulter de la mise en excellente

---

[4] Raymond Court, *op. cit.*, p.279.

musique de médiocres paroles, réalisée par un artiste déterminé à persévérer dans la voie qu'il s'est tracée, quel que soit le jugement porté sur lui. En revanche, après avoir constaté que les œuvres instrumentales pouvaient être la « paraphrase » d'une œuvre à texte, on peut être amené à considérer aussi les opéras comme la mise en paroles d'une musique préexistante, au moins à l'état virtuel. Dans ce cas, l'obscurité des livrets ne serait rien d'autre que la transcription de celle qui est déjà présente dans la musique. Que, pour l'auditeur, seule l'obscurité verbale soit source de déplaisir ou de malaise, s'explique simplement par les critères beaucoup plus restrictifs auxquels on fait ordinairement appel pour évaluer les paroles, alors que la musique, elle, échappe aux impératifs de clarté du Logos : ce qui est acceptable pour une partition ne l'est pas nécessairement pour un livret. Tippett a eu la hardiesse d'outrepasser cette règle implicite qui garantit la communication avec le public. Il en a payé le prix.

La revendication du caractère abstrus de son expression apparaît chez lui dès *A Child of Our Time*, sous forme d'une exhortation à explorer les profondeurs, tant psychologiques qu'esthétiques : « Then, courage, brother, dare the grave passage ». Ces mots n'invitent pas à se complaire dans les régions obscures, mais à les traverser, à affronter les ténèbres pour que soit réalisée, à un niveau supérieur, la fusion de l'ombre et de la lumière. C'est avec la même détermination qu'a été entrepris le travail d'élucidation qui

précède et dont le but n'est pas de faire oublier la complexité de l'ensemble, mais d'en parcourir les voies labyrinthiques.

L'opacité des livrets invite à considérer en priorité la relation que le compositeur entretient avec les textes, qu'il en soit ou non l'auteur. Les limites supposées de son talent de « librettiste » sont hors de cause dès que l'on s'aperçoit de la parenté entre les textes qui sont de sa plume, comme c'est le cas pour le premier oratorio et les opéras, et ceux qu'il emprunte à des hommes de lettres reconnus. Il est d'ailleurs significatif que la seule collaboration que Tippett ait jamais sollicitée pour la rédaction d'un livret ait été celle de T.S. Eliot. Les affinités du compositeur avec ce poète, tout comme W.B. Yeats, dont il aime à utiliser les vers, se lisent dans ses propres textes, qui ressortissent à un même refus de la transparence. Cette constatation est corroborée par l'absence de distinction tranchée entre écriture personnelle et emprunt dans ses musiques à texte, où tous les degrés intermédiaires sont représentés. Une taxinomie des œuvres en fonction de cette gradation est possible et permet de revenir sur cet aspect de la création musicale que l'on a rencontré au cours de la scène de *The Ice Break* où l'apparition d'Astron déclenchait citations, allusions et parodies en chaîne.

Dans les opéras, la participation du compositeur à l'élaboration des livrets est maximale, tandis que les oratorios résultent de l'agencement de paroles plus ou moins largement empruntées. Des exemples d'appropriation totale sont offerts par les poèmes mis en

musique et le cas de la *Troisième Symphonie* illustre combien la frontière est ténue entre création et citation, mais aussi entre musique vocale et instrumentale.

Tous les livrets sont marqués du sceau de T.S. Eliot ainsi que de Jung, on l'a vu. Tippett a découvert les théories de Jung à l'occasion d'une psychothérapie avant de se passionner pour ses écrits, sans doute séduit par les notions d'archétype et d'inconscient collectif, implicites dans des ouvrages qu'il affectionne aussi et dont il fait son miel, qu'il s'agisse du *Rameau d'or* de Frazer ou des poèmes de Yeats. Outre ces références constamment présentes et accompagnées de multiples échos shakespeariens, des emprunts plus ponctuels confèrent à chaque œuvre son individualité. Une récapitulation synoptique permet de les évoquer schématiquement sous deux catégories, en distinguant, à partir des mentions titulaires des partitions, les textes attribués officiellement soit au compositeur soit à d'autres auteurs, tout en adoptant une présentation suivie qui fait apparaître une gradation plutôt qu'une scisssion entre création totale et emprunt total.

La position charnière qu'occupe *The Vision of Saint Augustine* permet de prendre conscience que si Tippett n'est pas l'auteur de tous les textes qui figurent dans ses compositions, il est indéniablement l'auteur de tous les *livrets* auxquels ces textes donnent naissance. Ces livrets sont le fruit d'un travail de création à part entière ; que le matériau de base soit ou non emprunté, le

résultat est un œuvre d'art inédite. Telle semble être la perspective adoptée par Tippett lorsqu'il envisage sa tâche de librettiste, puisque les mentions paratextuelles de la *Vision* (sous-titre et préface) témoignent d'une réticence certaine à reconnaître à saint Augustin la paternité du texte de l'oratorio. Bien que le compositeur procède uniquement, dans ce cas précis, à des choix et à des agencements textuels, ceux-ci lui sont toujours dictés par des impéraifs musicaux et non l'inverse. C'est pourquoi l'auteur des *Confessions* ne peut être assimilé à l'auteur du livret auquel elles n'ont servi que de prétexte.

> For all his rhetoric Augustine was a priest, not a poet. He should be compared with Dante, who in "The Divine Comedy" pursues finally the same vision. The composer setting Augustine's text is in this sense a poet. Apart from the music, I have had to amplify the text by other Latin quotations from the "Confessions" and from the Latin Bible. (*Vision*, p.viii)

Cette déclaration liminaire insiste sur la transformation du texte d'origine par le *word-setting* dans son intégralité, c'est-à-dire la mise en musique proprement dite mais aussi l'idée musicale qui préside à la conception de l'œuvre et, par conséquent, du livret. Ainsi la distinction entre l'utilisation d'un texte préexistant et la rédaction *in extenso* d'un livret d'opéra est presque dénuée de sens pour le compositeur. L'essentiel, pour lui, est d'être toujours responsable du choix des paroles, autrement dit de son matériau de base, puisque ce *poétique* dont il se réclame n'est autre que l'exigence *musicale* de la poésie qui transforme la langue en matériau sonore :

De la création textuelle ...

GENRE	TITRE	EMPRUNTS
Œuvres portant mention « with text by the composer »		
Opéra	*The Midsummer Marriage*	Shakespeare : *Le songe d'une nuit d'été ;* Shaw : *Back to Methusala* pour la diégèse.
	King Priam	Homère : l'*Iliade* –pour l'argument
	The Knot Garden	Shakespeare : *La tempête* – pièce dans la pièce
	The Ice Break	Gœthe : *Wilhelm Meister* – citations
	New Year	Intertextualité diffuse
Cycle de chansons	*Songs for Achilles*	Voir *King Priam*
	Songs for Ariel	Voir *Knot Garden*
	Songs for Dov	Pasternak : *Docteur Jivago* – citations
Œuvre chorale	*A Child of Our Time*	Negro spirituals/texte de Tippett
Symphonie pour orchestre+soprano	*Symphonie n°3*	Schiller-Beethoven : « L'hymne à la Joie » : allusions parodiques
Œuvre portant mention « text written and compiled by the composer »		
Œuvre chorale	*The Mask of Time*	Milton, Shelley, Yeats, Akhmatova, etc.- citations/texte de Tippett
Œuvre portant mention « Latin text »		
Œuvre chorale	*The Vision of Saint Augustine*	St Augustin : *Confessions* – extraits choisis et agencés par Tippett

... à l'appropriation textuelle :

Œuvres portant mention « on a text by ...»[a]

AUTEUR	TITRE	TEXTE UTILISÉ
Texte en prose		
W.H. Hudson	*Boyhood's End* cantate (12 mn)[b]	chapitre du même titre extrait de l'autobiographie *Far Away and Long Ago*
Poèmes écrits à la demande du compositeur		
Christopher Fry	*Dance, Clarion Air* madrigal (5 mn)	poème intégral
	Crown of the Year cantate (28 mn)	poème intégral
Edith Sitwell	*The Weeping Babe* motet (3 mn)	poème intégral
Poèmes préexistants		
G.M. Hopkins	*The Windhover* madrigal (2 mn)	poème intégral
Sidney Keyes et Alun Lewis	*The Heart's Assurance* cycle (17 mn)	5 poèmes : 2 Keyes, 3 Lewis
Shelley	*Music*	poème intégral
Edward Thomas	*The Source*	poème intégral
W.B. Yeats[c]	*Lullaby* (6 mn)	poème intégral
–	*Byzantium* (25 mn)	poème intégral

[a] Ne figurent pas les arrangements de chants existants : chants folkloriques ou religieux, airs de Purcell.

[b] Les indications de durée permettent d'apprécier – quantitativement l'importance de la création musicale suscitée par le texte

[c] De Yeats également, mais n'entrant pas dans la catégorie du *word-setting*, *Words for Music Perhaps* : musique accompagnant des poèmes récités, dont le choix a été laissé à un tiers (Anthony Thwaite).

Il est à remarquer que toutes les œuvres à texte utilisent la langue anglaise, à l'exception de la *Vision*, qui réintroduit néanmoins la langue vernaculaire dans la coda, en pianissimo, comme pour forcer l'attention de l'auditeur jusqu'à l'ultime seconde : si nous n'avons pas l'ouïe assez fine pour capter les messages d'outre-monde, nous devrions l'avoir pour percevoir ceux de notre langue maternelle :

> Cette rythmique intérieure à une langue que guette le repliement sur les exigences prosaïques du Concept, la Musique, en l'épousant, l'entraîne dans un mouvement de « sublimation pure » qui fait passer à l'acte ses potentialités expressives, tout ce qui est sa manière à elle de faire venir la Terre et d'instaurer une présence riche d'un retentissement intérieur infini.[5]

On comprend alors que si les figures sont mélopoétiques, leur rapport à l'œuvre est rythmique, c'est-à-dire *musical* et que le chant qui s'en exhale n'est autre que le chant de l'âme :

> Et si l'expression est vraiment le chant de l'âme, là assurément, dans la coalescence de la Parole et de la Musique comme nulle part ailleurs, elle se réalise en plénitude.[6]

Suite et fin

Suite : The Tempest (1995), qui rassemble d'anciennes musiques du compositeur et son chant pour Caliban, écrit à l'occasion du tricentenaire de la mort de Purcell, ne peut être

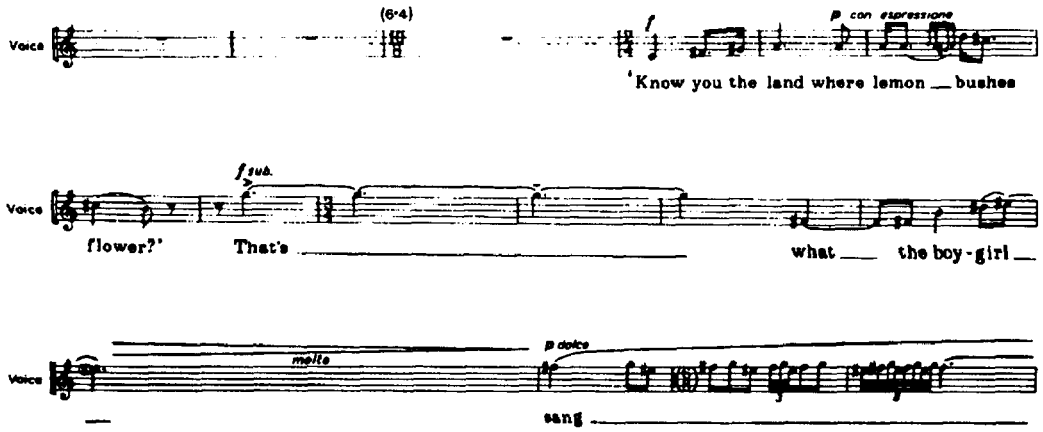
[5] Raymond Court, *op. cit.*, p.280.

[6] *Ibid.*

considérée comme la dernière œuvre de Tippett, puisque l'arrangement en été confié à Meirion Bowen. Mais dans la mesure où le compositeur n'a rien écrit ni projeté d'écrire depuis, elle marque une fin. Faut-il y lire le testament du second Purcell ? Réunissant Ariel et Caliban, le chant et la danse, le masque élisabéthain et le boogie-woogie, elle constitue en tout cas une forme de synthèse.

Si son titre évoque les flots agités de *Byzantium* et le bouillonnement de la créativité, sa musique, en revanche, apporte une fois de plus le rêve. On y reconnaît le mouvement lent de *The Blue Guitar*, celui qui s'intitule « Dreaming », dans une transposition pour harpe et alto qui s'avère être un retour aux origines, la sonate étant elle-même la transposition à la guitare de certains motifs pour harpe et alto de la *Quatrième Symphonie* et du quatrième opéra, *The Ice Break*.

Rêve et nostalgie des origines fusionnent aussi dans la sarabande finale. « These are countries of the mind », annonçait le Présentateur avant que les pérégrinations des personnages n'occupent l'espace-temps de *New Year*. Quant à Dov, le musicien d'aujourd'hui condamné à la vie urbaine, il rejoignait *en imagination* le pays où fleurit l'oranger. Il lui suffisait pour cela d'une allusion au poème de Goethe, mis en musique par Beethoven et qui a inspiré tant d'autres compositeurs, dans lequel Mignon évoque, sur ce mode interrogatif

que l'on rencontrait déjà dans le spiritual « Deep River », le lieu de son bonheur perdu (*Songs for Dov*, 2, 34-36) :

« Kennst du das Land ? » : c'est là que Dov, le musicien exilé sur cette terre, retrouve, comme Mignon, ses racines, non pas en un quelconque climat localisable géographiquement, mais dans le chant, à l'instar des enfants abandonnés ou transplantés qui se relaient dans les musiques de Tippett : Herschel Grynspan (*A Child of Our Time*), Pâris (*King Priam*), Flora (*The Knot Garden*), Yuri (*The Ice Break*), Jo Ann et Donny (*New Year*) ... En occupant l'espace de ses vibrations, leur chant donne une « réalité » à ces contrées « imaginaires ».

Choisir la *suite* comme forme musicale, c'est introduire dans ce chant la danse qui, par son caractère d'exception, permet d'entrevoir, l'espace d'un instant, le Paradis. Le compositeur, et

l'auditeur avec lui, peut en avoir un aperçu, alors même que l'accès lui en est à jamais interdit. Mais grâce à sa musique, le danseur, lui, peut y pénétrer[7].

Choisir la suite, c'est tenter l'impossible retour vers l'Éden musical du passé, en l'occurrence l'époque bienheureuse d'avant la distinction entre pièce à danser et musique de concert. Au XVIII[e] siècle, lorsque se produisit la scission, la sarabande fut incluse dans les suites de concert sous une forme stylisée et perdit sa vocation première de musique à danser. Vestige d'un Âge d'Or révolu, elle a subsisté jusqu'à l'époque moderne, où on la retrouve, par exemple chez un Debussy, dans la suite *Pour le piano : Prélude-Sarabande-Toccata.* Choisir la suite, c'est préférer la circulation d'un thème unique dans toutes les parties de la composition plutôt que la confrontation de deux thèmes antagonistes. C'est préférer la fusion crépusculaire de la berceuse et le cycle rassurant de l'éternel retour. Conforme à son modèle, la suite de Tippett se nomme d'abord *Suite* puis *The Tempest*, l'intitulation générique étant *première*, ce qui est significatif. L'appeler par commodité *Tempest Suite*, comme cela ne manque pas de se produire, revient à la dénaturer quelque peu en minimisant l'importance de la forme.

À travers les âges, la conception de base de la suite est restée inchangée. Au XX[e] siècle, le terme en est certes venu à désigner un

---

[7] Voir *Amleth/Hamlet*, le ballet créé en 1985 par le chorégraphe John Neumeier à partir de plusieurs musiques de Tippett : la *Symphonie n°2* (pour l'acte I), trois mouvements du *Divertimento on "Sellinger's Round"* et le *Triple concerto* (pour l'acte II) et la *Symphonie n°4* (pour l'acte III). Reprise par le Hamburger Staatsoper en mai 1997.

assemblage plus ou moins lâche d'extraits de ballet ou d'opéra. *Suite : The Tempest* correspond d'ailleurs partiellement à cette définition. Mais grâce à la sarabande finale, elle reste fidèle au schéma d'avant la coupure – allemande-courante-sarabande – c'est-à-dire à l'esprit originel de la suite, celui d'une continuité assurée par des constantes tonales et stylistiques. La suite se définit, en effet, comme une

> composition en plusieurs mouvements, formée d'une succession de pièces musicales en nombre variable, de caractère contrastant, régie par deux principes essentiels : le lien tonal et l'unité de style.[8]

L'œuvre musical de Tippett est tout simplement à son image.

*

[8] Article « suite » du *Dictionnaire de la musique : science de la musique*, dir. Marc Honegger, Paris : Bordas, 1976.

Sources

bibliographiques, discographiques et scéniques

Sources primaires

I. Les musiques de Michael Tippett

1. Livrets

Tous les livrets de Michael Tippett sont publiés à Londres par les éditions Schott. Seuls sont indiqués le titre et la date de publication.

Opéras :

*The Midsummer Marriage.*1954.

King Priam. 1962.

*The Knot Garden.*1969.

The Ice Break. 1977.

---. *New Year.* 1989.

Œuvres chorales :

A Child of Our Time. 1944.

The Mask of Time. 1983.

2. Partitions

Opéras :

The Midsummer Marriage. 1954.

King Priam. 1962.

The Knot Garden. 1970

The Ice Break. 1977

New Year. 1989

Œuvres chorales :

A Child of Our Time.1944

Two Madrigals (The Source and The Windhover). 1943

The Weeping Babe. 1943.

Dance, Clarion Air. 1953.

Crown of the Year. 1958.

Lullaby. 1960.

Music. 1960.

*The Vision of Saint Augustine*1965.

The Mask of Time. 1983.

Œuvres vocales :

Boyhood's End. 1945.

The Heart's Assurance. 1951.

Words for Music Perhaps. 1960.

Songs for Achilles. 1964.

Songs for Ariel. 1964.

Songs for Dov. 1972.

Byzantium 1990.

The Heart's Assurance (version pour orchestre). 1992.

Suite : The Tempest.

Sous presse au moment de la rédaction. Partition provisoire consultée avec l'aimable autorisation des éditions Schott.

Musique symphonique :

Concerto pour double orchestre à cordes. 1946.

Fantasia on a Theme of Handel. 1942.

Symphonie n°1. 1948.

Suite for the Birthday of Prince Charles (Suite in D). 1984.

Fantasia Concertante on a Theme of Corelli. 1953.

Divertimento on "Sellinger's Round". 1954.

Concerto pour piano et orchestre. 1957.

Symphonie n°2. 1958.

Concerto pour orchestre. 1962.

Symphonie n°3. 1974.

Symphonie n°4. 1977.

Triple concerto. 1981.

New Year Suite. 1993.

The Rose Lake. 1994.

Musique de chambre :

Quatuor à cordes n°1. 1946.

Quatuor à cordes n°2. 1944.

Quatuor à cordes n°3. 1948.

Quatuor à cordes n°4. 1982.

Quatuor à cordes n°5. 1992.

Œuvres instrumentales diverses :

Sonate pour piano n°1. 1942. Rév. 1954.

Sonate pour piano n°2. 1962. Réimp. 1987.

Sonate pour piano n°3. 1975.

The Blue Guitar. 1985.

Sonate pour piano n°4. 1986.

Triumph. 1993.

3. Écrits :

Tippett, Michael. *Abundance of Creation : An Artist's Vision of Creative Peace*. London : Peace News, 1944.

--- *Moving into Aquarius*. 1959. St Albans : Paladin Books, 1974.

Bowen, Meirion, ed. *Music of the Angels*. London : Eulenburg Books, 1980.

Tippett, Michael, *Those Twentieth-Century Blues: An Autobiography*. London : Hutchinson, 1991.

Bowen, Meirion, ed. *Tippett on Music*. Oxford : Oxford University Press, 1995.

4. Enregistrements :

Opéras et œuvres chorales :

Écoute et recherche effectuées avant leur parution, récente, en disques compacts.

A Child of Our Time

Premier enregistrement microsillon :
Norman, Baker, Cassili, Shirley-Quirk. Ch. et orch. de la BBC. Dir. Colin Davis. Philips 6500.985.

Reprise CD : Philips 420 075.

Autres enregistrements CD qui ont suivi :
Haymon, Clarey, Evans, White. Ch et orch. LSO. Dir. Hickox. Chandos 9123.

Robinson, Walker, Garrison, Cheek. Ch. et orch. CBSO. Dir. Tippett. Collins Classics 13392.

Morrison, Bowden, Lewis, Standen. Ch. et orch. RLPO. Dir. Pritchard. Decca 425 1582.

Enregistrement historique non commercialisé (aimablement transmis par la South African Broadcasting Corporation) :
Première sud-africaine, Johannesburg, 22 juin 1995. Rutter, Nel, Christie. Ch. et orch. du National Symphony Orchestra. Dir. Yanpolsky. Archives de la SABC.

The Midsummer Marriage

Premier enregistrement microsillon :
Remedios, Carlyle, Herincx, Harwood. Ch. et orch.du Royal Opera House, Covent Garden. Dir. Colin Davis. Philips 6703.027.

Reprise CD : Lyrita SRCD 2217.

King Priam

Premier enregistrement microsillon :
Tear, Palmer, Langridge, Harper. Ch. et orch. du London Sinfonietta. Dir. Atherton. Decca D 246 D 3.

Reprise CD : Chandos CHAN 9406/7

Cassette Vidéo :
Macann, Price, Walker, Ebrahim. Ch. et orch. du Kent Opera. Dir. Norrington. Mise en scène Hytner. Virgin Classics. Reprise RM/Polygram 079-248-3.

The Vision of Saint Augustine

Premier enregistrement microsillon :
Shirley-Quirk. Ch. et orch. LSO. Dir. Michael Tippett. RCA RL 89498.

Nouvel enregistrement CD : en préparation.

The Knot Garden

Premier enregistrement microsillon :
Herincx, Minton, Tear. Orch. du Royal Opera House, Covent Garden. Dir. Colin Davis. Philips 412 707-1.

Reprise CD : Philips 446 331-2.

The Mask of Time

Robinson, Walker, Tear, Cheek. Ch. et orch. de la BBC. Dir. Andrew Davis. EMI EX 27 0567 3.

Reprise CD : EMI 7 47705 8.

The Ice Break

Pas d'enregistrement microsillon.

Premier enregistrement CD
Clarey, Harper, Walker, Robson, Wilson-Johnson. Ch. et orch. du London Sinfonietta. Dir. Atherton. Virgin Classics VC 7 91448-2.

New Year

Aucun enregistrement.

Autres œuvres enregistrées

The Blue Guitar. Ogden. Nimbus NI 5390.

Boyhood's End. Hill, Ball. Hyperion CDA 66749.

Byzantium. Robinson. Chicago Symphony Orchestra. Dir. Solti. Decca 433 668.

Concerto pour double orchestre à cordes. Scottish Chamber Orchestra. Dir. Tippett. Virgin Classics 7 90701.

Concerto pour orchestre. LSO. Dir. Colin Davis. Philips 420 781.

Crown of the Year. Christ Church Cathedral Choir. Dir. Darlington. Nimbus NI 5266.

Dance, Clarion Air. Christ Church Cathedral Choir. Dir. Darlington. Nimbus NI 5266.

Fantasia Concertante on a Theme of Corelli. Scottish Chamber Orchestra. Dir. Tippett. Virgin Classics 7 90701.

The Heart's Assurance. Hill, Ball. Hyperion CDA 66749.

Music. Hill, Ball. Hyperion CDA 66749.

New Year Suite. Bournemouth Symphony Orchestra. Dir. Hickox. Chandos CHAN 9299.

Ritual Dances from The Midsummer Mariage. English Northern Philharmonia. Dir. Tippett. Nimbus NI 5217.

Quatuors à cordes n°1-5. Lindsay String Quartet. ASV CD DCS 231.

Sonates pour piano n°1-4. Crossley. CRD 3430/1.

Songs for Achilles. Hill, Ogden. Hyperion CDA 66749.

Songs for Ariel. Hill, Ball. Hyperion CDA 66749.

Songs for Dov. Robson. Scottish Chamber Orchestra. Dir. Tippett. Virgin Classics 7 90701.

Suite for the Birthday of Prince Charles. English Northern Philharmonia. Dir. Tippett. Nimbus NI 5217.

Symphonies n°1-3. Harper. LSO. Dir. ColinDavis. Decca 425 646-2.

Symphonie n°4. Chicago Symphony Orchestra. Dir. Solti. Decca 425 646-2.

Triple concerto. Pauk, Imai, Kirshbaum. LSO. Dir. Colin Davis. Philips 420 781.

The Weeping Babe. Christ Church Cathedral Choir. Dir. Darlington. Nimbus NI 5266.

5. Concerts et représentations

Opéras :

The Midsummer Marriage. Warren, McNeil, Bower-Kreitzer, Opalach. Dir. Keene. Mise en scène Zambello. Ch. et orch. du New York City Opera. Lincoln Center, New York, 14 sept. 1993.

King Priam. Maxwell, Bickley, Rigby, Booth-Jones. Ch. et orch. de l'English National Opera. Dir. Daniel. Mise en scène Cairns. Coliseum, Londres, 17 fév. 1995.

The Knot Garden. Version française Le jardin-labyrinthe. Harismendy, Cheriez, Albert, Lamy. ARCAL. Dir. Nahon, mise en scène Gangneron. La Ferme du Buisson, Noisiel, 15 jan. 1994.

The Ice Break. Version de concert. Clarey, Harper, Walker, Robson, Wilson-Johnson. Ch. et orch. du London Sinfonietta. Dir. Atherton. Royal Albert Hall, Londres, 23 juillet 1990.

New Year. Première européenne. Field, St Hill, Langride, Robson. Dir.Andrew Davis.Mise en scène Peter Hall.Glyndebourne, 1er juillet 1990.

Autres œuvres :

Byzantium. Première européenne. Robinson. BBC Symphony Orchestra. Dir. Andrew Davis. Royal Albert Hall, Londres, 6 sept. 1991.

---. Cullis. English Northern Philharmonia. Dir. Daniel. Palais de la Musique, Strasbourg, 10 oct. 1992.

A Child of Our Time. Pickens, Clarey, Evans, White. London Symphony Chorus, City of London Symphonia. Dir. Hickox. Southark Cathedral, Londres, 18 juillet 1990.

Fantasia Concertante on a Theme of Corelli. Orch. Symphonique de Mulhouse. Dir. Pfaff. Auditorium France 3, Strasbourg, 9 oct. 1992.

The Mask of Time. Robinson, Palmer, Tear, Cheek. BBC Symphony Chorus and Orchestra. Dir. Andrew Davis. Royal Festival Hall, Londres, 3 nov. 1990.

Quatuors à cordes n°1 et 5. Kreutzer String Quartet. Université de Newcastle, 30 juillet 1995.

Ritual Dances from The Midsummer Marriage. LSO. Dir. Colin Davis. Barbican Hall, Londres, 19 fév. 1995.

The Rose Lake. Première mondiale. LSO. Dir. Colin Davis. Barbican Hall, Londres, 19 fév. 1995.

---. Northern Junior Philharmonic Orchestra. Dir. Cleobury. City Hall, Newcastle, 31 juillet 1995.

Sonates pour piano n°1 et 3. Nicholas Unwin. Université de Newcastle, 29 juillet 1995.

Songs for Dov. Robson. Orch. Symphonique de Mulhouse. Dir. Pfaff. Auditorium France 3, Strasbourg, 9 oct. 1992.

Symphonie n°3. Walmsey-Clark. BRTN Orchestra. Dir. Cleobury. Palais de la Musique, Strasbourg, 10 oct. 1992.
---. Robinson. LSO. Dir. Colin Davis. Barbican Hall, Londres, 16 fév. 1995.

II. Principaux ouvrages ayant nourri l'imaginaire de Tippett

Augustine, Saint. *Confessions*. Trans. R.S. Pine-Coffin. Penguin Books, 1961.

Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland*. 1865. London : Dent, 1961.

Dillard, Annie. *Pilgrim at Tinker Creek*. 1974. London : Jonathan Cape, 1975.

Eliot, T.S. *Collected Poems.* London : Faber and Faber, 1962.

---. *Four Quartets.* 1944. London : Faber and Faber, 1954.

---. *Murder in the Cathedral.* 1935. London : Faber and Faber, 1965.

Frazer, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion.* 3rd ed. 12 vols. London : Macmillan, 1907-1915.

Graves, Robert. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth.* London : Faber and Faber, 1961.

Homer. *The Iliad.* Trans. A. Popoe. London : Macmillan, 1965.

Holmes, Richard. *Shelley : The Pursuit.* New York : Dutton, 1974.

Jung, Carl Gustav. *Modern Man in Search of a Soul.* London : Routledge, 1961.

Milton, John. *Paradise Lost.* New York and London : Norton, 1975.

Reiman, Donald H. and Sharon B. Powers, eds. *Shelley's Poetry and Prose.* New York and London, 1977.

Renault, Mary. *The Mask of Apollo.* London : Sceptre, 1966.

Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream.* 1600. London : Methuen, 1979.

---. *The Tempest.* 1623 London : Methuen, 1954.

Stevens, Wallace. *Collected Poems.* 1954. London : Faber and Faber, 1955.

Yeats, William Butler. *Complete Poems.* London : Macmillan, 1933.

Sources secondaires

Bibliographie sélective

I. Ouvrages consacrés à Tippett

Bibliographies :

Les parutions concernant Tippett sont répertoriées semestriellement dans :

Arts and Humanities Citation Index. Philadelphia : Institute for Scientific Information.

Les articles parus sur Tippett et les compte-rendus de concerts et d'enregistrements sont recensés dans l'ouvrage bibliographique suivant :

Theil, Gordon, comp. *Michael Tippett: A Bio-Bibliography.* New York : Greenwood Press, 1989.

On s'y reportera pour un panorama exhaustif des travaux sur Tippett jusqu'en 1988. Articles musicologiques : trois cent cinquante citations. Compte-rendus de concerts et d'enregistrements : cinq cent soixante dix. Dictés par l'actualité, ce sont rarement des articles de fond. C'est pourquoi, bien qu'ils aient été consultés, ils n'ont pas servi directement cette étude et n'ont pas leur place ici.

Outre les quotidiens et autres périodiques non spécialisés, les principales revues musicologiques dans lesquelles paraissent des articles sur Tippett sont :

Music Analysis
Music and Letters
Music and Musicians
Music Review
Musical Times
Tempo.

Bowen, Meirion. *Michael Tippett.* London : Robson Books, 1982.

Clarke, David. *Language, Form and Structure in the Music of Michael Tippett.* 2 vols. New York and London : Garland, 1989.

Hurd, Michael. *Michael Tippett: A Short biography.* Sevenoaks : Novello, 1978.

Fischer, Angelika. *Die Bühnenwerke Michael Tippetts.* Frankfurt und New York : P. Lang, c.1993.

John, Nicholas, ed. *The operas of Michael Tippett.* London and New York : John Calder and Riverrun Press, 1985.

Jones, Richard Elfyn. *The Early Operas of Michael Tippett.* Lewiston : The Edwin Mellon Press, c.1996.

Kemp, Ian, ed. *Michael Tippett: A Symposium on His Sixtieth Birthday.* London : Faber and Faber, 1965.

---. *Tippett : The Composer and His Music.* London : Eulenburg Books, 1984.

Lewis, Geraint, ed. *Michael Tippett O.M. : A Celebration.* Tunbridge Wells : The Baton Press, 1985.

Matthews, David. *Michael Tippett: An Introductory Study.* London : Faber and Faber, 1980.

Schafer, R. Murray. *British Composers in Interview.* London : Faber and Faber, 1963.

Scheppach, Margaret A. « The Operas of Michael Tippett in the Light of Twentieth-Century Opera Aesthetics ». Ph.D. dissertation, Eastman School of Music, University of Rochester, 1974.

---. *Dramatic parallels in Michael Tippett's Operas: Analytical Essays on the Musico-Dramatic Techniques.* Lewiston : The Edwin Mellon Press, 1993.

White, Eric W. *Michael Tippett and His Operas.* London : Barrie Jenkins, 1979.

Whittal, Arnold. *The Music of Britten and Tippett : Studies in Themes and Techniques.* Cambridge : Cambridge University Press, 1983.

II. Arrière-plan musicologique

1. Mélopoétique

Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton : Princeton University Press,1991.

Arnaud, Jean-Pierre. *Freud, Wittgenstein et la musique : la parole et le chant dans la communication*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

Banu, Georges, ed. *De la parole aux chants*. Arles : Actes Sud, 1995.

Barraud, Henry. *Les cinq grands opéras*. Paris : Seuil, 1972.

Barricelli, Jean-Pierre. *Melopoiesis: Approches to the Study of Literature and Music*. New York and London : New York University Press, 1988.

Barthes, Roland. « Le grain de la voix ». *Musique en jeu*, 9 (1972), 57-63.

Berthier, Philippe et Kurt Ringger. *Littérature et opéra*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

Boll, André. *L'opéra, spectacle intégral*. Paris : Perrin, 1963.

Boucourechliev, André. *Le langage musical*. Paris : Fayard, 1993.

Bright, W. « Points de contact entre langage et musique ». *Musique en jeu*, 5 (1971), 64-74.

Brunel, Pierre et al. *L'opéra*. Paris : Bordas, 1980.

Chion, Michel. *Le poème symphonique et la musique à programme*. Paris : Fayard, 1993.

Clément, Catherine. *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris : Grasset, 1979.

Cohen-Levinas, Danielle. *Le présent de l'opéra au XX^e siècle : chemin vers les nouvelles utopies*. Villeubanne : Art Édition, 1994.

Conrad, Peter. *A Song of Love and Death: The Meaning of Opera*. New York : Poseidon Press, 1987.

Cooke, Deryck. *The Language of Music*. Oxford : Oxford University Press, 1959.

Corse, Sandra. *Opera and the Uses of language: Mozart, Verdi and Britten*. Cranbury, NJ : Associated University Presses, 1987.

Court, Raymond. « Langage verbal et langages esthétiques ». *Musique en jeu*, 2 (1971), 16-29.

---. « Mythe, musique, langage ». *Musique en jeu*, 12 (1973), 45-58.

Doisy, Marcel. *Musique et drame*. Bruxelles : Les lettres latines, 1949.

Donington, Robert. *Opera and Its Symbols: The Unity of Words, Music and Staging*. New Haven and London : Yale University Press, 1990.

Escal, Françoise. *Contrepoints : musique et littérature*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1990.

Finné, Jacques. *Opéra sans musique*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1982.

G.R.T.M. (Groupe de Recherche sur les Rapports Musique-Texte). *Le livret malgré lui*. Paris : Publimuses, 1992.

Groos, Arthur and Roger Parker. *Reading Opera*. Princeton : Princeton University Press, 1988.

Horowicz, Bronislaw. *Le théâtre d'opéra*. Paris : Éditions d'aujourd'hui, 1946.

Imberty, Michel. « Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale ». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 4 (1973).

---. « Perspectives nouvelles pour l'étude expérimentale des associations verbales à l'œuvre musicale ». *Musique en jeu*, 17 (1975), 87-109.

Kelkel, Manfred. *Naturalisme et vérisme dans l'opéra*. Paris : Vrin, 1984.

Kerman, Joseph. *Opera as Drama*. New York : Vintage Books, 1959.

Kivy, Peter. *Osmin's Rage : Philosophical Reflections on Opera, Drama and Text*. Princeton : Princeton University Press, 1988.

Kobbé, Gustave. *Tout l'opéra*. Paris : Laffont, 1980.

Kramer, Lawrence. « Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism ». *19th-Century Music*, 13 (1989), 159.

---. *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley : University of California Press, 1984.

Labelle, Nicole. *L'oratorio*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983.

Lavelli, Jorge et Alain Satgé. *Opéra et mise à mort*. Paris : Fayard, 1979.

Marek, George R. *Opera as Theater*. New York : Harper and Row, 1962.

Michon, Jacques. « Relations dialectiques entre parole et musique dans la musique vocale : essai de sémiologie comparée ». *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 1 (1982).

Noske, Frits. *The signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. Oxford : Clarendon Press, 1990.

Poizat, Michel. *L'opéra ou le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris : Métailié, 1986.

Raugel, F. *L'oratorio*. Paris : Larousse, 1948.

Robinson, Paul. *Opera and Ideas: From Mozart to Strauss*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1985.

Ruwet, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris : Seuil, 1972.

Sabatier, François. *Miroirs de la musique : la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950.* Paris : Fayard, 1995.

Scher, Steven Paul, ed. *Music and Text: Critical Inquiries.* Cambridge : Cambridge University Press, 1992;

Schmidgall, Gary. *Literature as Opera.* New York : Oxford University Press, 1977.

Smith, Patrick. *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto.* London : Victor Gollancz, 1971.

Sternfeld, F.W. *The Birth of Opera.* Oxford : Clarendon Press, 1993.

Stoïanova, Ivanka. *Geste-texte-musique.* Paris : Union générale d'éditions, 1978.

Van, Gilles de. *Verdi : un théâtre en musique.* Paris : Fayard, 1992.

Wagner, Richard. Opéra et drame. Paris : Éditions d'aujourd'hui, 1982.

Les publications suivantes ont consacré un numéro spécial à l'opéra ou aux rapports texte/musique :

L'Alphée, 4-5 (1981).
L'ARC, 27 (1965).
Autrement, 71 (1985).
Contemporary Music Review, 5 (1989).
Contrechamps, 4 (1985).
Corps Écrits, 20 (1986).
Littératures, 21 (1974).
Recherches, 42 (1980).

2. Histoire. Théorie. Analyse.

Adorno, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique.* 1958. Trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg.Paris : Gallimard, 1962.

---. *Quasi una fantasia.* 1963. Trad. Jean-Louis Leleu. Paris : Gallimard, 1982.

Alain, Olivier. *L'harmonie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1965.

Barrière, Jean-Baptiste. *Le timbre : métaphore pour la composition*. Paris : Christian Bourgois/I.R.C.A.M., 1991.

Bayer, Francis. *De Schönberg à Cage : essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris : Klincksieck, 1987.

Bosseur, Dominique et Jean-Yves. *Révolutions musicales : la musique contemporaine depuis 1945*. Paris : Le sycomore, 1979.

Boucourechliev, André. *Essai sur Beethoven*. Arles : Actes Sud, 1991.

Brelet, Gisèle. *Le temps musical : essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. 2 vols. Paris : Presses Universitaires de France, 1949.

Caïn, J. et al. *Psychanalyse et musique*. Paris : Les Belles Lettres, 1982.

Chion, Michel. *La symphonie à l'époque romantique : de Beethoven à Malher*. Paris : Fayard, 1994.

Deliège, Célestin. *Invention musicale et idéologies*. Paris : Christian Bourgois, 1986.

Dufourt, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris : Christian Bourgois, 1991.

Dunsby, Jonathan et Arnold Whittal. *Music Analysis in Theory and Practice*. London and Boston : Faber Music, 1988.

Duteurtre, Benoît. *Requiem pour une avant-garde*. Paris : Robert Laffont, 1995.

Einstein, Alfred. *La musique romantique*. Paris : Gallimard, 1959.

Escal, Françoise. *Le compositeur et ses modèles*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

Froment-Meurice, Marc. *Les intermittences de la raison : penser Cage, entendre Heidegger*. Paris : Klincksieck, 1982.

Gefen, Gerard. *Histoire de la musique anglaise*. Paris : Fayard, 1992.

Goléa, Antoine. *Vingt ans de musique contemporaine*. Paris et Genève : Slatkine, 1981.

Griffiths, Paul. *The String Quartet: A History*. London : Thames and Hudson, 1983.

Guiomar, Michel. *Le masque et le fantasme : l'Imagination de la Matière sonore dans la Pensée musicale de Berlioz*. Paris : José Corti, 1970.

Holman, Peter. *Henry Purcell*. Oxford : Oxford University Press, 1994.

Hocquard, Jean-Victor. *La pensée de Mozart*. Paris : Seuil, 1958.

Karolyi, Otto. *Modern British Music : The Second British Musical Renaissance from Elgar to P. Maxwell Davies*. Cranbury, NJ : Associated University Presses, 1994.

Kremer, Jean-François. *Les formes symboliques de la musique*. Paris : Klincksieck, 1984.

---. *Les grandes topiques musicales*. Paris : Klincksieck, 1994.

Leclère, François. *Harmonie et courbure du temps*. Paris : Michel de Maule, 1994.

Mâche, François-Bernard. *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*. Paris : Klincksieck, 1983.

Machover, Tod, ed. Quoi ? Quand ? Comment ? *La recherche musicale*. Paris : Christian Bourgois/I.R.C.A.M., 1985.

Malson, Lucine et Christian Bellest. *Le jazz*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987.

Mellers, Wilfrid. *Music in a New Found Land: Themes and developments in the History of American Music*. 1965. London : Faber and Faber, 1987.

Michon, Jacques. *La musique anglaise*. Paris : Colin, 1970.

Miereanu, Costin. *Fuite et conquête du champ musical*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1995.

Mussat, Marie-Claire. *Trajectoires de la musique au XX^e siècle*. Paris : Klincksiek, 1995.

Nattiez, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : Union générale d'éditions, 1975.

---. *Musique générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987.

Oliver, Paul. « Blues ». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan, 1980.

Pirie, Peter J. *The English Musical Renaissance: Twentieth-Century British Composers and Their Works*. London : Victor Gollancz, 1972.

Poirier, Alain. *L'expressionnisme et la musique*. Paris : Fayard, 1995.

Revault d'Allonnes, Olivier. *Aimer Schœnberg*. Paris : Christian Bourgois, 1992.

Rouville, Henry de. *La musique anglaise*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

Stoïanova, Ivanka. *Manuel d'analyse musicale : les formes classiques simples et complexes*. Paris : Minerve, 1996.

Weid, Jean-Noël von der. *La musique du XX^e siècle*. Paris : Hachette, 1992.

III. Arrière-plan général

Aristote. *La poétique*. Trad. Roselyne Dupont-Duroc et jean Lallot. Paris : Seuil, 1980.

Auerbach, Erich. *Figura.* 1944. Trad. Marc André Bernier. Paris : Belin, 1993.

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement.* Paris : Corti, 1943.

---. *L'eau et les rêves.* Paris : Corti, 1942.

Barthes, Roland. *L'obvie et l'obtus : essais critiques III.* Paris : Seuil, 1982.

Béguin, Albert. *L'âme romantique et le rêve.* Paris : Corti, 1939.

Bonardel, Françoise. *Philosophie de l'alchimie : Grand Œuvre et modernité.* Paris : Presses Universitaires de France, 1993.

Boudinet, Gilles. *De l'universel en musique : fugues et variations d'un savoir.* Paris : Publisud, 1995.

Buci-Glucksmann. *L'enjeu du beau : musique et passion.* Paris : Galilée, 1992.

Clément, Catherine. *La syncope : philosophie du ravissement.* Paris : Grasset, 1990.

Courcelles, Dominique de. *Augustin ou le génie de l'Europe.* Paris : Lattès, 1995.

Court, Raymond. *Le musical : essai sur les fondements anthropologiques de l'art.* Paris : Klincksieck, 1976.

Damisch, Hubert. *Le Jugement de Pâris.* Paris : Flammarion, 1992.

Didi-Huberman. *La peinture incarnée.* Paris : Éditions de Minuit, 1985.

Dufourt, Hugues et al. *L'esprit de la musique : essais d'esthétique et de philosophie.* Paris : Klincksieck, 1992.

Dufrenne, Mikel. *L'œil et l'oreille.* Paris : Jean-Michel Place, 1991.

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale.* Paris : Bordas, 1979.

Éliade, Mircea. *Forgerons et alchimistes.* Paris : Flammarion, 1966.

---. *Histoire des croyances et des idées religieuses*. 3 vols. Paris : Payot, 1975-1983.

---. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard, 1959.

Fubini, Enrico. *Les philosophes et la musique*. Paris : Honoré Champion, 1983.

Franz, Marie-Louise von. *Nombre et temps : psychologie des profondeurs et physique moderne*. 1970. Trad. Étienne Perrot. Paris : La Fontaine de Pierre, 1983.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

---. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, 1979.

Gollut, Jean-Daniel. *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*; Paris : Corti, 1993.

Imberty, Michel. *Les écritures du temps : sémantique psychologique de la musique*. T.2. Paris : Dunod, 1982.

Ingarden, Roman. *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?* 1928. Trad. Dujka Smoje. Paris : Christian Bourgois, 1989.

Jankélévitch, Vladimir. *La musique et les heures*. Paris : Seuil, 1988.

---. *La musique et l'ineffable*. Paris : Seuil, 1983.

Jung, Carl Gustav. *Psychologie et alchimie*. 1944. Trad. Roland Cahen. Paris : Buchet/Chastel, 1970.

Kivy, Peter. *The Fine Art of Repetition: essays in the Philosophy of Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

Liébert, Georges. *Nietzsche et la musique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.

Nietzsche, Friedrich. *La naissance de la tragédie*. 1871. Trad. Geneviève Bianquis. Paris : Gallimard, 1949.

Piguet, Jean-Claude. *Philosophie et musique*. Chêne-Bourg, Suisse : Georg, 1996.

Ricœur, Paul. *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.

---. *Temps et récit*. 3 vols. Paris : Seuil, 1983-1985.

Rouget, Gilbert. *La musique et la transe*. Paris : Gallimard, 1990.

Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*. Paris : Gallimard, 1971.

Weston, Jessie L. *From Ritual to Romance*. Princeton : Princeton University Press, 1920.

*

INDEX DES ŒUVRES DE MICHAEL TIPPETT

Blue Guitar, The : 303, 406- 411, 425
Boyhood's End : 75, 303, 423
Byzantium : 76, 303, 306, 330, 351-354, 360, 361, 413, 414, 423, 425

Child of Our Time, A : 23, 32, 75, 76, 255, 303, 308, 309, 336, 367, 369, 370, 381-388, 392, 393, 416, 418, 422, 426
Concerto pour double orchestre à cordes : 303, 310-313
Concerto pour orchestre : 303
Concerto pour piano et orchestre : 303
Crown of the Year : 423

Dance, Clarion Air : 423
Divertimento on "Sellinger's Round" : 427

Fantasia on a Theme of Corelli : 303
Fantasia on a Theme of Handel : 75

Heart's Assurance, The : 53, 54, 55, 57-63, 75, 303, 415, 423

Ice Break, The : 22, 28, 124, 135, 191, 218-258, 274, 303, 304, 305, 396-405, 406, 416, 419, 422, 425, 426
Incidental Music for Shakespeare's The Tempest : 251
King Priam : 28, 46, 55, 59, 76, 78, 83-95, 99-103, 107, 112, 189-191, 193, 194, 195-217, 219, 220, 255, 273, 275, 285, 290, 303, 304, 311, 335, 406, 416, 422, 426
Knot Garden, The : 23, 76, 136, 158, 191, 250, 265, 266, 267, 273, 274, 276-278, 280-287, 290, 303, 304, 336, 368, 369, 406, 416, 422, 426

Lullaby : 423

Mask of Time, The : 22, 32, 63, 64, 76, 79, 98, 112, 113, 114, 116, 135, 158, 303, 305, 315-320, 326, 337, 354-360, 364, 406, 415, 422
Midsummer Marriage, The : 23, 32, 52, 75, 76, 78-83, 95-98, 107, 135, 165, 176, 178, 191, 193, 250, 267-272, 275, 276, 280, 283, 284, 303, 307-312, 335-341, 342-351, 409, 410, 422
Moving into Aquarius : 22, 76, 116, 166, 167, 168, 184, 203, 207, 208, 274, 301, 302, 309, 374-376, 409, 412
Music : 423
Music of the Angels : 34, 76, 184, 200, 300

New Year : 27, 32, 34, 35, 40, 76, 124-181, 305, 306, 323, 326, 327, 331, 332, 336, 337, 361-364, 389-396, 406, 415, 416, 422, 425, 426

Quatuor à cordes n°1 : 51-53, 75, 303, 415
Quatuor à cordes n°2 : 303, 415
Quatuor à cordes n°3 : 75, 303, 415
Quatuor à cordes n°4 : 76, 303, 415
Quatuor à cordes n°5 : 76, 303, 306, 415

Rose Lake, The : 22, 76, 296, 303, 306, 323-333, 414, 415

Sonate pour piano n°1 : 303
Sonate pour piano n°2 : 303, 304
Sonate pour piano n°3 : 303
Sonate pour piano n°4 : 303, 305
Songs for Achilles : 406, 422
Songs for Ariel : 422
Song for Caliban : 76, 332, 333, 424
Songs for Dov : 406, 422, 426
Source, The : 423
Suite : The Tempest : 76, 303, 333, 424-428
Symphonie n°1 : 75, 303
Symphonie n°2 : 76, 303, 311, 324, 427
Symphonie n°3 : 76, 303, 304, 372-381, 420, 422
Symphonie n°4 : 76, 303, 425, 427

Those Twentieth-Century Blues : 27, 36, 39-47, 53, 56, 65-74, 76, 182, 183, 295, 296, 326, 367
Tippett on Music : 183, 305, 306, 324, 331, 383
Triple Concerto : 427
Triumph : 303, 320-323, 330

Vision of Saint Augustine, The : 32, 76, 78, 79, 95, 104, 105, 107-112, 115, 296, 303, 420-422, 424

Weeping Babe, The : 423
Windhover, The : 423
Words for Music Perhaps : 423

INDEX DES NOMS CITÉS

Akhmatova, Anna : 422
Armstrong, Louis : 378
Augustin, saint : 27, 32, 79, 95, 96, 103, 104, 108, 109, 115, 421

Balzac, Honoré de : 230-231
Baudelaire, Charles : 259, 414
Beethoven, Ludwig van : 10, 11, 14, 47, 48, 373, 374, 422
Bergson, Henri : 37, 42
Birtwistle, Harrison : 132
Bowen, Meirion : 34, 45, 87, 183, 200, 210, 220, 254, 255, 256, 300, 306, 312, 324, 331, 333, 381, 382, 383, 425
Boulez, Pierre : 334
Brelet , Gisèle : 94, 105, 106, 111, 114
Britten, Benjamin : 75, 76, 88
Brunel, Pierre : 190
Buci-Glucksmann, Christine : 365

Clarke, David : 44, 311, 312, 379
Clément, Catherine : 50, 116, 342, 343
Court, Raymond : 18, 19, 21, 22, 25, 74, 106, 182, 343, 345, 347, 385, 390, 408, 413, 417, 424

Davis, Colin : 76, 313, 330
Debussy, Claude : 330, 427
Didi- Huberman, Georges : 230
Dillard, Annie : 98
Dufrenne, Mikel : 364
Durand, Gilbert : 37, 173, 175

Eliot, T.S. : 23, 75, 96, 110, 124, 165, 240, 241, 338, 415, 419 , 420
Éliade, Mircea : 137, 139, 148, 178, 265, 283, 342
Escal, Françoise : 119, 247

Forster, E.M. : 10, 12
Frazer, James George : 137, 141, 298, 331, 332, 333, 420
Fry, Christopher : 423

Gœthe, Johann Wolfgang von : 42, 46, 422, 425
Graves, Robert : 333
Genette, Gérard : 77, 83, 229, 239, 243
Grynspan, Herschel : 385

Horowicz, Bronislaw : 168
Hutcheon, Linda : 242
Haendel, Georg Friedrich : 381
Homère : 195, 292, 422
Honegger, Marc : 306, 343, 428
Hopkins, Gerard Manley : 423
Hudson, W.H., 423

Imberty, Michel : 38, 92, 94, 120, 121
Indy, Vincent d' : 307
Ingarden, Roman : 14, 15, 18, 19

Jankélévitch, Vladimir : 21, 29, 39, 74, 111, 115, 164, 180, 181, 185, 260
Jung, Carl Gustav : 64, 65, 128, 242, 258, 261, 268, 420

Keats, John : 11, 195
Kemp; Ian : 198, 239, 289, 310, 314, 340, 373, 376, 386
Kerman, Joseph : 169
Keyes, Sidney : 423
King, Martin, Luther : 76, 375

Lejeune, Philippe : 69, 72
Lewis, Alun : 423

Mandela, Nelson : 76
Milhaud, Darius : 314
Monteverdi, Claudio : 75
Mallarmé, Stéphane : 334
Milton, John : 422
Messiaen, Olivier : 110

Nancy, Jean-Luc : 150, 151
Nattiez, Jean-Jacques : 180
Nietzsche, Friedrich : 106, 243, 245

Pasternak, Boris : 422
Pears, Peter : 55, 60, 75
Platon : 306, 329
Picasso, Pablo : 406-411
Poizat, Michel : 105, 107
Pound Ezra : 28
Purcell, Henry : 59, 60, 61, 75, 76, 424, 425

Ricœur, Paul : 66, 67, 185, 289, 290, 423
Rich, Adrienne : 373
Rilke, Rainer Maria : 360
Rouget, Gilbert : 138, 140, 294, 297
Rousseau, Jean-Jacques : 319

Scheppach, Margaret : 123, 191
Schiller, Friedrich von : 422
Schœnberg, Arnold : 115, 301, 302
Schubert, Franz : 177-178
Serres, Michel : 201, 334, 335, 336, 339, 340
Servier, Jean : 147
Shakespeare, William : 246, 249, 250, 251, 332, 420, 422
Shaw, George Bernard : 422
Shelley, Percy Bysshe : 294, 316, 322, 333, 422, 423
Sitwell, Edith : 423
Smith, Bessie : 378
Souriau, Étienne : 170
Stevens, Wallace : 218, 406-411
Stravinsky, Igor : 104, 302

Ubersfeld, Anne : 150

Valéry, Paul : 338, 342

Wagner, Richard : 166
Whittal, Arnold : 202, 304, 305, 311, 314, 366
Wind, Edgar : 217
Woolf, Virginia : 54, 283

Yeats, William Butler : 199, 330, 350-351, 360, 419-420, 422-423

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos 5

Sommaire 9

Introduction 10

Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? 12

Musiques imaginaires 14

La voie des symboles 19

L'imagination matérielle 22

Parcours 25

Dominantes 27

Préfigurations 31

Temps littéraire et temps musical 32

Chapitre I[er] : Chronos et Orphée 36

1. Avertissements 39
2. Nocturne 42
3. L'interprétation du rêve 45
4. Lyrisme 51
5. Identité 68

Chapitre II : La distension de l'âme 77

1. Le temps de l'inconscient 80
2. Le temps philosophique 95
3. Le temps métaphysique 105

Chapitre III : Lire l'opéra : livrets et paratexte 117

1. Un paratexte anaphorique et cataphorique 125
2. Le Nouvel An éponyme 134
3. Opéra de l'espace ou « space opera » 150
4. Parcours initiatique : fable, intrigue et schéma actantiel 166

Prophétie en acte 182

Les figures d'Hermès 187

Hermès et ses doubles 188

Chapitre IV : L'Hermès mythologique 195
1. L'hymne à la musique 197
2. La nostalgie des origines 201
3. « The go-between » 210

Chapitre V : Astron, le messager céleste 218
1. Incarnation 220
2. Double voix 235
3. Citations ? 240
4. Haute fidélité et distorsion 252

Chapitre VI : Quand le silence est d'or : Grand Œuvre et opéra 259
1. Opus 264
2. Chromatismes 275
3. Chiffrage 279

Le musicien primordial 289

Transfigurations 293

Incantations 294

Chapitre VII : Oxymores 298
1. *Discordia concors* 299
2. « Music that's bitter-sweet » 314

Chapitre VIII : De syncopes en échos 334
1. Pli selon pli 335
2. Plis du voile et syncope mantique 337
3. Résonances d'outre-opéra 351

Chapitre IX : Blues 367
1. Trois blues pour une symphonie 371
2. Cinq spirituals dans un oratorio 381
3. L'opéra comme « song and dance » 389

La guitare bleue 406

Conclusion 412
« The singing will never be done » 415
Une obscure clarté 417
De la création textuelle ... 422
... à l'appropriation textuelle 423
Suite et fin 424

Sources bibliographiques, discographiques et scéniques 429
Sources primaires 429
Sources secondaires 438

Index des œuvres de Michael Tippett 450
Index des noms cités 452

UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE-BORDEAUX III

LES MUSIQUES IMAGINAIRES DE MICHAEL TIPPETT

DES FIGURES MÉLOPOÉTIQUES À L'ŒUVRE MUSICAL

THÈSE

pour le doctorat (Arrêté du 30 mars 1992)

Présentée par Marie-Lise PAOLI

Sous la direction de Régis RITZ
Professeur à l'U.F.R. des Pays Anglophones

1997

AVERTISSEMENT

La qualité de numérisation de ce fichier dépend de l'état général de l'exemplaire reçu.
L'A.N.R.T. ne peut garantir un résultat irréprochable.

Le présent ouvrage est uniquement consultable en bibliothèque.

LES MUSIQUES IMAGINAIRES
DE
MICHAEL TIPPETT

À mes parents

Mon rêve en musique serait d'entendre la musique des guitares de Picasso.

Jean Cocteau

A dream (to call it a dream) in which
I can believe, in face of the object,

A dream no longer a dream, a thing,
Of things as they are, as the blue guitar

After long strumming on certain nights
Gives the touch of the senses, not of the hand.

Wallace Stevens

Although the blue guitar is a symbol of the imagination, it is used most often simply as a reference to the individuality of the poet, meaning by the poet any man of imagination.

Wallace Stevens

They said, "you have a blue guitar,
You do not play things as they are."

The man replied, "Things as they are
Are changed upon the blue guitar."

Wallace Stevens

Avant-propos

Le siècle passé valut à l'Angleterre l'affligeante appellation de « pays sans musique ». Ce constat quelque peu sommaire était néanmoins celui d'une réalité, du moins en ce qui concerne la création musicale d'une nation de mélomanes enthousiastes et d'amateurs éclairés, condamnés à goûter les charmes des musiques étrangères. Le XX^{e} siècle prouve de manière éclatante que l'absence de compositeurs britanniques n'était pas une fatalité à laquelle il fallait se résigner et que la musique anglaise peut de nouveau prétendre au rayonnement qu'elle avait connu à l'époque élisabéthaine, grâce aux noms de Benjamin Britten (1913-1976) et de Michael Tippett (1905).

La popularité dont jouit ce dernier en Grande-Bretagne et aux États-Unis invite quiconque s'intéresse aujourd'hui aux études anglaises à s'interroger sur les raisons et les modalités de son succès, d'autant plus que la fascination qu'il exerce dans le monde musical contemporain est complexe et pour le moins ambiguë. Dès ses premières œuvres, le compositeur s'est distingué par une prédilection pour la musique vocale et un talent de librettiste – l'oratorio *A Child of Our Time* date de 1941 – confirmé lors de l'écriture de chacun de ses cinq opéras. Que penser alors de la

renommée que lui ont valu ceux-ci, jugés le plus souvent médiocres par leur livret et exceptionnels par leur musique ? La réaction du grand public comme des professionels est le dénigrement systématique du texte d'opéra pour cause d'obscurité. Pour « sauver » des œuvres dont la réussite était fortement compromise par l'hermétisme du livret, des musicologues bien intentionnés ont entrepris des gloses savantes, traquant sources et allusions littéraires dans l'espoir d'éclairer l'opéra.

Le propos n'est pas ici de réhabiliter les livrets du compositeur, mais plutôt d'aller au-delà de ce dualisme qui oppose texte et musique pour accéder enfin à l'œuvre comme totalité. Dès lors que l'on cesse de considérer paroles et musique comme des antonymes, l'opposition du clair et de l'obscur se trouve dépassée. Le refus de s'en tenir à la double réception que connaissent depuis fort longtemps les compositions de Tippett – réception mitigée pour les œuvres lyriques, enthousiaste pour les autres – se fonde sur des analyses personnelles qui portent sur des aspects jusqu'ici négligés par les commentateurs. En s'attardant sur les deux derniers opéras, et en prenant en compte les œuvres les plus récentes, les pages qui suivent tentent de combler certaines lacunes de la critique. Elles se veulent aussi un prolongement aux travaux de qualité entrepris par quelques-uns (Arnold Whittal, Ian Kemp, David Clarke,) et espèrent montrer comment les musiques de Tippett, lorsqu'elles sont prises, en quelque sorte, à rebrousse-temps, acquièrent une cohérence insoupçonnée.

Je remercie tous ceux qui m'ont apporté une aide bien réelle au cours de ce travail sur les musiques imaginaires de Michael Tippett, en particulier à la Sorbonne Nouvelle, à l'École Normale Supérieure de Fontenay-aux-Roses, à la Maison de la Radio et à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris ; à l'Université Bordeaux III-Michel de Montaigne ; à Lyon ; au Tippett Office et aux Éditions Schott, au British Music Information Centre, à la Victoria Music Library et à la British Library de Londres ; à la Bodleian Library d'Oxford ; à Totnes ; à l'Université de Newcastle ; au Lincoln Center de New York ; et à la South African Broadcasting Corporation de Johannesburg.

Ma gratitude va également à Sir Michael pour ses musiques ineffables dans lesquelles j'ai puisé la substance de ces pages et le plaisir de cette étude.

Livrets : les livrets des quatre premiers opéras de Tippett ont fait l'objet d'une publication groupée de la part de l'English National Opera et du Royal Opera de Covent Garden. Les références de page qui apparaissent dans le texte renvoient donc à cette édition facilement accessible :

Nicholas John, ed. *The Operas of Michael Tippett.* London and New York : John Calder and Riverrun Press, 1985.

Opéras concernés : *The Midsummer Marriage*, *King Priam*, *The Knot Garden* et *The Ice Break.*

Le cinquième et dernier opéra, *New Year*, postérieur à cette publication, est uniquement disponible dans le livret des éditions Schott de Londres, auquel renvoient les numéros de page que l'on trouvera dans le texte :

Michael Tippett, *New Year*. London : Schott, 1989, ED 12333-1.

Lorsque des extraits de livret sont cités, les indications scéniques du compositeur sont en italique pour les distinguer des paroles chantées qui apparaissent en romain.

Partitions : les références données entre parenthèses sont celles des groupes de mesures (*rehearsal figures*) tels qu'ils sont numérotés dans les partitions de Tippett, toutes parues chez Schott, en réduction chant et piano pour les opéras.

Abréviations : dans la mesure du possible, les titres des œuvres de Tippett sont cités intégralement. Seules exceptions :

Blues pour *Those Twentieth-Century Blues*
A Child pour *A Child of Our Time*
Marriage pour *The Midsummer Marriage*
Mask pour *The Mask of Time*
Vision pour *The Vision of Saint Augustine*

© Schott & Co Ltd : les extraits musicaux sont reproduits avec l'aimable autorisation des éditions Schott de Londres.

SOMMAIRE

Introduction

Préfigurations

Temps littéraire et temps musical

I Chronos et Orphée
II La distension de l'âme
III Lire l'opéra : livrets et paratexte

Prophétie en acte

Les figures d'Hermès

Hermès et ses doubles

IV L'Hermès mythologique
V Astron, le messager céleste
VI Quand le silence est d'or : Grand Œuvre et opéra

Le musicien primordial

Transfigurations

Incantations

VII Oxymores
VIII De syncopes en échos
IX Blues

La guitare bleue

Conclusion

Introduction

■ En 1905 naissait à Londres celui qui est aujourd'hui reconnu comme le plus grand compositeur britannique vivant, Michael Tippett. Cinq ans plus tard, paraissait *Howards End*, roman dans lequel un chapitre entier est consacré à un chef-œuvre du répertoire musical, la *Cinquième Symphonie* de Beethoven[1]. Si, d'une manière générale, les occasions de rencontre entre littérature et musique sont innombrables, l'œuvre d'un compositeur qui est continûment son propre librettiste depuis plus de cinquante ans, comme cela est le cas pour Tippett, invite tout particulièrement à ces rapprochements.

Pour le commentateur désireux de percer les arcanes d'un art tel que celui du nouvel *Orpheus britannicus*, le récit de E.M. Forster présente, d'un point de vue musicologique, un double intérêt. En soulignant combien les réactions de l'assistance lors d'un concert

---

[1] E.M. Forster, *Howards End* (1910). London : Penguin Books, 1989, pp.44-57. Les références suivantes apparaissent dans le texte.

peuvent être différentes suivant les individus, le chapitre permet, en traitant de ce que la critique nomme aujourd'hui la *réception*, d'esquisser une typologie de l'écoute musicale. Il touche aussi, plus fondamentalement encore, au problème que pose le statut ontologique de la musique.

Chaque personnage étant attaché à sa propre notion de l'œuvre, le narrateur se livre à d'incessants changements de focalisation qui permettent de faire coexister, dans la fiction, des conceptions qui, de fait, s'excluent mutuellement. Pour le lecteur du roman, un choix s'impose, qui est aussi celui auquel est confronté quiconque entreprend, avec quelque prétention scientifique, l'analyse d'un corpus musical.

Une œuvre musicale, fût-elle un chef-d'œuvre, est-elle autre chose que du bruit ? Sinon, qu'est-ce qui l'en distingue ? « It will be generally admitted that Beethoven's Fifth Symphony is the most sublime noise that has ever penetrated into the ear of man » (p.44), déclare d'entrée le narrateur. Ce qui est certain, poursuit-il, c'est que deux shillings, ce n'est vraiment pas cher payer pour entendre un bruit comme celui-ci. Or, si une telle expérience n'a pas de prix, la valeur que chacun lui accorde varie en fonction de son tempérament. C'est ce que fait apparaître ce chapitre de *Howards End*. À n'en point douter, c'est le librettiste de Benjamin Britten qui pose, sous forme narrative, la question suivante : qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?

Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?

Une notion aussi protéiforme que celle d'œuvre musicale échappe-t-elle nécessairement à toute définition ? Tout discours sur la musique serait-il condamné à la subjectivité ? Ces interrogations, ravivées par la lecture des pages de Forster, sont celles de l'auteur de la présente étude au moment où il lui faut circonscrire son champ d'investigation. Est-il souhaitable, à la manière de Tibby, le brillant oxonien qui assiste au concert avec la partition déployée sur ses genoux, d'opter pour une approche technicienne de la musique, en assimilant notation et composition ? L'échec du jeune homme à rendre compte du plaisir musical en ces termes autorise à en douter :

> Tibby implored the company generally to look out for the transitional passage on the drum.
>
> 'On the what, dear?'
>
> 'On the *drum*, Aunt Juley.' (p.46)

Lorsqu'il s'agit de musique, sa tante et lui ne parlent pas le même langage. L'échange d'impressions qui suit le concert le confirme :

> 'I do in a *way* remember the passage, Tibby, but when every instrument is so beautiful it is difficult to pick out one thing rather than another.' [...]
>
> 'But surely you haven't forgotten the drum steadily beating on the low C, Aunt Juley?' came Tibby's voice. 'No one could. It's unmistakable.'
>
> 'A specially loud part?' hazarded Mrs Munt. (p.51)

Analyser la musique est une chose. L'aimer en est une autre :

> 'Of course I do not go in for being musical,' she added, the shot failing. 'I only care for music – a very different thing.' (p.51)

Quant à Helen, elle est extrêmement sensible au *pouvoir d'évocation* de la musique. Les images que celle-ci ne manque de susciter chez elle font, de son point de vue, intrinsèquement partie de l'œuvre. Dans le cas de la *Cinquième Symphonie*,

> the music started with a goblin walking quietly over the universe, from end to end. Others followed him. [...] After the interlude of elephants dancing, they returned. (p.46)

Pour la jeune fille, ces images font sens. L'apparition des gobelins et la danse des éléphants sont des événements qui s'inscrivent dans le déroulement de l'œuvre et participent à la constitution d'un message, un message qui prend une signification personnelle en venant conforter sa conception de l'existence :

> The music had summed up to her all that had happened or could happen in her career. She read it as a tangible statement, which could never be superseded. The notes meant this and that to her, and they could have no other meaning, and life could have no other meaning. (p.47)

Sa sœur est la première à critiquer une telle attitude à l'égard de la musique : « she labels it with meanings from start to finish ; turns it into literature » (p.52). Cette projection d'éléments extra-musicaux n'est pas du goût de Margaret, « who can only see the music » (p.44).

Consciente que pour Helen, entraînée par une imagination débordante, l'œuvre sert de support à un monologue intérieur, elle demeure tout aussi circonspecte vis-à-vis de la glose savante de Tibby. Elle ne semble pas certaine que son frère, malgré un contact direct avec la partition et des préoccupations strictement

musicologiques, puisse se prévaloir de traiter la musique comme elle le mérite. Margaret ne supporte pas les analyses tatillonnes de Tibby. Sans doute en mesure-t-elle les limites, mais aussi les dangers : science et dogmatisme vont visiblement de pair chez ce frère avec qui toute discussion semble impossible :

> I wonder if the day will ever return when music will be treated as music. Yet I don't know. There's my brother – behind us. He treats music as music, and oh, my goodness! He makes me angrier than anyone, simply furious. With him I daren't even argue.' (p.52)

Rien de plus simple et pourtant rien de plus difficile que de traiter la musique comme de la musique. Si Margaret s'irrite du discours de Tibby, peut-être est-ce le signe que la partition, aussi attentif soit-on à sa lecture, est inapte à livrer le « secret » de la musique. La transcription sur papier n'est pas l'œuvre. L'étude de la musique écrite peut, naturellement, s'avérer fort utile, pourvu que, ce faisant, on garde à l'esprit que l'on est en train d'analyser un texte dont la clé est ailleurs.

Musiques imaginaires

Moins de vingt ans après la publication de *Howards End*, Roman Ingarden remarque qu'il est abusif de parler de la *Cinquième Symphonie* comme s'il s'agissait de la même œuvre pour tout le monde et à tout instant :

> Lorsque nous nous exprimons ainsi dans la vie quotidienne, comme s'il n'y avait qu'une seule et même œuvre musicale (par exemple la *Cinquième Symphonie* de Beethoven), nous nous exprimons de façon inexacte ; soit

> que nous subissions de nombreuses suggestions linguistiques, soit parce que cette manière de s'exprimer est, pour diverses raisons, commode dans la vie pratique. Les deux doivent être exclues aussitôt qu'on aborde les réflexions théoriques.

Comment éviter ces abus de langage ? Ingarden propose aussitôt une conduite qu'il juge méthodologiquement satisfaisante :

> Il faut dire alors : tout le problème de l'identité et de l'existence d'une œuvre musicale provient des illusions qui sont issues de l'inexactitude de la langue courante. Il n'y a pas de raison d'en tenir compte. La seule obligation scientifique qui reste consiste à décrire les sensations que nous épouvons en écoutant l'œuvre musicale.[2]

Il ne faudrait pas se méprendre sur le sens de cette dernière formule. Adversaire de l'approche subjectiviste de la musique et en particulier de celle de la *Gefühlsästhetik*, le philosophe déplore, à l'instar de Margaret Schlegel, la tendance des mélomanes à imposer leur univers personnel à une musique au lieu de se contenter de l'écouter. Mais il ne se risque pas à proposer un type d'écoute qui soit préférable (au nom de quoi le serait-il ?) et encore moins une méthode d'analyse qui soit en conformité avec l'essence de la musique.

Pour aborder la musique dans sa spécificité, ne faudrait-il pas commencer par reconnaître qu'elle est insaisissable ? Prendre pour objet d'étude les musiques *imaginaires* de Michael Tippett participe de cette reconnaissance. Puisque nul ne s'accorde sur le mode d'existence de l'œuvre musicale, il est plus sage de s'en tenir à se constat et à ce mystère. Michael Tippett, pourra-t-on objecter, a

---

[2] Roman Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?* (1928) Trad. Dujka Smoje. Paris : Christian Bourgois, 1989, p. 58.

composé des musiques bien « réelles », que l'on peut déchiffrer, interpréter, écouter ou applaudir. Les musiques dont il sera question n'en demeurent pas moins *imaginaires*, non par manque de « réalité », mais parce que ce sont des musiques *imaginées*.

Les adjectifs « réel » et « imaginaire » employés ici appellent, certes, quelques explications. Il faut préciser d'emblée que ces musiques imaginaires ne seront pas conçues comme des musiques *irréelles* – au sens de *non* réelles : « pas plus que le réel n'est immédiatement donné, l'imaginaire n'est totalement imaginaire, coupé du réel. Tout est mêlé »[3]. Tout est mêlé, en effet, dans la démarche qui a été choisie et qui écarte tout dualisme pour penser ces musiques imaginaires comme *surréelles*.

En tant qu'objet d'étude, les musiques de Tippett sont le produit de l'imagination de celui qui les analyse. Ni « texte » (partition), ni objet (disque), ni événement (concert), mais participant des trois, elles sont *cosa mentale*. À ce titre, il est impossible de les situer dans un *hic et nunc*, ce qui ne veut pas dire qu'elles soient coupées de l'espace et du temps. Seulement « celui qui cherche la musique *quelque part* ne la trouvera pas »[4].

Définies et indéfinissables, tangibles et intangibles, s'il fallait les désigner d'un mot, le plus apte à évoquer leur nature véritable, on pourrait suggérer qu'elles sont un *charme*. Un illustre philosophe de la musique s'y est lui aussi aventuré :

> La musique est un charme : faite de rien, tenant à rien, peut-être même n'est-elle rien, du moins pour celui qui

[3] Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, t.2. Paris : Klincksieck, 1976, p.109.

[4] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable* (1961). Paris : Seuil, 1983, p.138.

> s'attend à trouver quelque chose ou à palper une chose ; comme une bulle de savon irisée qui tremble et brille quelques secondes au soleil, elle crève dès qu'on la touche.[5]

Cette précarité inhérente au charme est soulignée en des termes voisins dans ces vers célèbres : « [...] Do not all charms fly/At the mere touch of cold philosophy ? » [6].

Comme celle de la bulle irisée, l'image de l'arc-en-ciel associe beauté et fragilité. Celles-ci ne sont perceptibles que pour une âme de poète. Chez Keats, la froide philosophie qui, au nom du rationalisme scientifique – à l'opposé de la philosophie chaleureuse d'un Jankélévitch, la seule qui mérite le nom de philosophie – veut disséquer le phénomène, rompt le charme à jamais :

> There was an awful rainbow once in heaven :
> We know her woof, her texture ; she is given
> In the dull catalogue of common things. (II. v.231-233)

Il en va ainsi du charme musical, qui s'évanouit dès qu'on veut le saisir. Le mystère de la musique est d'essence poétique, comme le *carmen* latin, tout à la fois chant, poésie, prophétie et enchantement. Musique et arc-en-ciel appartiennent au « il était une fois » du conte, du mythe, de l'imaginaire. Convoquer l'image de ce phénomène impalpable, éphémère et fascinant qu'est l'arc-en ciel pour tenter de caractériser la musique reste du ressort de la poésie. Cette déclaration en témoigne, qui demeure bien en-deçà des vers de Keats, précisément parce qu'elle est dénuée de poésie :

---

[5] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.149.

[6] John Keats, « Lamia », II. v.229-230.

> Tout ce qui est créé dans un temps donné ne doit pas nécessairement, par ce fait, être quelque chose de réel. L'arc-en-ciel, par exemple, provient de causes réelles dans un temps déterminé, mais en soi n'est rien de réel.[7]

Assimilant le réel à « l'ici et maintenant », Roman Ingarden, qui s'interroge sur la spécificité de l'œuvre musicale, tente d'évoquer son double statut, dans le temps et au-delà du temps. Par ses origines, déclare-t-il, elle appartient à la réalité, puisqu'elle a été créée en un lieu précis à un moment déterminé en fonction des qualités créatrices du compositeur, mais par son essence elle transcende les circonstances de sa composition. Elle ne se trouve ni dans la partition ni dans une exécution singulière. Si « la nature supra-temporelle de l'œuvre musicale lui donne le caractère de quelque chose qui n'est pas de ce monde »[8], on peut dire également qu'elle est un devenir, un processus de découverte et de concrétisation de possibilités toujours nouvelles à partir des formes potentielles inscrites dans le schéma de l'œuvre. Le théoricien multiplie les qualificatifs : elle est un objet « quasi temporel » ou bien « supra-temporel » ou encore « intentionnel »[9]. Virtualité qui ne s'actualise que pour une conscience, elle n'existe pas en toute autonomie dans la réalité, mais n'appartient pas pour autant aux sphères idéales : elle participe du réel, du potentiel, de l'intentionnel et de l'idéal[10].

---

[7] Roman Ingarden, *op. cit.*, p.81.

[8] Roman Ingarden, *op. cit.*, p.147.

[9] Roman Ingarden, *op. cit.*, respectivement p.87, p.92 et p.147.

[10] Roman Ingarden, *op. cit.*, *passim*.

Ce que Raymond Court reproche à la théorie sartrienne de l'imagination et même à certaines pages de Bachelard vaut tout aussi bien pour Ingarden :

> De telles formules véhiculent encore en effet, en dépit de leur intention contraire, des traces de ce positivisme latent qui consiste à faire référence à la réalité posée comme première de la banalité quotidienne et qui a grevé la plupart des théories de l'imagination.[11]

La voie des symboles

Si toute réflexion sur la musique bute sur la question du mode d'existence de cette dernière, la musicologie – au sens large – peut faire l'économie de ce type d'interrogation, selon le but qu'elle s'est assignée. Dans le cas présent, il est apparu indispensable d'entrer dans des considérations de cet ordre, parce que l'analyse n'y est pas une fin en soit mais plutôt une occasion de partage. C'est le plaisir musical que l'on voudrait partager dans ses pages, non seulement – pour appliquer la distinction énoncée par Jean-Jacques Nattiez [12]– le plaisir « esthésique » du public, mais aussi le plaisir « poïétique » du compositeur :

> Il ne s'agit pas de le définir ni de le palper avec les doigts, mais plutôt de refaire avec celui qui a fait, de coopérer à son opération, de recréer ce qu'il crée.[13]

[11] Raymond Court, *Le musical : essai sur les fondements anthropologiques de l'art.* Paris : Klincksieck, 1976, p.144.

[12] Pour l'utilisation musicologique de la tripartition sémiologique de Jean Molino, voir Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987, pp.32-38. Outre sa dimension poïétique qui résulte du processus créateur et sa dimension esthésique construite par la perception, l'œuvre musicale existe aussi sous forme de trace matérielle appelée « niveau neutre ».

[13] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.148.

En outre, traiter de musique non-imaginaire reviendrait à se limiter à l'une ou l'autre de ses matérialisations, un concert particulier ou la partition seule, comme le font communément les commentateurs. Or, dans la perspective totalisante qui a été choisie pour mener à bien cette investigation de l'*œuvre* de Tippett, pris dans son intégralité, une approche aussi restrictive était impossible.

Ces musiques imaginaires sont une certaine idée que l'auteur de cette étude s'est fait d'elles au fil des jours et des années, à partir d'une fréquentation assidue des « lieux » où il était possible de les rencontrer : les partitions où elles sont notées, les salles où elles sont jouées, les disques où elles sont gravées, les livres où elles sont commentées. Cette idée rejoint en partie, mais en partie seulement, celle que leur créateur s'en faisait au moment où il les a conçues et qu'il en a tracé le schéma sur des portées. De même qu'elle rejoint ou rejoindra, en partie, celle de certains interprètes et d'autres mélomanes qui les ont également rencontrées ou les rencontreront.

Loin de réduire l'œuvre à sa notation ou à son interprétation, l'analyse portera à la fois sur les partitions, les livrets, les écrits autobiographiques et théoriques, les enregistrements, les concerts et les représentations d'opéra, dans une optique synchronique visant à une synthèse des compositions de Tippett sur un demi-siècle. Le fait que, pour des raisons pratiques, seuls les textes imprimés soient directement cités, ne doit pas faire oublier l'importance qu'à pu revêtir l'audition des œuvres au cours de ce travail.

Jankélévitch met en garde contre une « anatomie du discours musical »[14] ou des références extra-musicales dont on espérerait quelque révélation :

> La réalité musicale n'est donc ni dans la littérature, ni dans l'idéologie, ni dans la technique, ni dans les anecdotes biographiques. [...] Notre rôle n'est pas d'avoir des prises sur elle pour avoir quelque chose à en dire.[15]

Comme l'énonce si justement Raymond Court,

> en définitive toute la question est de savoir si, dans l'approche de l'Être, on doit accorder priorité au concept ou au contraire à la voie des symboles, à celle d'une imagination surgie des abîmes de la Nature et porteuse des mouvements profonds de l'âme et finalement à ce principe d'essence rythmique et musicale proche de la danse qui serait l'élément dionysiaque présent en tout art.[16]

Dans le cas de Michael Tippett, la seconde voie est particulièrement appropriée. C'est précisément celle qui sera suivie pour tenter de découvrir sa manière si personnelle de retrouver l'universel. Ses musiques sont, en effet, *imaginaires* aussi et surtout dans la mesure où s'y manifeste l'imagination esthétique. Grâce à elle l'œuvre parvient « à être en prise sur les dimensions primitives de l'existence et à accéder ainsi à une pleine autonomie symbolique »[17].

Les compositions de Tippett relèvent de cette imagination symbolique ancrée dans la Nature, l'imagination matérielle dont peut se prévaloir tout art authentique et dont Raymond Court réussit

[14] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.138.

[15] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.148.

[16] Raymond Court, *op. cit.*, p.237.

[17] Raymond Court, *op. cit.*, p.165.

à mettre au jour le fonctionnement à partir d'une réflexion sur le *musical*. « Gros de toutes les richesses matérielles de la Nature »[18], le matériau de base de l'art musical se prête admirablement à une approche non conceptuelle, à un fouissage permettant le contact direct avec les profondeurs originelles d'où sont issues les œuvres. Celles de Tippett sont reconnaissables à leur rapport avec la Matière, une Matière *imaginée*, « en état de *solidarité structurale* avec les dimensions primitives de l'existence »[19].

L'imagination matérielle

Chez un compositeur qui conçoit la musique comme « stream of sound »[20], l'eau acquiert une importance particulière. Depuis ses premiers écrits, placés sous le signe du Verseau[21], jusqu'à sa dernière œuvre musicale en date, intitulée *The Rose Lake*, en passant par l'embâcle et la débâcle de l'opéra *The Ice Break*, et l'évocation de la mort du poète Shelley dans *The Mask of Time*, Tippett se fait Porteur d'Eau. Sans doute l'eau est-elle indissociable de cette dialectique du « mouvement » et de l'« arrêt » qui constitue la dynamique de la musique comme de l'existence humaine[22]. Dans cette

[18] Raymond Court, *op. cit.*, pp.169-170.

[19] Raymond Court, *op. cit.*, p.170.

[20] Ce sont les mots d'Hermès dans son hymne à la musique, à l'acte III de *King Priam* (troisième interlude, p.90).

[21] Réunis sous le titre de *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974.

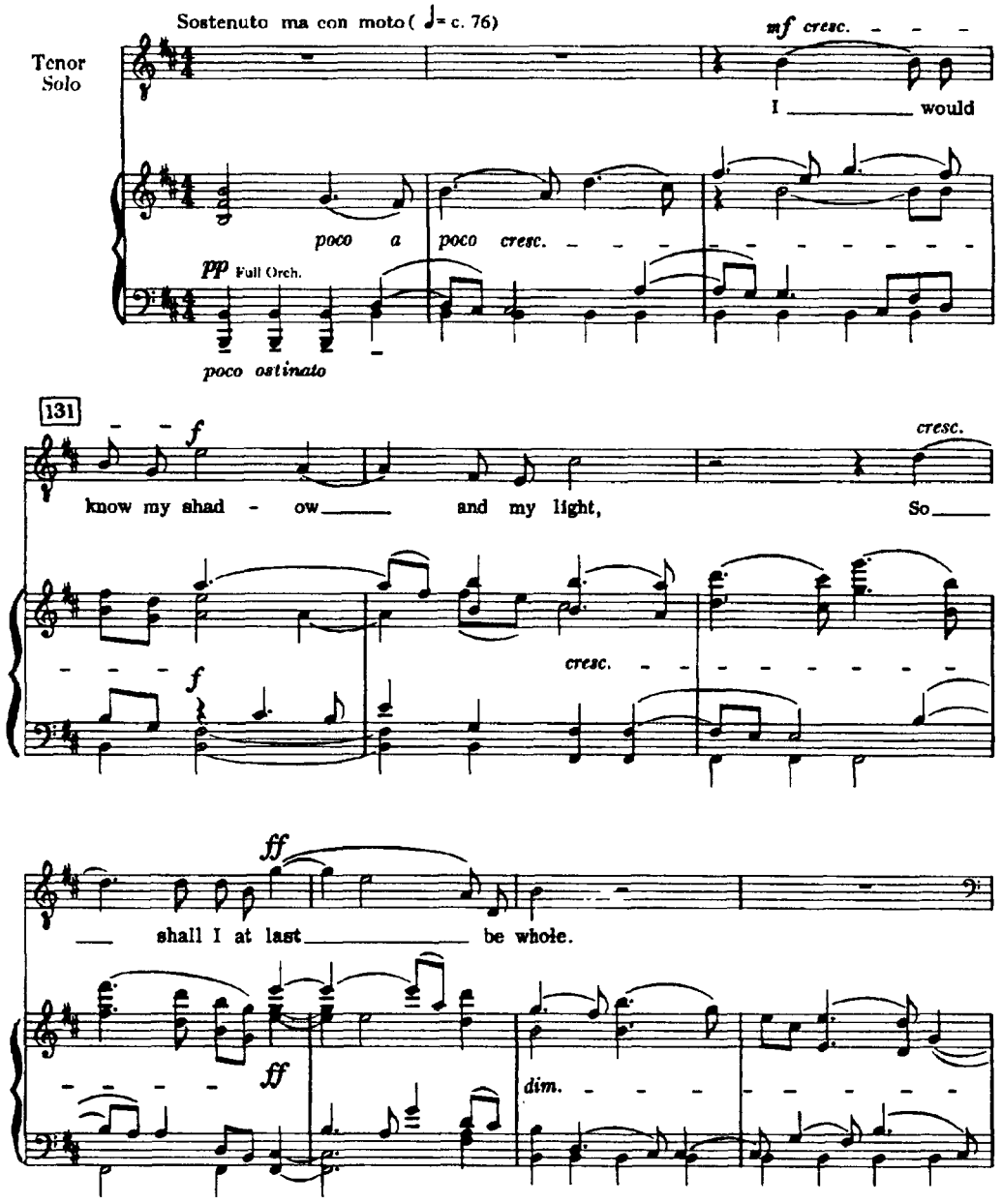
[22] Les termes « arrest » et « movement » sont utilisés par Tippett dans la partition de sa *Troisième Symphonie* pour désigner respectivement la lourdeur presque statique et l'explosion d'énergie qui coexistent dans le premier mouvement : « allegro non troppo e pesante (Arrest)—allegro molto e con grande energia (Movement) ». Plus qu'un simple effet de contraste, il s'agit de l'alternance, cinq fois répétée, de deux courtes phrases musicales, dont l'une évoque l'énergie contenue et l'autre l'énergie déployée. Voir l'analyse de David Clarke, *Language, Form and Structure in the Music of Michael Tippett*. New York and London : Garland, 1989, pp.205-249.

perspective, il n'est pas étonnant que l'imagination se fasse également ascensionnelle, l'élan inhérent à l'horizontalité de la musique participant aussi de sa verticalité. Des profondeurs chtoniennes aux sphères célestes, l'ambitus des voix et le registre des instruments occupent tous les degrés de la gamme, reliant le Ciel et la Terre comme sont aptes à le faire certains personnages des opéras, qui ont le pouvoir de mettre les humains en relation avec un « au-delà ». S'il est vrai que « le véritable type de la composition, c'est, pour l'imagination matérielle, la composition de l'eau et de la terre »[23], alors Tippett est doublement compositeur : *The Knot Garden*, l'opéra dans lequel chacun tente de cultiver son jardin, au propre comme au figuré, témoigne d'une transposition matérielle qui vient compléter celle de l'eau.

Sans vouloir multiplier les exemples, il suffit de noter que *The Midsummer Marriage* inaugurait l'œuvre lyrique avec une succession de danses consacrées à la fois aux quatre saisons et aux quatre éléments. Que la Nature nourrisse l'imagination symbolique est manifeste dès le tout premier opus officiel de Tippett, l'oratorio *A Child of Our Time*, construit sur la polarité de l'ombre et de la lumière et qui porte en exergue cette citation que l'on reconnaît comme étant empruntée à T.S. Eliot : « the darkness declares the glory of light »[24]. C'est vers la fin de l'oratorio que le Ténor chante : « I would know my shadow and my light, so shall I at last be whole » (130-131) :

---

[23] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves* (1942). Paris : Corti, 1991, pp.19-20.

[24] T.S. Eliot, *Murder in the Cathedral*, v.621.

Toutes les œuvres dramatiques qui ont suivi, seraient, de l'aveu du compositeur, des variations autour de ce seul thème – « the only truth I shall ever say », a-t-il déclaré[25] :

> En effet, l'extraordinaire privilège d'un authentique matériau de l'art est d'être une sorte d'archétype matériel permettant à toutes les riches matières de la Nature, et notamment à ces « matières originelles » que sont l'eau, le

[25] Interview avec Patrick Carnegy, « The Composer as Librettist », *TLS*, 8 juillet 1977, pp.834-835.

> feu, l'air et la terre, naturellement accordées aux dimensions fondamentales de l'existence [...] d'accéder, par correspondance, à l'expression esthétique et de porter ainsi jusqu'à nous une parole qui vient des profondeurs de l'Être.[26]

Cette parole suit une ligne mélodique qui n'a rien de remarquable en elle-même, mais entre le chant du Ténor et les voix instrumentales qui l'accompagnent se forme comme une étreinte cosmique qui se prolonge dans la reprise de cette même phrase par le chœur tout entier (134) – avant que celui-ci n'entonne le spiritual « Deep River » (138-142), qui entraîne dans ses flots l'oratorio jusqu'à son terme.

La manière dont s'exprime le lien entre Imagination et Matière ne manquera d'apparaître au cours de ce travail sur les musiques imaginaires de Tippett, car

> qui veut pénétrer dans l'univers original d'un artiste doit avant tout porter attention à ces matières qu'il a élues et qui, formatrices du style de sa rêverie, sont comme les dominantes de l'œuvre.[27]

Parcours

L'étude envisagée partira de figures isolées pour aboutir à l'œuvre entier. Comme l'étymologie l'indique, les figures – du latin *fingere* – sont les formes modelées dans la terre mêlée d'eau. Elles sont aussi ce que l'on fait croire, ce qui est du domaine de la fiction.

---

[26] Raymond Court, *op. cit.*, p.168.

[27] Raymond Court, *op. cit.*, p.172.

Elles seront annoncées par des « préfigurations », autrement dit, ce qui, dans « un système de différences qui structure le temps sous la catégorie du sonore »[28], est aujourd'hui rétrospectivement perçu comme signes annonciateurs d'un style. Cette première analyse fait elle-même fonction de préfiguration, dans la mesure où elle pose les jalons des analyses qui suivront. Les « figures d'Hermès » verront ensuite à l'œuvre une imagination ascensionnelle à travers les musiques – aériennes ? – associées à des personnages de messager. Au-delà des figures, seront alors prises en compte toutes les composantes de ces œuvres qui mélangent, entre autres, les genres, les cultures, le sacré et le profane, la voix et les instruments. Ces musiques *composées*, irréductibles à un genre donné, résultent d'une transmutation artistique qui en fait des musiques *transfigurées*[29]. De plus, en échappant à toute classification, elles appellent une *figuration transversale*, un discours qui franchisse les frontières établies pour pouvoir les « décrire ». Autant de « transfigurations » qui mettront en résonance la multiplicité des figures et l'unicité du fond qui en est solidaire. Dans la mise en rapport du pluriel et du singulier, qui oriente vers une *synthèse* de ce demi-siècle de création musicale « tippettienne », c'est l'œuvre musical qui émerge dans son intégrité.

---

[28] André Boucourechliev, *Le langage musical*. Paris : Fayard, 1993, p.21.

[29] Par allusion au *Midsummer Marriage*, où les héros, Mark et Jenifer, apparaissent « *partially transfigured* » en Athéna et Dionysos, « *still visible behind the supernatural transformation* » (I.8, p.35).

Dominantes

Les « préfigurations » visent à donner d'emblée un aperçu des dominantes de l'œuvre qui seront développées ultérieurement dans une perspective différente. L'attachement au passé fera l'objet du premier chapitre, « Chronos et Orphée », qui envisagera les rapports entre composition musicale et déni du Temps chez Michael Tippett. À la lecture de l'autobiographie « poétisée » que le compositeur a rédigée, se posera la question de savoir s'il est souhaitable de relier directement l'histoire personnelle de l'homme à sa production artistique. Bien qu'une interprétation psychanalytique soit particulièrement tentante dans le cas d'un créateur qui a cherché dans la pensée jungienne la solution à ses propres conflits intérieurs, ce serait déplacer vers la psychologie, fût-elle des profondeurs, l'intérêt de cette étude qui prétend saisir l'*œuvre* tel qu'en lui-même. Par référence à saint Augustin, « la distension de l'âme » (chapitre II) concernera ensuite l'attention au présent, pour explorer les diverses formes du temps musical dans les œuvres les plus significatives de ce point de vue. L'étude se poursuivra enfin en direction de l'avenir pour aborder l'œuvre lyrique à partir des livrets, autrement dit dans l'acte de « lire l'opéra » (chapitre III). Cette répartition ternaire, qui est celle du triple temps, sera reproduite dans chacune des autres parties. Dans ce troisième chapitre, l'analyse portera sur *New Year*, le dernier opéra de Tippett, et montrera comment, dans sa spécificité d'opéra du Nouvel

An, ce *cinquième* livret peut être tenu pour la quintessence de l'œuvre lyrique. Pour qui ne les connaît pas encore, il préfigure, en effet, ce que sont les quatre autres opéras.

Hermès, divinité tutélaire du compositeur, servira ensuite de guide dans l'œuvre lyrique, où il se matérialise sous de nombreux aspects, pour qui sait le reconnaître. « L'Hermès mythologique » (chapitre IV) de *King Priam* n'aurait-il pas pris la forme de cet « Astron, le messager céleste » (chapitre V), le mystérieux météore de *The Ice Break* ? Et que penser des multiples références, dont les commentateurs ne font aucun cas cependant, à ce qu'il est de tradition d'appeler l'Art d'Hermès ? « Quand le silence est d'or » (chapitre VI), Grand Œuvre et opéra présentent d'étonnantes affinités.

Là se situe le tournant entre ce qu'il sera convenu de nommer le « mélopoétique » et le musical proprement dit. Ce néologisme est inspiré de l'emploi du mot « melopoetics » par certains comparatistes américains pour désigner la discipline qui s'intéresse aux rapports entre littérature et musique. On rencontre aussi le terme de « melopoiesis »[30], qui a peut-être l'avantage de mettre l'accent sur le Faire étymologique, *l'activité* qui allie musique et littérature, plus que sur la discipline universitaire, et ainsi de réunir

[30] On pense en premier lieu à la « melopoeia » d'Ezra Pound, qui désignait ainsi dans son *ABC of Reading* la musicalité d'un poème, mais c'est à Lawrence Kramer que l'on doit la première utilisation du mot « melopoetics », dans le sens d'étude musico-littéraire, dans un article intitulé « Dangerous Liaisons : The Literary Text in Musical Criticism », *19th-Century Music* 13 (1989), 159 ; « melopoiesis » figure dans le titre d'un ouvrage de Jean-Pierre Barricelli : *Melopoiesis : Approaches to the Study of Literature and Music*. New York & London : New York University Press, 1988.

dans une même occupation créateur et critique. C'est en tout cas *l'esprit* de ce travail qui est, certes, à sa manière, un plaidoyer pour l'interdisciplinarité, mais surtout qui procède de la conviction que « la musique [...] fait de tout auditeur un poète »[31]. Que la musique, et plus particulièrement le *chant,* soit de l'ordre du *poïein,* voilà ce que suggère admirablement le substantif « mélopoétique ». Pris comme adjectif, il s'applique à l'œuvre du créateur et à celle du critique, puisqu'il participe aussi bien *du* poétique que de *la* poétique. Il est tout indiqué pour qualifier des figures qui, chez Tippett, sont à la fois musicales et littéraires, étant donné qu'elles résultent d'un double processus de création, celui d'un compositeur qui est son propre librettiste et qui n'a cessé d'écrire de la « musique à texte ». De même, l'étude des œuvres « mixtes » de Tippett invite à une double analyse, musicale et littéraire.

Il faudra cependant dépasser le dualisme texte/musique qui sous-tend malgré tout l'emploi de ce mot et lui préférer une définition élargie du *musical.* Ce sera l'objet de la troisième partie, qui procèdera par « transfigurations » successives. Après avoir considéré comme « oxymores » (chapitre VII) les alliances de contraires qui se manifestent dans l'attitude de Tippett à l'égard du système tonal et celles dont témoigne la mise en regard de certaines œuvres vocales et instrumentales, le moment sera venu d'évoquer la

[31] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.111. Dans la section intitulée « l'opération poétique », qui débute par le rappel du songe que Socrate, à la veille de sa mort, raconte à ses amis (*Phédon,* 60e) : « Fais de la musique, ordonne le songe à Socrate, et ne cesse pas d'œuvrer ; μουσικην ποιει και εργαζου », p.99.

transe qui, en tant que coupure qui relie, marquera le passage, « de syncopes en échos » (chapitre VIII), vers un au-delà de la figure. Ce franchissement sera aussi celui de la frontière entre musique savante et musique populaire, que signifie chez Tippett l'emblématique recours au « blues » (chapitre IX), grâce auquel les figures seront définitivement dépassées. Une telle démarche permettra de découvrir le lien secret qui unit les œuvres lyriques aux autres œuvres vocales et instrumentales et qui autorise le recours à la notion d'« œuvre musical » pour penser l'ensemble des musiques de Tippett.

*

Préfigurations

Temps littéraire et temps musical

Quid enim tempus ?
saint Augustin

▪ Un simple coup d'oeil de néophyte aux titres des opéras et oratorios de Michael Tippett laisse supposer que le temps occupe une place prépondérante dans ses œuvres. Entre la première d'entre elles, *A Child of Our Time*, et la dernière en date, *New Year*, on peut citer, parmi les opéras, *The Midsummer Marriage*, associé à la Saint-Jean, et parmi les œuvres chorales *The Mask of Time* ainsi que *The Vision of Saint Augustine*, dont le personnage éponyme est indissolublement lié à la pensée sur le temps. Cette empreinte du temps, loin de demeurer en surface, s'inscrit bien au-delà des titres. Rien d'étonnant à cela, puisque l'on sait que la musique est un art temporel par excellence.

Il est bien évident qu'une forme sonore ne peut être perçue indépendamment de la durée : toute mélodie égrène ses notes selon un ordre de succession. En outre, la musique, tant qu'elle demeure inscrite sur une partition, n'existe pas véritablement. Pour prendre vie, elle doit nécessairement être jouée. Jusque-là, elle n'est qu'une virtualité dont l'actualisation échappe à son créateur pour incomber à l'interprète, ou plus généralement à tous ceux qui contribuent à cette interprétation. Elle est donc intimement liée au temps vécu de la conscience qui l'actualise, puis de celle qui la perçoit – l'auditeur. Chez ce dernier, la musique suscite des mécanismes temporels, qui oscillent entre l'attente et le souvenir : attente du retour d'un thème familier, souvenir d'un passage brillant. Ainsi, la forme musicale coïncide avec la forme de toute vie intérieure par ce même caractère temporel, ce même équilibre précaire entre l'être et le néant.

Dans le cas particulier de la musique vocale, le temps musical doit composer avec un autre temps, que l'on peut appeler littéraire, celui du texte, et qui lui est, semble-t-il, antithétique. L'aspect conflictuel du rapport entre paroles et musique, si souvent stigmatisé, apparaît dans toute sa spécificité dès que l'on envisage cette alliance comme la mise en présence de deux temporalités distinctes. Le texte, en l'occurence, le livret, est doté d'une fonction essentiellement référentielle et conceptuelle. Il va donc proposer un temps représenté. À supposer que la musique, elle, ne représente rien et se contente de *se* présenter, le temps qu'elle manifeste sera alors un temps *vécu*. Cette distinction certes schématique a le mérite de suggérer la tâche ardue qu'est pour le compositeur la

réconciliation de ces deux pôles. La résolution totale de l'antinomie est-elle possible ? Ou bien est-ce la persistance d'une certaine tension qui fait le charme même de ces genres ambigus que sont l'opéra et l'oratorio ? En tout cas, grâce à la musique vocale, l'ouïe recouvre son rôle plein d'audition et de compréhension en devenant véritablement le sens de l'entendement.

Temps littéraire et temps musical ne peuvent donc être considérés que conjointement, dans le rapport dynamique et peut-être même dialectique qui les unit dans la globalité de l'œuvre. Si des distinctions s'imposent, elles se situent au sein de la catégorie du temps. Chez Michael Tippett, on peut envisager d'abord le temps du récit autobiographique, celui par lequel la vie et l'œuvre du musicien se rejoignent ; puis le temps psychologique de la conscience et de l'inconscient, qu'il s'agisse de la durée attribuée aux personnages d'opéra ou de celle qui est vécue par l'auditeur. Le temps, c'est aussi une certaine conception de la vie, de l'histoire, du monde, bref un thème philosophique ouvrant la voie à une métaphysique et à une mantique. Aussi le livret de *New Year*, dans sa fonction « paratextuelle » vis-à-vis de l'œuvre *musicale*, traduit-il à la fois l'aporie du temps et le mystère de la musique, comme le font ces mots du compositeur : « Music is the expression of Eternity as against Time »[1].

*

[1] Meirion Bowen, ed., *Music of the Angels : Essays and Sketchbooks of Michael Tippett*. London : Eulenburg Books, 1980, p.61.

Chapitre premier

Chronos et Orphée

You can't turn back.
You can't turn back.
You can't turn back.
You can't turn back, can you ?
R. Murray Schafer

▪ Pour son dernier opéra, *New Year*, Tippett imagine une scène au cours de laquelle, pour se désaltérer, une jeune fille a le choix entre la fontaine de l'oubli et le lac du souvenir. Réfrénant son impulsion première, elle se détourne de l'eau pourtant suave de la fontaine pour boire, comme le lui conseille son compagnon, au lac de mémoire, quelle qu'en soit l'amertume :

> You see, Jo Ann, that is the lake of rememb'ring
> Tears of sorrow, tears of joy, bitter-sweet.
> Go ask to drink. (III.2, p.29)

Peu après, le compositeur fait paraître son autobiographie, sous un titre que l'on peut qualifier également de « bitter-sweet »[1] :

[1] Oxymore cher à Tippett qui en fait le mot-clé de son *Knot Garden*.

Those Twentieth-Century Blues. Lui qui est la mémoire vivante de son siècle n'hésite pas à évoquer les drames planétaires et les tragédies personnelles qu'il a connus depuis sa naissance en 1905. À une bienheureuse amnésie, il préfère la remémoration des joies et des peines qui ont marqué sa vie, depuis la reviviscence des terreurs enfantines jusqu'aux traumas consécutifs à deux guerres mondiales, à la bombe d'Hiroshima et au suicide de sa meilleure amie.

INTIMATIONS OF MORTALITY

La nécessité de l'écriture autobiographique ne s'est imposée à lui que tardivement, alors qu'il était déjà octogénaire. Comme il l'explique dans sa préface, intitulée « Intimations of Mortality », le moment où il s'est résolu à faire le récit de sa vie a coïncidé avec celui où il dut être opéré d'un cancer, la perspective de sa propre mort lui apparaissant alors pour la première fois : « the operation was successful, but it was my first real intimation of mortality »[1]. Propos qui mettent étonnamment en résonance la vie et l'œuvre de celui qui composait, quelques années plus tôt, ce *Mask of Time* dont les derniers mots, repris comme à l'infini par les différentes parties du chœur, préfiguraient cette prise de conscience : « O man, make peace with your mortality,/for this too is God ». À quatre-vingt-trois ans, la maladie sonnait l'heure de la complète acceptation de sa condition d'homme, et par conséquent de l'inévitabilité de la mort,

[1] Michael Tippett, *Those Twentieth-Century Blues*. London : Hutchinson, 1991, p.xii.

pour celui qui avait jusque-là pris ses désirs d'éternité pour la réalité : « For having lived to 83, remaining by and large healthy, enjoying a seemingly endless creativity [...], it was tempting to think that I might go on for ever » (*Blues*, p.xii). Cette remarque est moins anodine qu'il n'y paraît, si on la rapporte aux analyses de Bergson sur le rôle « biologique » de l'imagination pour mettre la mort en échec. Par réaction défensive, l'imagination tend à contrecarrer la conscience de la décrépitude et de la mort, pour éviter que le pouvoir « dissolvant » de l'intelligence ne vienne entraver le projet vital[2].

EUPHÉMISATION DE LA MORT

Cette fonction de l'imagination ainsi mise en évidence par Bergson n'est-elle pas à l'œuvre dans toute activité créatrice ? Pour Gilbert Durand, « l'art tout entier, du masque sacré à l'opéra comique, est avant tout entreprise euphémique pour s'insurger contre le pourrissement de la mort »[3]. Et loin de considérer cette euphémisation comme anesthésiante, il insiste sur le dynamisme inhérent à l'imagination symbolique :

> L'Espérance de l'espèce, ce qui dynamise la pensée humaine, est polarisée par deux pôles antagonistes autour

---

[2] Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris : P.U.F, 1932, pp.127, 137, 159.

[3] Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*. Paris : P.U.F, 1964, p.118.

> desquels gravitent tour à tour les images, les rêveries et les poèmes des hommes.[4]

MUSIQUE ET DÉNI DU TEMPS

On ne peut s'empêcher de penser que la dialectique à laquelle il est fait référence vaut tout aussi bien pour les *musiques* des hommes. Celles-ci représentent, en effet, un parfait exemple de déni du Temps. Il est révélateur que des assertions similaires sur l'œuvre d'art comme expression d'une révolte constructive contre la mort viennent conclure un ouvrage de sémantique psychologique de la musique

> L'œuvre d'art est donc une négation de la mort elle-même en ce qu'elle vient combler le creux néant de la vie biologique de l'homme. La culture est œuvre de *réparation* et de promulgation de l'avenir.[5]

Dans ce cas, c'est l'étude du fait musical qui a permis d'appréhender l'essence supposée de l'art, comme si la musique en était l'exemple le plus patent. Si elle est littéralement perçue comme « une question de vie et de mort », c'est « parce qu'à travers le temps musical, nous jouons notre temps pour que nous en jouissions sans en mourir »[6].

---

[4] Gilbert Durand, *op.cit.*, p.125.

[5] Michel Imberty, *Les écritures du temps : sémantique psychologique de la musique*. t.2, Paris : Dunod, 1981, pp.237-238.

[6] Michel Imberty, *op. cit.*, p.149.

Ce n'est pas un hasard si les plus belles pages de Jankélévitch sur la musique montrent comment celle-ci participe d'une « temporalité enchantée », comment sa fugacité induit, certes, une nostalgie, mais une nostalgie « rassérénée ». Celle, précisément, qui émane de *Those Twentieth-Century Blues.*

1. Avertissements

EN AVANT, EN ARRIÈRE ET DE CÔTÉ

Dans sa préface, Tippett se défend d'un attachement exclusif au passé et déclare à la fois ne pas souhaiter revenir en arrière et être impatient d'entrer dans le nouveau millénaire. Il n'en demeure pas moins que l'écriture de son autobiographie, qu'il justifie par la révélation de sa propre finitude, relève d'une stratégie d'évitement de l'inexorabilité du temps, autrement dit d'une écriture musicale, telle que la conçoit Jankélévitch :

> Car si elle est toute temporelle, la musique est du même coup une protestation contre l'irréversible et, grâce à la réminiscence, une victoire sur cet irréversible, un moyen de revivre le même dans l'autre.[7]

Dans *Those Twentieth-Century Blues* le rapport au temps, et en particulier au passé, est de cet ordre-là. Le narrateur autodiégétique se libère des contraintes temporelles en se jouant de la

---

[7] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable.* 1961, Paris : Seuil, 1983, p.122.

chronologie, liberté explicitement revendiquée dans la préface : « the plan of the book is vaguely chronological, but often I have looked forwards or backwards, or glanced sideways » (*Blues*, p.xii). Cette déclaration, qui recourt à la spatialisation métaphorique du temps, fait d'ailleurs étrangement écho à celle d'un personnage de l'opéra *New Year*. En des termes similaires, Pelegrin, le spationaute de Nowhere-Tomorrow, se définit par sa capacité à voyager librement dans le temps comme dans l'espace :

> **PELEGRIN** *(breaking into florid song)*
> Ah.
> Now Pelegrin shall wander, flying
> [...] All three ways in space:
> Up, down, and to the side.
> Both two ways in time: behind, ahead. (I.2, p.8)

Or, pour des raisons musicales qui seront examinées ultérieurement, cette aria au lyrisme presque insolent est de celles que l'on ne peut oublier. C'est pourquoi la spatialisation du temps que l'on note dans *Those Twentieth-Century Blues* suggère immanquablement le chronotope unique dans lequel se meuvent les personnages de *New Year*. Le rapprochement devient alors évident entre l'autobiographe et Pelegrin qui, une fois aux commandes de sa navette, profite d'être le maître à bord pour utiliser l'engin à sa guise comme machine à remonter le temps.

NOSTALGIE

On peut en outre qualifier de nostalgique la complaisance manifeste avec laquelle le compositeur évoque certains moments de sa vie, dont l'intérêt réside moins dans leur valeur d'information pour le public que dans le retentissement psychique qu'ils ont eu et ont encore pour celui qui les raconte. L'acte de narration est pour lui le moyen, à plusieurs années d'intervalle, de « revivre le même dans l'autre ».

LE PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE

C'est d'ailleurs le propre du « pacte autobiographique » en général que d'entretenir la confusion identité/altérité en postulant que l'auteur, le narrateur et le personnage principal ne font qu'un. Cela se vérifie dans *Those Twentieth-Century Blues*, où le débrayage actantiel est imperceptible. La distance temporelle qui sépare Je-narré et Je-narrant ne fait qu'affirmer l'unicité du « moi » par-delà les avatars de l'existence, l'acte d'énonciation tirant sa force de cohésion de l'éternel présent du nom propre, celui de Michael Tippett, à la fois être humain et instance textuelle qui prend la responsabilité du récit. Mais en ce qui concerne l'empreinte affective du passé narré dans l'autobiographie, il va sans dire qu'elle ne peut être imputée avec certitude qu'à *l'auteur implicite* de l'ouvrage, le seul qu'il soit donné d'appréhender par la lecture.

POÉSIE ET VÉRITÉ

Le statut problématique du référent dans l'entreprise autobiographique n'échappe pas à Tippett qui prend la précaution d'annoncer dans sa préface la nécessaire oscillation de son récit entre réalité et fiction : « As in Gœthe, fantasy and actuality interweave to some extent throughout the narrative » (*Blues*, p.xi). Ce n'est pas le droit au mensonge, ni même à l'erreur ou à l'invention qui est revendiqué en ces termes, mais, comme le laisse entendre la référence à *Poésie et vérité* de Gœthe, la spécificité *littéraire* de la narration autobiographique. Ce qui différencie *Those Twentieth-Century Blues* du compte-rendu événementiel de la vie de son auteur, comme ce qui distingue récit et histoire, dans l'acception de Genette, c'est l'intervention de l'imagination qui opère un déplacement d'intérêt [8] : du tangible à l'intangible, de l'extériorité à l'intériorité, du conscient à l'inconscient. Ces pôles sont précisément ceux qui, pour Gilbert Durand, dynamisent la psyché humaine.

2. Nocturne

DOUBLE VIE

Si l'imaginaire se structure selon un double régime, diurne et nocturne, il en est de même, au sens le plus littéral, pour le récit que

[8] Il est intéressant de noter que Bergson, nomme « fonction fabulatrice » le rôle biologique de l'imagination.

Tippett fait de sa vie. Ses nuits y ont droit de cité au même titre que ses jours, et peut-être même davantage. Tandis que sont rapportés les événements qui ont fait de lui un homme public, le voile est aussi levé sur les amours illicites de l'homme privé. Les songes qu'il a eus, minutieusement transcrits, font pendant aux réalités historiques de ce siècle qu'il ne manque d'évoquer. Cette dualité se reflète dans la composition même de l'ouvrage, qui s'ouvre et se clôt sur un récit de rêve. Ce cadre onirique suggère que le jour et la nuit sont mis dans une relation de complémentarité du début à la fin de la narration, cette dernière s'employant à réconcilier les contraires comme l'imagination est apte à le faire.

RÊVES

Que les rêves soient placés au seuil du récit est révélateur de l'importance existentielle qui leur est accordée par l'auteur-narrateur. Leur appartenance à la phase nocturne du sommeil et du repos les relèguent, certes, à une situation marginale par rapport à la phase diurne de la veille et de l'action, habituellement valorisée dans notre culture. Ils sont cependant le passage obligé qui permet l'accès quotidiennement renouvelé au monde de la vigilance. De même que le rêveur doit faire l'expérience du songe jusqu'au bout de la nuit pour retrouver la réalité au matin, de même le lecteur de *Those Twentieth-Century Blues* doit prendre connaissance du rêve liminal

qui lui est conté pour entrer dans l'autobiographie proprement dite et passer par le rêve final pour en sortir.

PARADOXES

Le récit ne se contente pas de mimer par sa structure l'alternance des jours et des nuits. Il fait apparaître, au mépris de l'opinion courante, l'importance primordiale des rêves dans la vie psychique, ces rêves qui adviennent au cours du sommeil judicieusement nommé « paradoxal », comme s'il y avait correspondance entre le physiologique et le philosophique. Paradoxe que la concomitance du plus grand repos physique et de la plus grande activité cérébrale ; paradoxe que la coïncidence de la lucidité avec le nocturne. C'est une semblable apologie du rêve qui semble s'élaborer au fil des pages, l'écriture allant jusqu'à abdiquer ses droits narratifs pour laisser la parole aux rêves eux-mêmes, comme au chapitre VI, dont le titre est métalinguistiquement suggestif : « The Dreams Take Over ». La formule vaut aussi bien pour la période considérée, qui est celle de l'auto-analyse jungienne entreprise par le compositeur, que pour la rédaction du chapitre, qui laisse place à la notation pure d'une série d'épisodes oniriques de l'année 1939[9]. L'irruption dans la

[9] Il est significatif que David Clarke, dans une recension par ailleurs très fine de *Blues*, regrette la présence de ce qu'il qualifie de « unprocessed raw material », et trouve inacceptable dans une autobiographie digne de ce nom ce qu'il considère comme « an abrogation of authorial responsibility ». Voir « Tippett In and Out of *Those Twentieth-Century Blues* » : The Context and Significance of an Autobiography », *Music and Letters*, 74 (3), août 1993, p. 404. On peut néanmoins dépasser ce jugement de valeur un peu hâtif pour noter la pertinence de cette apparente démission de l'auteur-narrateur. C'est par humilité vis-à-vis de ce qui dépasse ses facultés vigiles et non par paresse ou lâcheté qu'il s'efface devant son vécu onirique pour le livrer tel quel. Il semble que l'on ait affaire à une loi du genre, le récit de rêve étant, en règle générale, davantage de l'ordre

narration au prétérit de leur retranscription au présent simple est signe de l'acceptation, par l'énonciateur, de la suspension de son récit au nom d'une nécessité supérieure. Ainsi les incessants va-et-vient temporels s'inscrivent-ils dans cette allégeance stylistique au langage des songes[10]. On comprend alors que les mouvements oculaires de l'auteur-narrateur – en avant, en arrière et de côté – sont *aussi* ceux que connaît, les paupières closes, en plein sommeil paradoxal, le rêveur.

3. L'interprétation du rêve

MORMÔ

L'autobiographie commence par cette phrase : « My first dream of any significance concerned the Biting Lady » (p.1). Le paragraphe qui suit est en partie consacré à la narration du rêve, un cauchemar récurrent, apprend-on. Contrairement aux rêves d'adulte ayant servi de support thérapeutique, ce rêve d'enfant est intégré au récit des jeunes années de l'auteur :

> Soon after I was born, on 2 January 1905, my parents decided to take my brother, Peter (born the year before), and myself from Eastcote, Middlesex, to live in the little

---

du procès-verbal que de la narration. Le temps de prédilection pour le compte-rendu de rêve est le présent, ce qui est le cas dans *Blues* et ce qui en souligne de manière intéressante pour un auteur de livrets d'opéra la parenté avec le langage didascalique. Voir à ce sujet Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*. Paris : José Corti, 1993, pp. 322-325.

[10] Meirion Bowen aime à citer cette remarque faite à l'issue d'un concert par un spectateur à propos du compositeur : « This man is an incredible dreamer of dreams ».

> village of Wetherden in Suffolk. The cottage they had bought there was L-shaped : but in my dream, it seemed to be square. I slept in a cot in my parents' bedroom, where they lay separately in twin beds ; I think I can remember them snoring. In my dream, I woke up and heard the Biting Lady arrive. (p.1)

Après avoir mentionné ses date et lieu de naissance, il laisse de côté les considérations d'état-civil. Le nom de ses parents est passé sous silence contrairement aux noms de lieux, qui évoquent la maison natale et celle qui l'a aussitôt remplacée, dans les faits sinon dans le cœur du petit enfant. Pour lui, un nouvel investissement affectif s'avère nécessaire, afin de combler tant bien que mal le manque, tandis que pour les parents, qui ont *acheté* le cottage, l'investissement a été d'ordre financier. Dès la naissance, la vie s'accompagne de l'expérience de la perte et de ce sentiment d'inévitabilité qu'exprime Priam devant le berceau de Pâris : « So was I once a baby, born without choice » (I.1, p.75).

TRAUMDEUTUNG

Le mélange de réalité et de fiction annoncé dans la préface ne tarde pas à se préciser : en déclarant qu'il *croit* se rappeler le ronflement de ses parents, l'auteur situe d'emblée le récit dans un entre-deux fantasmatique. La « fonction fabulatrice » qui est à l'œuvre a manifestement créé un souvenir-écran[11]. Mais en s'auto-désignant comme tel, celui-ci invite à une lecture psychanalytique

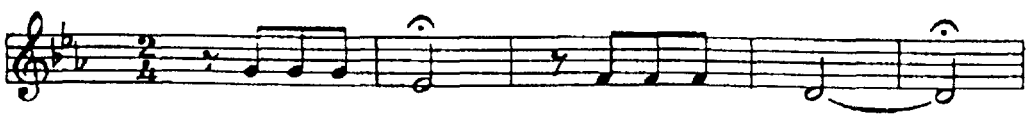
[11] On sait que Freud a pris l'autobiographie de Gœthe, *Poésie et vérité*, dont se réclame Tippett, comme exemple de souvenir-écran.

dont les conclusions se trouvent d'avance ridiculisées. Ce qui tient lieu de référence à la scène primitive est le stertor emplissant la chambre parentale. La nature *parodique* de cette évocation rend sujette à caution toute interprétation *sérieuse*. Le texte incite tout à la fois à la glose et à la prudence quant aux certitudes qui peuvent en découler. La mention du ronflement en guise de (pseudo)-souvenir originel de celui qui est devenu un compositeur de renom est à ce titre exemplaire de tous les « souvenirs » colligés dans son autobiographie.

Sans se laisser entraîner sur le terrain glissant de l'interprétation, force est de constater que ce ronflement parental donne lieu à une expérience auditive, à l'instar du rêve :

> I never saw her. She came to the front door and wanted to get in. I was terrified. I could hear her come round the house and back to the front door. She knocked and knocked, shouting very loudly, "Front door !" : then I woke up. (p.1)

LE DESTIN QUI FRAPPE À LA PORTE

L'insistance sur la perception auditive liée à cette terreur première est des plus « significative » – pour reprendre l'adjectif employé par l'auteur dans son incipit. Ce martèlement répété n'est-il pas censé évoquer « le Destin qui frappe à la porte » ?

Dans la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, ce thème, qui introduit une sorte de *Urmodell* rythmique – trois brèves et une longue – préfigure ce que sera la symphonie tout entière[12]. Sa position initiale fait choc et l'inscrit d'emblée dans la mémoire. D'abord énoncé dans une incertitude tonale perçue comme menaçante, puis rappelé avec une fureur obsédante, il est rétrospectivement reconnu comme cellule unificatrice de l'œuvre.

PRÉSAGE

De même le cauchemar, vécu avec effroi par l'enfant qui n'y était pas préparé, puis avec angoisse à chaque nouvelle occurrence, prend valeur de présage pour l'adulte qui se le remémore :

> Maybe it was an omen of the difficulties I was to encounter later in relation to my mother – difficulties that persisted almost to the end of her days. Or, possibly, it was anterior to the horrors of a second circumcision – a quite dramatic affair, which certainly left an emotional scar. [...] When the cut occurred, I woke immediately and let out a piercing shriek. There was blood everywhere. The Biting Lady had broken through. The little house (or my unconscious) was no longer safe and secure. (pp.1-2)

La *fonction* du rêve ne fait aucun doute : « it was an omen », « it was anterior to ». Les incertitudes qui subsistent – « maybe »,

---

[12] Sur les symphonies beethoveniennes comme « forteresses du temps » – « ce temps de création victorieux du temps » – voir André Boucourechliev, *Essai sur Beethoven*. Arles : Actes Sud, 1991, p.85. Il consacre les pages qui précèdent à « la marche frontale du temps » qui est prise pour sujet dans la *Cinquième* (pp.74-84).

« or, possibly » – portent sur le contenu latent – « an omen *of* », « the horrors *of* ». Refusant de réduire son cauchemar à une signification unique, Tippett avance deux explications possibles : il le rattache soit à ses difficultés relationnelles avec sa mère, soit au traumatisme de sa circoncision[14]. La valeur prémonitoire du rêve, en revanche, semble aller de soi.

Cette oscillation entre le rêve et un *après* susceptible de lui donner *a posteriori* un sens situe le récit dans un entre-deux somme toute confortable pour le narrateur. Une fois prise en charge par ce dernier, l'expérience anxiogène du passé perd son aspect terrifiant. Le fait de pouvoir attribuer à l'événement une valeur prédictive est en lui-même rassurant. C'est ce que révèle la composition du passage, qui reproduit ce mouvement sécurisant entre l'*avant* et l'*après*.

Sa structure binaire n'est nulle part plus apparente que dans la typographie qui la matérialise : par deux fois, le tiret associe en une même phrase le présent et l'avenir du rêveur. Le pouvoir de persuasion de cette liaison sémiologique contredisant la scission sémantique est frappant. Il s'ensuit un rapprochement subreptice de l'hypothétique et de l'indubitable : au « possibly » succède le « certainly » qui ne se situe pourtant pas sur le même plan, mais qui donne l'impression d'une certitude. Ce qui permet au narrateur de

[14] Circoncision décidée pour ses deux fils par un père désireux de leur éviter les inconvénients d'un phimosis dont il aurait lui-même souffert. Le motif invoqué est donc d'ordre médical, auquel s'ajouterait, selon Tippett, un double souci d'hygiène et de moralité.

gagner en assurance et de conclure : « In a wider, yet related sense, the dream meant that one day I would have to grow up, cope with the turbulence within myself » (p.2).

La mise en relation répétée de ce qui est avec ce qui n'est pas encore et le réconfort qui l'accompagne s'apparentent au *fort-da* qui mime l'absence/présence de la mère. Si l'on considère la manière dont la théorie psychanalyique affleure (ironiquement ?) dans le récit, la référence freudienne n'est guère surprenante. Les termes dans lesquels est évoquée la circoncision n'associent-ils pas à l'événement le bercement maternel ?

> The doctor decided that I, aged 5, should not have an anaesthetic this time, but should be lulled into sleep by other means, while sitting on the basin in anticipation. (p.1)

L'ambivalence de ce « lulled into sleep » est manifeste. C'est celle du leurre dont est victime l'enfant que l'on berce d'illusions, puisque le sommeil induit est de fausse sécurité. C'est celle du rôle de la mère, l'absente du texte. C'est aussi celle du bercement en tant que phénomène transitionnel, celui qui, pour l'*infans*, assure, comme l'ours en peluche de Winnicott, le passage de la fusion à la relation avec la mère – le narrateur augurant de son rêve « difficulties [...] in relation to his mother ». C'est enfin celle de la musique, « la grande endormeuse », comme l'appelle Catherine Clément[15].

---

[15] Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris : Grasset, 1979, p.343 :« Encore aujourd'hui, si j'aime l'opéra, c'est à cause de la grand endormeuse dont je connais les charmes et la puissance réparatrice ».

(AN)AESTHETIC

Doit-on comprendre d'après ce récit que le traumatisme de la coupure allait marquer à jamais l'œuvre de Tippett (voir troisième partie) ? Que l'anesthésie refusée à l'enfant signait son entrée en esthétique ? Que la musique serait un choix obligé pour celui qui avait fait l'expérience, dans la sensation, de la contiguïté de la douceur et de la douleur ? Qu'une fois adulte, il donnerait aux autres, aux spectateurs « sitting in anticipation » dans la salle de concert, de quoi les empêcher momentanément de souffrir, grâce à un anesthésique de sa composition ? Ce ne sont que quelques-unes des multiples lectures auxquelles invitent un passage comme celui-ci et l'autobiographie dans son ensemble.

4. Lyrisme

LE PREMIER QUATUOR À CORDES

C'est dans son chapitre le plus important, par le nombre de pages et le contenu affectif, celui qu'il intitule « The Dreams take Over », que Tippett met explicitement en résonance sa vie et son œuvre. Il associe ce qui fut pour lui la découverte de sa voix musicale à une rencontre avec quelqu'un dont il tomba éperdûment amoureux : le premier opus (officiel) coïncide avec le premier grand amour :

> Meeting with Wilf was the deepest, most shattering experience of falling in love : and I am quite certain that it was a major factor underlying the discovery of my own

> individual musical « voice » – something that couldn't be analysed purely in technical terms : all that love that flowed out in the slow movement of my First String Quartet, an unbroken span of lyrical music in which all four instruments sing ardently from start to finish. (p.58)

Comme le compositeur en a la conviction, il s'agit bien d'un moment crucial dans la formation de sa personnalité artistique. Si le mystère de la musique et de l'amour échappe à l'analyse, le musicologue ne manquera de reconnaître dans le mouvement lent de ce *Premier Quatuor* le premier exemple de ce que Ian Kemp appelle « that long soaring melodic line characteristic of so much of Tippett's output »[16]. Bien que l'œuvre n'ait guère attiré l'attention lors de sa première en 1935, le compositeur persévéra dans cette direction, qu'il sentait correspondre à son moi profond. Le lyrisme de ce *lento cantabile*, chanté par tous les instruments, non pas à l'unisson mais en parfaite harmonie, se retrouvera dans *The Midsummer Marriage* et ne le quittera jamais plus[17]. La pavane, qui prête sa structure à ce mouvement du quatuor, évoque le couple et inaugure une série de danses qui culminera dans la sarabande (voir chapitre VIII). Quant au quatuor à cordes, il jalonnera sans faillir la carrière de Tippett – en 1942, 1946, 1978 et 1991 – comme si chaque nouveau quatuor était la commémoration de cette rencontre de 1935 qui marqua la révélation du compositeur à lui-même.

---

[16] Ian Kemp, *Michael Tippett : The Composer and His Music*. London : Eulenburg, 1984, p.123.

[17] Même les œuvres qui en sont dépourvues, comme *King Priam*, ne font que se *démarquer* de ce lyrisme premier qui demeure la référence constante.

SENTIMENTS ET REPENTIRS

Que ce soit un moment décisif d'un point de vue *esthétique* est mis en évidence par la longue genèse de l'œuvre, écrite en 1934-1935 puis revue et corrigée de manière conséquente en 1943. Les modifications portent sur la *structure* du quatuor, le problème étant, semble-t-il, *d'intégrer* le mouvement lent, dicté par l'épanchement des sentiments de l'artiste, dans l'œuvre. Le fait que les deux mouvements qui le précédaient aient été finalement refondus en un seul ne témoigne-t-il pas, plus généralement, de la difficulté formelle à introduire dans l'œuvre des sentiments personnels, à leur assigner une place esthétiquement satisfaisante ? Il y a, en tout état de cause, quelque chose d'emblématique dans un changement de conception aussi radical, unique chez Tippett, qui n'a pas l'habitude de revenir sur les œuvres achevées.

Le seul autre cas où une œuvre a été remise sur le métier, sans toutefois subir de telles corrections, est *The Heart's Assurance*. Le cycle de chansons a ceci de commun avec le *Premier Quatuor* que sa composition est indissociable du vécu intime de Tippett. Tout tend à indiquer que, lorsque l'émotion est trop forte, l'œuvre créée ne peut atteindre d'emblée un niveau d'autonomie satisfaisant. Avec le temps, en revanche, le recul devient suffisant pour que l'« artefact » trouve sa forme définitive. C'est à la fin de *Blues* que l'on trouve sous la plume de Tippett ce terme emprunté à Yeats :

> In Yeats' jargon, an artefact is a work of art that is entirely separated from its creator – where the personal emotion has disappeared into the magnificenc of the craft (p.274).

Là encore, l'autobiographie, en révélant la charge affective contenue dans l'œuvre – en l'occurrence *The Heart's Assurance* – et tenue jusqu'ici secrète, permet de mesurer la transmutation artistique accomplie.

FRESCA

C'est avec une grande pudeur que Tippett évoque ses sentiments pour Francesca Allinson, l'amie, la confidente, celle qui pendant des années espéra devenir sa femme et qui, en 1945, lasse de lutter sur plusieurs fronts – la déception sentimentale, la maladie et le traumatisme de la guerre – mit fin à ses jours :

> The last years of the war were also Fresca's last years. We could not really live together [...] – for my obsession with musical composition kept getting in the way. (p.184)

Sans éluder sa part de responsabilité dans le tragique événement, Tippett relate les faits avec une simplicité touchante et un sentiment d'inéluctabilité que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher de certaines de ses musiques :

> Depressed by ill-health and the war, Fresca had indicated to her family that she might commit suicide, and they then watched over her very carefully. But she managed to evade them one spring day, took a taxi out to the village of Clare (in Suffolk) and threw herself from a bridge into the River Stour, in imitation of Virginia Woolf. (p.184)[18]

[18] Sur Virginia Woolf et la poétique de l'eau, voir Marie-Paule Vigne, *Le thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*. Talence : Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.

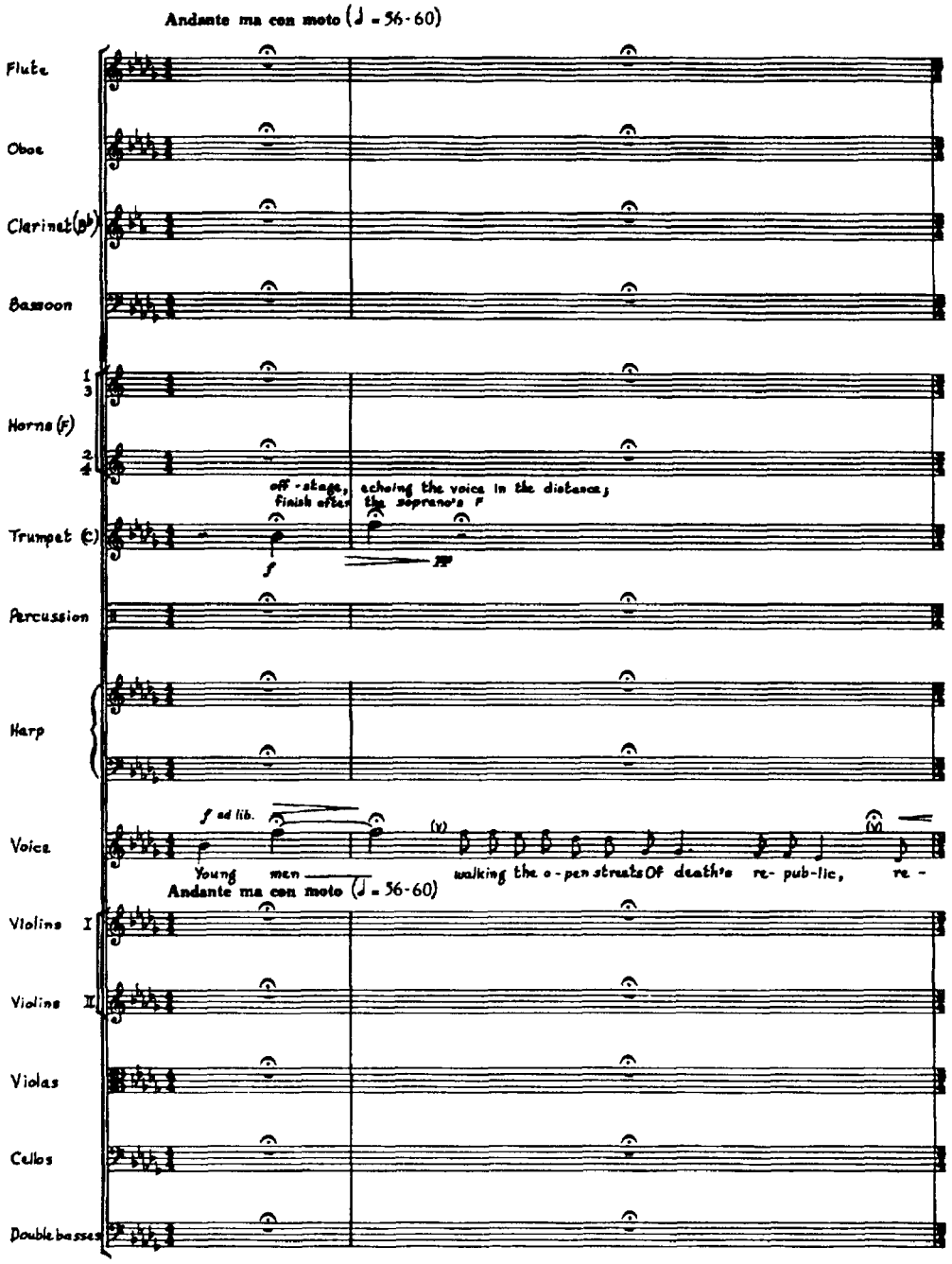
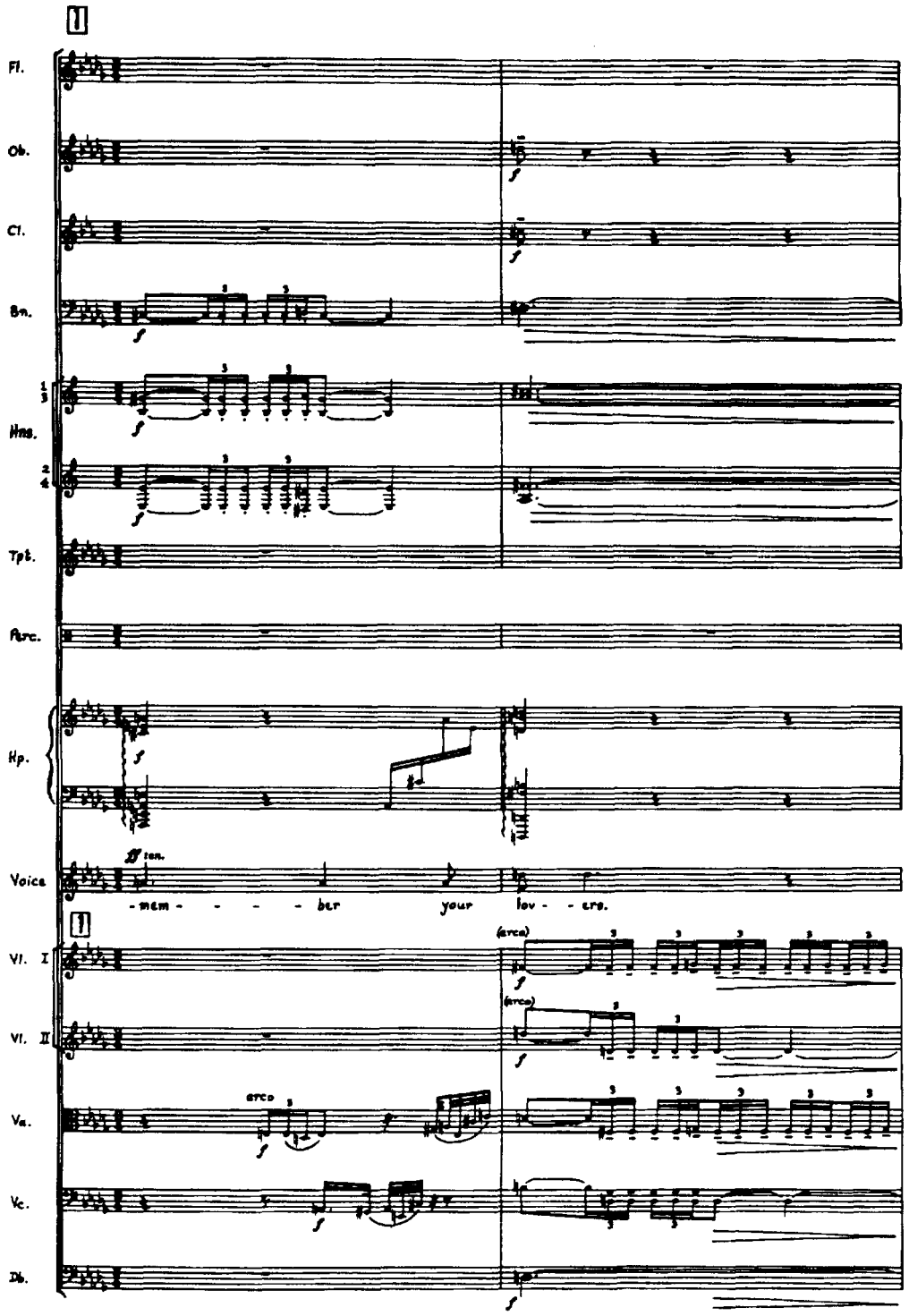
Le geste de Fresca, choisissant de retrouver dans l'eau courante la fraîcheur native de son diminutif, fait aussi figure de sacrifice au nom de la musique. Elle s'immole pour que le musicien puisse continuer à créer à sa guise dans la solitude, pour que la source créatrice de musique jamais ne tarisse. Pour qui connaît *King Priam*, la jeune femme semble disparaître dans le « stream of sound,/In which the states of soul,/Flow, surfacing and drowning,/While we sit watching from the bank » (III. interlude 3, p.90). Sur la rive, on imagine le compositeur désemparé qui assiste, impuissant, à l'inévitable noyade. Inversement, après avoir lu ce passage de l'autobiographie, l'hymne d'Hermès à la musique d'où sont tirées ses paroles prend une coloration sentimentale inconnue jusqu'alors et l'eau qui court dans l'ensemble de l'œuvre de Tippett acquiert une importance insoupçonnée.

« LOVE UNDER THE SHADOW OF DEATH »

Il fallut l'exhortation amicale de Peter Pears, et un recul de cinq ans, pour décider le compositeur à entreprendre en 1951 *The Heart's Assurance* à la mémoire de Francesca. Il fallut aussi la publication posthume de poèmes d'amour écrits par de jeunes hommes à qui la dernière guerre avait coûté la vie pour que les sentiments personnels trouvent une expression impersonnelle à travers les mots des autres. Il fallut que le deuil individuel prenne une dimension collective pour que la mise en musique de ces poèmes puisse aboutir, en 1951, à une œuvre achevée. Il fallut attendre 1990 pour que, à l'occasion du

quatre-vingt-cinquième anniversaire du compositeur, une orchestration remplace l'accompagnement de piano. Bien que quarante-cinq ans se soient écoulés, Tippett délégua à Meirion Bowen cette tâche qui devait donner enfin tout son retentissement à l'œuvre.

L'intérêt de la version orchestrale est particulièrement perceptible dans la dernière section du cycle, « Remember your lovers », sur un poème du même titre écrit par Sidney Keyes, et qui est une sorte de récapitulation des quatre autres. Pour évoquer ce qu'il nomme « Love under the shadow of death » (*Blues*, p.187), il ne fallait, en effet, pas moins de cinq poèmes à Tippett, car l'émotion ressentie ne pouvait être contenue en un seul. On compte de la même façon cinq quatuors et cinq opéras, dont le dernier a toujours un statut particulier par rapport aux précédents.

Désormais associé à la trompette, l'appel aux jeunes hommes qui ont trouvé la mort dans cette guerre sonne comme un éternel adieu, les deux notes de l'instrument solo faisant écho de manière saisissante aux deux syllabes proférées par la voix : « Young men ». Cet appel, répété en début de chacune des strophes du poème, retentit ainsi à quatre reprises, chaque fois prolongé par la trompette, qui n'intervient qu'à cet effet. Les silences de l'instrument entre chaque sonnerie sont donc aussi éloquents que ses interventions, pour lesquelles le reste de l'orchestre se tait à son tour :

Andante ma con moto (♩ = 56-60)
Flute
Oboe
Clarinet(B♭)
Bassoon
Horns (F)
off-stage, echoing the voice in the distance;
Finish after the soprano's F
Trumpet (C)
Percussion
Harp
Voice
f ad lib.
Young men
Andante ma con moto (♩ = 56-60)
walking the o-pen streets Of death's re- pub-lic, re -
Violins I
Violins II
Violas
Cellos
Double basses

1
Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hns.
Tpt.
Perc.
Hp.
Voice
ten.
-mem- - - - ber your lov- - ers.
1
Vl. I
Vl. II
Va.
Vc.
Db.
(arco)
arco

On a affaire à un véritable « langage » des instruments, qui repose sur l'emploi traditionnel et conventionnel de la trompette tel que Purcell le conçoit. On se souvient que la trompette allie parfaitement le martial et le sacré dans *King Arthur*, qui contient l'évocation musicale des fonctions du souverain, chef des armées et perpétuateur des vertus incarnées par saint Georges : « a soldier and a saint » (section 41a). Les paroles y opèrent un renversement dans l'attribution des propriétés sémantiques qui, du langage verbal passent au langage instrumental. Ce renversement, qui repose sur la croyance en l'expressivité des instruments, en leurs qualités mimétiques intrinsèques, affirme la capacité des trompettes, ainsi que des tambours, à *dire* les différentes phases du combat – défi, affrontement, victoire des uns au prix de la défaite des autres : « "Come if you dare," our trumpets sound./"Come if you dare," the foes rebound./"We come, we come, we come, we come,"/Says the double beat of the thund'ring drum » (9). L'issue de la guerre se mesure à l'intensité du son produit par les joueurs de trompettes, puisqu'elle résulte de la force même du souffle vital qui anime chacun des deux camps. Le « souffle » de Priam est aussi la préoccupation de Tippett dans l'opéra qu'il lui consacre.

King Priam s'ouvre, en effet, sur une fanfare qui monte de la fosse d'orchestre et qui est « mise en abyme » sur scène, devant le

rideau, quelques figurants mimant des hérault s tandis que se joue le prélude. Dès la première scène de l'acte I, le son de la trompette retentit également pour signifier la souveraineté triomphante et sans faille, avant que le destin des habitants de Troie ne bascule dans la guerre.

Cette ambivalence de la trompette est exploitée dans la dernière section du cycle *The Heart's Assurance*, qui joue sur le double registre de l'amour et de la guerre, et où l'intervalle entre les deux notes de l'instrument évoque à la fois la sonnerie aux morts et l'extinction des feux, associant le sommeil et la mort.

Le « Remember » qui suit s'inscrit également dans la lignée de Purcell par référence à la lamentation de Didon qu'il ne peut manquer de rappeler, l'intertextualité contribuant à mettre en œuvre le processus de remémoration auquel invitent les paroles.

ORPHÉE

Tel un Orphée qui a perdu son Eurydice, le compositeur ne peut s'empêcher de regarder en arrière. Le souvenir de Francesca se confond avec le souvenir des musiques aimées, comme se confondent le sommeil et la mort. La confusion affecte aussi la distinction des sexes, comme en témoigne le flou concernant la recommandation de tessiture pour l'interprète de l'œuvre, « *for high voice* », alors qu'il était entendu que celle-ci était destinée à Peter Pears. Si les jeunes

hommes apostrophés dans le poème représentent tous les chers disparus, ils sont hommes et femmes et Francesca est parmi eux ; celui qui les interpelle au nom de toutes celles qui les ont aimés se fait le porte-parole de tous les vivants éplorés, et Tippett est parmi eux :

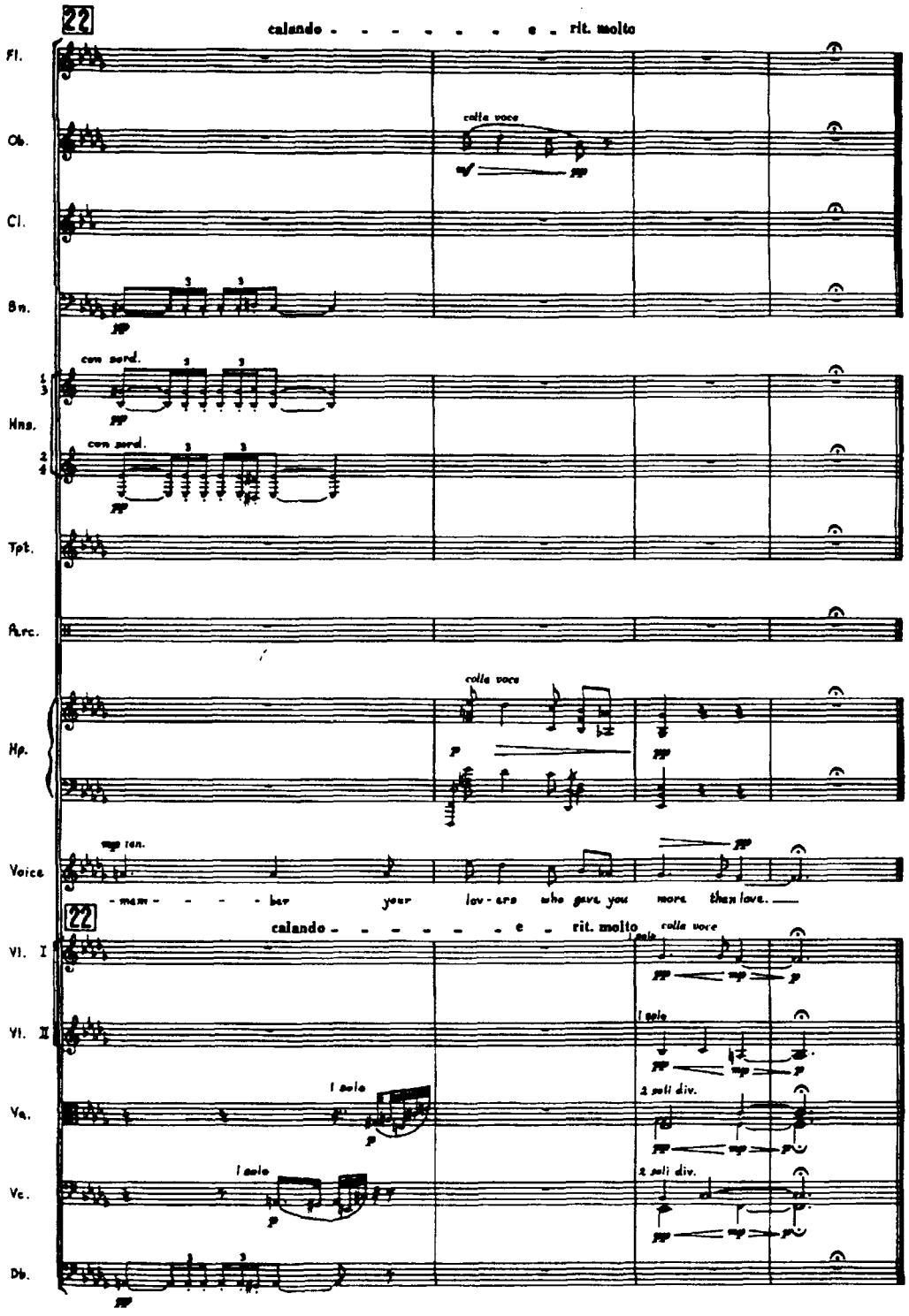
> We led you out of terror tenderly
> And fooled you into peace with our soft words
> And gave you all we had and let you die. (v.19-21)

Mais, dans l'imagination du compositeur, la voix que l'on entend est celle d'une « young woman singing out over the Elysian Fields to the young men in the fields beyond »[19]. Orphée et Eurydice ont inversé leurs rôles. Cette transposition artistique de l'expérience vécue, parce qu'elle défie le temps, est du même ordre que ce qui est opéré par l'amour et que proclame le premier poème : « And what's transfigured will live on/Long after Death has come and gone »[20].

Ce que le titre ne pouvait laisser présager, pas plus que la référence à Didon, c'est que ce sont les vivants qui s'adressent aux morts pour leur dire : « ne nous oubliez pas ».

---

[19] Michael Tippett, « Music and Poetry ». *Recorded Sound* 17 (January 1965), p.287.

[20] Alun Lewis, « Song », v.18-19. Ce sont les derniers vers du poème.

Le mot « love » ne clôt pas l'œuvre mais l'ouvre au contraire sur un au-delà de l'amour. Pas d'instrument guerrier pour l'accompagner, mais la suavité de la harpe, puis des cordes. On est cependant en droit de se demander à qui s'adresse vraiment cette

rassurante musique : aux morts ou aux vivants ? À cet égard, le titre du cycle n'est pas dénué d'ambiguïté, qui proclame « the heart's assurance », alors que le poème d'où il est issu – le second – apporte un démenti formel : « O never trust the heart's assurance –/Trust only the heart's fear »[21]. On s'interroge d'autant plus en songeant que ce titre est également celui du chapitre 7 de l'autobiographie, celui qui relate le suicide de Francesca.

Que le chant ait néanmoins le pouvoir de dissiper la peur est un fait bien connu et le mythe d'Orphée rendant inoffensifs jusqu'aux dieux infernaux en est la meilleure expression. L'effet du chant peut se comprendre non seulement comme action extérieure sur les auditeurs – les fauves et autres ennemis potentiels dont l'agressivité se trouve vaincue par la douceur qui parvient à leurs oreilles – mais aussi comme action intérieure sur le *chanteur* lui-même. Tout occupé à chanter, celui-ci ne voit plus les dangers qui le menacent et en oublie sa peur ou plutôt la surmonte : chaque expiration le vide de ses appréhensions ; chaque inspiration l'emplit d'un nouveau courage. Aussi longtemps qu'il chante, les craintes délétères qui l'habitent se muent en forces salvatrices.

Bien qu'elle se fasse discrète dans l'œuvre, la figure d'Orphée revêt une signification accrue à la lecture de l'autobiographie. Présente dans *The Mask of Time* le temps d'un chant (« The Severed Head », premier chant de la neuvième partie, simplement intitulée

[21] Sidney Keyes, « The Heart's Assurance », v. 1-2.

« Three Songs »), elle s'avère être associée au souvenir de Francesca, si l'on en croit une lettre de Tippett adressée à son amie et reproduite dans *Blues* (pp.173-175), dans laquelle il cite intégralement à son intention l'un des *Sonnets à Orphée* de Rilke. Ce sonnet n'est autre que celui dont une strophe est utilisée dans le *Mask* (voir chapitre VIII).

EFFET DE SYNCHRONICITÉ

Lire l'autobiographie du compositeur entraîne dans un incessant va-et-vient entre les œuvres achevées telles que le public les connaît et les événements jusqu'ici inconnus qui ont contribué à leur gestation. Ce ne sont pourtant pas des liens de *causalité* que tisse cette navette, car ce serait aller à l'encontre de la conduite du récit, qui refuse la linéarité au profit de ce que l'on pourrait appeler la « synchronicité ». La dette de Tippett envers la pensée jungienne est suffisamment avérée pour autoriser la référence à cette notion que Jung a utilisée dans ses travaux et qu'il définit comme suit :

> Tout comme la causalité décrit la succession des événements, la synchronicité, chez les Chinois, s'occupe de leur coïncidence. Le point de vue causal nous raconte une histoire dramatique sur la manière dont D est venu à l'existence ; il a tiré son origine de C, qui existait avant D, et C à son tour avait un père, B, etc. De son côté la vision synchronistique s'efforce de produire un tableau de coïncidences d'une égale signification. Comment se fait-il que A', B', C',D', etc. apparaissent tous au même moment et au même endroit ? Cela se produit tout d'abord parce que les événements physiques A' et B' sont de même qualité que les événements psychiques C' et D', et ensuite parce

> que ce sont autant d'exposants d'une seule et même situation momentanée.[22]

À l'ordre de succession chronologique se substitue une autre logique, celle des « connexions acausales »[23] qu'il appartient au lecteur de *Those Twentieth-Century Blues* d'établir entre la musique composée et les événements rapportés. La stratégie narrative consiste donc à orienter le lecteur vers la perception du semblable, des échos qui mettent en résonance la vie et l'œuvre. Pour que ces correspondances puissent être désignées comme *coïncidences,* il faut qu'elles soient reconnues comme telles, autrement dit que l'impression de simultanéité l'emporte sur celle de succession. Cette reconnaissance n'est possible que si la narration procède d'une *mise en intrigue* appropriée.

LE SENS DU POINT FINAL

Toute *reconnaissance* suppose qu'un élément au moins soit déjà connu. Aussi l'autobiographie de Tippett s'adresse-t-elle à ceux qui sont suffisamment familiers du personnage public pour s'intéresser à l'homme privé. Là où certains ne verront que des incidents isolés, des événements ponctuels, des manifestations épisodiques, d'autres, plus avertis, verront cette synchronicité énoncée par Jung. Plus

---

[22] Préface de Jung à l'édition anglaise du *Yi King (Le livre des transformations)*, citée par Marie-Louise von Franz, *Nombre et temps : psychologie des profondeurs et physique moderne* (1970). Trad. Étienne Perrot. Paris : Fontaine de Pierre, 1983, pp.61-62. Jung avait prononcé le terme de synchronicité pour la première fois en 1930, dans son éloge funèbre du sinologue Richard Wilhelm, illustre traducteur du *Yi King*.

[23] Marie-Louise von Franz, *op. cit.*, p.14.

grande sera la connaissance préalable de la carrière du compositeur et de ses œuvres, plus nombreux et plus fulgurants seront les rapprochements auxquels le récit donne lieu.

Ce n'est pas tant son caractère anecdotique qui fait la saveur de *Blues* que la sensation de « déjà vu » qu'il suscite. Comme le remarque Paul Ricœur, l'acte de *re*-raconter une histoire bien connue impose au récit ce qu'il appelle « le sens du point final », autrement dit le sentiment que l'histoire est tout entière gouvernée par la manière dont elle se finit[24]. Dans le cas d'un autoportrait comme *Blues*, l'intrigue demeure implicite mais entendue de tous : comment un dénommé Michael Tippett est devenu le compositeur que le public connaît ou croit connaître. Pour aboutir à cette « fin », le récit s'emploie à reconstituer les étapes qui ont marqué le développement du personnage. Du fait que tout dans le récit converge tacitement vers une conclusion connue d'avance,

> suivre l'histoire, c'est moins enfermer les surprises et les découvertes dans la reconnaissance du sens attaché à l'histoire prise comme un tout qu'appréhender les épisodes eux-mêmes bien connus comme conduisant à cette fin.[25]

Que le détail des épisodes narrés soit nouveau pour le lecteur n'invalide pas cette affirmation, car le récit de Tippett est en parfaite conformité avec les biographies existantes et renvoie donc à un

---

[24] Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1. Paris : Seuil, 1983, p.105.

[25] Paul Ricœur, *ibid.*

schéma connu, du moins en ce qui concerne ses soixante-cinq premières années[26].

À REBROUSSE-TEMPS

Il est indéniable que, pour le lecteur, « une nouvelle qualité du temps émerge de cette compréhension »[27]. De même que la synchronicité n'a rien d'une achronie mais relève d'une temporalité *autre* que celle qui prévaut dans nos sociétés, la mise en intrigue qui préside à l'écriture de *Blues*, loin de nier l'écoulement du temps, remonte le courant au lieu de simplement le suivre :

> C'est comme si la récollection inversait l'ordre dit « naturel » du temps. En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales.[28]

La recommandation de l'oracle à Orphée avant d'accomplir sa descente aux Enfers était, on s'en souvient, de toujours faire face au soleil. En conséquence, Orphée est contraint de descendre à reculons

---

[26] La plus récente, mais aussi la plus succincte, est celle de Gordon Theil, *Michael Tippett : A Bio-Bibliography*. New York : Greenwood Press, 1989, pp.3-11. S'appuie sur les biographies déjà parues sans aller au-delà des années soixante-dix. Peut être considéré comme biographie « officielle » l'ouvrage de Ian Kemp qui associe l'homme et l'œuvre dans une étude chronologique détaillée allant jusqu'à 1976 : *Michael Tippett : The Composer and His Music*. London : Eulenburg, 1984. À signaler, parce qu'elle fut la première, dans la série des « Novello Short Biographies », celle de Michael Hurd, *Tippett*. London : Novello, 1978. De Eric Walter White, *Tippett and His Operas*. London : Barrie and Jenkins, 1979. En grande partie biographique et comprenant de nombreuses lettres de Tippett à l'auteur. Enfin, du compositeur David Matthews, *Michael Tippett : An Introductory Study*. London : Faber and Faber, 1980. Fait une large place à la présentation des œuvres, comme les autres publications d'ailleurs, dont aucune n'est strictement biographique, au sens factuel et anecdotique du terme.

[27] Paul Ricœur, *ibid.*

[28] Paul Ricœur, *ibid.*

pour effectuer cette catabase. Il en est de même pour le voyage à rebrousse-temps qu'entreprend Tippett autobiographe. C'est ainsi qu'il rejoint le mythe. Se rapprocher de son passé en lui tournant le dos, rejoindre l'ombre en fixant la lumière, voilà qui ressortit à cette réconciliation des contraires dont Tippett a fait sa devise. « Vaincre » le temps en s'adonnant à des arts « temporels », en écrivant un récit, ou en composant de la musique, en est un exemple éclatant, pourvu que l'on y voit non point un déni du temps, comme cela pouvait d'abord le suggérer, mais un *dépassement* esthétique de la situation temporelle humaine par l'écriture ou la composition.

On peut aller plus loin et souligner aussi que, par son identification – inavouée mais ô combien patente – au citharède de Thrace, Tippett dote son récit d'une *fonction* mythique. Tant il est vrai que la narration rituelle d'un mythe permet à celui qui y participe, conteur (auteur) ou auditeur (lecteur), de retourner *au temps sacré des origines*[29]. C'est ainsi que la rédaction de l'autobiographie est paradoxalement un moyen de rompre l'isolement en se raccordant à la psyché collective.

5. Identité

Il n'est pas superflu de dresser le bilan des répercussions que cette entreprise autobiographique ne peut manquer d'avoir sur la perception de l'œuvre musical. Ce « je », présent d'un bout à l'autre

[29] Sur ce sujet, voir Mircea Éliade, *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1965, pp.86-87.

de *Blues* et qui postule l'identité de l'autobiographe et de son « moi » n'est-il pas symptomatique du désir d'*unité* qui sous-tend ce type de récit ? L'identité cesse de faire problème : le fait de pouvoir écrire une autobiographie témoigne de l'existence d'un « moi » immuable qui, parce qu'il est de surcroît celui d'un créateur, est censé nourrir de sa substance des musiques qui acquièrent elles aussi un caractère distinctif permettant de les *identifier*. Par l'écriture autobiographique s'affirment à la fois l'unité du « moi » et celle de l'œuvre. Cette unité imaginaire tient en fait à une *voix*, cette voix qui dit « je », « une voix mythologique par laquelle chacun serait possédé », selon Philippe Lejeune[30]. Chez un compositeur dont on connaît la prédilection pour le chant, cette remarque prend une résonance particulière. Le *lyrisme*, en tant que trait distinctif de l'art de Tippett, serait alors tout ensemble un dire « je » et la manière de le dire. Évoquant à la fois la musique par son étymologie et le sujet individuel par les hasards de l'histoire littéraire, ce lyrisme fondamental associe au nom de Tippett *l'expression musicale à la première personne*[31].

---

[30] À propos de l'autobiographie comme « discours aliéné ». Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, p.34.

[31] Associer *son nom* à un style est loin d'aller de soi pour Tippett, dont l'entrée au Royal College of Music avait coïncidé avec l'abandon de son patronyme (Tippett) au profit du nom de sa mère (Kemp). Ce changement avait été décidé par son père, Henry, pour lui-même et fut adopté par les deux fils également, à titre définitif pour Peter, provisoire pour Michael, qui ne tarda pas à reprendre son « vrai » nom. « But although Henry Tippett claimed that his reason for changing the name was that he had lost patience with being misadressed as Mr Pippett, Whippett, Snippett or whatever, his true reason for doing so was obscure. It was probably connected with the disgrace of his father's imprisonment ». Ian Kemp, *op. cit.*, p.7.

VOYEURISME ?

L'émergence de la notion d'Œuvre comme totalité reconnaissable n'est pas la seule conséquence de l'écriture de *Blues*. En essayant d'offrir au public une réponse à la question « comment devient-on Michael Tippett ? », le compositeur place le lecteur en position de voyeur. Qu'il s'agisse de la genèse de ses œuvres ou des détails de sa vie privée, sexuelle en particulier, les informations révélées sont de l'ordre de l'intimité. Le « voyeurisme » du lecteur est, certes, suscité par une curiosité légitime pour la présence humaine que l'on devine derrière l'œuvre. Il n'en demeure pas moins vrai que, une fois le livre refermé, un sentiment de malaise subsiste. L'essentiel semble sans cesse échapper à la narration, qui s'interrompt dès que le récit devient intéressant ou s'attarde sur des points tellement personnels qu'ils laissent le lecteur indifférent. Bref, la frustration qui se fait jour en cours de lecture se mue, peut-être, en un sentiment de culpabilité : sa curiosité n'ayant pas été pleinement satisfaite, le lecteur est en droit de se demander si celle-ci n'était pas déplacée. Qu'a-t-il appris ? Et qu'espérait-il donc apprendre ? La psychologie de l'artiste, les événements qui l'ont marqué, la société dans laquelle il vit, les circonstances qui l'ont amené à créer telle ou telle œuvre font partie du processus de création artistique mais ils ne peuvent se confondre avec lui. L'œuvre d'art transcende ces contingences. Après tous les détails

donnés, le mystère de la création reste entier. La fonction *protectrice* de l'écriture est particulièrement visible dans ce récit-écran, où *l'artiste* s'affiche au grand dam de ceux qui attendaient quelque révélation sur *l'Art*.

L'AUTONOMIE DE L'ŒUVRE

Entre la narration autobiographique et l'affirmation finale de l'autonomie de l'œuvre comme artefact indépendant de son créateur, la contradiction n'est pourtant qu'apparente. *Blues* est un rappel de ce que l'on savait déjà : qu'il ne faut pas déraciner l'œuvre d'une existence et d'une histoire concrètes, mais qu'en même temps on ne peut l'expliquer sommairement par tel système de causalité. Si, dans le livre, l'homme et l'œuvre sont indissociables, c'est que l'imagination de l'artiste est alimentée par tout son vécu. L'autobiographie s'attache à le prouver. Par ailleurs, l'effet de synchronicité produit par le brouillage chronologique interdit toute interprétation simpliste. Aussi la prudence s'impose-t-elle lorsque l'on est tenté d'expliquer l'homme par l'œuvre et inversement.

L'ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUE

Quelle place accorder à l'autobiographie ? Face à un mode d'écriture dont on a constaté à maintes reprises les affinités avec la composition musicale, il semble tout indiqué de proposer un mode de lecture approprié. Ce que Philippe Lejeune décèle chez les

romanciers-autobiographes et qu'il nomme « stéréographie » s'avère encore plus pertinent dans le cas d'un *compositeur*-autobiographe et de Tippett en particulier. Il s'agit de la constitution, à partir de deux sources distinctes, récit de fiction et autobiographie proprement dite, d'un « espace autobiographique », chez les auteurs qui prétendent que leurs romans sont plus aptes à révéler qui ils sont que leurs écrits à prétention autobiographique. On peut y voir l'instauration d'un rapport entre deux catégories de textes qui ne peuvent se lire qu'en fonction l'un de l'autre et qui relèvent tous deux d'un projet autobiographique ou du moins veulent être appréhendés comme tels[32]. Chez Tippett, le texte de *Blues*, en attirant implicitement l'attention sur la dimension autobiographique de l'œuvre musical, met en évidence la stéréographie mentionnée par Lejeune : pour qui souhaite découvrir la vérité intime du compositeur, deux sources doivent être prises en compte, les écrits et les musiques. Tippett ne s'indigne-t-il pas du mépris dans lequel il est tenu comme homme de lettres ?

> There was also a view that if you composed, you didn't write – which seemed to me nonsense, when there were so many composers who were also fine writers. (*Blues*, p.16)[33]

N'est-ce pas une façon détournée d'inviter à une écoute

[32] Philippe Lejeune, *op. cit.*, p.42.

[33] Ce qui ne l'empêche pas de demeurer modeste quant à son talent littéraire : « Although Eliot had told me that we each had a "second art" – his was music and mine was literature – I never regarded myself as a true literary artist » (*Blues*, p.191).

stéréophonique de son œuvre au sens le plus large, œuvre fait de texte et de musique ?

Dès lors, la stéréographie se vérifie à tous les niveaux : dans un choix de tessitures qui permet des effets de double voix (voir chapitre V), mais aussi et surtout dans l'acte compositionnel lui-même comme point de convergence de la musique et de la vie.

CHRONOS

C'est pourquoi il a paru nécessaire de clore ce premier chapitre par une chronologie de la vie de Tippett, pour que les éléments biographiques entrent en résonance avec les œuvres étudiées par la suite. Sans le déroulement inexorable du Temps, le chant d'Orphée ne serait pas ce qu'il est.

Il s'agit plus exactement d'une chronologie du *récit* de la vie de Tippett, établie à partir de l'histoire de sa vie racontée par lui-même et par les autres. L'auteur de ce travail, à égale distance de ces deux sources, biographique et autobiographique, a pu bénéficier d'une version « stéréophonique » du récit. Tandis que l'une fournissait un cadre chronologique, l'autre offrait des repères affectifs. Ceux-ci représentent des moments auxquels Tippett attribue une importance capitale dans la genèse des œuvres. Ils se confondent parfois avec des faits historiques, mais qu'ils soient collectifs ou individuels, ces temps forts ont été décisifs dans les phases pré-rédactionnelles de la

composition. Sans se confondre avec cette dernière, ces repères témoignent du lien entre l'affectif et l'esthétique et dissuadent de ce fait d'un formalisme qui prétendrait occulter un tel lien.

Le choix des dates n'a donc pas été dicté par leur intérêt purement événementiel mais par leur retentissement supposé à partir de la lecture de *Blues*. Quant à la disposition synoptique, elle a l'avantage de mettre en évidence l'ancrage de la création musicale à la fois dans les profondeurs de la psyché et dans le monde contemporain sans tenir pour autant un discours psychanalytique ou sociologique sur l'œuvre, c'est-à-dire sans oublier qu'elle est « le lieu d'une émergence radicale »[34].

Enfin, la densité de la présentation chronologique ainsi que la diversité des repères choisis ne sont que le reflet de la densité et de la diversité qui caractérisent la vie de Tippett. De même, l'imbrication des domaines, public et privé, musical et extra-musical, correspond au vécu du compositeur, pour qui ces antinomies ne sont que de surface. Il ne fait aucun doute que, pour l'artiste Tippett, en dernière analyse, « la musique [est] l'adverbe de manière de la pensée »[35] ou plutôt de la vie.

*

[34] L'expression, inspirée de Bachelard, est de Raymond Court, *op. cit.*, p.145.

[35] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.127.

RÉCIT D'UNE VIE

—repères chronologiques—

1905 2 janvier : naissance à Londres. Peu de temps après, la famille quitte Eastcote (Middlesex) pour Wetherden (Suffolk)—Cauchemars récurrents—**1911** : Mère suffragette. Arrêtée au cours d'une manifestation, elle est brièvement incarcérée—Premier souvenir « musical » : une employée de maison chante « Alexander's Ragtime Band » et « Everybody's doing it ».

1914 Septembre : entre à Brookfied Preparatory School (Dorset)—Début de la Première Guerre Mondiale—**1919** : Les parents vendent la maison de Wetherden et partent s'installer en France, sur la Côte d'Azur—Doit désormais voyager seul pour rejoindre ses parents pour les vacances (Corse, Italie)—Boursier à Fettes College, *public school* près d'Édimbourg. Fortement traumatisé par les sévices qui s'y pratiquent. Ses parents le retirent au bout d'un an et l'inscrivent à la Stamford Grammar School (Lincolnshire) où il se plaît davantage mais multiplie les provocations, jusqu'à ce que son athéisme et son anti-conformisme lui valent le renvoi—Entre-temps a commencé à prendre des cours de piano. Désir impérieux de devenir compositeur en entendant *Ma Mère l'Oye* de Ravel. Se procure aussitôt *Musical Composition* de Stanford.

1923 Admis au Royal College of Music de Londres, il étudie la composition avec Charles Wood et la direction d'orchestre avec Adrian Boult et Malcolm Sargent—**1924** : Dirige une chorale à Oxted (Surrey). Prédilection pour les madrigaux élisabéthains—Des rencontres déterminantes dans son développement affectif et intellectuel : Francesca Allinson (Fresca), l'amie intime des 20 ans à venir ; Aubrey Russ, qui lui offre l'édition complète du *Rameau d'or* de Frazer et lui fait découvrir les quatuors à cordes de Beethoven ; l'historien David Ayerst, son plus vieil ami à ce jour et Mrs Maude (Evelyn). C'est grâce à elle qu'il peut s'installer à Oxted en **1929** et enseigner le français à temps partiel à Hazelwood Preparatory School, où il fait la connaissance de Christopher Fry.

1930 5 avril : Ses premières œuvres sont jouées à Oxted. Conscient de ses insuffisances, il reprend des cours de contrepoint avec R.O. Morris. **1932** : L'amour que lui inspire le peintre Wilfred Franks (Wilf) va l'amener à trouver sa voix musicale. Après avoir renié diverses œuvres de jeunesse, il désigne comme premier opus son *Premier Quatuor à cordes* (**1934-1935**)—Réside maintenant dans un cottage à Limpsfield (Surrey)—Période d'engagement politique, sous l'influence de sa cousine Phyllis Kemp (Phyl) et du mathématicien hongrois Paul Dienes. Brève appartenance au Parti Communiste en **1935**. Trotskiste convaincu, il ne se reconnaît pas dans la politique stalinienne du P.C.—Il écrit une pièce de théâtre engagée mais abandonne rapidement cette voie au profit d'activités humanitaires auprès des chômeurs—Prise de position pacifiste—**1937** : Fait la connaissance de T.S. Eliot—**1938** : Wilf se marie. Pour surmonter l'épreuve de la rupture, commence à lire Jung et entreprend une thérapie jungienne avant de poursuivre une auto-analyse (interprétation de ses rêves)—Projets de mariage avec Fresca, sans lendemain—Le 7 novembre un jeune juif polonais, Herschel Grynzpan, tue un diplomate allemand à Paris, entraînant les représailles de la Nuit de cristal. Début de gestation pour *A Child of Our Time*.

1939 3 septembre : 3 jours après la fin de son auto-analyse la guerre éclate—La composition de *COT* commence dans l'urgence (*Fantasia on a Theme of Handel* momentanément suspendue). D'abord confiée à T.S. Eliot, qui lui signifie l'impossibilité d'une collaboration, la rédaction du livret lui incombe—**1940** : Directeur musical de Morley College où il fait jouer des œuvres de Tallis, Purcell, Monteverdi et Stravinsky—Adhère à la Peace Pledge Union—**1941** : *COT* est achevé—**1942** : Termine son *Deuxième Quatuor à cordes*—Schott commence à publier ses partitions—**1943** : Condamné à 3 mois de prison à Wormwood Scrubs comme objecteur de conscience—*Boyhood's End* est interprété par Benjamin Britten et Peter Pears—**1944** : Première de *COT* à l'Adelphi Theatre de Londres—Son père meurt, des suites d'un bombardement—**1945** : Fresca se suicide—6 août : bombe atomique sur Hiroshima—*Première Symphonie* terminée—« The Composer's Point of View » : série d'émissions pour la BBC.

1946 Son *Troisième Quatuor* achevé (1944-1945), commence *The Midsummer Marriage*—**1947** : Édition avec Walter Bergmann des œuvres de Purcell (poursuivie jusqu'en 1956)—**1949** : Nommé au British Council's Music Advisory Committee—**1951** : Hommage radiophonique à Schœnberg—*The Heart's Assurance*, à la mémoire de Fresca, interprété par B. Britten et P. Pears—Quitte Morley College pour se consacrer davantage à la composition—S'installe à Tidebrook Manor, près de Wadhurst (Sussex).

RÉCIT D'UNE VIE (2)

—repères chronologiques—

1952 Termine son *MM* dont la première à lieu en **1955** à Covent Garden. Direction John Pritchard. Décors de Barbara Hepworth—**1957** : Finit sa *Deuxième Symphonie*—Début de vie commune avec le peintre Karl Hawker—**1959** : Companion of the British Empire—Président de la Peace Pledge Union—**1960** : Nouvelle résidence, Parkside, à Corsham (Wiltshire).

1962 Première de *King Priam* (1958-1961) au festival de Coventry, où se joue également le *War requiem* de Britten—*COT* à Tel Aviv, en présence du père de Herschel Grynspan—Meirion Bowen (Bill) entre officieusement dans sa vie—**1964** : Directeur du Leicester Schools' Symphony Orchestra.

1965 Premier voyage aux États-Unis : enthousiasme réciproque—Termine sa *Vision of Saint Augustine*—**1966** : Knight of the British Empire—un *MM* historique à Covent Garden. Sous la direction de Colin Davis—**1968** : Élu « compositeur de l'année » par la Composers' Guild of Great Britain—Assassinat de Martin Luther King—**1969** : Directeur artistique du festival de Bath—Sa mère meurt—**1970** : Premiers troubles de la vision—Habite désormais Nocketts, près de Chippenham (Wilts)—Covent Garden : première du *Knot Garden* (1966-1970)—**1970-1972** : *Troisième Symphonie*—**1974** : Bill entre officiellement dans sa vie—Publie *Moving into Aquarius*—**1976-1977** : *Quatrième Symphonie*—**1977** : Première de *The Ice Break* (1973-1976) à Covent Garden—*Doty Lectures* à Austin (University of Texas).

1978 *Quatrième Quatuor* achevé—Période consacrée aux voyages : Asie et Australie. Découverte de la musique balinaise—**1979** : Companion of Honour—**1980** : Parution de *Music of the Angels*—**1981** : *COT* à Atlanta où le public se met à chanter les *spirituals* avec le chœur.

1983 *The Flip Side of Dominick Hyde*, vu à la télévision, frappe son imagination : 5e opéra en gestation—Order of Merit—**1984** : *The Mask of Time* (1980-1982) en première mondiale à Boston, anglaise à Londres et française au Festival de La Rochelle—Suicide de Karl Hawker—Voyage en Extrême-Orient—**1987** : Impressions de Turquie : le Lac Van (cf. *The Rose Lake*) et l'appel du muezzin (cf. *New Year*)—**1988** : « One Humanity. One Justice » : son rêve de toujours, qu'il entend formulé par les *Dire Straits* lors de la retransmission télévisée de la célébration du 70e anniversaire de Nelson Mandela à Wembley (cf. *New Year*)—Première française de *King Priam* à Nancy—Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres—**1989** : Première de *New Year* (1986-1988) à Houston—**1990** : Termine *Byzantium*—Fasciné par le Lac Rose au Sénégal, entame la gestation d'une nouvelle œuvre instrumentale.

1991 Finit son *Cinquième Quatuor à cordes*—Commence *The Rose Lake*—Fait paraître *Those Twentieth-Century Blues*—**1992** : Mis à l'honneur au Festival Musica de Strasbourg—**1993** : *The Rose Lake* achevé—**1994** : *Le jardin-labyrinthe* à Noisiel, première française du *Knot Garden*—10 mai à Prétoria : 2 *spirituals* de *COT* sont joués pour l'investiture de Nelson Mandela—22 mai : 50e anniversaire de la première de *COT* à l'Adelphi Theatre de Londres.

1995 90e anniversaire—À Birmingham : Festival Tippett-Purcell—À Londres : « Tippett : Visions of Paradise », festival comprenant la première du *Rose Lake* (qui vaut au London Symphony Orchestra *The Award for Outstanding Artistic Achievement*)—À Newcastle : symposium international organisé par l'Université—À Berlin : commémoration conjointe du cinquantenaire de la fin de la Deuxième Guerre Mondiale avec *COT*—À Johannesburg : première sud-africaine de *COT*— À Tucson (Arizona) : festival « Tippett in Tucson »—À l'Abbaye de Westminster, le 21 novembre, jour anniversaire de la mort de Purcell : première de *Song for Caliban*, composé pour la circonstance et inclus dans *The Tempest Suite*—Parution de *Tippett on Music*—**1996** : Quitte Nocketts pour une maison de ville à Old Isleworth—Lui sont décernés : *The Large-scale Composition Award*, *The 1995 Association for British Orchestras Award* pour *The Rose Lake* et *The Gramophone's Lifetime Achievement Award*.

OOOO

Chapitre II

La distension de l'âme

Il n'y a d'œuvre qu'à la rencontre active
d'une intention et d'une attention.
Gérard Genette

■ L'insistance avec laquelle le temps s'inscrit dans les titres des œuvres vocales de Tippett ne peut être fortuite. À l'évidence, la prépondérance thématique du temps suggérée par les titres est confirmée par les livrets. Tout individu, fictif ou réel, entretient une relation psychologique avec le temps par l'intermédiaire de sa perception de la durée, de ses sentiments ou plus largement de tout état psychique lié à sa nature temporelle. Or il s'avère que le compositeur confie principalement au texte le soin de nous révéler ce temps-là. Si les sentiments peuvent se contenter des paroles comme interprètes, l'expression de l'inconscient, en revanche, relève de l'étroite alliance parole/musique, tandis que l'union entre l'essence temporelle de l'homme et celle de l'œuvre passe par la musique « pure ».

Quatre œuvres sont particulièrement révélatrices de ce traitement du temps. *The Midsummer Marriage* (1946-1952) dont l'intrigue se déroule dans les limites d'une seule journée, ou plus exactement de vingt-quatre heures, de l'aube de la Saint-Jean à l'aube suivante. Son thème, les obstacles à un mariage, l'apparente à une comédie. Bien que située dans un contexte contemporain, l'action paraît intemporelle car des éléments antiques et mythiques se mêlent au quotidien. Musicalement, le classicisme formel s'accorde bien avec l'aspect traditionnel de la structure – celle de la quête initiatique des fiancés, Mark et Jenifer, jusqu'à l'illumination finale. Cette dernière s'exprime grâce à un lyrisme brillant et un foisonnement contrapuntique dont l'occurrence est unique dans l'œuvre de Tippett.

Sur fond de guerre de Troie, *King Priam* (1958-1961) est un opéra-tragédie qui présente l'homme aux prises avec son destin, condamné à la déchirante nécessité du choix. Ce déchirement affecte la partition même, mosaïque où prévalent juxtapositions et absence de progression tonale claire. L'Antiquité, qui faisait irruption dans la modernité du *Midsummer Marriage*, est au cœur de cette œuvre d'inspiration homérique, centrée sur le personnage de Priam, mais elle n'est que le prétexte à l'exposition des problèmes éternels de la condition humaine[1].

Il faut citer aussi un oratorio, qui répond à sa vocation originelle d'œuvre religieuse, ou en tout cas spirituelle, *The Vision*

[1] Comme en témoigne sa programmation sur plusieurs scènes européennes au cours des dernières années, y compris en Grèce (Athènes, 1985) et en France (Nancy, 1988) tandis que Londres en faisait l'œuvre choisie pour fêter le quatre-vingt-dixième anniversaire du compositeur (Coliseum, 1995).

of Saint Augustine (1963-1965), et dont l'argument, tiré des *Confessions*, est la deuxième vision de saint Augustin. L'organisation formelle est de nouveau mosaïque, faite de la superposition de plusieurs lignes vocales souvent mélismatiques. La fidélité au texte, quant à elle, va jusqu'à la rédaction en latin du livret, émaillé de citations bibliques et consacré bien sûr au rapport entre temps et éternité.

Enfin, sous le titre de *Mask of Time* (1980-1982), Tippett a réalisé une synthèse de l'oratorio, de la cantate, de l'opéra et de la symphonie, particulièrement apte à rendre la dimension cosmique qu'il recherchait pour évoquer la création du monde par la musique. Les réminiscences y sont multiples, au point d'être l'une des caractéristiques majeures de l'œuvre. Non seulement s'y retrouvent la philosophie de la *Vision* et le lyrisme du *Marriage*, mais la dette du compositeur envers la tradition littéraire anglaise y est également plus marquée qu'à l'habitude, comme en témoignent les allusions à Milton, Shelley et bien d'autres, qui vont jusqu'à la paraphrase, voire à la citation directe. Il en émane un nouvel humanisme, fait d'humilité pour l'individu balayé par le cosmos.

À partir de ces deux opéras et de ces deux œuvres chorales, il sera possible d'envisager d'abord l'émergence du temps de l'inconscient, chez un compositeur connu pour être féru de psychanalyse jungienne ; le temps des philosophes, lorsque l'art et la vie sont mis en relation spéculaire ; et enfin, par-delà l'union des mots et des notes, le temps métaphysique du cri et du silence.

1. Le temps de l'inconscient

DES ÊTRES DE LEUR TEMPS

La situation temporelle de l'intrigue est d'une importance cruciale dans *The Midsummer Marriage*. Elle permet de camper les personnages, présentés comme des êtres « de leur temps » et qui, selon la temporalité dans laquelle ils se situent, constituent des groupes fortement individualisés. Ainsi, Jack, le mécanicien, et Bella, la secrétaire, appartiennent au monde contemporain, physiquement d'une part, mais aussi par leur caractère. Non seulement leurs noms sont emblématiques de préoccupations matérielles (Jack, le valet, Bella, la belle) et leurs fonctions on ne peut plus prosaïques, mais la seule passion qui les anime est celle du confort bourgeois. Dans un duo mémorable, ils expriment leur rêve de bonheur d'une manière qui contraste étonnamment avec le romantisme traditionnellement assigné à ce genre de passage :

BELLA
And so as girl –
JACK
and man –
BELLA
we come –
JACK
– together –
BELLA
in our home.
JACK AND BELLA
And then –
BELLA
While you're at work I'll mind the mind the place
And wash the clothes and cook the food.

JACK
And I'll work overtime in case
We need more money in the purse. (II.1, 134-138)

Parfaitement intelligibles à l'audition de l'œuvre, ces paroles font l'effet d'un clin d'œil ironique du compositeur d'opéra qui semble verser dans la comédie musicale. L'intention satirique à l'égard des personnages est évidente. Jack et Bella ne servent que de repoussoir aux principaux protagonistes, le couple Mark/Jenifer.

ILLUD TEMPUS

Le temps qu'occupent ces derniers est celui du mythe : mythe celtique par leur nom, mythe indien par l'expérience mystique qu'ils réalisent, celle du mariage sacré à la manière de Siva et Shakti, comme l'indique clairement leur apparition dans une fleur de lotus (III.7, p.49). Il s'agit d'un mandala représentant l'union mystique des deux divinités d'où procède la création du monde. Ce sont également des figures de la mythologie grecque, comme le soulignent les indications scéniques du compositeur, qui assimilent Mark à Dionysos et Jenifer à Athéna (I.7, p.35). Mais leur appartenance à l'Antiquité s'affirme surtout dans leurs relations avec les « Ancients », couple issu directement de la Grèce antique et qui, depuis son temple, surveille et dirige l'expérience *spirituelle* des jeunes gens. À l'inverse de Jack et Bella, nos contemporains, les héros sont caractérisés, du fait de leur nature mythique, par leurs préoccupations spirituelles, qui les situent, à tous les sens du terme, hors du temporel.

TEMPS PSYCHOLOGIQUE

Dans le cas de Mark et Jenifer, toutes les composantes de l'opéra concourent à évoquer le temps vécu, par la mise au jour de la psychologie profonde de l'individu. L'intrigue se développe à partir d'un thème traditionnel du théâtre comique, le mariage empêché, pour donner lieu à une exploration psychanalytique des personnages, suivant une structure qui est celle de la quête spirituelle et de l'acheminement vers l'illumination, à la manière de *La flûte enchantée*. Deux temporalités s'y superposent. L'une circonscrit l'action dans les vingt-quatre heures qui s'écoulent d'une aube à la suivante. Ce laps de temps comprend la nuit de la Saint-Jean où, comme chacun sait, tout est possible, ce qui permet à Tippett d'y inclure la totalité de l'évolution psychologique de ses héros, de l'innocence à l'expérience, sous la forme du processus d'individuation tel que Jung l'a décrit[2]. Ainsi, au temps de l'action s'ajoute le temps de l'inconscient, celui de l'accomplissement du Soi.

TEMPS ONIRIQUE

Conformément à la pratique psychanalytique, l'exploration de l'inconscient repose sur une interprétation des rêves. L'expérience de Mark et Jenifer n'est pas perçue comme un événement qui se déroule d'une aube à l'autre. Elle semble nous transporter momentanément dans un univers onirique, pour nous réinstaller dans la *même* aube quelques secondes plus tard, et non vingt-quatre heures après, comme un rêve dont la durée paraît toujours supérieure aux quelques instants qu'il occupe en réalité. Lorsque,

[2] Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient* (1938). Trad. Dr Roland Cahen. Paris : Gallimard, 1964.

dans la dernière scène, retentit la « dawn music » qui ouvrait l'opéra, les cent cinquante minutes de la représentation s'annulent comme par enchantement et les paroles finales du chœur contribuent à semer le doute dans notre esprit : « Was it a vision? Was it a dream ? » (p.52). Cette interrogation ne porte pas seulement sur le temps de la diégèse, mais prend, par sa résonance keatsienne, une valeur métalinguistique sur le statut de l'opéra lui-même : « Was it a vision or a waking dream ? ». En entendant le chœur, l'auditeur-spectateur se souvient des derniers vers de cette *Ode to a Nightingale* et se demande, lui aussi, s'il a rêvé cette musique ou s'il l'a effectivement entendue. Les affinités de la musique du *Midsummer Marriage* avec le rêve paraissent si grandes que, lorsque le rideau tombe, le public est en proie à la même confusion que le poète : « Fled is that music : do I wake or sleep ? ».

TEMPS ET SENTIMENTS

La référence au temps se manifeste aussi dans l'évocation des sentiments et dans ce domaine *King Priam* est particulièrement remarquable. L'opéra se distingue par son caractère constamment analeptique[3], le recours au *flashback* étant le moyen tout désigné pour évoquer les tourments de Priam. Celui-ci est constamment habité par des réminiscences du moment où il a dû décider du sort de Pâris, ce moment où il a accepté de le faire mourir au nom de la raison d'État – puisque le rêve d'Hécube, censément prémonitoire,

[3] Dans l'acception narratologique de Gérard Genette ; sur ces anachronies par rétrospection – ou par anticipation (prolepses) – voir *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, pp.77-121.

prédisait que Pâris causerait la mort du roi – ce moment aussi où il a confié l'enfant à d'autres mains, laissant ainsi lui échapper ce qu'il avait cru maîtriser, ce droit de vie et de mort qu'il lui avait été si douloureux d'exercer envers son propre fils.

UN DESTIN MUSICAL

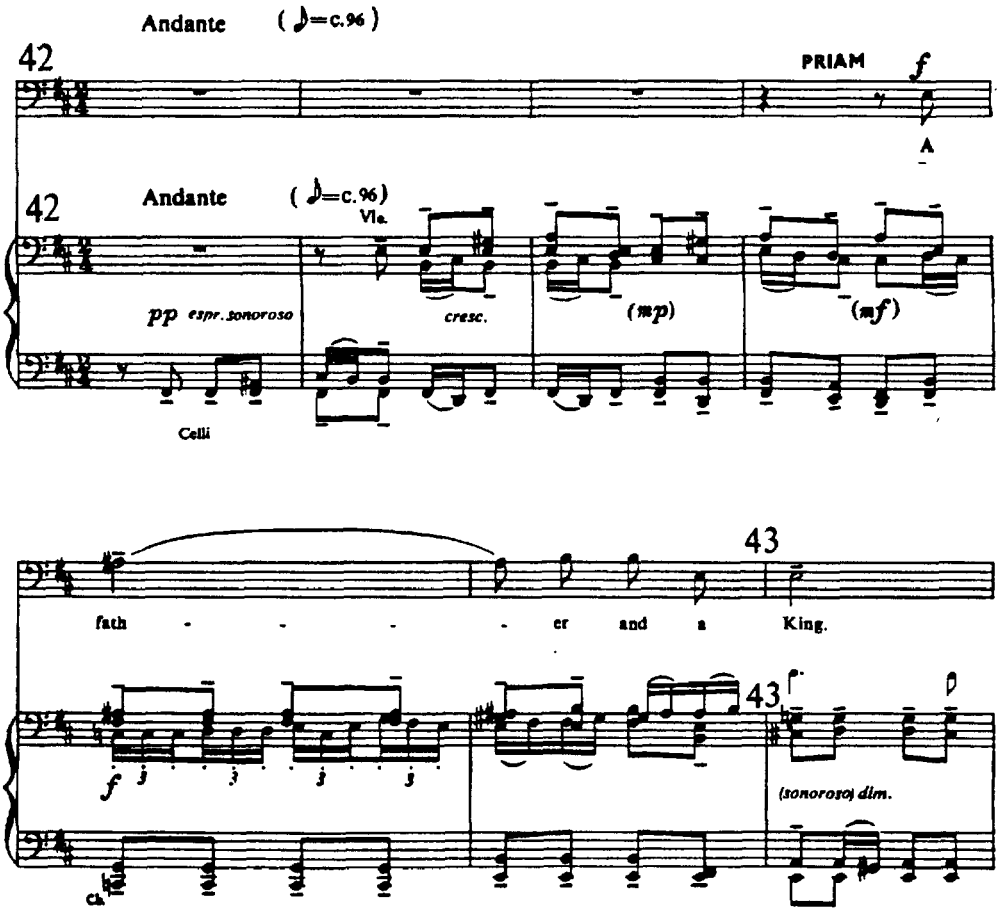
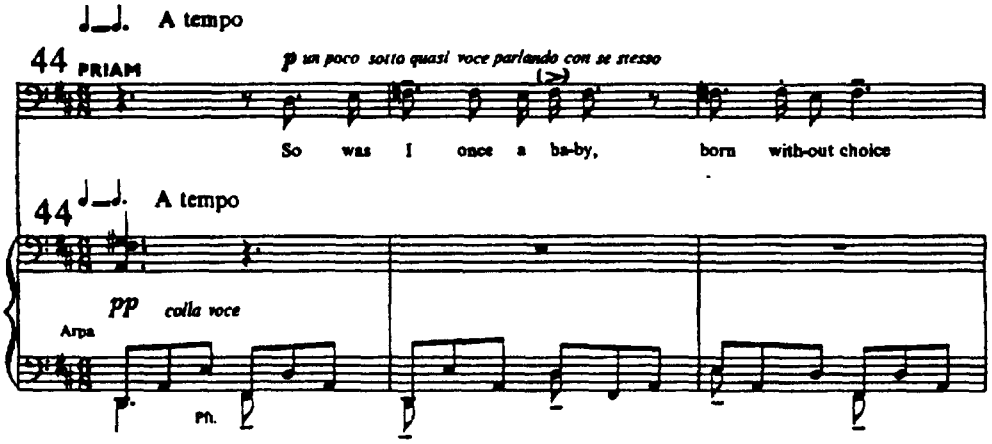
Contrairement à ce que le titre laisse supposer, le roi Priam n'est pas le *héros* de cet opéra. Pâris, Hélène ou Achille sont des personnages autrement inoubliables. Priam, lui, disparaît progressivement de l'opéra, cédant la place au fracas de la bataille et aux larmes du public, qui semblent se prolonger bien après le baisser de rideau. D'ailleurs, le titre de *King Priam* appliqué à une mise en scène de la guerre de Troie, révèle, par son caractère d'exception, l'originalité de la perspective qui est celle de Tippett. C'est dans la suggestion du *temps vécu* par un souverain qui est aussi un homme qu'elle se manifeste le plus puissamment.

Point de portrait statique du roi Priam, mais l'évocation d'un parcours, grâce à une forme dramatique appropriée qu'il convient d'analyser. Elle repose sur la dialectique analepse/prolepse, sur l'utilisation du monologue et sur la symbolique des instruments.

L'opéra, fondé sur des motifs instrumentaux associés à chaque personnage, exploite aussi les variations de timbres pour révéler les états d'âme et les changement d'humeur de Priam. Aux deux cors plus piano qui le caractérisent souvent, s'ajoutent, selon les circonstances, des cuivres et des bois, voire un xylophone et un célesta. Il est significatif que ces derniers interviennent lorsqu'il est

question de mort ou plutôt de la conscience de la mort : c'est le cas lorsque le voyant prédit la mort du roi (I.1), lorsque Pâris adolescent apparaît pour la première fois devant son père (I.2) ou lorsque Priam, tandis que Troie est en flammes, s'est retiré pour prier, finalement en paix avec sa conscience ou du moins en communication avec son « âme » (III.4).

DILEMME

La première scène de l'opéra donne lieu à l'expression du dilemme auquel se trouve confronté Priam. Il se traduit verbalement en ces termes : « a father and a king », mis en relief par la ligne mélodique :

Musicalement, l'accompagnement plaintif des cordes est en contraste complet avec les cuivres de l'ouverture qui signifiaient la souveraineté triomphante et sans faille. Contradiction qui se poursuit avec la juxtaposition d'une berceuse et d'une marche royale. « So was I once a baby, born without choice », chante doucement Priam, penché sur le berceau de Pâris, dans un état de régression affective évidente. :

Puis, après ce demi-aveu du déchirement qu'il ressent, il se détourne de l'enfant et décrète avec l'autorité qui sied à sa fonction : « The Queen is right. Let the child be killed » (p.75), avant de faire une sortie solennelle au bras de sa reine, au son d'une marche on ne peut plus royale. Pourtant, il ne fait aucun doute qu'il s'est seulement rangé à l'avis d'Hécube sans adhérer lui-même à la décision prise, comme s'il pouvait ainsi échapper à la responsabilité du choix qui lui incombe. Aussi la formule « a father and a king » et le motif musical qui lui est associé ne laisseront-ils de ponctuer les moments d'émotion de l'opéra, résumant à eux seuls la tragédie de Priam, le roi pour qui le temps s'est arrêté à l'instant où il acquiesçait à la mort de son fils.

RETOUR

Parce que cet instant s'est également inscrit dans la mémoire du spectateur, la scène suivante peut déployer une ironie dramatique qui s'exerce aux dépens du roi un peu trop sûr de lui (I.2). Le souvenir refoulé va faire retour lorsque le jeune inconnu avec qui il engage la conversation va s'avérer être ce fils qu'il a jadis envoyé à la mort. Le jeu des adjectifs possessifs permet au spectateur de prendre toute la mesure de l'aveuglement des personnages. S'adressant au garçon qui lui demande de l'accompagner à Troie, et qui n'est autre que Pâris, Hector répond d'abord : « That depends on your father », puis : « Then we must ask *my* father ». Arrive alors Priam, qui s'interroge : « But does his father wish it ? ». Pâris le rassure aussitôt : « Oh, my father will consent » (p.77). Mais dès que Priam apprend le nom du garçon, il est saisi d'une irrépressible angoisse qui se révèle au cours d'un poignant monologue intérieur, premier d'une longue série (pp.77-78). Sa tessiture de basse chantante, celle des grands rôles tragiques de l'opéra italien, toute de gravité et de majesté, convient admirablement au style déclamatoire voulu par Tippett pour cet opéra :

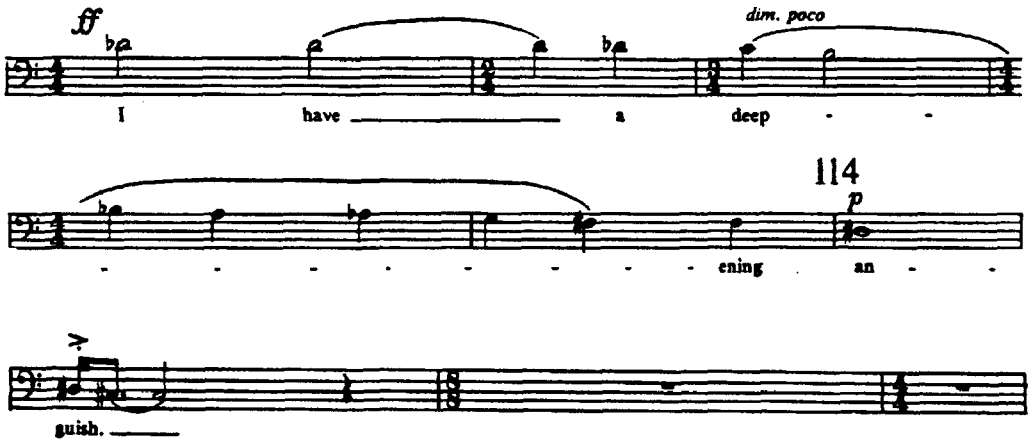
> I have had to depart substantially from the lyrical style of most of my music in the past and find a hard, tough, declamatory style that would reflect inevitability.[4]

MONOLOGUE

La voix de Priam sert l'expression de cette inéluctabilité qui caractérise l'œuvre. Elle permet également à l'émotion d'avoir droit

[4] Meirion Bowen, ed., *Tippett on Music*. Oxford : Clarendon Press, 1995, p.211.

de cité lorsque s'impose, brièvement, mais par deux fois, une diction mélismatique qui mime la descente aux Enfers que cette révélation représente pour Priam. « I have a deepening anguish », avoue-t-il, parcourant tout l'ambitus de sa tessiture en une laborieuse descente chromatique (113-114) :



Il faudra attendre la mort d'Hector, pour que ce qui n'était chez Priam que pressentiment devienne l'expérience vécue d'une descente au plus profond de la souffrance (III.2). Tandis que Pâris s'élance au dehors pour venger son frère sur fond de tambours guerriers, la douleur de Priam est introduite par le cor et le basson qui opèrent la transition vers le monde intérieur, comme l'orgue invite les fidèles à la prière. Le thème initial, « a father and a king », ressurgit, inchangé, mais rendu méconnaissable par l'annonce orchestrale qui le précède. Le changement de contexte musical correspond au changement de contexte que vit le personnage. Entre-temps, la guerre de Troie a eu lieu. Le roi, chef des armées, est aussi le père d'un peuple qui se fait tuer pour lui. On sait que *King Priam* fut créé à Coventry en 1962, concomitamment au *War Requiem* de Britten.

TRIPLETEMPS

Pour qualifier ce qu'affronte Priam au cours de cette scène capitale, on pourrait parler d'expérience du triple temps. Passé, présent et avenir sont nommément cités par lui-même ou par les trois personnages qui l'entourent et qui ne sont autres que les témoins – hallucination ou bien réalité ? – de la décision de faire tuer Pâris, prise lors de la toute première scène. Les verbes se conjuguent, par conséquent, en alternance au passé, au présent et au futur, comme dans cet échange :

> **YOUNG GUARD**
> Who avenged Patroclus, killing Hector ?
> **PRIAM**
> Barbaric Achilles. Curse Him !
> **YOUNG GUARD**
> Who kills Achilles ?
> **PRIAM**
> Paris —
> *A pause*
> — my son.
> **YOUNG GUARD**
> Who will kill Paris ? (III.2, p.88)

Or, la présentation de l'intrigue repose tout entière sur la dialectique analepse/prolepse, ce qui, d'ailleurs, n'est pas sans effet sur la durée de l'auditeur-spectateur. Ce dernier ne peut lui-même échapper à cette dialectique et son esprit est tantôt tendu vers l'avenir, vibrant de suspense à l'attente de la réalisation ou de la non-réalisation des prédictions relatives à Priam, tantôt entraîné, comme lui, dans le tourbillon des souvenirs.

PRÉDICTION

Le plus bel exemple de prédiction est celui de la mort de Priam, annoncée dès le début et qui n'intervient qu'à l'ultime moment, « off-opera », puisqu'elle ne fait pas partie du continuum chanté, mais qu'elle est mimée avec emphase par les interprètes, au son d'une musique raréfiée. Pour tout commentaire suit un silence, puis quelques notes égrénées, telles des larmes furtives. Cet événement tant attendu et redouté à la fois est ainsi repoussé aux confins de l'œuvre (ce sont les dernières secondes) et reste de l'ordre du non-dit, non pas *off-stage* mais hors musique, ce qui le rend insupportable, scandaleux pour le spectateur d'opéra. La tension née de la dialectique analepse/prolepse, loin de se résoudre à ce moment, perd le caractère ludique qu'elle tendait à revêtir dans le cours de l'opéra pour basculer dans le tragique : « O, but feel the terror and the pity as Priam dies » (III. troisième interlude, p.89). Telle avait été l'injonction d'Hermès, avant que celui-ci ne chante le pouvoir consolateur de la musique, sans doute pour en faire ressentir plus cruellement l'absence dans l'œuvre et la nécessité dans notre vie : « O divine music,/Melt our hearts,/Renew our love » (p.90).

MÉMOIRE

Cette tension extrême vers l'avenir, au-delà des limites de l'opéra, n'est nullement apaisée, au contraire, par une attraction tout aussi forte vers le passé, qui l'exacerbe. Il arrive que le souvenir de l'enfanticide auquel Priam a consenti s'empare de lui au point de lui faire revivre l'épisode dans un paroxysme hallucinatoire :

> Phantoms ! Phantoms from the fatal hour,
> Is not the present harsh enough that you should come to
> mock me from the past ? (III..2, p.87)

Si le livret abonde en souvenirs, la musique sollicite également la mémoire : du fait que personnages et situations sont caractérisés par des timbres et des motifs propres à chacun, leur récurrence, avec ou sans variation, entraîne l'auditeur dans un processus de réminiscence qui l'amène à vivre le temps sur le même mode que Priam et, par ce partage, à compatir à son destin.

DURÉE INTÉRIEURE

Tout comme les personnages fictifs de l'opéra, l'auditeur vit, en effet, sur le mode de la temporalité et sa durée intérieure se confond avec celle de l'œuvre. Qui écoute véritablement la musique – sans rêver à autre chose ou vaquer à ses occupations quotidiennes en prenant la musique pour fond sonore – voit sa durée subjective épouser le rythme de l'œuvre, ou plutôt son tempo. Le temps musical est un temps dominateur, mais sa tyrannie nous est douce et surtout bénéfique. Telle est la perspective qu'adopte Michel Imberty, en se plaçant au niveau « esthésique » et en s'appliquant à l'analyse de l'œuvre non comme forme conçue, telle qu'elle apparaît sur le papier à musique, mais comme forme perçue par l'auditeur, donc temporelle. Imberty affirme la valeur symbolique de toute musique. Il considère toute création musicale comme la représentation des expériences intérieures du temps, de l'intégration et de la désintégra-

tion du moi – Jung dirait le Soi – dans son devenir. Ainsi le fantasme du temps et de la mort façonne la structure et le style de l'œuvre. Une musique de faible complexité et d'un dynamisme moyen symbolise l'intégration psychique, comme en témoignent les réponses thymiques positives qu'elle suscite. Inversement, une musique de haute complexité et d'un dynamisme trop intense ou trop faible est l'expression d'une désintégration psychique qui correspond à la réaction négative de l'auditeur. Grâce à cette fonction symbolique,

> l'art musical permet à l'homme de surmonter l'angoisse devant l'irréversibilité et l'inéluctabilité du vieillissement et de la mort, en substituant au temps réel destructeur un espace clos, où se profile le rêve d'une existence toujours nouvelle et indéfiniment inachevée.[5]

Cet « espace clos » n'est autre que le temps musical.

MISE EN ABYME

S'il est une œuvre de Tippett traitant du vieillissement et de la mort, c'est bien *King Priam*, avec son roi dont le destin tragique se confirme au fil des ans, jalonné de morts dont la responsabilité lui incombe. Aussi n'est-il pas exagéré de penser que le choix du compositeur s'est porté sur la représentation d'un destin ontologiquement musical, puisque inséparable d'une expérience du temps qui semble correspondre à celle de tout auditeur de musique.

---

[5] Michel Imberty, *Les écritures du temps : sémantique psychologique de la musique*, t.2. Paris : Bordas, 1981, p.129.

Lorsque Achille, retiré dans sa tente, donne libre cours à sa nostalgie de la patrie et de la famille (II.2, p.82), surgit aussitôt son inquiétude de l'avenir et de l'issue de la guerre, sous forme de refrain : « Shall we [...]/After the war [...]/[...] again ? ». Cette douloureuse tension entre passé et futur fait l'objet d'un chant dans le chant, d'une complainte que le personnage fredonne au son de sa lyre – convertie en guitare. C'est pourquoi l'orchestre s'est tu. Le développement de l'opéra semble interrompu. Cette mise en abyme est comme un métalangage sur le pouvoir émotionnel de la musique, et plus précisément du chant : « Forget the song, it was sad » (p.82). Ce sont les paroles d'Achille à Patrocle qui n'a pu retenir ses larmes.

CATHARSIS ET SANTÉ

Malgré son intensité, et aussi curieux que cela puisse paraître, cet écartèlement n'est pas vécu douloureusement par le public, car il ressortit à une démarche esthétique. L'opéra prend soin de maintenir la distance entre l'art et le vécu. L'âme y contemple une aventure temporelle où elle n'est pas engagée, celle de Priam, l'écoute de l'œuvre réalisant une catharsis de la durée subjective. Attente et souvenir ne portent pas sur des événements vécus par le spectateur et celui-ci en a parfaitement conscience, ce qui n'empêche pas son émotion à l'opéra, mais une émotion transcendée.

On comprend alors que le destin du roi Priam tel que Tippett le conçoit est un destin *musical*, marqué qu'il est par la tension entre

souvenir et anticipation comme par l'irréversibilité du cours des choses. Il s'achève de manière significative sur le mot « création » (III.4, p.91), dans une solitude contemplative qui n'admet qu'une seule intrusion, celle de la Beauté (Hélène de Troie).

Gisèle Brelet, qui a consacré sa thèse de philosophie au temps musical, insiste sur l'aspect bénéfique de l'écoute musicale. Soulignant que les déformations de l'âme sont des déformations de l'expérience du temps – telles que ennui et angoisse, sources de dépression – elle oppose au temps vécu, souvent pathologique, le temps musical de la santé. Elle remarque que par la tonalité, la musique donne un sens de la finalité, par le rythme elle ordonne le devenir et offre une image de l'intellect qui réduit le multiple à l'un, et l'harmonie est le reflet de l'accord parfait qui doit régner en chaque individu. La musique proposerait un modèle de sagesse, parce qu'elle est le miroir de l'ordre temporel de l'âme elle-même[6]. Temps de la santé et du bonheur que ce temps musical, thèse que semble confirmer le développement de la musicothérapie.

En d'autres termes, si

> le temps musical, organisé par le style, est un temps mythique où circulent les rêves d'éternité de l'homme, et où, par le jeu de l'élaboration secondaire consciente, la représentation éloigne la charge affective insupportable de la mort,[7]

---

[6] Gisèle Brelet, *Le temps musical*, 2 t. Paris : P.U.F., 1949.

[7] Michel Imberty, *op. cit.*, p.174.

alors il n'est pas surprenant que la musique de *King Priam*, qualifiée par Hermès lui-même de « timeless music played in time » (III. troisième interlude, p.89) ait semblé la plus apte à célébrer le quatre-vingt dixième anniversaire de Sir Michael.

2. Le temps philosophique

Ressentant que la temporalité était la matière même de la musique, Tippett a été amené tout naturellement à se poser la question de saint Augustin : « Quid enim tempus ? » Qu'est-ce que le temps ? Ses lectures éclectiques lui ont offert plusieurs réponses, contradictoires, qui coexistent néanmoins dans son œuvre, mais c'est finalement saint Augustin qui a le dernier mot, comme en témoigne la composition de la *Vision of Saint Augustine*.

Le questionnement qui sous-tend le processus de composition et confère aux œuvres une portée philosophique procède d'une interrogation ontologique sur le temps après les chocs qu'ont représenté Auschwitz et Hiroshima. Pour tenter de guérir le traumatisme et continuer à vivre, Tippett convoque les deux conceptions traditionnelles du temps, tantôt cyclique, tantôt linéaire.

TEMPS CYCLIQUE

La vision cyclique du temps qui gouverne *The Midsummer Marriage* ne fait aucun doute. Il s'agit d'un temps clos, refermé sur lui-même, temps d'une journée ou d'un rêve, en tout cas temps sans déroulement, dont le cercle est bien l'équivalent spatial. Comme

l'ouroboros, la musique se mord aussi la queue, puisque l'opéra s'achève sur la « dawn music » du début. Lorsque l'on sait les affinités de Tippett avec T.S. Eliot, il n'est pas étonnant de reconnaître dans ce procédé la concrétisation du fameux « in my end is my beginning »[8]. Les notations temporelles intégrées aux indications scéniques confirment ce caractère cyclique : acte I : matin ; acte II : midi ; acte III : soir. On songe à la théorie de la *cognitio matutina* de saint Augustin, qui repose sur le même symbolisme et qui ne doit pas être ignorée de Tippett, que ce soit par le biais de son intérêt pour Jung, qui en fait mention, ou par une lecture directe des écrits de l'évêque d'Hippone. La connaissance du matin est la connaissance de soi, celle du moment où l'homme se connaît dans l'image du Dieu créateur. Puis la lumière que révélait le matin se modifie et, avec elle, l'homme s'éloigne de plus en plus de la connaissance intérieure de Dieu pour aborder la connaissance des choses créées, la *cognitio vespertina*. Mais, comme le fait remarquer Jung, cet obscurcissement progressif de la lumière de la conscience, qui change la connaissance originelle en interrogation, contraint l'homme à revenir à la lumière du Soi intérieur, pour un nouveau matin[9].

De même, l'intrusion de l'hindouisme dans l'opéra ne fait que confirmer la croyance rassurante en l'éternel retour. Aucune mort, aucune atrocité en tant que telles dans cette « vision ». Les événements ne valent pas en eux-mêmes mais par leur intégration

---

[8] T.S. Eliot, *East Coker*, v.209.

[9] Saint Augustin, *De Civitate Dei*, XI.5, cité par Marie-Louise von Franz, *C.G. Jung : son mythe en notre temps*. Paris : Buchet-Chastel, 1975, pp.201-202.

dans les rythmes cosmiques, comme celui des saisons, qui ponctue l'opéra sous forme de quatre danses allégoriques : « The Earth in Autumn » (II.2,159-181), « The Waters in Winter » (182-206), « the Air in Spring » (207-231), et « Fire in Summer » (III.7, 451-480)[10]. Ces tableaux vivants représentent la poursuite d'une proie (masculine) par un prédateur (féminin), invitant à une lecture à la fois animale et humaine. Dans la troisième danse, par exemple, où un petit oiseau blessé devient la victime d'un faucon, l'horreur est absente et de la partition (207-231)[11] et de la scène, qui se trouve plongée dans l'obscurité au moment fatidique :

> *The Hawk appears and seems to hover on the cornice of the temple just long enough for the audience to see that it is a girl dancer with a bird mask and huge wings.[...] The Bird hurries out to peck the grain in such a frenzy that he pays no attention to the tree leaves' spring dance. However, he makes one last attempt to fly, but falls utterly exhausted. He does not move when the Hawk descends. The stage darkens nearly to black-out.* (II.2, p.41)

Il en résulte que, dans le cycle des saisons, où l'été succède immanquablement au printemps, c'est la vie qui triomphe et non la mort. C'est également ce que suggèrent les derniers mots de l'opéra, qui, au lendemain de la seconde guerre mondiale, nient sans ambage la notion d'irréparable : « All things fall and are built again,/and those that build them again are gay » (III.9, p.52)[12]. Ce perpétuel

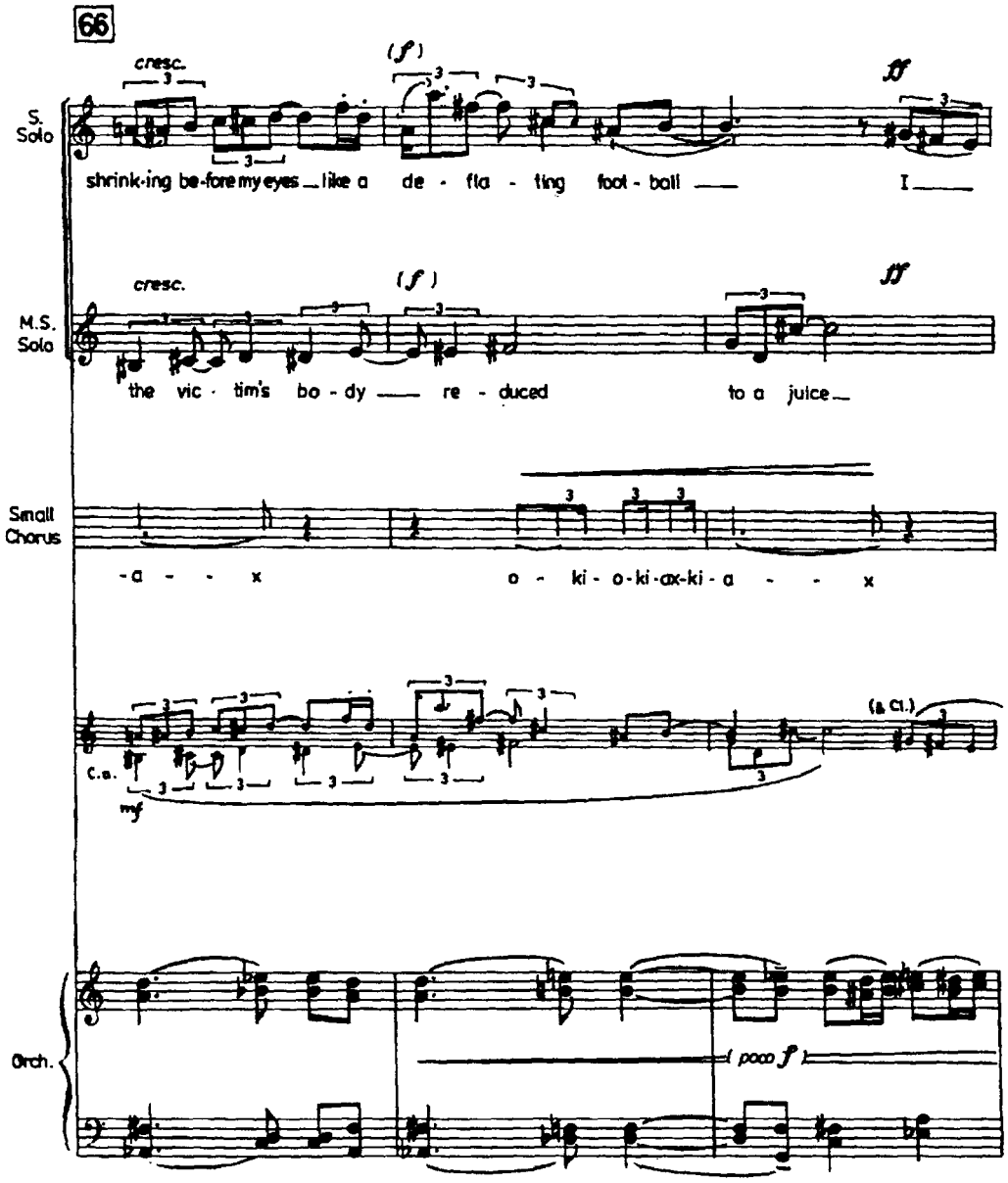
[10] Celles-ci sont effectivement perçues comme l'essence musicale de l'œuvre et sont réunies dans une version de concert intitulée *Ritual Dances* (1953) qui permet de les appréhender comme un cycle, alors que dans l'opéra la dernière danse est isolée des trois autres.

[11] On est en droit d'attribuer une valeur expressionniste au passage puisqu'il s'agit explicitement de musique à programme.

[12] Emprunté à W.B. Yeats, « Lapis Lazuli », v.36-37.

recommencement est-il vécu dans une résignation joyeuse ou une inconscience bienheureuse ?

Avec les années, en tout cas, on remarque que la monstruosité de la guerre peut être affrontée de manière plus directe. Si elle reste tout aussi scandaleuse pour l'esprit, l'impact affectif du choc s'estompe quelque peu. Ainsi en 1982, dans l'œuvre chorale *The Mask of Time*, le thème du prédateur réapparaît, traité cette fois avec plus de hardiesse. Dans la section intitulée « Jungle », l'expression de l'instinct de vie destructeur est moins sereine qu'en 1946 où prédominait le besoin impérieux de reprendre confiance en l'homme. L'accent est mis sur l'animalité brute, avec des cris d'animaux confiés au chœur, qui, dans un premier temps, délaisse le chant pour une forme d'énonciation rythmée, soulignée par des percussions, sans aucun accompagnement mélodique. Une succession d'onomatopées – constructions langagières et non véritables cris – culminent dans un très humain mot de Cambronne, hurlé à l'unisson (51-55). L'animal et l'humain ne font qu'un (pourvu que l'on connaisse le livret et le français !). Le chant, cependant, ne tarde pas à reprendre ses droits pour édulcorer la violence de la loi de la jungle, dans un duo soprano/mezzo-soprano (63-66) qui tend à annihiler musicalement l'horreur proprement insoutenable des paroles, qui décrivent des scènes de prédation empruntées à Annie Dillard[13] :

[13] Annie Dillard, *Pilgrim at Tinker Creek* (1974). London : Jonathan Cape, 1975.

TEMPS LINÉAIRE

Sur un ton tout différent, la tragédie de *King Priam* se devait, au contraire, d'illustrer la linéarité du temps. L'irréversibilité des actes et des choses, l'implacable déterminisme que l'on appelle fatalité : tels sont les thèmes développés conjointement par le texte et par la musique. Loin d'apparaître comme un cas isolé ou exceptionnel, le destin du roi Priam s'inscrit dans l'ordre universel,

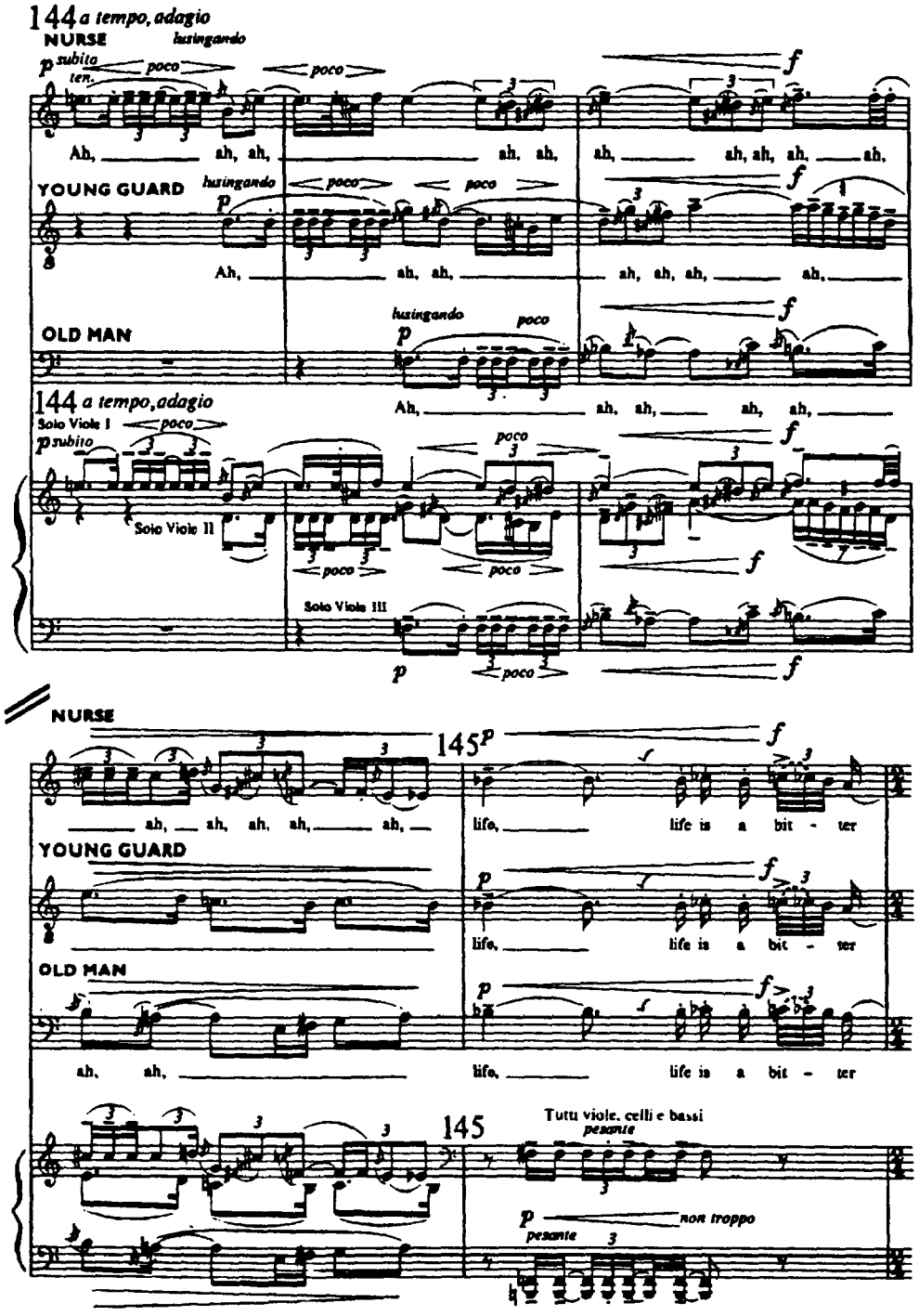
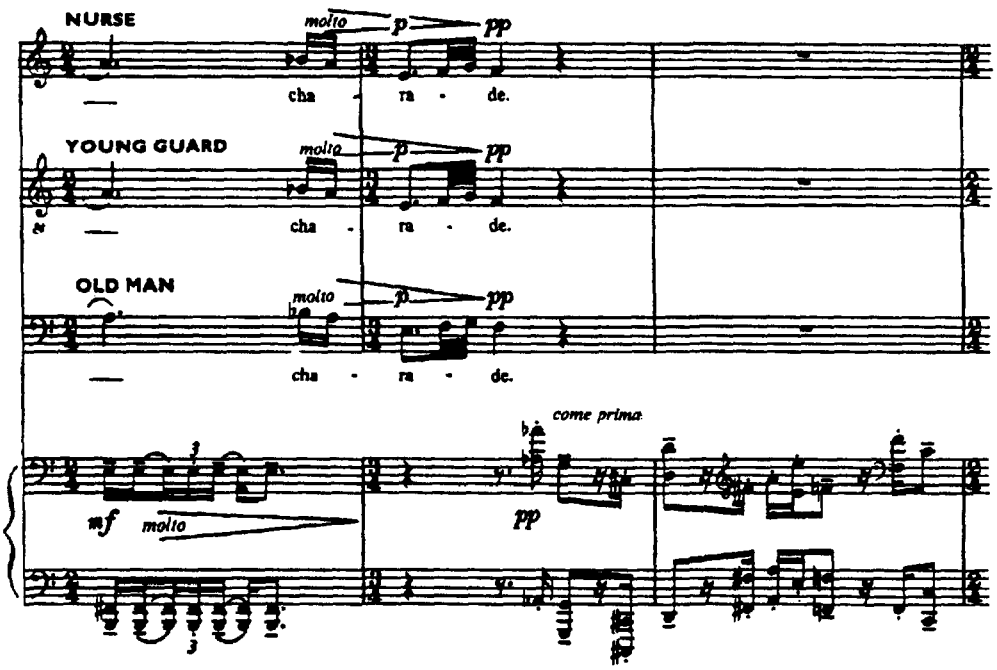
à la différence près que sa fonction de roi amplifie considérablement ce qui est donné à vivre au commun des mortels, à savoir l'exercice du libre arbitre. De la même façon, dans la fameuse scène du Jugement de Pâris, où le jeune homme doit choisir entre Héra, Athéna et Aphrodite, lorsque ce dernier demande comment, après son choix, il pourra échapper au courroux des deux autres déesses délaissées, la réponse d'Hermès retentit comme un glas : « You will not escape. That is the law of life » (I.3, p.80).

Cependant, pour Priam comme pour les autres, y compris le public, le temps ne se déroule pas comme un ruban continu, mais se constitue à partir d'éléments disjoints, qui se juxtaposent bon an, mal an, comme la succession des scènes de l'œuvre, coupées en leur milieu par des interludes inattendus où le chœur commente l'action, tandis que la transition entre les scènes mêmes n'est pas perceptible autrement qu'à la lecture du livret. Le chœur, dans l'un des nombreux passages métalinguistiques, déclare d'ailleurs :

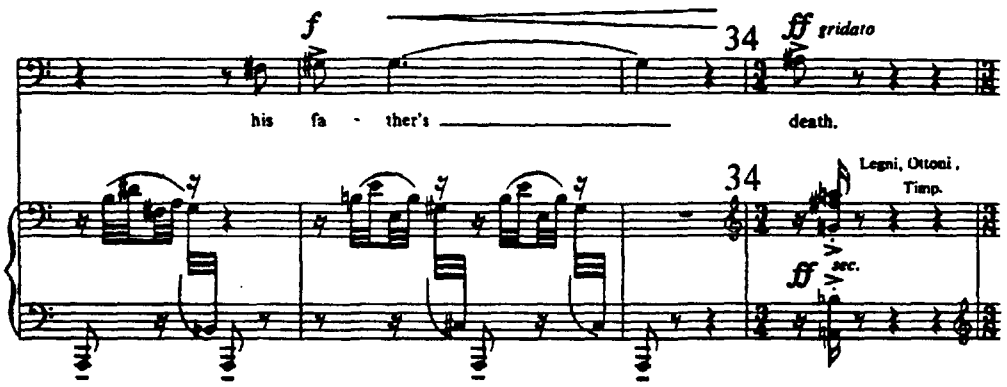
> Scene will change into scene before you ;
> time rolling with each scene away.
> Thus we follow the story. (I. premier interlude, p.76)

La musique, bien sûr, suit et renforce cette structure pour se faire l'expression du caractère arbitraire de l'existence dont Priam est la victime exemplaire. Véritable mosaïque musicale, *King Priam* reflète à merveille la force du destin.

La vie y apparaît prédéterminée, comme un scénario déjà écrit et auquel les acteurs ne peuvent se soustraire, toute improvisation

leur étant d'avance refusée. « For life is a story from birth to death » (I.1, p.76) proclame aussi le chœur. Cette conception de la vie ne semble pourtant guère plus satisfaisante que la précédente : « Life is a bitter charade » (I. second interlude, p.78).

Face à l'énigme du temps, c'est la perplexité de tout un chacun qui s'exprime au cours du long passage construit autour de cette maxime (136-49). La nourrice, le jeune garde et le vieil homme qui font office de chœur répètent la phrase à quatre reprises, en la faisant précéder d'un « ah ! » insistant, particulièrement éloquent.

TEMPS SUSPENDU

Cercle ou ligne, le temps de Michael Tippett a ceci de constant qu'il est ponctué d'instants privilégiés, aussi brefs qu'intenses. Les deux opéras en contiennent. Dans *The Midsummer Marriage*, on trouve l'instant onirique qui permet de vivre une expérience exceptionnelle, ce temps qui suppose la suspension du temps ordinaire. Dans *King Priam*, c'est un choc, la sentence de mort de Priam prononcée par le devin, qui fige le temps après le mot « death » (34). Le mot est accompagné d'un fracas de cuivres et de cymbales. Puis le silence signale cet instant comme celui de la révélation :

L'indication scénique précise alors : « *The shock is so great that time seems to stand still for a moment* » (p.25).

Un autre instant qui se détache de la trame du temps est celui de l'extase mystique de saint Augustin, mais avant de l'aborder s'impose un bref rappel de la réflexion bien connue sur le temps, qui occupe le chapitre XI des *Confessions*. S'interrogeant sur ce qu'est le temps – « Quid est enim tempus ? » – il propose la réponse suivante :

> Peut-être pourrait-on dire au sens propre : il y a trois temps, le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur. Il y a en effet dans l'âme, d'une certaine façon, ces trois mode de temps, et je ne les vois pas ailleurs.[14]

Mémoire et anticipation sont ainsi intégrées au présent sous forme d'image-empreinte et d'image-signe en quelque sorte. Cette perception du temps est appelée *distentio animi*, distension de l'âme née de la non-coïncidence des trois modalités de son action, attente, mémoire et attention[15]. Cette distension n'est pas sans rappeler la

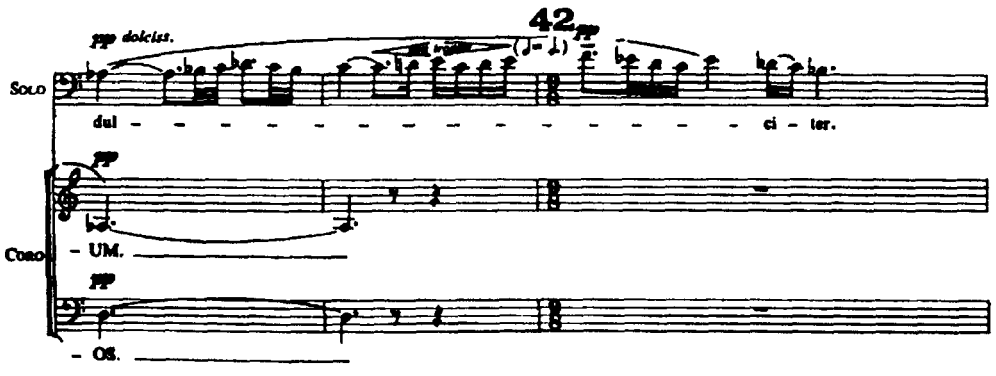
[14] Saint Augustin, *Confessions*. Trad. E. Tréhorel et G. Bouissou. Paris : Desclée de Brouwer, 1962, t.14, XI.14.17 et XI.20.26.

[15] Saint Augustin, *op. cit.*, XI.26.33.

tension rencontrée dans *King Priam*, bien que la dimension de l'attention au présent en soit absente.

DISTENSIO ANIMI

C'est dans *The Vision of Saint Augustine* que cette conception philosophique se manifeste surtout, non pas à l'état théorique, comme dans les *Confessions* XI, mais sous la forme d'une reviviscence de la vision du saint, de son expérience mystique. Cet oratorio en latin met, comme l'*Œdipus Rex* de Stravinsky, les paroles au service de la musique. La diction mélismatique caractérise l'ensemble de l'œuvre et il suffit de se reporter au remarquable passage débutant par « post longi itineris » (35-42) pour assister à la métamorphose de la langue en musique. Chaque syllabe est tenue tellement longtemps que les mots perdent toute valeur conceptuelle au profit de leur valeur sonore, exploitée à fond. Cet effet est renforcé par l'usage de plusieurs voix simultanées, celle du baryton et celles du chœur. La superposition rend le texte totalement inintelligible, tandis que la mélodie se déploie sans retenue, jusque dans les dernières mesures :



La philosophie est désormais bien loin, non pas négligée, mais dépassée.

3. Le temps métaphysique

La métaphysique préoccupe Tippett dans son oratorio, certes, mais aussi dans sa musique instrumentale, car c'est la musique pure qui est le plus à même de traduire cet au-delà du temps. L'intérêt et le tour de force de la *Vision* résident dans la résolution du conflit entre paroles et musique. « Car s'il est différentes philosophies du temps, il n'est qu'une philosophie du temps musical, » affirme Gisèle Brelet[16]. Cette philosophie unique est en fait une métaphysique et il est vrai qu'en la matière le temps musical ne peut que se faire l'écho de l'éternité. C'est bien ce que Tippett prétend aussi dans sa définition de la musique : « music is the expression of Eternity as against Time ». La vocation de la musique ne serait donc point d'évoquer le temps – le texte y participe grandement – mais l'éternité. Elle y parviendrait, paradoxalement, grâce à deux éléments qui paraissent être à l'opposé de la musique : le *silence* et le *cri*.

LE CRI DE L'ANGE

La notion de *cri musical*, au-delà de l'oxymore, recouvre une réalité, celle du chant angélique tel que l'on se l'imagine sur terre. Le « cri de l'ange », que Michel Poizat perçoit comme fondement de

[16] Gisèle Brelet, *op. cit.*, p.548.

l'opéra en général[17], est une expression qui désigne à merveille la voix angélique telle qu'elle se manifeste dans certaines œuvres de Tippett. Le recours au cri s'expliquerait-il par l'attrait du théâtre grec pour le compositeur ? On sait le rôle du culte de Dionysos à l'origine du théâtre antique. Or, pour Nietzsche, l'esprit de la musique n'est autre que l'esprit dionysiaque, celui de la divinité associée à la naissance du dithyrambe et de la tragédie, mais également dieu des bacchanales, de l'ivresse, du délire mystique et des cris rituels accompagnant ces manifestations[18]. Avec Dionysos, la musique retrouve sa dimension d'art total, par l'intermédiaire du cri qui est à la fois corporel et spirituel. Tandis que Gisèle Brelet semble instaurer une dichotomie entre le corps et l'âme et placer la musique du côté de la seconde, les œuvres de Tippett montrent que

> le rythme plonge ses racines vivantes dans le corps, et, par-delà lui, dansl'énergie et le souffle dionysiaque de la Nature.[19]

Si le temps musical est d'essence charnelle, il est bien sûr tendu vers autre chose et

> nous offre immédiatement, tel un arc bandé entre ses deux extrêmes, une double profondeur, l'une chtonique et charnelle, surgie de l'ivresse dionysiaque, l'autre spirituelle et intérieure, l'ouverture apollinienne sur les horizons du rêve et le monde de l'âme.[20]

---

[17] Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange*. Paris : Métailié, 1986.

[18] Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (1871). Trad. Geneviève Bianquis. Paris : Gallimard, 1949.

[19] Raymond Court, *Le musical : essai sur les fondements anthropologiques de l'art*. Paris : Klincksieck, 1976, p.213.

[20] Raymond Court, *op. cit.*, p.219.

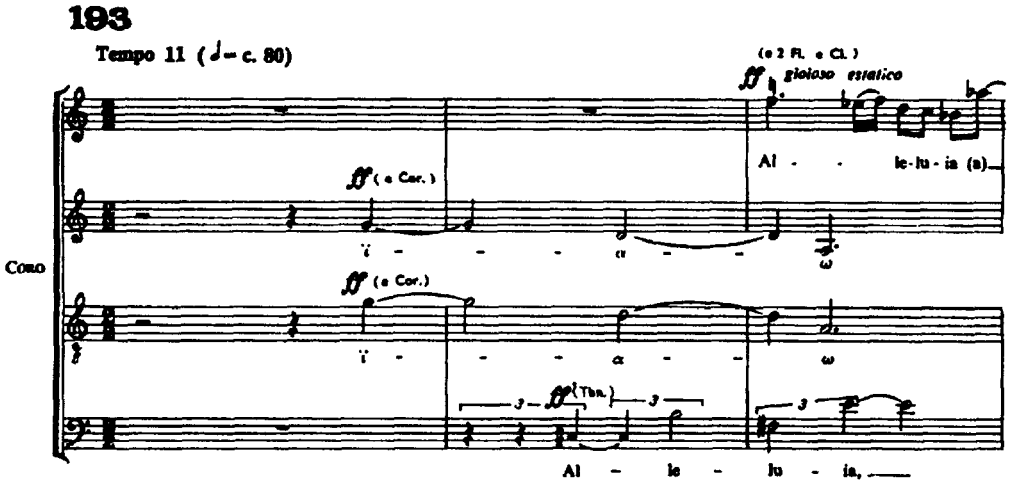
Les anges, quant à eux, ont toujours été associés à la musique, depuis Denys l'Aréopagite tout du moins (Ve siècle), qui a propagé la théorie selon laquelle les séraphins chantent des louanges à Dieu, en des accents tellement au-delà de l'humain qu'ils ne sont pas directement perceptibles mais se communiquent du haut en bas de la hiérarchie des anges. Grâce à cette transmission, degré par degré, ces chants parviennent sur la terre, comme un faible écho, sous forme de musique sonore[21]. Ces messagers qui assurent le lien entre le ciel et la terre sont présents sous diverses formes chez Tippett (voir plus loin, la partie intitulée « Les figures d'Hermès »). Dans *King Priam,* Hermès joue un rôle semblable ; dans *The Midsummer Marriage* on se souvient de la voix céleste de Jenifer ; et l'exergue est significatif : « I am a child of earth and of starry heaven ». Dans la *Vision* enfin, le chœur semble être celui des anges.

GLOSSOLALIES

La principale caractéristique de la musique angélique, telle qu'elle est perçue sur terre, est son recours à l'extrême de l'aigu. Pourquoi ? Tout naturellement parce que dans l'aigu le chant ne peut plus soutenir l'articulation du langage et devient purement vocalique. C'est en ce sens que l'on peut qualifier de céleste la musique de Tippett dans son oratorio. Le passage final de l'œuvre, en particulier, est émaillé d'impressionnantes glossolalies, ces successions de voyelles tenues, privées de signification, auxquelles les premiers chrétiens prêtaient un pouvoir extatique, et dont ils usaient pour tenter de réaliser une expérience mystique (193-209). Dans ce

[21] Michel Poizat, *op. cit.*, p.179.

passage qui s'ouvre sur un « alleluia », les deux voyelles finales *i-a* servent de prétexte aux glossolalies, anticipées d'ailleurs de deux mesures par rapport au début de l'alléluia grâce aux lettres grecques iota et alpha chantées par une autre voix. Cette vocalisation se poursuit sur vingt-neuf mesures à 2/2 où trois voix se mêlent. Pour le chœur, on distingue l'alléluia, avec diction mélismatique sur les deux *a*, et les glossolalies, sous forme d'un groupe de trois voyelles, iota, alpha et oméga, reprises dans des ordres différents[22]. Quant à la voix du baryton solo, elle poursuit le récit de la vision telle qu'elle figure dans les *Confessions*[23]:



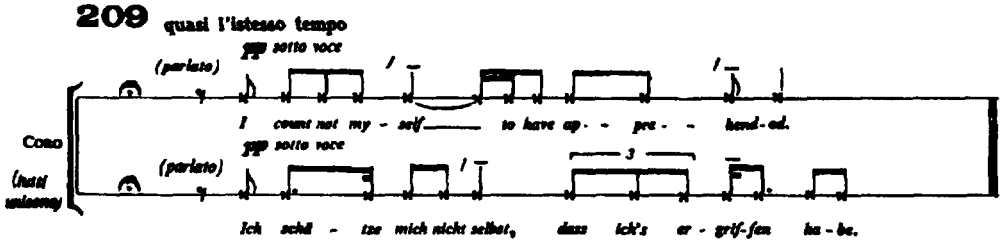
Puis le chœur seul conserve la « parole » après l'alléluia, pour conclure sur une citation grecque extraite de l'épître de saint Paul aux Philippiens : « ουπω λογιζομαι κατειληφεναι ».

« JE NE PENSE PAS L'AVOIR SAISI »

Dans le livret, la traduction anglaise de la phrase est imprimée en regard du grec pour l'information du lecteur, comme c'est le cas

[22] Voyelles extraites d'une prière du Christ ressuscité à son Père, dans l'évangile gnostique apocryphe Pistis Sophia.

[23] Saint Augustin, *op. cit.*, IX.10.

pour le reste du texte de l'oratorio en latin : « I count not myself to have apprehended ». Ce qui est surprenant, c'est que la partition prévoit que la traduction de cette phrase, en anglais et en allemand, soit également *audible*, à la suite de la citation grecque. Ce sont les seuls mots d'anglais de l'oratorio et, ce qui est encore plus remarquable, les seules paroles non pas chantées mais *parlées* ou plutôt murmurées :

Ce chuchotement clôt l'oratorio sur une impression étrange . Pour tenter d'expliciter un peu ce final, voici le contexte biblique de la phrase :

> Ce n'est pas que j'aie déjà remporté le prix, ou que j'aie déjà atteint la perfection ; mais je cours, pour tâcher de le saisir, puisque moi aussi j'ai été saisi par Jésus Christ. Frères, *je ne pense pas l'avoir saisi* ; mais je fais une chose : oubliant ce qui est en arrière et me portant vers ce qui est en avant, je cours vers le but, pour emporter le prix de la vocation céleste de Dieu en Jésus Christ.[24]

Le français mentionne le complément du verbe, « le prix de la vocation céleste de Dieu en Jésus Christ », tandis que l'ambiguïté de l'anglais qui omet ce complément permet à Tippett une double signification, celle de l'aveu de saint Augustin qui demeure humble après son expérience mystique, mais aussi celle de l'aveu du

[24] Philippiens 3:12-14. Non souligné dans le texte.

compositeur qui admet que le sens profond de son œuvre lui échappe.

On se souvient que, lorsqu'il reprend connaissance après s'être évanoui en entendant le solo de viole joué par l'Ange, le saint François de Messiaen mentionne cet avant-goût de béatitude céleste que l'Ange musicien lui a fait éprouver :

> Je ne suis pas malade ... Seulement terrassé, anéanti par cette musique, par cette musique céleste. Si l'Ange avait joué de la viole un peu plus longtemps, par intolérable douceur, mon âme aurait quitté mon corps ...[25]

Voilà qui traduit bien le pouvoir de la musique angélique et l'opposition entre temporel et spirituel.

ÉTERNITÉ

Dans la *Vision*, le temps musical est clairement un temps transcendant, reflet de l'éternité et, donc, du divin. L'éternité ne s'y présente pas comme durée mais comme une entité ponctuelle. La partition porte en épigraphe le fameux « all is always now » de T.S.Eliot[26] qui définit l'éternité comme un éternel présent, celui de l'instant privilégié de la vision. Cet éternel présent est rendu par la prééminence de la musique sur le texte. Les paroles sont en effet rarement intelligibles, non pas tant parce qu'elles sont en latin que du fait de la diction qui n'est pratiquement jamais syllabique et de la superposition de deux ou trois voix qui ne sont pas à l'unisson. Tout

---

[25] Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*, acte II, cinquième tableau : « L'Ange musicien ». Paris : Leduc, 1983. Livret reproduit par l'Opéra Paris-Bastille, 1992, p.98.

[26] T.S. Eliot, *Burnt Norton*, v.149. Le contexte est significatif, puisqu'il s'agit de la section V du poème, qui commence ainsi : « Words move, music moves/Only in time ; but that which is only living/Can only die. Words, after speech, reach/Into the silence. Only by the form, the pattern,/ can words or music reach/The stillness, as a Chinese jar still/Moves perpetually in its stillness ». (v.137-143). On comprend alors le sens que revêt l'épigraphe pour le compositeur.

cela tend à réduire le texte à du son privé de sens, comme l'attestent la tendance à la vocalisation, l'orchestration qui couvre parfois totalement la voix et les moments instrumentaux assez longs qui s'intercalent à la fin de chaque partie, comme si la musique « pure » reprenait ses droits. Pourtant le dernier mot est à la parole signifiante, intelligible. Mais ce murmure est-il de l'ordre de la parole, ou, étant donné sa très faible intensité, appartient-il plutôt au silence ?

SILENCE

Keats le suggérait déjà dans son ode bien connue :

> Heard melodies are sweet, but those unheard
> Are sweeter ; therefore, ye soft pipes, play on ;
> Not to the sensual ear, but, more endear'd,
> Pipe to the spirit ditties of no tone.[27]

Le silence s'adresse donc directement à l'esprit. C'est ce que remarque, en d'autres termes, Gisèle Brelet :

> Et le temps, comme le silence, en nous retirant sans cesse la réalité sensible des êtres et des choses, nous contraint à les posséder véritablement, c'est-à-dire en esprit.[28]

La musique et l'ineffable le souligne également :

> Le silence fait apparaître le contrepoint latent des voix passées et à venir, que brouille le tumulte du présent ; et d'autre part il révèle la voix inaudible de l'absence, que recouvre le vacarme assourdissant des présences.[29]

Le silence est présent dans les œuvres de Tippett, le plus frappant étant celui qui précède, et, peut-on dire, inclut, la dernière

[27] John Keats, « Ode on a Grecian Urn », v.11-14.

[28] Gisèle Brelet, *op. cit.*, p.749.

[29] Vladimir Jankelevitch, *La musique et l'ineffable*. Paris : Seuil, 1983, p.186.

phrase de l'oratorio. Il était préfiguré par une tentative du même ordre, bien que poussée moins loin, à la fin de *King Priam*, où l'essentiel se passe sans parole et dans une musique infinitésimale. Le silence apparaît chez Tippett au sens où le conçoit Jankélévitch, soit dans la musique même. Pour l'un, la musique est silence, silence des paroles et silence des bruits[30]. Pour l'autre, elle est ce « sound where no airs blow» qui est synonyme du transcendant[31].

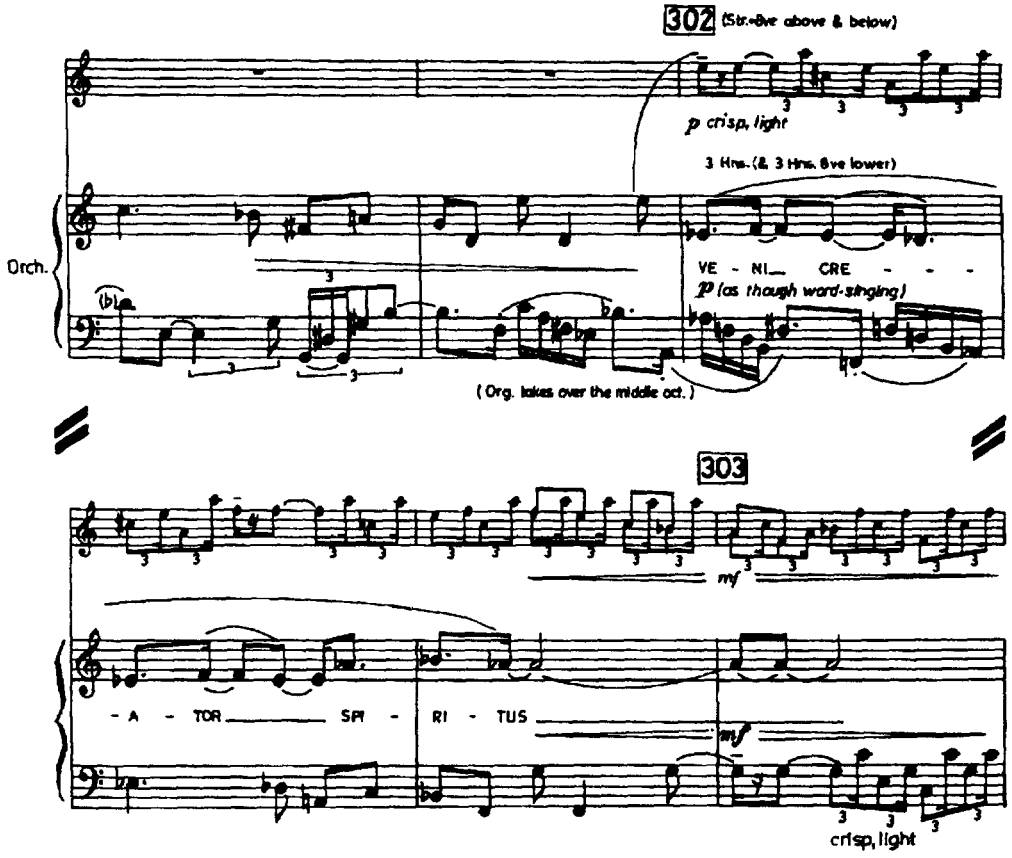
VENI CREATOR SPIRITUS

S'il est une œuvre qui puisse prétendre à l'évocation de la transcendance, fusse sur un mode fragmentaire et on ne peut plus éclectique, c'est bien *The Mask of Time*. Le septième mouvement offre une métaphore du spirituel dans la musique qui ne laisse de fasciner : la citation du *Veni creator*. Celle-ci, qui sert de prélude à chacune des trois parties de ce mouvement, apparaît sous une forme instrumentale, chaque fois différente et de moins en moins reconnaissable. C'est un peu comme si le *Veni creator* était en même temps chanté et tu.

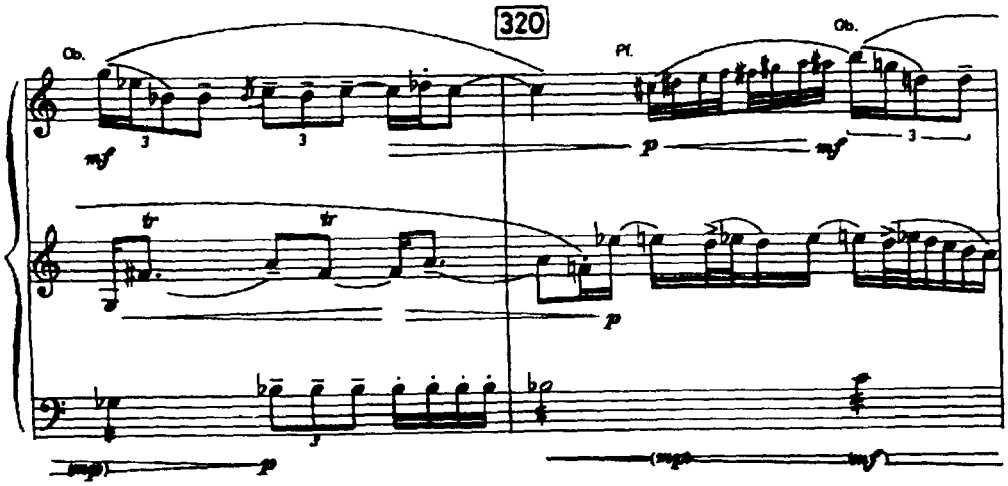
Dans ce processus d'affirmation/négation, la première étape (296-307) consiste à confier à l'orchestre la ligne mélodique, tandis que les paroles, inscrites sous la portée, restent à l'état virtuel, chantées mentalement, peut-être, par les interprètes et par le public :

---

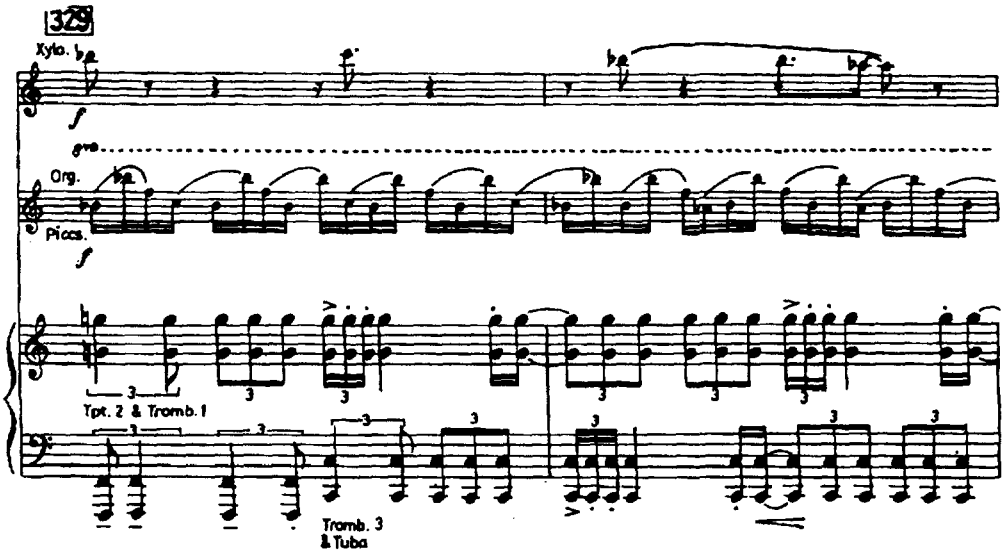
[30] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.190.

[31] Ce sont les premiers mots du *Mask of Time*.

En outre, ce chant instrumental s'impose difficilement dans un orchestre divisé.

Lorsqu'il retentit pour la seconde fois (312-320), c'est par bribes thématiques à peine identifiables :



Quant à la troisième occurrence (325-341), elle est à peine audible :



Repris par le xylophone, le *Veni creator* devient une succession de notes détachées dont la hauteur n'est perceptible qu'au prix d'une attention soutenue et dont l'intensité ne peut rivaliser avec celle du reste de l'orchestre et en particulier la coalition des cuivres qui finissent par s'allier en une coda frénétique.

Ce septième mouvement est intitulé « Mirror of Whitening Light » – par référence au processus de purification alchimique mais aussi à l'explosion d'Hiroshima qui est l'objet du mouvement suivant. On comprend alors que l'amenuisement progressif du *Veni creator* participe à la fois de la purification et de la destruction. Il représente le recul du spirituel au fur et à mesure de l'avancée technologique. Le tintamarre de la science fait taire le plain-chant, mais pour celui qui tend l'oreille ou qui, simplement, *se souvient*, la musique reste porteuse d'éternité.

C'est pourquoi Gisèle Brelet conçoit le temps musical comme un temps métaphysique. L'écoute musicale, en emplissant totalement

l'esprit, procure une impression de plénitude, l'apaisement d'une contemplation. Et cette contemplation nous révèle l'essence du temps et les pouvoirs de l'âme sur le temps, non seulement en offrant un modèle d'organisation et donc de sagesse, mais surtout en suscitant une émotion, celle d'un acte en train de s'accomplir. Cet acte est la recréation intérieure de la musique par l'auditeur, acte indispensable pour comprendre – Tippett dirait « to apprehend », – la musique, acte qui révèle à l'homme sa nature spirituelle.

*

▪ Les trois catégories du temps qui apparaissent dans l'œuvre de Tippett permettent de saisir un peu mieux le double fonctionnement de sa musique vocale et lyrique. Pour évoquer le temps psychologique, les paroles sont prédominantes, alors que pour suggérer la philosophie du temps, la musique intervient davantage, jusqu'à dissoudre la parole signifiante en son pur lorsque l'on atteint la métaphysique, domaine du silence. « Chanter dispense de dire... Chanter est une façon de se taire »[32]. Ce n'est pas un hasard si Tippett s'est intéressé aux *Confessions* et s'il a donné dans la *Vision* une illustration magistrale de cette maxime. En effet, la réflexion d'Augustin sur le temps s'insère dans une méditation plus large sur le Verbe éternel. Hors du temps il y a la parole de Dieu qui est silence. C'est ce que Schœnberg, à qui Tippett eut l'occasion de rendre un

[32] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.173.

hommage radiophonique[33], avait choisi de mettre en évidence dans son *Moïse et Aaron.*

Si le temps est au cœur de l'œuvre et de l'audition, il est nécessairement essentiel à la création même. La durée personnelle du compositeur façonne obligatoirement ses œuvres. Ainsi le créateur doit organiser sa vie en fonction de son art, vivre le temps pour servir son œuvre. Pour parvenir à composer « a timeless music played in time », l'artiste en lui doit transcender l'homme.

Parce que l'écriture d'une musique atemporelle ne se réduit pas à l'utilisation – bien trop ironique – d'un *Veni creator*, il est chez Tippett, une musique du passé, du présent et du futur qui, comme le chant de Priam (44), renvoie à la berceuse originelle et projette vers un chant à venir. On pourrait la décrire ainsi :

> Je l'imagine comme un berceuse. Au plus fort des vocalises, au plus élevé de la voix qui souffre, écoute ... S'y chante, à peine audible, une voix d'outre-opéra, une voix future. Une voix d'avant l'âge adulte : la voix des tendresses et des câlins.[34]

Voilà qui ne correspond guère à l'image de l'artiste engagé que l'on se plaît à associer de manière hâtive et réductrice à Tippett. S'il est une voix de notre temps, c'est aussi, et surtout, celle du temps de nos regrets, de nos angoisses et de nos espoirs.

---

[33] Publiée ensuite sous le titre «Air from another Planet », dans Michael Tippett, *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974, pp.43-49.

[34] La musique idéale dont rêve Catherine Clément et qu'elle appelle de ses vœux dans *L'opéra ou la défaite de femmes*. Paris : Grasset, 1979, p.345.

Chapitre III

Lire l'opéra :

Livrets et paratexte

Ring out the old, ring in the new,
Ring, happy bells, across the snow :
The year is going, let him go ;
Ring out the false, ring in the true.

Alfred Tennyson

■ L'incongruité de la pratique qui consiste à *lire* l'opéra n'échappera à personne, surtout si la formule est prise dans son acception littérale. Une étude qui se limiterait au *texte* musico-verbal, aux dépens de l'interprétation et/ou de la représentation scénique des œuvres serait déjà très restrictive. Que dire alors d'une analyse qui s'attacherait à la lecture des seuls livrets ? C'est néanmoins ce qui va être tenté dans ce chapitre, en guise de troisième et dernière préfiguration. Il n'est pas question d'oublier la musique, mais au contraire, par ce détour, de mieux la retrouver.

OPÉRA SANS MUSIQUE

Il s'agit, en effet, d'appréhender les livrets dans leur *fonction* de *livret*, c'est-à-dire dans le rapport qu'ils entretiennent avec la composante musicale des opéras. Contrairement aux *paroles* qui sont inhérentes au tissu sonore de toute œuvre vocale, le livret est un *texte* destiné à être *lu*, de diverses manières et en diverses circonstances, par les professionnels du spectacle comme par les mélomanes, pour qui cette lecture fait office de préparation – voire de substitut – à la représentation ou bien d'accompagnement à l'audition d'un enregistrement.

Cet acte de lecture, qui peut être une étape décisive dans le processus initial de découverte de l'œuvre ou dans la familiarisation progressive avec cette dernière, s'accomplit différemment d'un opéra à l'autre, selon la nature du livret. En soumettre le texte à une analyse est, par conséquent, l'un des moyens d'approche de la spécificité d'un opéra.

Ce premier contact avec l'œuvre lyrique de Tippett pourrait s'intituler, à l'instar de l'ouvrage de Jacques Finné, « Opéra sans musique », puisqu'il relève de la même gageure, voire du même scandale, qui consiste à se limiter aux constituants non musicaux de l'opéra[1]. Une telle amputation répond ici aux nécessités d'un moment « charnière » dans l'investigation entreprise, celui du passage des figures isolées à l'œuvre pris dans sa globalité. Elle ne dépassera pas ce cadre et se justifie dès que l'on en mesure la portée heuristique.

---

[1] Jacques Finné, *Opéra sans musique: Introduction à l'art lyrique*. Lausanne : Editions l'Âge d'Homme, 1982. Une démarche similaire avait donné naissance au désormais classique *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld. Paris : Editions Sociales, 1977.

LA FONCTION PARATEXTUELLE

Comme l'ont révélé les travaux de Françoise Escal, l'écoute musicale est inévitablement influencée par le langage (verbal) qui accompagne l'œuvre, à distance plus ou moins respectueuse. Ce *paratexte* peut s'immiscer jusque dans la partition sous forme de titres thématiques ou de préface, par exemple, ou rester en périphérie, comme c'est le cas pour les discours de présentation, d'élucidation ou d'évaluation qui emplissent les programmes de concerts. De nature extra-musicale, le paratexte n'en joue pas moins un rôle non négligeable, parfois même prépondérant, dans la réception de l'œuvre[2]. On lui doit notamment la sémantisation de pièces instrumentales, processus qui culmine avec le poème symphonique, et l'établissement d'un réseau de relations entre ce qui est intrinsèquement musical et des éléments extrinsèques, remettant en cause la notion même de musique « pure ».

Bien que Françoise Escal exclue la musique vocale de son champ d'investigation, le fonctionnement du paratexte tel qu'elle le décrit n'est pas sans rappeler le rapport qui s'instaure dans l'audition d'un opéra entre l'œuvre interprétée et le livret qui en aura préalablement indiqué la dimension référentielle. Il est indubitable que, pour le public, la connaissance du livret, qu'elle soit parfaite ou à l'état de souvenir lacunaire, infléchit directement la perception et l'appréciation de l'œuvre. Dans une perspective pragmatique, il est

---

2 Le terme de paratexte est à prendre dans la dernière acception proposée par Gérard Genette, c'est-à-dire « l'entourage » d'une œuvre littéraire que constituent titre, avant-propos, notes, voire esquisses et brouillons. *V. Palimpsestes.* Paris : Seuil, 1982, pp.9-10. Pour la notion de paratexte musical, *v.* Françoise Escal, *Contrepoints : musique et littérature.* Paris : Méridiens Klincksieck, 1990, pp.291-293.

intéressant de s'attarder sur les livrets de Michael Tippett, en les tenant pour autant de « paratextes » de ses opéras.

ANTICIPATION

En postulant que la relation qui unit livrets et opéras est du même ordre que le rapport que toute œuvre entretient avec son titre, se trouve écartée la tentation d'aborder les livrets comme des œuvres littéraires, même de théâtre, qu'ils ne sont en aucune manière. Inscrire la lecture dont ils font l'objet dans l'expérience proprement *musicale* de l'opéra présente des avantages évidents. Pour n'en citer qu'un, la distinction que cela implique entre livret (lu) et « paroles » (entendues) ne peut qu'être méthodologiquement fructueuse.

Avant d'envisager l'insertion du texte dans la trame musicale et les mots comme matière au chant, il est indispensable d'apprécier la valeur informative de ces livrets que Tippett a mis autant de soin à écrire que les partitions. Il faudra déterminer dans quelle mesure et par quelles modalités ils favorisent ou non pour l'auditeur-spectateur le processus d'*anticipation* inhérent au plaisir musical.

La récompense du lecteur de livrets n'est-elle pas, en effet, la satisfaction de retrouver au cours de la représentation ce qu'il connaît déjà ? Si l'on songe que toute musique est une symbolique du temps, comme l'a magistralement montré Michel Imberty, il devient particulièrement important de préciser le rôle joué par la connaissance du livret d'opéra dans l'expectative de l'auditeur. Ce dernier vit dans l'espoir que l'attente suscitée par le livret soit comblée et, au prix d'un effort d'attention certain, écartelé entre la

sollicitation de la mémoire et la tension vers ce qui va advenir, il passe alternativement de l'inquiétude face à l'inconnu au soulagement de constater que le livret tient ses promesses. Reconnaître dans l'opéra ce qui a été annoncé par écrit revient à assimiler temps musical et temps vécu,

> car les manifestations émotionnelles ou affectives en général apparaissent elles-mêmes comme des expériences existentielles particulières du temps, dans lesquelles le devenir revêt des qualités psychiques diverses en fonction des tensions, des conflits ou des satisfactions que le sujet éprouve.[3]

Quelles que puissent être les variations individuelles d'un mélomane à l'autre et même d'une audition à l'autre, l'organisation stylistique de l'œuvre détermine un certain nombre de conduites de décodage communes. Parvenir à les répertorier dans les opéras de Tippett, c'est approcher le rapport du compositeur au temps, autrement dit le mystère de son *style*, puisque

> par un mimétisme réciproque du temps du Moi et du temps musical, se dégage une *composante sémantique du style* qui renvoie aux processus inconscients de l'activité représentative symbolique. La reconnaissance d'un style est en même temps toujours reconnaissance du sens de ce style, comme témoin ou écho d'un vécu inconscient du temps existentiel.[4]

Ainsi, dans le cas des opéras, la spécificité du musicien peut être appréhendée en partie à travers ses qualités de librettiste.

---

[3] Michel Imberty, *Les écritures du temps : sémantique psychologique de la musique*, t.2. Paris : Bordas, 1981, p.95.

[4] Michel Imberty, *op. cit.*, p.95.

REMÉMORATION

Point n'est besoin d'une étude détaillée du texte dans l'immédiat, puisqu'il s'agit d'en dégager les éléments suffisamment saillants pour une *remémoration* possible et pertinente. Une catégorie d'informations intéresse directement le travail d'anticipation du spectateur : celles qui concernent la structure dramatique de l'opéra et permettent de suivre le déroulement de l'action. Les éléments qui les véhiculent seront par conséquent examinés avec la plus grande attention.

MÉTHODE

Pour le néophyte désireux de s'orienter dans le jardin-labyrinthe qu'est la production lyrique de Tippett, autant que pour ceux qui n'ont eu le loisir ou la possibilité d'explorer tous les dédales d'un corpus jusqu'ici difficile d'accès, une visite guidée s'impose[5]. Il était possible de considérer successivement le livret de chaque opéra pour en déterminer le fonctionnement paratextuel, familiarisant ainsi le lecteur avec des œuvres soumises ultérieurement à un autre type d'analyse. Mais ce n'est pas un souci d'exhaustivité qui préside à l'entreprise choisie. La préférence est donnée une ambition totalisante visant à mettre l'accent sur une caractéristique essentielle, quoique jusqu'ici négligée, de ce pentacle musical : l'unité dans la diversité. Cette impression d'unité n'a certes pas manqué d'attirer l'attention de quelques commentateurs, à la suite de la composition

[5] Il s'agit d'opéras qui n'ont pas l'avantage d'appartenir au sérail du répertoire, ce qui signifie qu'entre les événements ponctuels que sont les représentations et le déchiffrage des partitions, le disque n'est pas toujours le moyen d'accès privilégié aux œuvres qu'il devrait être : si les quatre premiers opéras ont fait l'objet d'un enregistrement commercial, deux ne sont plus disponibles en 1997, l'avènement du disque compact n'ayant bénéficié qu'à la réédition de *King Priam* et au récent enregistrement de *The Ice Break*.

de *New Year* surtout[6], pour des raisons qui seront mentionnées ultérieurement. Il suffit, pour l'heure, de constater que, grâce à un recul devenu désormais suffisamment opératoire, un point de vue synthétique commence à se manifester, mais on peut regretter qu'il reste de l'ordre du constat ou ne concerne qu'un champ limité.

L'absence d'étude véritablement globalisante à ce jour est une lacune qu'il fallait suppléer, et seule une analyse méthodique scrupuleuse pouvait dégager les fondements structurels, thématiques et stylistiques susceptibles de confirmer l'appréciation somme toute subjective d'isomorphisme. L'intuition première d'une Margaret Scheppach, par exemple, qui avait déceler des « dramatic parallels » particulièrement frappants et significatifs[7], se voit alors non seulement corroborée, mais aussi enrichie par un examen minutieux dont les résultats offrent des prolongements considérables à ses travaux. Les voies suivies par le compositeur, de parallèles qu'elles semblaient être, s'avèrent, si l'on y prend garde, indubitablement convergentes.

Un répertoriage plus systématique des répétitions, duplications, équivalences et autres similitudes qui apparaissent lors de la mise en série des œuvres aboutit à privilégier une vision dynamique de celles-ci et à les considérer non plus comme des entités distinctes – quoique étrangement réminiscentes les unes des autres – mais

[6] Geraint Lewis, « Tippett, Michael », *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, 4 vols. London : Macmillan, 1992 ; et Margaret Scheppach, « Tippett, Michael », *International Dictionary of Opera*, ed. C. Steven Larue, 2 vols. Detroit, London, Washington : St James Press, 1993.

[7] Margaret A. Scheppach, *Dramatic Parallels in Michael Tippett's Operas: Analytical Essays on the Musico-Dramatic Techniques*. Lewiston, Queenston, Lampeter : The Edwin Mellon Press, 1990.

comme les parties d'un tout organiquement tenu par une force cohésive centripète. Il suffit d'un changement de perspective comme celui-ci pour que la circulation du sens entre les opéras et les chemins qu'il emprunte soient enfin révélés.

« IN MY END IS MY BEGINNING »

Examiner successivement les cinq opéras pour mettre en lumière leurs convergences n'est cependant véritablement probant qu'au prix d'une entorse à la chronologie compositionnelle dont la nécessité se conçoit aisément. Le grand zélateur de T.S. Eliot qu'est Tippett serait, en effet, habilité à déclarer à son tour que sa fin est son commencement, par référence à son dernier opéra, *New Year* (1986-1988). Celui-ci peut être considéré à juste titre comme la quintessence de son œuvre lyrique par la place très particulière qu'il y occupe. A bien des égards, il fait figure d'opéra en surnombre, d'œuvre posthume avant la lettre, puisque le compositeur avait déclaré à propos de son quatrième opéra, *The Ice Break*, que ce serait le dernier. Qu'il s'agisse ou non d'une œuvre-testament, il est certain que son statut est problématique, de l'aveu même de Tippett qui le situe à la lisière de la comédie musicale, l'excluant en quelque sorte de la lignée de ses opéras, par manque de conformité générique. En outre, point n'est besoin de ces considérations extra-musicales pour remarquer le caractère atypique de *New Year*. La complexité qui a valu à Tippett la triste réputation de musicien abstrus a disparu, pour faire place à une simplicité presque enfantine et un souci d'explicitation qui confine au didactisme. Jugé à l'aune de ses prédécesseurs, *New Year* ne serait pas un opéra « tippettien »

digne de ce nom. En revanche, envisagé non plus comme une entité *sui generis* mais comme l'épitomé de tout l'œuvre lyrique, ses faiblesses apparentes deviennent les qualités d'une œuvre-miroir où les autres viennent se refléter.

Dans une production aussi fortement marquée par la symbolique alchimique, il n'est pas abusif de recourir aux notions d'Œuvre et de quintessence pour rendre compte de la fonction de ce *cinquième* opéra, sorte de condensé des principaux ingrédients constitutifs des quatre autres. À partir du dernier, *New Year*, la démarche suivie consistera à tenter d'extraire la substantifique moëlle du corpus lyrique, non point pour occulter les particularités individuelles de chaque opéra, mais au contraire pour permettre à qui le souhaiterait, une fois dégagé ce qui leur est commun, de faire la part de ce qui est propre à chacun.

1. Un paratexte anaphorique et cataphorique

Outre la liste des personnages et diverses autres didascalies qui viennent émailler la transcription des répliques, le livret de *New Year* comprend une introduction et un synopsis de l'action rédigés par le compositeur. Ces derniers méritent d'autant plus d'être inclus dans l'analyse du paratexte de cet opéra que rien de semblable n'apparaît dans les quatre autres. Refus de l'ambiguïté et recherche d'effets d'échos avec le reste de l'œuvre lyrique dominent indiscutablement ce livret, et le rendent à la fois atypique et exemplaire.

DRAMATIS PERSONÆ

Dès l'abord, la liste des personnages témoigne d'un souci de clarté manifeste, avec sa présentation tripartite digne de la meilleure tradition scolastique : « From Somewhere and Today », « From Nowhere and Tomorrow » et « Outside the Action ». Suivant une symétrie parfaite, les deux premières catégories, en miroir, se composent chacune d'un trio de personnages : deux femmes et un homme dans la première ; deux hommes et une femme dans la seconde. Le *no man's land* entre ces deux mondes n'est occupé par aucun *homme* mais seulement par une voix, incarnée dans un personnage de commentateur extradiégétique dont le rôle secondaire de « presenter » est néanmoins essentiel par la médiation qu'il opère. Réunissant en lui l'anachronique coryphée du chœur antique et le moderne présentateur de journaux télévisés, Voice – puisque tel est son nom – assure le lien entre notre Hier et notre Aujourd'hui, comme entre l'Aujourd'hui et le Demain des personnages. Dans leur monde présent se trouvent Jo Ann, « a trainee children's doctor », Donny, « her young brother » et Nan, « their foster mother ».

L'ordre de nomination reproduit la hiérarchie traditionnelle des rôles, le possessif « her » indiquant que l'existence de Donny est subordonnée à celle de sa sœur, la *prima donna*, soprano lyrique, alors que lui, en tant que baryton léger, ne peut prétendre à la même importance. Les habitants du Futur sont représentés respectivement par Merlin, « the computer wizard », Pelegrin, « the space pilot »

et Regan, « their boss ». La transparence onomastique se passe presque de commentaire, de l'Enchanteur Merlin, héros-*trickster* de notre enfance, à la figure de virago shakespearienne familière au public, anglophone du moins, en passant par un *Wanderer* dont le nom n'est pas sans résonance pour l'amateur d'opéra qui ne manquera pas de se remémorer *La Force du destin* et la *romanza* initiale de Leonora : « Me pellegrina ed orfana... ». Avant même que le synopsis ne vienne intensifier cet écho en révèlant que « Jo Ann was an orphan », un lien tacite unit déjà les deux protagonistes en dehors de l'allusion verdienne, par les associations que créent les tessitures.

Ainsi, bien que dans le second groupe de personnages la hiérarchie précédente ne soit pas respectée – facétie du librettiste dont la portée apparaîtra par la suite – sa deuxième place n'empêche pas Pelegrin d'être identifié comme *primo uomo* en correspondance avec Jo Ann, sa tessiture de ténor lyrique ne laissant aucun doute à ce sujet. Inversement, Merlin se trouve, comme Donny, au second plan à cause de sa voix de baryton, voix qui, dans la tradition, permet d'identifier les personnages problématiques mais non point les héros, comme le note Gilles de Van[8]. De même, le soprano dramatique de Regan fait pendant au mezzo dramatique de Nan, dans un jeu de ressemblances et de différences que l'on pressent déjà.

---

[8] Gilles de Van, *Verdi : un théâtre en musique*. Paris : Fayard, 1992, pp.92-93.

L'énantiodromie manifeste de cette liste des personnages ne peut être le fruit du hasard de la part d'un librettiste féru de psychologie jungienne[9]. Il s'avère que symétrie et répartition ternaire caractérisent aussi la structure même de l'opéra, en trois actes, constitués chacun d'un prélude suivi de trois scènes. Seuls des interludes, au nombre de *trois* mais inégalement distribués, viennent déranger cet ordonnancement.

INTRODUCTION

Contrairement aux livrets des autres opéras de Tippett, celui-ci est doté d'une page intitulée « Introduction » qui situe explicitement l'intrigue dans une zone intermédiaire entre le rêve et la réalité et présente l'action comme étant le passage de l'un à l'autre plan : « The main characters in *New Year* are, in their different ways, striving to realise their dreams ». Ceci évite au public de se trouver désorienté par une action apparemment dépourvue de consistance et de cohérence, puisqu'il est désormais averti que l'opéra sera de l'étoffe dont sont faits les rêves. Pour empêcher tout fourvoiement, une lecture, ou plutôt une vision, au premier degré est rendue impossible par l'avertissement suivant, qui, en mettant l'accent sur la

---

9 C.G. Jung, *Types psychologiques*. Traduction française Yves Le Lay. 2e éd. Genève : Georg, 1958, pp.424-25. Empruntant à Héraclite « l'idée que tout ce qui est se transforme en sens contraire », pour l'appliquer à la psychologie, Jung donne la définition suivante : « J'appelle *énantiodromie* l'apparition de la contreposition inconsciente, notamment dans le déroulement temporel. Ce phénomène caractéristique se produit presque toujours lorsqu'une tendance extrême unilatérale domine la vie consciente, de sorte que peu à peu, il se constitue une attitude opposée tout aussi stable dans l'inconscient ». Cette notion sera évidemment à prendre en compte dans l'appréciation du statut des personnages de *New Year*.

stylisation des décors, révèle également la valeur purement symbolique de l'espace : « The stage sets are four spaces, indicative rather than representational ».

SYNOPSIS

Le synopsis, à son tour, assimile d'emblée l'opéra à ces récits dont on ne sait s'ils sont destinés prioritairement aux enfants ou aux adultes, en plaçant l'intrigue dans l'atemporalité des contes et légendes : « Once upon a time there was a girl named Jo Ann ». Le domaine de prédilection de Tippett est inchangé, on le voit, mais ce qui est inhabituel est que l'ambiguïté de l'œuvre se désigne comme telle. *New Year* a cette particularité que l'entre-deux où il se déploie est annoncé au lieu de se laisser découvrir. La polysémie n'est pas évacuée mais revendiquée par un métalangage qui change radicalement le rapport à l'œuvre. Le paratexte fait non seulement office d'« avertissement au lecteur », mais aussi, et surtout, influe rétroactivement sur la manière d'appréhender les quatre autres opéras.

Sa fonction est non seulement anaphorique, par la préparation du lecteur au spectacle à venir, mais aussi cataphorique, par des références constantes à ce hors-texte qu'est le passé des personnages et ce hors-opéra que sont les œuvres lyriques précédentes, celles qui renvoient au passé du compositeur et éventuellement du spectateur. Ce n'est d'ailleurs que l'une des multiples manifestations de cette

double *deixis*, qui pointe également tantôt vers un en-deçà, tantôt vers un au-delà de l'opéra.

Outre la mise en garde qu'il constitue contre une interprétation trop littérale, le synopsis renseigne sur le passé des personnages, afin que l'opéra puisse commencer *in medias res.* Son rôle est manifestement de faciliter la tâche du public en lui épargnant tout effort de reconstitution et d'anticipation. Ce qui va se passer sur scène, y compris les épisodes dansés, est résumé ou décrit dans les moindres détails. Lorsqu'il arrive que le substrat mythique, indissociable de la pensée de Tippett, affleure, les connotations en sont immédiatement explicitées.

L'interprétation du moment culminant de l'opéra (III.2) se trouve ainsi pré-orientée par un discours dont la transparence peut paraître excessive. Il s'agit, apprend-on, d'un rituel accompli en un lieu sacré, au cours duquel Jo Ann devra choisir entres les eaux suaves de la fontaine d'oubli et l'amer breuvage du lac du souvenir « which will ensure she remembers her past and her duties to the other orphans ». Ce qui s'ensuit est sans surprise : « She samples both, but rejects the fountain in favour of the lake ». Le commentaire conclusif, lui non plus, n'est pas omis : « Already, thus, she has displayed the will and the stamina to face up to her responsibilities ». Finalement, « To conclude the ritual, Pelegrin leads Jo Ann to a paradise garden where she is taught a dance that exemplifies her new-found freedom ».

Ces indications, si elles revêtent une utilité pour les interprètes, dirigent et circonscrivent immanquablement les réactions du public. La limpidité du livret restreint considérablement l'incertitude qui participe au charme des récits oniriques, mais pour le lecteur devenu spectateur le plaisir de la découverte et du questionnement demeure ; il porte sur la musique et elle seule, ce qui ne le rend pas moins intense. Au contraire, il n'est pas interdit de penser que la lecture préalable du « script » permette une écoute plus *musicale,* l'attention n'ayant guère à se concentrer sur un texte qui ne recèle plus de secret. L'absence de conceptualisation susceptible d'interférer avec l'audition se double de la satisfaction de reconnaître ce qui était annoncé par écrit pour que le fait d'assister à l'opéra devienne une expérience esthétique calquée sur le vécu de la temporalité *musicale* :

> Le texte musical fait référence à l'avenir en ce qu'il oblige l'auditeur à prédire la forme de la substance musicale à venir dans un futur très immédiat – sur la base de la substance musicale perçue à un moment donné.[10]

En éclairant les paroles, le paratexte sert manifestement la musique.

LIVRET : AVANTAGES ET LIMITES

La lecture du livret proprement dit est riche de renseignements qui préparent le spectateur à sa confrontation avec l'œuvre. Le découpage en actes, scènes et interludes permet une anticipation

---

[10] A. Austerlitz, « Meaning in Music : Is Music like Language and if so, how? » *American Journal of Semiotics*, 2-3 (1983), p.4, cité par Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987, p.154.

conceptuelle de la structure de *New Year* qui s'accompagne d'une anticipation « visuelle » rendue possible grâce aux didascalies nombreuses et détaillées, qui se chargent également de combler les lacunes scéniques habituellement suppléées par l'imagination, comme en clôture du premier acte :

> If we could see clearly, *Merlin* would be *at the controls of his new computer attempting to monitor the space-ship's flight. But movement and music quickly come to a stop and the stage blacks out, as the curtain falls.* (p.13)[11]

Un point essentiel de la dramaturgie échappe cependant à la transcription : il s'agit de la part dévolue à chaque personnage, dont la fréquence et la longueur des répliques ne donne qu'une indication approximative, leur durée réelle demeurant inconnue en dehors de la mise en musique[12].

Les dialogues, ou les monologues, offrent en revanche l'avantage de dévoiler la psychologie des personnages par ce qu'ils (se) disent et ce qu'ils taisent. Il conviendrait d'examiner le langage qui les compose, puisqu'il constitue le texte *destiné à être chanté*. Il suffit, dans un premier temps de noter que les qualités stylistiques d'un opéra tel que *New Year* ne peuvent passer inaperçues, même au

---

11 Non souligné dans le texte.

12 Ceci est vrai de tous les livrets de forme traditionnelle comme le sont ceux de Tippett. Certains compositeurs ont une conception plus novatrice et audacieuse du livret, comme Harrison Birtwistle avec le livret-scénario de son opéra *The Mask of Orpheus* (1986), qui tente de retranscrire les effets cinématographiques qui caractérisent l'œuvre, soumise à des montages complexes. Voir Marie-Lise Paoli, «Montages sonores et résonances d'un mythe :*The Mask of Orpheus* de Harrison Birtwistle» in *Rhétorique des arts II* . Pau : Publications de l'Université de Pau, 1993, pp.59-65.

cours d'une lecture rapide attachée au seul contenu. Elles sont en parfaite conformité avec le reste du paratexte dans la manière de privilégier la dimension musicale. Un langage simple, répétitif, marqué par des jeux de contrastes qui organisent l'œuvre à partir de polarités facilement repérables et mémorisables crée une *illusion* d'intelligibilité, tant il est vrai que, lors d'une audition d'opéra livret en main,

> many of the words that could not be deciphered by the unaided ear become intelligible[...]. In fact, we become convinced that we actually hear words that are in reality being fed to us by our eyes.[13]

La mémoire peut jouer un rôle similaire à celui des yeux pour accroître l'impression d'intelligibilité. La version filmée de *New Year*, réalisée par la BBC en septembre 1991 sans aucun sous-titre, en est la preuve. Quant au sur-titrage peu ordinaire des représentations de Houston et Glyndebourne, loin d'annihiler ce processus, il en confirme et renforce le fonctionnement. En effet, des formules résumant l'action ou la commentant de manière plus ou moins ironique remplaçaient parfois la transcription littérale, intrusion qui finissait par miner le sur-titrage dans son acception conventionnelle. Les critiques qui trouvèrent cela déplacé furent surpris d'apprendre que la responsabilité en incombait au

13 Paul Robinson, « A Deconstructive Postscript : Reading Libretti and Misreading Opera », in *Reading Opera*, eds Arthur Groos et Roger Parker. Princeton : Princeton University Press, 1988, p.342.

compositeur, alors que leur réaction était en elle-même significative. En bousculant de la sorte les habitudes du public par l'ajout d'éléments paratextuels étrangers au livret et la suppression d'éléments qui en faisaient originellement partie, Tippett opposait à l'expérience du spectacle un acte de lecture perçu comme dérangeant. L'écart entre sur-titre et livret créait une béance révélatrice de l'existence de deux entités distinctes généralement englobées dans le concept d'« œuvre » et, en dissociant l'opéra de son paratexte, mettait en évidence les *rapports* qu'ils entretiennent.

Ainsi en est-il du titre, *New Year,* qui sert à nommer l'opéra sans pouvoir se confondre avec lui. La référence qu'il contient devra être appréciée en fonction de la situation de l'intrigue dans le temps et dans l'espace.

2. Le Nouvel An éponyme

LA SYMBOLIQUE TEMPORELLE

Le rapport du titre de l'œuvre au livret et à l'opéra dans son ensemble est l'une des manifestations essentielles de la relation paratextuelle. Le titre qui nous occupe pose la question du statut, dans *New Year,* de la temporalité festive qu'il nomme. Ce dernier est en conformité avec la situation temporelle de l'intrigue, même si elle se déroule pendant une période difficile à circonscrire en termes de calendrier : seul l'acte II met en scène la célébration collective de

la Saint Sylvestre, et l'intrusion de la citation populaire qui le clôt – le fameux *Auld Lang Syne*, tant galvaudé – lui ôte l'importance que sa position centrale aurait dû lui conférer. Les deux actes qui lui font pendant appartiennent, en revanche, malgré l'absence de marqueurs temporels explicites, à cette époque de la transformation annuelle d'un ordre ancien en un ordre neuf. Ainsi la mention titulaire renseigne sur la thématique de l'œuvre, le *passage* d'un état d'obsolescence à une nouvelle jouvence individuelle et collective. En associant ce processus de régénération à un moment culturellement déterminé, celui du solstice d'hiver, elle révèle également la nature *symbolique* du traitement du temps dans l'opéra, dans la lignée de *The Midsummer Marriage*, avec son solstice d'été, et *The Ice Break*, avec son équinoxe de printemps. La concomitance de la dimension mythico-rituelle du scénario archaïque et du caractère profane des réjouissances modernes dans le terme de « Nouvel An » permet de faire coexister le primitif et le symbolique bien au-delà du titre. Cette double appréhension du temps, qui s'exprimait déjà dans *The Mask of Time*, est au cœur de l'opéra.

DUPLICATION

L'acte II, en effet, présente la particularité de se construire par duplication, la dernière scène (scène 3) étant la reprise de la scène initiale où le Bouc Émissaire, en la personne de Donny, est désigné

et battu par la foule. Le chœur entonne le même refrain, scandé par les mêmes battements de main, mais alors que les didascalies préconisaient pour le jeu de Donny, lors de la première occurrence : « *howling* as if *the beating were for real*[14] » (p.17), la seconde fois on peut lire : « *they beat him up for real* » (p.22). En représentation, alors que tout n'est qu'artifice, la distinction entre l'illusion du réel et l'illusion du faire-semblant peut ne pas être perceptible. Le librettiste de *New Year* n'en est que trop conscient, lui qui en 1970 déjà mettait dans la bouche des personnages de *The Knot Garden* le célèbre discours métalinguistique de Tweedledum et Tweedledee :

> **DOV**
> 'If you think we're waxworks, you ought to pay, you know. Waxworks weren't made to be looked at for nothing. No how!'
> **MEL**
> 'Contrariwise, if you think we're alive, you ought to speak.' (I.9, p.102)

Si le spectateur qui cherche à discerner le second degré de la mimésis se trouve aussi décontenancé qu'Alice, force est de reconnaître que le contraste entre les deux versions du « beating out » se veut plus conceptuel que scénique. Ceci s'explique parfaitement, puisque l'écart ne réside pas tant dans la manière

---

[14] Non souligné dans le texte.

d'accomplir le rituel que dans l'attitude mentale face à ce dernier, vécu d'abord sur le mode symbolique propre aux civilisations dites avancées, puis sur le mode primitif des sociétés archaïques[15].

CLIN D'ŒIL

Pour Donny, le statut de Bouc Émissaire se traduit alors par l'exclusion effective du groupe et les sévices physiques qui font de lui un autre « enfant de notre temps », figure expiatoire qui s'ajoute à toutes celles qui hantent les livrets de Tippett depuis l'oratorio qui lui valut la notoriété[16]. La justification dramatique du soudain débridement de la foule est à trouver dans la scène intermédiaire (scène 2) où l'exacerbation collective des passions va déchaîner la violence des fêtards. De toute évidence, les didascalies prévalent une fois de plus sur l'action représentée, au point d'être le lieu de

---

15 Comme beaucoup d'artistes et d'intellectuels de sa génération, Tippett fut fortement marqué par la lecture du *Rameau d'or* de Frazer qui le libéra de l'ethnocentrisme occidental et fut à l'origine de sa fascination pour un mode d'être au monde non encore sécularisé, celui du paganisme antique et des religions primitives aujourd'hui disparues ou en voie d'extinction. *V.* Sir James George Frazer, *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion*. 3rd ed. 12 vols. MacMillan & Co : London, 1907-1915. La quête d'authenticité dans une société désacralisée se traduit pour le musicien par un art « tellurique » qui plonge ses racines au plus profond de l'humain, une esthétique sous-tendue par le « nouvel humanisme » dont se réclame son cadet de deux ans Mircea Éliade (né en 1907).*V.* Mircea Éliade, *The Quest: Meaning and History in Religion*. Chicago : The University of Chicago Press, 1969. (Version française : *La nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*. Paris : Gallimard, 1971). Le rapprochement esquissé avec l'historien des religions ne vise pas à suggérer une quelconque influence mais une parenté, vraisemblablement imputable au *Zeitgeist*.

16 Dans *A Child of Our Time* la partie de ténor correspond à un rôle de *pharmakos* exemplaire, inspiré du héros d'un fait divers réel de 1938 qui allait entrer dans l'Histoire : le modèle du jeune homme en colère poussé par les circonstances à commettre l'irréparable qui fera de lui un proscrit n'est autre que Herschel Grynspan, le juif polonais de 17 ans qui, en novembre de cette année-là, choisit d'exprimer à la face du monde son indignation devant les persécutions subies par sa famille et par son peuple en assassinant un diplomate allemand à Paris. Les conséquences de cet acte qui se voulait spectaculaire ne sont que trop connues ; la Nuit de Cristal en marqua les funestes prémices. La même année, Tippett avait été ému par l'évocation d'un destin similaire dans le roman de Ödon von Horvath, *Ein Kind unserer Zeit*, dont la traduction anglaise venait de paraître : *A Child of Our Time*, trans. R.Wills Thomas. London : Methuen, 1938.

l'événement principal, qui est, et demeure, purement *textuel* : « *MERLIN appears, dressed to the nines as Master of Ceremonies ;* the Shaman turned showman[17]» (p.17). De l'homme primitif à l'homme moderne il n'y a qu'une infime mutation orthographique et phonétique, perceptible du seul lecteur de livrets.

Cette remarque parenthétique établit une complicité entre l'auteur et le spectateur privilégié qui a eu connaissance du livret : la formule, inappropriée dans son sens littéral puisque précédemment le rôle de chaman était tenu non point par le baryton-Merlin mais par un membre du chœur faisant fonction d'officiant, revêt une pertinence indiscutable si l'on songe que le chamanisme est étroitement associé au *chant* comme inducteur de la transe[18].

CHAMANISER ET MUSIQUER

Musicien-guérisseur, spécialiste de l'extase et homme-médecine, le protecteur de la communauté qu'est le chaman jouit d'un statut supérieur à l'*entertainer* moderne chargé, lui-aussi, de soulager la société de ses maux. La didascalie le laisse entendre sans ambiguïté, l'amuseur étant du côté du grotesque alors que le chaman impose le respect. Ce dernier, il est vrai, a l'avantage de réunir chant et spectacle selon des modalités qui sont exactement celle de l'opéra tippettien :

---

17 Non souligné dans le texte.

18 Gilbert Rouget, « Musique et chamanisme ». *La musique et la transe.* 2e éd. Paris : Gallimard, 1990, pp.240-254.

> Il faut également rappeler le caractère dramatique de la séance chamanique, qui constitue un *spectacle* sans égal dans le monde de l'expérience quotidienne. L'exhibition de prouesses magiques [...] dévoile un autre monde, le monde fabuleux des dieux et des magiciens, le monde où *tout semble possible*, où les morts reviennent à la vie et les vivants meurent pour ressusciter ensuite, où l'on peut disparaître et réapparaître instantanément, où les « lois de la nature » sont abolies et où une certaine « liberté » surhumaine est illustrée et rendue présente d'une manière éclatante.[19]

On ne pourrait trouver description plus exacte de *New Year.* La soucoupe volante y accomplit le miracle chamanique de la traversée des régions cosmiques ouranienne (« Nowhere ») et terrestre (« Somewhere ») et du voyage dans le temps (de « Tomorrow » à « Today »). La période du Nouvel An est traditionnellement le moment privilégié du contact avec l'au-delà et de la visite des morts aux vivants. Lorsque le présentateur déclare:

> Nowhere [...] is where we dream we may
> Hear an echo [...] from our call [...] to those ahead along
> [the way
> Who may have passed the pass-out with an A, (I.1, p.6)

ne faut-il pas comprendre que le Pelegrin qui apparaîtra peu après à Jo Ann est de ceux qui nous ont précédé et ne sont plus de ce monde? « Nowhere » ne serait alors que la matérialisation de cet autre monde que le compositeur évoque dans son œuvre comme les chamans dans leur transe. Comme eux, le musicien créateur d'opéras peut servir d'intermédiaire entre le public et l'invisible et devenir

[19] Mircea Éliade, *De Mahomet à l'âge des réformes.* vol. 3 de *Histoire des croyances et des idées religieuses.* 3 vols. Paris :Payot, 1975-1983, pp. 29-30. Souligné dans le texte.

l'instigateur d'une communication cathartique comparable à l'expulsion chamanique des démons, des maladies et des péchés, tant il est vrai que, dans les sociétés archaïques, « chamaniser et musiquer sont deux aspects d'une seule et même activité »[20].

Le chaman est un homme de spectacle accompli alors que Merlin le « showman » est un piètre thérapeute, un magicien de l'informatique affublé d'un accoutrement révélateur de sa fonction parodique. Il ne peut officier que dans le cadre d'un pseudo-rituel destiné à impressionner la foule par un jeu d'apparences. Le contraste introduit par la didascalie oppose les pouvoirs factices de l'usurpateur aux pouvoirs authentiques que le chaman tire de la *musique*, capable de transformer le monde

> par la force de l'incantation lorsqu'elle est vocale, et que ce sont les mots et leur mise en forme musicale qui comptent, par la vertu du son lorsqu'elle est instrumentale et parce qu'alors c'est la symbolique de l'instrument autant que le charme sonore qui opère.[21]

Cette croyance primitive, connotée par le terme « shaman » et dont il ne serait guère surprenant que Tippett ait la nostalgie, se trouve ainsi ressuscitée dans le contexte du Nouvel An, pour un retour aux sources mythico-rituelles des festivités modernes. La quête collective des origines qui s'y manifeste s'inscrit en parallèle avec la démarche individuelle des deux personnages orphelins, Jo Ann et Donny, à la

---

20 Gilbert Rouget, *op. cit.*, p.242.

21 Gilbert Rouget, *op. cit.*, p.251.

recherche de leurs racines, sans lesquelles leur développement est à tout jamais compromis.

LE BOUC ÉMISSAIRE

L'acte II, entièrement constitué de scènes collectives, est consacré à l'accomplissement par des hommes d'aujourd'hui d'un rite ancestral dont rien ne semble indiquer qu'il n'a plus cours en tant que tel et au centre duquel se trouve le chaman : la désignation et l'éviction du Bouc Émissaire. Les instructions écrites, qui évoquent les différentes étapes du scénario archaïque décrit par Frazer[22], sont les suivantes, la part chorégraphique de la représentation étant prépondérante :

—1) « The Shaman Dance », « *whereby a solo dancer whirls his body into a trance* » (II.1, p.15).

—2) « The Hunt », « *directed or led by the Shaman, is the hunt for the old-year scapegoat among the crowd* » ; la danse s'accompagne des incantations des participants et « *the Shaman finally sniffs out a scapegoat in the person of DONNY, who has been twisting and turning among the crowd in an attempt to hide* » (p.15).

—3) « The Beating Out », qui débute sous forme de pantomime : « *he is hauled out into the open and ritually beaten* » ; se poursuit par les incantations puis les battements de mains du

22 James George Frazer, *The Scapegoat* (1913). Vol. 9 de *The Golden Bough*, *op. cit.*, et plus particulièrement les chapitres III, IV et VI « The Public Expulsion of Evil », « Public Scapegoats » et « Human scapegoats in Classical Antiquity ». Pour information, voir le désormais classique mais certes postérieur à l'intérêt de Tippett pour ce thème : René Girard, *Le bouc émissaire*. Paris : Grasset, 1982.

chœur qui scande le simulacre d'expulsion du Mal par les coups : « *everyone begins a slow hand-clap as the Old Year is driven out* » (p.16).

L'association de la battue rythmique et du rituel de l'homme battu, que permet le terme anglais de « beating », est *lexicale* avant d'être scénique et ne fait que corroborer l'idée que le soin apporté par Tippett à l'élaboration de ses livrets n'est pas gratuit. Ici, l'exploitation de la double valeur sémantique de « beat » fait apparaître la nature fondamentalement *musicale* du cérémonial représenté. C'est le pouvoir du *rythme* qui chasse le bouc émissaire et, avec lui, l'année et sa cohorte de maux, comme l'indique l'emploi de « hand-clap » comme verbe transitif dans l'injonction du chœur :

> Hand-clap him till he goes
> Goes, goes
> On your toes now
> Get ready, get ready,
> Get ready
> As he flees to the past (p.16)

SON DE CLOCHE

L'essence éminemment musicale de ce rite de passage est aussitôt confirmée par la mention de la volée de cloches comme signal sonore de la transition entre l'ancien et le nouveau et l'invitation à l'écoute : « get ready [...]/To ring the great bell at midnight/Oyez, oyez ». Or, grâce à la notation auditive qui suit, la valeur de la cloche qui sonne de sémiologique devient esthétique, par un effet de fondu-enchaîné acoustique ainsi décrit :

> *The expectant silence is broken by a shattering bell-stroke of immense power. This merges into the taped sound of the space-ship approaching from Nowhere.* (p.16)

Le *timbre*, que d'aucuns nomment « métaphore pour la composition », a succédé à l'évocation du rythme comme ingrédient musical obligé, mais également controversé, depuis le grand projet schœnbergien d'une mélodie de timbre jusqu'aux prodiges réalisés par la fée électronique et ces « computer wizards » qui croient en

> la possibilité d'un continuum des timbres qui viendraient relier et prolonger les objets discrets que représentent les instruments de l'orchestre, à travers un processus de simulation, d'interpolation, d'hybridation, d'extrapolation, enfin d'abstraction.[23]

qui correspond parfaitement à la fusion de l'instrumental et de l'électronique revendiquée par la didascalie. Ce *passage* en douceur du son naturel au son artificiel au moment même du changement d'année est emblématique du thème de *New Year*, comme la translation opérée par Merlin dans le temps et dans l'espace grâce à la programmation de son ordinateur.

L'expérimentation informatique de Merlin, en tout cas, est loin d'être un succès, ou du moins pas de l'ordre escompté, puisque le voyage se solde par une grossière erreur de destination. Contrairement à ce que croit le brillant programmeur, le vaisseau spatial a fait route dans la direction opposée à celle qui lui était intimée, et l'ironie dramatique est à son comble lorsqu'il s'adresse

23 Jean-Baptiste Barrière, ed. *Le timbre : métaphore pour la composition.* Paris : IRCAM/ Christian Bourgois, 1991, p.12.

aux habitants de « Somewhere and Today » en ces termes :

> Thrice-magic machine
> Has brought us to you
> O folks of our dreams
> Across Space
> And through Time
> O folks of our dreams
> To learn from your brilliant and excellent life
> The state of the new
> In the world to come. (II.2, p.17)

De même, en voulant vanter les mérites de Pelegrin, il ne fait que suggérer ses propres limites, comme en témoigne la tirade antiphrastique qui lui est attribuée ensuite :

> I, Merlin the Master,
> I built the machine
> That is true
> But navigation, O yes, navigation
> Is a curious art
> In a time-slipping saucer
> And navigators exceedingly rare. (p.17)

Ce qu'il est le seul à ignorer, naturellement, c'est la responsabilité de Pelegrin dans le déroutement de la navette vers le passé où vit Jo Ann, aperçue un instant sur les écrans de contrôle de l'appareil.

Pour Merlin, le son de cloche unique qui retentit pour se confondre avec l'atterrissage de la navette est le glas d'une tentative de passage avortée dans le monde futur dont il rêvait. Pour la foule, il marque le passage du rituel au pugilat (scène 3), la libération des instincts meurtiers plus que leur purification. Le nouveau rite technologique échoue et la célébration archaïco-moderne dégénère,

comme l'expriment les paroles amères du présentateur qui dresse un triste constat dans le Prélude de l'acte III :

> Our world's still wicked [...]
> After the night's New Year
> Our time's still cruel [...]
> After New Year
> And few of us indeed come through
> Even into a half-clear view
> of what might constitute
> a truly new and joyous year. (p.23)

Les « happy few » auxquels il est fait une allusion désabusée ont néanmoins leur place dans l'opéra. Il s'agit de Jo Ann et Pelegrin, pour qui cette nuit de la Saint Sylvestre a été l'occasion d'une rencontre et d'un échange de promesses muettes qui permettra ultérieurement la guérison de la peur chez la jeune fille, autrement dit une purification réussie sur le plan individuel. Quand se clôt l'acte II, le bilan des festivités n'est pas entièrement négatif, par conséquent, pour la simple raison que le rituel ne s'est pas achevé pour tous avec les douze coups de minuit. La potentialité musico-thérapeutique des sons eux-mêmes est annihilée par une notation qui laisse à penser que la foule n'est pas en situation d'écoute, occupée qu'elle est à chanter à tue-tête un *Auld Lang Syne* où l'on imagine que le braillement l'emporte sur l'euphonie :« the bell rings twelve time *as they sing* » (p.22)[24].

REPÈRES

Plusieurs occurrences comparables suggèrent que les cloches ne remplissent manifestement pas leur fonction. On se souvient de la

24 Non souligné dans le texte.

fausse alerte constituée par l'atterrissage de la navette ; il faut mentionner aussi le carillon *vocal* entonné par le chœur, dans le prélude de l'acte II, en guise d'avis à la population :

> **SINGERS**
> *(intoned)*
> Ding-dong, ding-dong, ding-dong [...]
>
> **VOICE**
> They chime ding-dong to call us to the place. (p.14)

L'insistance sur l'impossibilité d'appréhender le Nouvel An dans la temporalité des horloges ou des calendriers est significative et révèle combien l'acception de ce dernier doit être large. Le clin d'œil au lecteur est d'ailleurs flagrant, lors de l'échange entre Donny et Regan autour du mot « calendar » qui sert de révélateur de l'erreur de destination :

> **DONNY**
> According to de calendar,
> We are Earth.
>
> **REAGAN**
> Calendar? Calendar?
> That ancient word is lost.
> You are the past! (p.19)

Cette leçon de relativisme culturel possède de toute évidence une valeur métatextuelle. En cette période de Nativité, l'Épiphanie burlesque suggérée par l'apparition de trois étrangers aux atours royaux qui ignorent tout de nos repères temporels est certes savoureuse et réintroduit l'absente de ce solstice lyrique, la naissance du Christ. On ne peut cependant s'empêcher d'y voir également un

commentaire sur la temporalité de l'opéra et une invitation à s'interroger sur la définition du Nouvel An dont il est question.

HORS-TEMPS

Si l'on étudie toutes les mentions qui en sont faites, il apparaît qu'elles vont du plus vaste et métaphorique au plus ponctuel et littéral. Dans tous les cas, cependant, il conviendrait de parler de hors-temps. Il suffit pour s'en convaincre de citer l'apposition qui assimile le Nouvel An à une sortie hors de « Nowhere and Tomorrow » sans que le but soit précisé, tandis que Merlin porte un toast à son entreprise : « To the New Year,/The voyage out » (p.8) ; ou bien la déclaration d'intention de Regan qui en fait un moment sonore facilement repérable, celui d'un départ également, vers une destination qui est, en revanche, de nouveau difficilement identifiable : « On New Year's bell we sail away/To find that vision in the void » (p.10). Pour un habitant de « Nowhere and Tomorrow », l'ailleurs vers lequel se diriger ne peut être que problématique. Plus qu'un voyage vers une contrée déterminée, cette traversée de l'espace-temps, qui s'apparente à la double rencontre du néant et de l'invisible, est une échappée rendue possible par la trouée du solstice.

> Les Portes de l'Année sont les solstices et les équinoxes qui marquent le cours du temps; chaque fois qu'elles s'ouvrent, une saison nouvelle s'ouvre pour les hommes avec sa fortune : pain d'orge ou famine[25] .

---

25 Jean Servier, *Tradition et civilisation berbères : les portes de l'année*. Monaco : Éditions du Rocher, 1985, introduction p.v. L'auteur rapporte qu'en Grande Kabylie, l'expression « porte de l'année » désigne exclusivement le solstice d'hiver.

L'association des rites agraires et des rites de passage dans les sociétés traditionnelles repose sur la croyance en la régénération périodique de la vie et du temps et en la possibilité d'une répétition régulière de l'acte cosmogonique par des pratiques rituelles. L'abolition de l'année écoulée, au moment du solstice d'hiver, est l'occasion d'une réactualisation de l'*illud tempus* primordial.

> Cette expulsion annuelle des péchés, maladies et démons est au fond une tentative de restauration, même momentanée, du temps mythique et primordial, du temps « pur », celui de l'« instant » de la Création. Toute Nouvelle Année est une reprise du temps à son commencement, c'est-à-dire une répétition de la cosmogonie. [26]

La réitération du passage du chaos à la cosmogonie s'accompagne du phénomène qui sert précisément d'intrigue à *New Year*, « une suspension du temps profane, la réalisation paradoxale d'une coexistence du "passé" et du "présent"»[27]. Ce hors-temps est accessible par une porte métaphorique, matérialisée sur scène par le vaisseau spatial qui assure la communication entre les deux mondes et dont le texte souligne la double appartenance au concret et à l'imaginaire :

> If the characters from Nowhere and Tomorrow travel in what we call a space-ship, when they sing it becomes a flying-saucer – something from the world of fantasy, and less obviously technological: hence the double usage in the

---

26 Mircea Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*. 1947. 2e éd. Paris : Gallimard, 1969, p.69. Voir l'intégralité du chapitre intitulé « La régénération du temps », pp.65-111.

27 Mircea Éliade, *op. cit.*, p.85.

> libretto – space-ship for the stage instructions, saucer for the sung text. (Introduction)

L'AUTRE PORTE

Le va-et-vient d'une sorte d'ascenseur aux parois de verre évoquait bien, sur la scène de Glyndebourne, le rôle de la navette comme sas entre les mondes visible et invisible, comme lieu où les âmes des morts quittent la terre et reviennent dans la cité des hommes[28]. Il est cependant une autre porte, celle mentionnée dans le premier prélude par le présentateur qui se demande si Jo Ann sera capable de l'ouvrir un jour : « How can she undo the door [...]/Jo Ann, my Jo? [...]/For, believe you me,/She wants out» (pp.1-2). Après son voyage initiatique avec Pelegrin, la jeune fille, de retour chez elle, trouvera la force d'ouvrir la porte de cette chambre où elle vivait en recluse, pour affronter avec courage le monde extérieure qui l'effrayait tant. Son Nouvel An, non daté, aura été une expérience d'acceptation de son douloureux passé et des dures réalités de la vie. Quand l'opéra s'achève, elle est prête à se jeter dans la redoutable jungle urbaine pour secourir les orphelins en détresse et laisse la porte se refermer derrière elle, dans un claquement qui *clôt* l'opéra : « *the door is shut sharply behind her, cutting off all sound. The stage is motionless as the light fades and the curtain falls* » (p.33)[29].

---

28 Première européenne du 1er juillet 1990 : mise en scène de Peter Hall, décors de Alison Chitty, éclairages de Paul Pyant.

29 La partition porte la même indication en guise de *tacet*.

Le Nouvel An de l'opéra n'est manifestement pas une période de l'année, c'est un état d'esprit, ou plus exactement une régénération spirituelle. Il n'est pas signifié par un carillonnement de cloches, mais par le claquement sec d'une porte qui se referme et derrière laquelle tout ne peut qu'être silence.

3. Opéra de l'espace ou « space opera »?

> Nous n'avons pas encore de cosmologie à la mesure de ce non-cosmos, qui n'est pas non plus un chaos, car un chaos succède à un cosmos, ou le précède, mais notre *a*cosmos n'est précédé ni suivi de rien : il trace lui-même jusqu'aux confins le contour de l'illimité, de la limite absolue que rien d'autre ne délimite. Mais c'est d'une telle cosmologie que nous avons besoin, d'une cosmologie acosmique.[30]

L'OXYMORE DE L'ESPACE

Si le théâtre est « cet oxymore du temps » qu'étudie Anne Ubersfeld[31], l'opéra qui nous occupe est l'oxymore de l'espace qu'évoque Jean-Luc Nancy en termes philosophico-poétiques pour définir notre conception « postmoderne » du monde :

> Univers unique d'être ouvert sur rien que sur son propre écart au rien, dans le rien, son « quelque chose » qu'il y a là lancé *de nulle part à nulle part*, défiant indéfiniment tout thème et tout schème de « création » [...] et pourtant en rien masse inerte sempiternelle autoposée, mais venue toujours pré-venue et toujours pré-venante, sans providence

30 Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*. Paris : Galilée, 1993, p.62. Non souligné dans le texte.

31 Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p.206.

> et pourtant non privée de sens : mais elle-même le sens en tous les sens de son étoilement .[32]

On aura reconnu l'espace non localisé, non circonscrit et, finalement, non existant de *New Year*, ce « Nulle Part » qui est à la fois un hors-scène imaginaire et un lieu matérialisé scéniquement. Le livret fait indubitablement apparaître son statut onirique, et ce avec une insistance révélatrice. Entre autres exemples, la déclaration liminaire du Présentateur, « Nowhere [...] is where we dream we may/Hear an echo » (I.1, p.6), devient plus tard dans la bouche de Jo Ann :

> Dream-time is upon me now.
> I hear
> The Nowhere-music
> Singing close and clear. (III.1, p.26)

La matérialisation de ce Nulle Part s'avère être un phénomène sonore, comme le révèlent le lexique (« hear », « echo ») et le contre-rejet qui met en relief le verbe exprimant la perception auditive. La nature musicale des sons produits devient une évidence grâce aux termes « music » et « singing », autant que l'allitération de « *cl*ose and *cl*ear ». Si « Nowhere » ne se laisse pas appréhender comme *locus*, c'est parce qu'il occupe l'espace sous forme de vibrations qui s'adressent à l'ouïe et non à la vue. Dans l'ensemble du livret, il est lexicalement associé à des notations auditives, alors que le laboratoire futuriste où Merlin, Pelegrin et Regan préparent leur

32 Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, pp.61-62.

voyage dans le cosmos à l'acte I, scène 2, « *brilliantly lit, full of electronic consoles and screens* » (Introduction), est désigné par les didascalies comme « *Tomorrow's laboratory* » (p.7). Cet espace de lumière et de couleur est destiné à faire tableau et à frapper, pour ne pas dire agresser, la rétine, comme les vibrations « émises » par la navette s'imposent au tympan, avant de se propager dans le corps tout entier. La salle des ordinateurs ne peut, par conséquent, se confondre avec un lieu nommé « Nowhere and Tomorrow » ; elle en est une partie (« Tomorrow »), de même que la musique électro-acoustique en est une autre (« Nowhere »). Il est néanmoins impossible de décréter que l'une soit temporelle et l'autre spatiale, du fait de la contradiction entre leur nature respective et l'onomastique de cet espace-temps. Demain étant paradoxalement du côté du pictural et Nulle Part du côté du musical, la distinction traditionnelle entre art spatial et art temporel est renversée et toute tentative de dissociation du chronotope en deux éléments distincts se trouve invalidée.

VIBRATIONS

Ce sont les répliques des personnages qui indiquent que la valeur des sons enregistrés, inséparables des apparitions de la navette spatiale, excède largement la fonction de simple accompagnement que l'on serait en droit d'inférer de la description orchestrale qui précède le synopsis :

> Incorporated into the score are five specially prepared ingredients : (i) music for the first appearance in Act I of the space-ship and its take-off; (ii) music for the approach and landing of the space-ship; (iii) a shortened version of the take-off music, for repeated use [...].

Si les vibrations annoncent l'imminence de l'atterrissage ou du décollage de l'engin, leur rôle n'est pas seulement signalétique : tout en encadrant le processus de communication que représente la navette, elles emplissent l'espace ou plutôt lui donne vie en faisant danser les particules. Elles créent un monde, sonore, imaginaire et onirique, qui, parce qu'il n'a pas la permanence d'un lieu occupant l'espace de manière définitive, est obligatoirement d'essence musicale. Comme la musique, il est éphémère, tributaire de l'interprétation pour passer de l'état virtuel à une concrétisation audible. Aussi la scène finale de l'opéra coïncide-t-elle avec celle de sa disparition, provoquée par Pelegrin en personne :

> *Then he goes to the computer to manipulate the controls so that Nowhere disappears. Somewhere comes into focus again.* (p.33)

L'annihilation de « Nowhere » ne peut cependant être purement scénique et ne se confond aucunement avec l'occultation visuelle du laboratoire. L'Utopie – puisque telle en est la traduction la plus appropriée – se doit d'être dissipée verbalement. Les paroles du Présentateur jouent alors cet office : « NOWHERE is nowhere at all anymore » (p.33). La typographie souligne, pour les privilégiés, la

dissolution du sémantique dans le syntaxique et, par un stratagème digne d'Ulysse aux mille tours, offre une réponse ironique à la question initiale de Jo Ann : « Where do I find the force/To drive me through the door/To meet the children of the town ? » (I.1, p.2). Cette réponse, qui intervient en conclusion de l'opéra, est « NOWHERE », bien-sûr, autrement dit « nowhere », nulle part ailleurs qu'en elle-même. La dialectique du dedans et du dehors qui structure le texte revêt ainsi une pertinence flagrante et confirme le statut de l'espace interstellaire de *New Year*. Bien qu'il soit le lieu où se déroule une partie de l'action et non des moindres, puisque la thématique du passage s'y déploie complaisamment par l'intermédiaire de la « soucoupe volante », il ne dément pas pour autant l'avertissement figurant dans l'introduction du livret : « Although three of [the characters] come ostensibly from outer space, this is not a sci-fi opera ».

DUPLICITÉ

L'interlude de l'acte III est pour le Présentateur l'occasion de réitérer cette mise au point, et de l'expliciter par une assertion positive :

> These are countries of the mind
> Countries where we hope to find
> Laughter and forgetting –
> Or remembering, who knows. (p.27)

Le double mouvement d'affirmation et d'interrogation laisse

néanmoins subsister une incertitude sur les contrées dont il s'agit pour finalement évoquer leur ambiguïté foncière. A ce propos, il est à remarquer que, dès les premières pages, le principe du tiers inclus est la règle : « *listening to the invisible VOICE as though it were both from outside and inside herself* » (p.3), est une didascalie qui évoque la dualité d'écoute de Jo Ann surprise par la voix du Présentateur dont le statut ambivalent est simultanément révélé. Cette note participe d'un refus généralisé de la séparation et de l'exclusion dans tous les domaines et, corollairement, d'une aspiration à l'unité de type mystique, comme cela apparaîtra ultérieurement. Si les polarités spatiales abondent dans l'opéra, ce n'est que pour mieux suggérer une inévitable *coincidentia oppositorum.*

L'introduction, en plantant le décor de *New Year*, installe des espaces qui s'opposent et se complètent, en vertu des antithèses intérieur/extérieur, privé/public, sombre/éclairé, sacré/profane. « Somewhere » et « Nowhere » sont alternativement évoqués en termes antithétiques. D'abord, une chambre plongée dans la pénombre, garante de l'intimité de Jo Ann, refuge permanent pour la jeune fille et occasionnel pour son frère Donny ; puis le sanctuaire de la haute technologie qu'est le laboratoire de Merlin. Suit le lieu de rassemblement nocturne sous un ciel constellé d'étoiles, avec les lumières des gratte-ciel en toile de fond, façon Times Square ; et enfin le cadre naturel, ou surnaturel, de l'expérience initiatique.

La duplicité des lieux ne manque pas d'affleurer dans les propos introductifs : la chambre de Jo Ann comporte « a magically ambiguous door » qui représente l'éventualité d'une issue pour la jeune fille, mais aucune certitude, une porte « through which Jo Ann *might* finally exit to encounter the people and buildings of the real urban world outside »[33]. En effet, l'héroïne pourrait se complaire à jamais dans cette enclave de rêve : « or she might go into a world entirely of dreams ». Le passage du rêve à la réalité est toujours possible dans cet espace, métaphore de l'espace psychique qui ignore les barrières : « at certain points in the drama, maybe this door swivels round to reveal the interior of Nowhere and Today ».

INTÉRIEUR/EXTÉRIEUR

S'il n'y a pas de cloison étanche entre ces deux mondes, l'opposition intérieur/extérieur est, en revanche, apparemment irréductible. L'espace clos qui abrite Jo Ann de ses terreurs et lui offre le réconfort de la lecture évoque l'île de Prospéro : « Safe, safe/My books, my dreams, myself ;/Safe from the storm out there » (I.1, p.2), tout en entretenant le danger interne et la souffrance mentale de l'orpheline « never safe from the wound within » (p.2). Chambre-prison dont la clé est à l'intérieur et la détenue consciente et impuissante : « I'm there yet need some spark of power/ To wrench me free » (p.4). Dans cet espace carcéral, sa

---

33 Non souligné dans le texte.

seule liberté est l'expression de son tourment, peut-être même sous forme chantée, comme le laisse supposer l'intitulation ambivalente de « Jo Ann's Dreamsong » pour l'aria réitérée de la soprano et/ou du personnage : « they are out, and I am in,/ They are open, and I am shut » (p.2 et p.6).

A l'enfermement de Jo Ann répond l'évasion de Donny, comme elle orphelin privé de racines, mais qui réagit en occupant l'espace physiquement et mentalement. La danse et le rêve sont ses activités de prédilection, désireux qu'il est de retrouver le sol africain ou caraïbe de ses ancêtres supposés. La claustration est néanmoins également son lot. Le don qu'il fait à sa sœur d'une cassette vidéo contenant ses rêves les plus secrets témoigne du caractère purement imaginaire de la liberté dont il jouit. Ses aspirations sont confinées dans une cassette et le champ où il assouvit son désir de « wilderness » se limite au petit écran. Piètre exutoire, comme en témoigne la double présentation de ces rêves, mis en son et en images et concomitamment mimés par le ténor. S'y manifeste la maîtrise des quatre éléments, dans une tirade où sont convoqués le condor, roi du ciel, le tigre blakien « burning bright/In [the] forests of the night » et la baleine qui hante de son chant les profondeurs océanes (p.26). Donny n'est pas le héros de l'opéra : pour servir de faire-valoir à Jo Ann il conserve sa frustration initiale jusqu'au tomber du rideau. Cette dernière, en revanche, bénéficie d'une

expérience véritablement libératrice, évoquée et représentée en termes spatiaux comme un accès rituel au Jardin d'Éden, roseraie fabuleuse du *Knot Garden* autant que Paradis du *Mask of Time*. Avec Pelegrin pour guide, le voyage – onomastique oblige – se fait naturellement pélerinage. A l'instar de celui de Donny, cet espace est censé être onirique, si l'on prend en compte la définition qu'en donne le Présentateur : « the sacred place [...] they dream of in their mind » (p.28). En revanche, sa dimension spirituelle rend possible la libération de Jo Ann. Elle est sauvée par l'amour qui fait défaut à Donny le révolté et lui permet de rencontrer le sacré.

« DANCE THE NIGHT AWAY »

Le rituel achevé, Pelegrin enjoint à la jeune fille de danser. Le moment est alors venu pour elle d'accomplir ce que tous appelaient de leurs vœux et qui paraissait de prime abord irréalisable :

> **VOICE**
> Dance, dance, dance little lady
> **SINGERS**
> Dance, dance, dance
> **VOICE**
> [...] Dance the night and night's nightmare
> On fire-fly feet, away.
> How can she dance,
> Jo Ann, my Jo,
> Dance nightmare away? (I. Prélude, p.1)

Comme l'indique le verbe à particule, « dance the night away », la danse est action, exorcisme plus qu'exutoire, et son pouvoir est de vaincre le temps par l'appropriation de l'espace, le tracé d'un cercle

magique, en quelque sorte, dans un but non pas d'exclusion mais de création d'un hors-temps et d'un hors-espace comparables à ce que représente l'espace-temps théâtral par rapport à celui des spectateurs. L'injonction de Voice qui accompagne la chorégraphie introduisant l'acte II, syntaxiquement similaire à la précédente, joue sur la dualité spatio-temporelle inhérente à toute œuvre dramatique :

> **VOICE**
> Watch while they dance the steps
> That mark the play place,
> Where they, and we may
> Dance into new year's day
> The old bad year away.(p.14)

La danse est prétexte à ces lignes qui s'avèrent être simultanément texte et métatexte. Plus encore, comme en témoigne l'ambiguïté pronominale du « nous », apostrophé à la fois sur scène et dans la salle, la danse est, par essence, capable de réaliser cette concomitance et de réunir par le geste le temps et l'espace, la représentation et le représenté. La danse est exaucement d'un souhait, celui de la coïncidence absolue de l'« ici et maintenant » des spectateurs et du « Somewhere and Today » des personnages.

CHRONOTOPE

New Year se caractérise par un chronotope où, conformément à la coordination qui unit les toponymes « Somewhere *and* Today », « Nowhere *and* Tomorrow », le couple espace-temps est

inséparable. Bien que complémentaires, les deux composantes sont néanmoins mentionnées dans les répliques comme étant interchangeables. Antonymes et synonymes, les vocables « time » et « space » entretiennent des rapports paradigmatiques et syntagmatiques. L'examen attentif du texte révèle que translations et métamorphoses s'opérent non seulement dans et par la danse, mais aussi grâce à la soucoupe volante, à la musique et à l'amour, dotés des mêmes pouvoirs. La soucoupe, qui n'est autre qu'une machine wellsienne à remonter le temps – « a time-slipping saucer » de l'aveu de Merlin (p.17) – fait l'objet de commentaires particulièrement explicites. Son fonctionnement est tributaire des prouesses informatiques de Merlin, le magicien de l'électronique :

> **MERLIN** *(Very precise)*
> Magic, Pelegrin, magic!
> Transforms
> Sudden, instant
> Time into space
> Sudden, instant
> Back
> Space into Time (I.2, p.7)

Quant à la trajectoire, elle est soumise aux velléités du navigateur-pilote :

> **PELEGRIN** *(breaking into florid song)*
> All three ways in space :
> Up, down, and to the side.
> Both two ways in time : behind, ahead. (p.8)

Malgré le lyrisme prescrit, Pelegrin s'exprime avec moins d'enthousiasme que son ami scientifique. Sa formulation est indubitablement plus restrictive : il n'y a pas correspondance exacte entre les dimensions spatiales et temporelles, à moins que ne soient suggérées les limites du vaisseau spatial, c'est-à-dire de la technologie, dont les missions excluent de leurs explorations l'instant tout comme l'éternité.

SCIENCE + FICTION = AMOUR

La sortie hors de l'espace-temps s'effectue indépendamment de la science qui a permis son accomplissement, ou plutôt grâce au second terme de la polarité science/amour, constante dans l'œuvre de Tippett : parvenus à destination dans le jardin « sacré » extragalactique, Jo Ann et Pelegrin s'étreignent et chantent un duo d'amour (un chant dans le chant) qui commence ainsi : « Moments out of time and space » (III.2, 29). Et les didascalies de préciser : « *They are now, in lovers' parlance, one* ». Fusion amoureuse et symbiose musicale concourent à créer un instant d'éternité, celui de l'unité tant désirée. De même, si l'on admet que l'aventure de Jo Ann n'est rien d'autre qu'un rêve, alors, et alors seulement, la dramaturgie de *New Year* est en conformité avec la règle des trois unités du théâtre classique : l'héroïne n'a pas quitté sa chambre et son rêve d'une nuit a occupé tout l'opéra. L'expression de l'unité la plus spectaculaire, *New Year* la doit à un symbole qui remplit pleinement

la fonction de convocation de l'absence :

> *PELEGRIN picks a rose from the garden fully large enough for all in the theatre to see[...].*
>
> **PELEGRIN** *(carefully giving Jo Ann the rose)*
> Take this rose and when you're sure
> Go with it bravely to the door
> Hold it high and you will see
> It suddenly will fly to me
> Then I shall know that you, Jo Ann
> That you at last are free to go. (III.3, p.31)

Mètre et rimes apparentent les paroles de Pelegrin à une formule magique et, effectivement, quelques minutes plus tard, le miracle s'accomplit. Les encouragements que le chœur adressait à Jo Ann, « Go, go, go », se sont tus :

> *In a moment of silence the rose disappears magically from her hand. We must imagine time in Somewhere is temporarily stopped, with Jo Ann immobilised at her door, while time in Nowhere goes on.* (p.31)

L'ABSENTE DE TOUS BOUQUETS

Pour que puisse s'opérer la translation spatiale, les didascalies insistent sur deux conditions qui doivent être réunies : suppression du son, rendue par l'interruption de toute parole (dans l'opéra, de tout chant et de toute musique) et suspension du temps, représentée comme un arrêt sur image, la scène se figeant soudain en tableau. Dire que le pictural se substitue au musical est partiellement vrai, puisque ce phénomène n'affecte qu'à demi le chronotope de *New*

Year, le temps de « Nowhere » continuant à s'écouler normalement. Pour marquer le contraste, cette durée est matérialisée par une déclamation de Voice, dont la longueur correspond à celle du voyage de retour de Pelegrin. Avec l'atterrissage de ce dernier, la tirade prend fin, après avoir accompagné, elle aussi, de ses rimes cérémonielles le prodige que réalise « l'absente de tous bouquets » :

VOICE
Time must stand still
While the spool is rewound
Assembling, full speed,
All the bits that we need
Till the moment of flash-back is finally found
'Cause no one yet knows
What became of the rose (p.32)

Tandis que Pelegrin traverse l'espace inter-sidéral à rebrousse-temps, la rose se trouve dans un mystérieux hors-scène, « out of time and space ». Le pilote, à son arrivée, perçoit les voix lointaines du chœur qui a repris ses encouragements à l'adresse de Jo Ann, indication que « Somewhere » s'anime de nouveau :

(As Pelegrin hears the distant voices, he pauses.)
SINGERS *(as though in the distance)*
Go, go, go,go.
(at the first moment of silence, he appears to receive the expected inner signal).
Go, go, go, go.
(he holds his hand high and at the second moment of silence, the rose magically appears in it.) (p.33)

Pelegrin se précipite aussitôt vers l'ordinateur pour effacer « Nowhere ». On aura remarqué que la nécessité d'un instant de

silence pour que la translation de la fleur soit possible est une nouvelle fois soulignée : recueillement de rigueur pour cette cueillaison exceptionnelle.

> L'autre voix, la voix que le silence nous laisse entendre, elle s'appelle Musique. Sans vaines métaphores on peut donc dire : le silence est le désert où fleurit la musique, et la musique, cette fleur du désert, est elle-même une sorte de mystérieux silence. Réminiscence ou prophétie, la musique et le silence qui l'enveloppe sont d'ici-bas. Mais si cette voix ne nous révèle pas les secrets de l'au-delà, elle peut rappeler à l'homme le mystère dont il est porteur; si personne n'a l'ouïe assez fine pour surprendre les messages d'outre-monde, tous entendent la « romance » sans paroles ni signification particulière qu'on appelle musique [...]. Isaïe disait de la solitude : elle fleurira comme les lys ; [...] elle sera dans une effusion de joie et de louanges ; la gloire du Liban lui sera donnée, l'éclat du Carmel et de Saron. Ce que le prophète disait de la solitude, redisons-le, à notre tour, du silence ! Le silence, lui aussi exultera, et les roses de Saron fleuriront sur ce sol nu.

Bien qu'elle évoque à merveille la scène de la rose, cette longue citation n'est pas extraite d'une étude consacrée à *New Year*. Elle date de 1961 et pourtant son auteur, Vladimir Jankélévitch, y exprime déjà en termes généraux ce qui advient précisément dans ce finale de l'opéra, qui met littéralement en scène le silence « où fleurit la musique », l'exhalaison d'un songe devenue exultation muette[34]. Le spectre de la rose y est symbole et matérialisation de la fonction symbolique. Il est, évoque et réunit le ballet romantique qu'en cette fin de XX^{e} siècle *New Year* ne peut plus être, le lotus

---

34 Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable* (1961). Paris : Seuil, 1983, p.190.

d'une incarnation antérieure de l'opéra – nommée *The Midsummer Marriage*, la fleur mystique qui a traversé les âges depuis le Cantique des Cantiques jusqu'au dernier « quatuor » de T.S. Eliot, en passant par le Paradis de Dante[35]. Il est l'attribut qui inscrit ironiquement Pelegrin dans le répertoire en faisant de lui un « Rosenkavalier », un Chevalier à la Rose « du troisième type » dont la fleur argentine serait devenue fleur du silence : il est l'accessoire d'opéra par excellence, sans lequel paroles et musique ne peuvent prétendre devenir spectacle. Il est enfin prétexte dramatique à la disparition de « Nowhere », que l'on peut comprendre comme une réfutation explicite – trop explicite ? – de toute transcendance ou du moins de la possibilité, pour la musique, d'en être l'expression directe. « Personne n'a l'ouïe assez fine pour surprendre les messages d'outre-monde » : telle aurait pu être la mise en garde du Présentateur. C'est un rêve qui a réconcilié Jo Ann avec elle-même, un voyage dans les tréfonds inconscients de la psyché, une expérience qui ne doit rien à un au-delà, mais beaucoup à la musique, une musique « d'ici-bas ». Si les faux prophètes sont une des figures récurrentes des opéras de Tippett, et si l'homme se proclame agnostique, l'œuvre pose la question de la transcendance, sans offrir de réponse, certes, mais sans jamais exclure l'éventualité pour la

---

35 T.S. Eliot, « Little Gidding ». *Four Quartets*. London : Faber and Faber, 1944, p.46, v.180-84 : « Why should we celebrate/These dead men more than the dying?/Is it not to ring the bell backward/Nor is it an incantation/To summon the spectre of a Rose ».

musique de jouer un rôle de médiation comparable à celui que laissent pressentir les propos de Jankélévitch.

4. Parcours initiatique : fable, intrigue et schéma actantiel

OPÉRA ET DRAME

Aborder le texte d'opéra comme on le ferait un texte de théâtre présente d'incontestables avantages et d'aussi indéniables inconvénients. Malgré des limites méthodologiques aisément imaginables, la démarche a eu d'illustres adeptes, à commencer par un certain Wagner, autre compositeur-librettiste pour qui l'écriture d'opéra était *une* et indivisible. Aussi l'intention avouée de Tippett, auteur d'opéra, est-elle – sans préjuger de l'œuvre réalisée – de s'inspirer des dramaturges de son temps :

> I felt (taught by Wagner in *Oper und Drama*) that the opera, however much it seems to us mainly a musical experience, is always ultimately dependent on the contemporary theatre.[36]

En soulignant que l'opéra est nécessairement le reflet des tendances théâtrales du moment, Tippett édicte pour lui-même une règle de composition dont les implications mériteront d'être examinées.

D'ores et déjà, il est à remarquer que, à l'inverse du critique d'opéra qui perd souvent de vue malgré lui la spécificité *musicale* de

36 Michael Tippett, *Moving into Aquarius*, St Albans : Paladin Books, 1974, p.52.

l'œuvre, absorbé qu'il est dans la paraphrase du livret, le créateur, lui, dans ce cas précis du moins, doit prendre quelque recul pour se rendre compte que, après tout, le résultat final de son labeur est une représentation non seulement musicale mais aussi théâtrale et qu'il ne faut pas sous-estimer le lien qui unit théâtre et opéra. Bien que leurs différences soient, certes, irréductibles, leurs textes sont faits l'un et l'autre de répliques et de didascalies destinées à être actualisées sur scène. Ils sont de la même façon pré-textes à spectacle et il est inutile de citer pour s'en convaincre les pièces converties à peu de frais en livrets. Si des affinités certaines existent entre les deux genres, il est aussi aberrant pour le critique de les confondre en une même méthode d'analyse que pour le compositeur-librettiste de se prendre pour un littérateur et Tippett ne s'y trompe pas. Lui dont ont sait que la dramaturgie de référence, au moment où il débute son premier opéra, est celle du *verse drama* en général et de T.S. Eliot en particulier, qu'il trouve éminemment « operatic », juge bon de préciser qu'une distinction doit être établie quant aux sources de la musicalité, selon qu'il s'agit de théâtre ou d'opéra :

> Both opera and verse drama use music ; though the music of singers and instruments is necessarily quite different from the music of spoken verse. And in this distinction, I saw clearly, lay the difference between words for drama and words for opera. The one uses an incantation of verse in a magical fusion of sound and sense, where the other uses music proper.[37]

---

37 Michael Tippett, *op. cit.*, p.52.

Ce qui a également été formulé, quoique de manière plus radicale, en ces termes :

> en prenant sur lui une partie des fonctions dramatiques, [l'élément lyrico-musical] délivre le texte de l'obligation de constituer un drame complet, nous dirons même davantage, il lui en enlève le droit.[38]

Ce n'est, par conséquent, pas un rapport d'imitation que celui du compositeur avec le théâtre contemporain. Il n'est pas question pour lui d'écrire une pièce à la manière d'Eliot afin de « la mettre en musique », et si l'on en croit ses propos relatifs à la genèse de l'opéra, l'inverse serait plus proche de l'expérience compositionnelle vécue, autrement dit la « mise en mots » d'une série d'idées *musicales* : « I sensed the musical metaphors before I searched for the verbal »[39].

Voilà qui donne tout son sens à l'avertissement général de Bronoslaw Horowicz : « Une défaite attend tous ceux qui aborderont l'opéra, plus exactement le livret, armés de la *Poétique* d'Aristote et de la *Technique du drame* de Freytag »[40]. Dans le cas de l'analyse de *New Year*, il est certain que la référence à la *taxis* aristotélicienne ne s'avère guère pertinente, pas plus qu'à la « pyramide » de Freytag. Avant d'en apporter la preuve, il faut noter qu'il n'y a rien d'étonnant à celà, puisque Tippett est conscient

---

38 Bronislaw Horowicz, *Le théâtre d'opéra*, Paris : Éditions de Flore, 1946 ; réimp. Éditions d'Aujourd'hui, 1976, p.75.

39 Michael Tippett, *op. cit.*, p.56.

40 Bronoslaw Horowicz, *op. cit.*, p.72.

de faire œuvre de dramaturge *par sa musique*, à travers elle – *dramma per musica*. « The imaginative articulation for the drama is provided by music », déclarait parallèlement dans les années cinquante, de l'autre côté de l'Atlantique, le spécialiste américain de la chose lyrique, Joseph Kerman[41]. Ses propos, loin de s'inscrire dans la polémique immémoriale concernant la suprémacie de la musique ou des paroles dans l'opéra, mettent conjointement l'accent sur deux évidences peut-être oubliées : la nature *dramatique* de tout opéra digne de ce nom et le rôle essentiel – mais pas unique – de la musique dans l'organisation dramatique de l'œuvre. L'hypothèse « génétique » selon laquelle l'idée musicale serait mise en mots permet alors d'envisager le livret comme « transcription » de cette idée initiale et trace écrite de l'incessant va-et-vient des mots aux notes qu'est l'élaboration d'un opéra. Il s'agit ici et maintenant de tenter de préciser ce qu'il faut entendre par le qualificatif « dramatique » lorsqu'il est appliqué à *New Year* et, par voie de conséquence, aux autres opéras de Tippett.

DRAMATISATION DES CONTRAIRES

Il serait vain de chercher une grille de lecture dans la panoplie des études théâtrales pour tenter d'apprécier la dramaturgie de *New Year* à l'aune des multiples critères et innombrables systèmes que n'a pas manqué de susciter le théâtre depuis l'Antiquité. De même la confrontation avec des textes paradigmatiques comme ceux de T.S. Eliot (dramatiques, poétiques ou théoriques) ou avec les esthétiques majeures des praticiens et des critiques d'opéra ne ferait

41 Joseph Kerman, *Opera as Drama*, New York : Vintage Books, 1956, p.10.

que pointer sans la définir une spécificité que l'on pressent déjà. C'est pourquoi il est préférable de s'attacher d'emblée au fonctionnement particulier de l'œuvre envisagée, ce qui offre l'avantage d'en faire apparaître l'originalité par rapport à une tradition familière à chacun. Il suffit de partir de la constatation, mainte fois suggérée par les pages qui précèdent, que la caractéristique première de cet opéra est la présence de pôles antagonistes. Leur coexistence ne peut être que source de conflit ou d'harmonisation, selon que la tension engendrée se trouve ou non résolue.

Si cette dramatisation des contraires est seulement à l'état d'esquisse dans le livret, en attente de musique, d'interprétation et de mise en scène, elle constitue déjà un ingrédient essentiel de l'œuvre qu'il convient d'analyser. Le nombre et la fréquence de ces polarités, la variété de leurs niveaux d'occurrence et l'insistence avec laquelle elles sont évoquées autorisent à les considérer comme les pièces motrices de l'œuvre, tant il est vrai que la force dramatique se mesure aux contrastes dont elle se nourrit[42]. Aux oppositions spatio-temporelles s'ajoutent, entre autres, des antinomies psychologiques et morales dont la juxtaposition produit des temps forts dans l'opéra. Les confrontations abondent entre les personnages et si les antagonismes et les incompatibilités prévalent, des promesses sont néanmoins tenues, des rêves réalisés. Lorsque l'harmonie est atteinte,

---

42 L'idée que le ressort de tout drame est la confrontation d'au moins deux tendances antithétiques domine l'un des ouvrages de référence en matière de dramaturgie : Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris : Flammarion, 1950.

elle est pourtant si fugace que le passage de l'exclusion au rapprochement paraît plus virtuel que réel. Une telle précarité nuance l'optimisme triomphant de la note finale (« One humanity, one justice ! »). Au moment où les frontières s'abolissent, les extrêmes se rapprochent ; ainsi de l'espoir et du désespoir. Ultime tension ? Les contraires seraient plutôt en état permanent de fusion/exclusion : forces centrifuges et centripètes n'en finissent pas de se disputer les pôles existants jusqu'à ce que l'on claque la porte... Tension infinie comme il est des mélodies infinies, opéra-oxymore, *coincidentia oppositorum* de la mi-nuit.

TRIO ET DUALITUDE

L'évocation du livret, dont le caractère schématique est indéniable et inhérent à sa fonction, pourrait faire croire que l'organisation de *New Year* participe exclusivement d'une pensée dialectique abstraite, ce qui n'est nullement le cas. La scène 2 de l'acte I fournit un exemple éloquent de la nature musicale de la dramaturgie telle qu'elle transparaît dans le seul livret : le trio Regan/Merlin/Pelegrin. L'idée qui sous-tend cet ensemble est de toute évidence musicale : l'expression de trois « professions de foi » radicalement différentes, trois tirades qui se greffent les unes sur les autres, chacune devenant progressivement inintelligible à cause de cette simultanéité d'énonciation. Les trois voix qui rivalisent pour se faire entendre illustrent l'incompatibilité psychologique des personnages à travers l'incompatibilité phonique de leurs discours. Regan, la Dame de Fer, qui prend la parole la première, la battante

qui se prétend le parangon de l'Éternel Féminin et qui aspire à une élévation qui n'a rien de spirituel. Merlin, le génie de l'informatique, qui intervient en second et dont le langage est aussi rudimentaire que celui de la machine devant laquelle il s'émerveille. Pelegrin, enfin, sensible à la misère humaine, qui s'est ému de la détresse qu'il a lu sur le visage de Jo Ann et se sent investi d'une mission envers elle, celle de lui faire puiser aux sources du pays des songes le courage qui lui manque :

REGAN *(exalted)*
Manifest, manifest
Am I ?
Of that Eternal Feminine
That draws us on
Am I ?
Ah yes, Ah yes
My fate, my Karma
And my power
Manifest, manifest
Am I ?
Of that Eternal Feminine
That draws us on
Am I ?
Ah yes, Ah yes
Floating upwards,
Floating upwards
Yes ?
Towards some heavenly
Mansion in the sky
No !
Flying, speeding
Through that sky of
Dreams
To real worlds of light
And shadowless
Achieving.

MERLIN *(Sharply articulated, matter-of-fact but intense)*
Hand-skill
Pictures in the mind
Digit to digit
Particle instruction
Again, and again, and
Again
Hand-skill
Pictures in the mind
Digit to digit
Particle instruction
Again, and again, and
Again
Now, at last
Now, at last Computer
Computer calcule with
The speed of light
Magic ! Magic !

PELEGRIN *(more lyric and tender than the others)*
Far, afar
That harrowed face –
I saw her on the screen
Far, afar
That strangled cry –
Unheard yet in my ear
Who draws me on
Across space and time
To offer comfort
And visionary courage
That springs from dream
In the bright fields
Beyond. (p.10)

Quelle que puisse être, dans cet ensemble, la part de dissonance à tous les sens du terme, c'est une fusion sonore qui se produit au cours de cet *agon*. L'idée musicale qui préside à un passage comme celui-ci mérite la dénomination de *discordia concors*. Emblématique, il est vrai, de bien des musiques, cette idée peut néanmoins être qualifiée de « tippettienne », dans la mesure où elle bénéficie chez Tippett d'une *dramatisation* particulièrement saisissante dans tous les opéras, comme s'il s'agissait de « la seule vérité qu'il dira jamais »[43].

L'exploitation qui est faite du trio est révélatrice de ce que l'oscillation entre deux pôles n'implique pas nécessairement l'application du principe du tiers exclu. Elle suggère une possibilité de dépassement de la dualité, non pas dans une improbable unité mais dans la « dualitude »[44] que d'aucuns nomment *coincidentia oppositorum*. Dans *New Year*, cette dernière est pour le moins protéiforme, puisqu'elle connaît tous les degrés entre le contraste le plus brutal et la symbiose la plus douce, « l'antithèse qui professe, cyniquement, l'absurde contradiction sans la résoudre et dans l'espoir de l'exorciser par l'alliance même des qualités contrastantes » et « la berceuse qui joue plutôt à l'escamoter dans l'océano-

---

43 Voir *supra*, Introduction, p.24.

44 Le terme caractérise chez Gilbert Durand la conception hugolienne du drame : *L'âme tigrée : les pluriels de psyché*, Paris : Denoël, 1981, p.79.

graphie de ses crépuscules »[45]. Tel est pour Jankélévitch le mode d'être du nocturne et notre opéra de la Saint Sylvestre ne fait pas exception. La scène culminante de l'œuvre, celle du rituel initiatique vécu par Jo Ann (III.2), peut d'ailleurs être prise comme échantillon représentatif de toutes les nuances que l'on trouve dans l'opéra, depuis l'antithèse langagière la plus conceptuelle jusqu'à la berceuse musicale la plus affective.

RITUEL INITIATIQUE

La scène se situe au moment où Pelegrin, qui a emmené Jo Ann dans sa « soucoupe volante », atteint une destination mystérieuse. À en croire le Présentateur qui parle, dans l'interlude précédent, de « countries of the mind » (p.27), « the sacred place » dont il s'agit n'aurait d'autre localisation que psychique. Les conditions sont réunies pour faire de cet insolite voyage au bout de la nuit un moment de grande intensité dramatique : la rencontre amoureuse classique se trouve associée à une expérience paranormale, l'enlèvement par un OVNI. Le suspense est naturellement à son comble et, si rien ne laisse prévoir ce qui va advenir, tous les espoirs sont désormais permis quant au sort de la jeune fille, entretenus qu'ils étaient dans les scènes antérieures : « One day, Jo Ann, one day/You will come too », promettait le spationaute lors de leur première rencontre (I.3, p.12) ; « believe

---

45 Vladimir Jankélévitch, *La musique et les heures*, Paris : Seuil, 1988, p.230. L'ensemble du chapitre intitulé « Nocturne » (pp.223-268) constitue un magnifique commentaire anticipé (l'article fut rédigé en 1942) de *New Year*.

you me,/Pelegrin will come again », assurait de même au public le Présentateur (III. Prélude, p.23). La réalisation de la promesse est imminente. Elle passe par l'accomplissement, pour Jo Ann, d'un voyage *inter*stellaire, simple *inter*lude d'opéra, faisant l'objet non point d'une représentation scénique mais seulement d'une brève évocation verbale : « Think, then, on the saucer as it goes/Our wicked [...] world so far behind/To reach at last the sacred place... » (p.27). L'imagination antithétique qui s'exprime dans ces mots est celle d'où procèdent en règle générale les symboles *ascensionnels*. Bien que rien n'indique la direction empruntée, on croit la connaître, car on sait que l'ascension est toujours imaginée *contre* la chute[46]. Cette navette qui transporte en rêve la jeune fille loin du quotidien, c'est-à-dire à des années-lumière de la jungle urbaine qui l'effraie tant, avec son lot de misère, de violence et de souffrance, se dirige obligatoirement vers un lieu qui lui permettra de connaître la sérénité. Ce trajet ne peut être que celui de la verticalité ascendante, toujours positive. Ce rêve est celui du Jacob biblique. De la même façon, pour Jo Ann, l'appréhension du dualisme Ciel/Terre est nécessaire pour créer non pas une scission mais au contraire un *lien*, comme celui assuré par l'échelle à laquelle montent et descendent les anges : « Born of mortal parents, I/Born afresh of Earth and Sky », proclame-t-elle à son arrivée (p.29). On aura reconnu dans ces mots inattendus un écho d'un autre opéra

46 Voir Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, 11e éd., Paris : Dunod, 1992, *passim*.

de Tippett, le premier, où Jenifer et Mark, dans leur phase initiale d'antagonisme, déclaraient respectivement : « I am a child of the starry heaven » et « I am a child of the fruitful earth » (I.8). Par ces répliques, ils faisaient eux-mêmes écho au vers placé en exergue de la partition du *Midsummer Marriage*, en grec et en anglais :

> ειπειν γης παις ειμι και ουρανου αστεροεντος
> «You shall say : I am a child of earth
> and of starry heaven ».

La source de cette citation est du plus grand intérêt. Le compositeur n'en fait pas mention mais il s'agit d'un extrait du texte figurant sur l'une des tablettes dites « orphiques » que l'on peut voir au British Museum et qui furent retrouvées en Crète et en Italie méridionale dans des sépultures datant du IVe siècle avant J.-C.. Gravée sur une lamelle d'or qui était roulée et placée dans un petit cylindre au bout d'une chaîne, l'inscription accompagnait les morts dans leur dernier voyage[47]. Il s'avère qu'une partie du rêve de Jo Ann n'est autre que la transcription du contenu de cette tablette, sorte d'amulette contenant des formules rituelles et des instructions sur la manière de se diriger et de se comporter chez Hadès, qu'il convient de citer ici intégralement :

> Tu trouveras à gauche de la demeure
> d'Hadès une source
> Et près d'elle, un cyprès blanc dressé ;
> De cette source ne t'approche absolument pas.

47 Sur les sources et la genèse du *Midsummer Marriage* et ce point en particulier, voir Ian Kemp, *Tippett : The Composer and his Music*, London : Eulenburg Books, 1984. Kemp ne traite pas de *New Year*, postérieur à son ouvrage et qui n'a jusqu'ici donné matière à aucune monographie.

Tu en trouveras une seconde, qui fait couler
son eau fraîche
A partir du marais de Mnemosyne ; devant
elle, il y a des gardiens.
Dis : Je suis l'enfant de la Terre et du Ciel étoilé,
Et ma race est céleste ; cela vous le savez aussi.
Je suis desséchée de soif et je meurs ;
donnez-moi vite
L'eau fraîche qui coule du marais de
Mnemosyne.
Et ils te donneront à boire de cette source divine
Et dès lors tu règneras parmi les autres Héros.[48]

Une fois identifié, l'hypotexte qui affleure dans la scène-palimpseste de Tippett révèle la structure profonde de cette dernière, calquée sur le schème mort/renaissance. La première didascalie, par exemple, précise ceci : « Within the stage darkness they can now make out a fountain of shining, running water and a white cypress tree » (p.28). L'arbre de Pluton, par la blancheur qui lui est conférée en cette occasion, réunit ici les qualités ouraniennes et chtoniennes qui font de lui un symbole d'immortalité, c'est-à-dire le garant de la vie éternelle *après la mort*, à condition toutefois que l'impétrant(e) subisse avec succès l'épreuve de passage.

---

48 Tablette de Pétélie, dans la traduction française de Luc Brisson d'après le texte grec original des fragments publié par Otto Kern (*Orphicorum fragmenta*, Berlin, 1922) : *Orphée : Poèmes magiques et cosmologiques*, Paris : Les Belles Lettres, 1993, p.49, F32A. Dès 1935 existait une traduction anglaise, publiée dans l'ouvrage de W.K.C.Guthrie, *Orpheus and the Greek Religion*, à laquelle on peut supposer que Tippett a eu l'occasion de se reporter (London : Methuen, 1935, pp.172-173) et que l'on pourra mettre en parallèle avec la scène de l'opéra : « Thou shalt find to the left of the House of Hades a spring,/ And by the side thereof standing a white cypress./To this spring approach not near./ But thou shalt find another, from the Lake of Memory/Cold water flowing forth, and there are guardians before it./Say: "I am a child of Earth and starry heaven;/But my race is of Heaven (alone). This ye know yourselves./But I am parched with thirst and I perish. Give me quickly/The cold water flowing forth from the Lake of Memory."/And of themselves they will give thee to drink of the holy spring,/And thereafter among the other heroes thou shalt have lordship.»

Comme il était prédit dans l'amulette, une première source s'offre à la vue de Jo Ann. La mise en garde de Pelegrin ne se fait pas attendre : « Taste, but do not drink/Sip from the fountain, and pass on/To life again, and other water » (p.28). Sans s'attarder sur les vertus purificatrices et régénératrices attribuées à l'eau au cours des âges, il n'est que de songer au message qui, à l'ère chrétienne, peut être tenu pour équivalent de celui-là : les paroles de Jésus à la Samaritaine[49]. Ce parallèle avec les écrits *johanniques* est d'ailleurs suggéré par l'onomastique, Jo Ann étant associée, par son prénom, à Jean (*Joannes*), l'Évangéliste. La référence au *Midsummer Marriage* et l'importance de l'eau dans le rituel auquel participe la jeune fille rendent inévitable également le rapprochement avec saint Jean-Baptiste.

La seconde source, celle du lac de Mémoire, n'apparaît que lorsque la jeune fille a triomphé de la tentation représentée par la dangereuse fontaine d'Oubli. La tribulation qui lui est imposée est, en effet, celle de la soif : « Parched with thirst am I, and dying » (p.28). L'énoncé, malgré son origine – historique et géographique – lointaine, paraît familier. « La soif du mort » est une croyance qui se retrouve sous les cieux les plus divers[50]. Aussi la citation acquiert-elle dans l'opéra une signification universelle.

*

---

49 « Quiconque boit de cette eau aura encore soif ; mais celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura jamais soif, et l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source d'eau qui jaillira jusque dans la vie éternelle » (Jean, 4,13-14).

50 « Dans l'attente du retour dans le circuit cosmique (transmigration) ou de la délivrance définitive, l'âme du mort souffre et cette souffrance est habituellement exprimée par la soif » : Mircea Éliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris : Payot, 1949, p.173.

▪ Ce chapitre est marqué du sceau du paradoxe. Il traite d'un opéra qui n'en est pas un, puisque malgré son intitulation générique d'*opéra* il se situe à la frontière de la comédie musicale. Mais c'est aussi en un tout autre sens que l'on peut affirmer que *New Year* n'est pas un opéra : *cinquième* et dernier dans l'ordre des compositions lyriques, il s'en distingue mais n'en est pas moins solidaire : il en est le principe, la *quintessence.* Le considérer comme tel participe d'une purification alchimique qui, loin d'être le but ultime du travail entrepris, est une étape nécessaire dont la valeur heuristique ne tardera pas à se révéler. Qu'il s'agisse du temps, de l'espace ou du parcours initiatique qui les réunit en une même symbolique, les composantes de l'œuvre ne sont rien moins que le schéma de base qui fonde chacun des quatre opéras, dont la parenté secrète est ainsi mise au jour.

L'étude de ces éléments fondamentaux permet non seulement de percevoir l'unité de l'œuvre lyrique au-delà des quatre opéras qui en sont la manifestation visible et audible, mais aussi de pressentir une unité supérieure de l'ensemble de l'œuvre musical. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que de passer par l'analyse d'un *livret* pour atteindre à l'essence du musical chez un compositeur. Pourtant cela se conçoit aisément si l'on songe que les textes du compositeur-

librettiste affleurent sous forme instrumentale dans les œuvres qui précèdent ou suivent chacun des opéras. Cela explique très certainement la qualité poétique qui, au-delà de leur diversité, caractérise ses musiques. le livret de *New Year* n'en est qu'une préfiguration.

Certes, le livret seul ne permet pas de décider si l'opéra participe ou non de cette « tentative magique de déni du temps » qu'est, selon Jean-Jacques Nattiez, « la conception immanente de la musique »[51]. Il illustre, en revanche, de manière certaine, l'intrication de l'espace et du temps qui caractérise la représentation mentale de la musique, au point de pouvoir être paraphrasé par l'interrogation suivante :

> N'est-ce pas l'œuvre musicale qui, lorsqu'elle caresse la barbe de Dieu et touche enfin à la transcendance, parvient à mettre Chronos en échec et embarque sur le vaisseau de la postérité pour traverser l'épaisseur des siècles?[52]

Aussi le « mirage spatial » qui consiste à décrire métaphoriquement la musique en termes visuels[53], inévitable « fallacy » dont la pseudo-science-fiction fait apparaître la nécessité

---

51 Jean-Jacques Nattiez, *Le combat de Chronos et d'Orphée*. Paris : Christian Bourgois, 1993, p.12.

52 Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p.12.

53 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.114.

et l'inanité, invite-t-il à s'interroger sur la nature de la musique en général et à s'intéresser de près à celle de cet opéra en particulier, opéra de l'espace qui, par son titre déjà, affirme sa temporalité ontologique d'œuvre musicale :

> Dans la solitude [...] comme dans le joyeux tintamarre de la quotidienneté, nous entendrons parfois les cloches balbutiantes, les cloches de la ville du silence qui palpitent doucement au fond de la nuit.[54]

54 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p.190.

Prophétie en acte

L'imagination symbolique se caractérise avant tout comme une fonction prospective et une ouverture sur un avenir alors même qu'elle rêve sur la base d'un souvenir.

Raymond Court

■ Dès que ses œuvres commencèrent à lui valoir un début de notoriété, Tippett adopta une attitude d'homme public, n'hésitant pas à s'exprimer sur les ondes ou par écrit pour faire partager son vécu de compositeur. Aussi, lorsqu'en 1991, une fois sa réputation solidement établie, il faisait paraître *Those Twentieth-Century Blues : An Autobiography*, il attirait manifestement l'attention sur l'homme qui se cache derrière l'œuvre, ou simplement derrière ce nom désormais célèbre. Ce n'est pas que, jusque-là, il soit resté en retrait, s'abritant derrière sa musique pour protéger son intimité, bien au contraire.

Si son engagement des années trente l'avait amené à la conclusion qu'il ne lui appartenait pas de mêler art et politique, il avait gardé de cette expérience le sens d'une mission à accomplir au sein de la société, mission particulièrement haute puisque, selon ses propres termes, la disparition de l'artiste signifie la mort de la nation :

> The mandate of the artist's own nature, of his special and innate gift, is to reach down into the depths of the human psyche and bring forth the tremendous images of things to come. These images are not yet art. It takes a lifetime's work to mould them into works of art. For this the artist can have no reward but the joy of doing it. He creates, because, without art, in this deep and serious sense, the nation dies. His mandate is inescapable.[1]

L'artiste est habité par de « formidables images des choses à venir », autrement dit, des *préfigurations*. Certaines s'accompliront d'elles-mêmes. D'autres, grâce au travail conjugué de l'artiste et du temps, deviendront des œuvres d'art. Cette tentative d'auto-définition n'est qu'un exemple parmi toutes celles qui jalonnent le parcours de Tippett. Elle est révélatrice de l'isolement dans lequel le place le don exceptionnel qu'il a reçu et de la solidarité avec la société qui en est le nécessaire corollaire, parfois vécu comme une pénible obligation : « All composers want to live in their ivory tower, but they must go out into the market-place »[2].

---

[1] Meirion Bowen, ed., *Tippett on Music*. Oxford : Clarendon Press, 1995, p.293.

[2] Tippett a bien retenu la maxime de Verdi et l'a adoptée : Michal Tippett, *Those Twentieth-Century Blues*. London : Hutchinson, 1991, p.213.

Il est difficile d'assurer qu'en se faisant le chantre infatigable de la création artistique en général et l'exégète de sa propre musique, Tippett a contribué efficacement à la promotion de ses œuvres et qu'il en a véritablement facilité l'accès. En revanche, à la suite de la parution de ces écrits, *Moving into Aquarius* ou *Music of the Angels*, des entretiens accordés à la presse et de ses multiples apparitions publiques, il est devenu impossible d'ignorer l'existence de l'homme qui signe ses partitions du nom de Tippett. Lui-même a parfaitement conscience que, par le discours qu'il tient, aussi éloigné soit-il du domaine privé, il se fait l'énonciateur d'un *je* qui, s'il ne coïncide pas entièrement avec ce qu'il est, lui correspond incontestablement dans les limites de sa fonction sociale :

> The 'I' that emerges is near to what Jung has named the *persona*. It is myself in my public function as a composer. There is little personal anecdote; all, on the surface, is a discussion of general ideas. Yet the book is autobiographical none the less.[3]

Cet avertissement, qui figure en bonne place dans la préface de la seconde édition de *Moving into Aquarius*, élargit considérablement « l'espace autobiographique » : il y a mille et une manières d'être autobiographique. *Blues*, qui porte en sous-titre la mention « an autobiography », n'est qu'*une* autobiographie parmi d'autres, sans prétention à l'exclusivité ni même à la primauté, comme

[3] Michael Tippett, *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974, p.10.

l'indique l'emploi de l'article indéfini. Mais ceci n'est bien sûr qu'une inférence *a posteriori*, comme l'ont été toutes les « préfigurations » qui forment cette première partie de l'étude. On peut y voir le signe d'une démarche « musicale », si l'on admet que « le sens de la musique se prête uniquement aux prophéties rétrospectives », car « la musique ne signifie quelque chose qu'au futur antérieur »[4]. À cet égard, le livret de *New Year* est apparu comme *praefiguratio* exemplaire.

L'autobiographie du compositeur illustre à merveille, on l'a vu, le pouvoir qu'a tout récit de *refigurer* le temps, comme l'a montré Paul Ricœur[5]. Dans cette perspective, la congruence du récit historique et du récit de fiction envisagée dans *Temps et récit* atteste du rôle commun à toute mise en intrigue en tant qu'activité de configuration :

> Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette.[6]

En rassemblant des éléments épars sous l'unité temporelle d'une action, la narration opère une « synthèse de l'hétérogène »[7] qui n'est pas sans rappeler l'harmonie musicale[8].

---

[4] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable* (1961). Paris : Seuil, 1983, p.81.

[5] Paul Ricœur, *Temps et récit*, 3 t. Paris : Seuil, 1983-1985.

[6] Paul Ricœur, *op. cit.*, t.1, p.13.

[7] Paul Ricœur, *op. cit.*, t.1, p.11 et p.103.

[8] Cette « symbiose irrationnelle des hétérogènes », comme l'appelle Jankélévitch, *op. cit.*, p.28.

En retraçant l'histoire sémantique du terme *figura*, Erich Auerbach rencontre pour ce dernier l'acception suivante, que l'on doit aux Pères de l'Église et en particulier à saint Augustin : « une prophétie en acte, c'est-à-dire une préfiguration de ce qui devait venir »[9]. Au cours de son enquête philologique, il découvre que le rapport entre récit et vérité passe par la figure :

> *Historia* aussi bien que *littera* désigne le sens littéral, l'événement raconté ; *figura* désigne ce même sens littéral ou ce même événement mis en corrélation avec l'accomplissement à venir qui s'y dissimule, et comme cet accomplissement lui-même est *veritas*, *figura* devient ainsi un terme intermédiaire entre *littera-historia* et *veritas*.[10]

« Terme intermédiaire », et par conséquent *figura*, Tippett compositeur l'est aussi, lui qui se pose ouvertement en « go-between », à l'instar d'Hermès.

*

[9] Erich Auerbach, *Figura* (1944). Trad. Marc André Bernier. Paris : Belin, 1993, p.32.

[10] Erich Auerbach, *op. cit.*, p.52.

Les figures d'Hermès

Hermès et ses doubles

That triplicitie which in great veneration
was ascribed to the ancient *Hermes*,
the power and fortune of a *King*,
the knowledge and illumination of a Priest,
and the Learning and universalitie of a Philosopher.

Cleland

▪ Pour quiconque a eu la chance de voir ou d'entendre, ne serait-ce qu'une fois, les cinq opéras de Tippett, une impression d'unité dans la diversité s'impose, préalablement à toute entreprise d'analyse et de synthèse. Aussi, lorsque le compositeur prétend offrir la clé de son œuvre, est-on tenté de s'en servir et de l'utiliser sans attendre. Serait-on victime d'une manigance à la Barbe-Bleue ? Bien que prudence et scepticisme soient de rigueur à l'égard des propos tenus par un artiste sur sa propre création, il n'est pas interdit d'essayer cette clé providentielle, afin de s'assurer si elle permet d'ouvrir une porte d'accès aux opéras ou si ces derniers demeurent malgré tout hermétiquement clos.

> Hermes is a key-figure in my own artistic life because he goes between the human world and the divine world, breaking through both inner and outer worlds and the elements that compose them. He stands for the artistic – for myself – the go-between between one world and another.[1]

En s'identifiant à l'Hermès mythologique qui apparaît dans *King Priam*, Tippett met l'accent sur sa conception du rôle de l'artiste comme trait d'union entre l'humain et le divin, l'être intime et le monde extérieur. Quel que soit le degré de sincérité et de lucidité d'une telle assertion, il paraît légitime de vouloir vérifier si le principe dont le compositeur proclame qu'il régit « sa vie artistique », c'est-à-dire sa démarche de créateur, se manifeste dans l'œuvre et sous quelle forme. Cet « Hermès, c'est moi ! » invite à une confrontation de l'expérience *poïétique* du musicien et de l'expérience *esthésique* du mélomane. Dans cette optique, les références aux écrits théoriques de Tippett pourront intervenir non pas pour éclairer l'œuvre directement, ce qui serait méthodologiquement discutable, mais pour en approfondir le fonctionnement en faisant jouer concordances et écarts entre les intentions avouées du créateur d'une part, et l'expérience de la lecture, de l'écoute et du spectacle d'autre part.

Il n'est pas question de faire de la phrase citée un fil d'Ariane commode pour parcourir le labyrinthe des cinq opéras.

[1] « Music and Poetry », *Recorded Sound* 17 (January 1965), p. 292.

L'importance accordée à Hermès par Tippett est à considérer avec circonspection : elle déconcerte autant qu'elle convainc. Le discours met soudain au premier plan un personnage qui, dans l'opéra, est tout à fait mineur. La discrépance entre le statut éminent auquel il se trouve métalinguistiquement hissé et la fonction dramatique des plus discrète qui lui est impartie dans *King Priam* ne peut manquer de surprendre. Pourtant, il est difficile de ne pas souscrire à l'affirmation du compositeur si, au lieu d'envisager Hermès dans le cadre strict de *King Priam*, on élargit la perspective aux cinq opéras : sa prééminence ne fait plus alors aucun doute. Comme le souligne Pierre Brunel à propos de l'œuvre littéraire d'un auteur, quel qu'il soit, « une image mythique, présente dans un texte de cet écrivain, peut rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite »[2]. Telle est la figure d'Hermès, thème central à partir duquel de multiples variations se développent dans chacun des opéras. Il n'en est pas un qui ne mette en scène une réplique plus ou moins exacte du messager des dieux. Cette sérialisation du personnage tisse un réseau d'associations entre les opéras, qui s'enrichissent mutuellement de l'occurrence d'Hermès et de ses doubles.

Le phénomène se prête admirablement à l'analyse. Margaret Scheppach, étudiant les « dramatic parallels » chez Tippett, n'a pu résister à la tentation de dresser un inventaire d'une dizaine de pages

---

2 Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*. Paris : P.U.F., 1992, p. 84.

de ce que nous appellerons les « Hermès ». Elle les a regroupés sous le titre de chapitre suivant : « Messenger, Intermediaries, Savior »[3]. Il s'agit pour elle de mettre en évidence la présence récurrente d'un personnage de *médiateur* qu'elle suit, chronologiquement, dans la production lyrique de Tippett. Elle passe rapidement en revue Madame Sosostris, la voyante du *Midsummer Marriage*, l'Hermès de *King Priam*, Mangus, le psychanalyste-magicien du *Knot Garden* et Astron, le messager psychédélique de *The Ice Break*, pour montrer qu'ils représentent un motif révélateur d'une évolution progressive dans les convictions du compositeur. Depuis l'optimiste triomphant du premier opéra, qui témoignerait d'une confiance totale en la divination, jusqu'à l'auto-démystification d'Astron, au fil des opéras, chaque apparition du « go-between » marque, selon elle, un pas supplémentaire de Tippett vers le « réalisme » – terme qu'il faut entendre par opposition à un idéalisme initial supposé. Les espérances placées en une entité divine s'évanouissent et le regard scrutant le ciel à la recherche d'un signe se tourne progressivement vers la terre. Au terme de cet itinéraire, la foi en un dieu est supplantée par une foi en l'homme. Cette conclusion n'est malheureusement pas suivie d'une définition de l'humanisme que cela suppose. En revanche, dans une « coda » dictée par l'actualité tippettienne du moment, la musicologue américaine mentionne un autre messager qui vient compléter sa liste, le Pelegrin de *New Year*, créé lorsque son ouvrage allait être mis sous presse. Elle a l'honnêteté de voir en lui un nouvel intermédiaire crédible entre le

[3] Margaret A. Scheppach, *Dramatic Parallels in Michael Tippett's Operas : Analytical Essays on the Musico-Dramatic Techniques*. Lewiston, Queenston, Lampeter : The Edwin Mellon Press, 1990, pp.75-85.

ciel et la terre, un personnage positif qui réintroduit l'optimisme des plus beaux jours. Il est regrettable qu'aucune interprétation de ce revirement ne soit esquissée dans le livre : pas la moindre hypothèse n'est formulée sur la manière de l'intégrer dans l'évolution supposée du compositeur.

La longue familiarité de Margaret Scheppach avec les opéras de Tippett, depuis la thèse qu'elle leur consacra en 1974, fait d'elle une autorité en la matière[4]. Sa démonstration repose sur des éléments irréfutables ; pourtant elle n'est pas totalement convaincante sur ce sujet. L'œuvre pourrait être éclairé par une thèse aussi séduisante que celle du compositeur perdant irrémédiablement les illusions métaphysiques de sa jeunesse pour retrouver finalement, au crépuscule de sa vie, la sérénité de la foi. Le point de vue diachronique adopté peut être un facteur d'enrichissement considérable car il ne correspond pas nécessairement à l'approche du mélomane qui, aussi averti soit-il, n'a pas forcément suivi de près la carrière du musicien, découvrant les opéras dans un ordre différent de celui de leur composition, et ainsi empêché de percevoir une quelconque évolution. En revanche, comment avoir la certitude que l'œuvre reflète l'homme avec autant de fidélité ? La présence d'Hermès n'est-elle pas porteuses d'autres « révélations » concernant plus directement l'*art* du compositeur ? La composante alchimique des opéras, jusqu'ici passée sous silence, ne serait-elle pas l'une d'elles ? (voir chapitre VI)

---

[4] Margaret A. Scheppach, « The Operas of Tippett in the Light of Twentieth-Century Opera Aesthetics ». Ph.D. Dissertation, Eastman School of Music, University of Rochester, 1974.

Certes, une étude à prétention scientifique ne peut faire fi de la chronologie. Près de quarante ans séparent l'écriture du premier et du dernier opéra, et la déclaration de Tippett au sujet d'Hermès est elle-même datée. Ce serait bien évidemment une erreur de méthode que d'accorder une validité immuable à des mots prononcés en 1965 et surtout d'extraire l'œuvre du flux temporel. Une perspective *synchronique* offre cependant l'avantage de compléter et de nuancer les conclusions de Margaret Scheppach, en prenant pour point de départ *King Priam*, qui contient la seule occurrence *explicite* d'Hermès, figure première à partir de laquelle les duplications sont possibles et les correspondances signifiantes.

C'est seulement par référence à Hermès que les autres messagers peuvent être reconnus comme tels, lui fussent-ils antérieurs par la date de composition. Madame Sosostris, la voyante du *Midsummer Marriage*, en offre l'exemple. Elle acquiert, rétrospectivement, un supplément d'être, grâce à la présence centrale d'Hermès qui irradie sur tous ses *Doppelgänger* et accroît la dimension individuelle de personnages qui, pris isolément, n'ont jamais une stature de héros. La juxtaposition des opéras, comme la technique jungienne d'interprétation des rêves qui consiste à superposer des rêves comportant des scénarios voisins, fait apparaître la manière dont les personnages de « go-between » se répondent, se complètent ou s'opposent.

Leur rôle d'agents de liaison entre le ciel et la terre est la constante qui autorise à les réunir en une même catégorie. Mais ce qui les rassemble est aussi ce qui les sépare : la faculté qu'ils ont de se mouvoir dans plusieurs niveaux cosmiques a pour corollaire un

pouvoir de divination qu'ils mettent au service des hommes et qui fait d'eux tantôt des mages inspirés, tantôt d'habiles magiciens. Ils appartiennent ainsi à deux groupes distincts, selon que les prodiges dont ils sont capables ressortissent à un don des dieux ou à une technique humaine. L'opposition entre les figures négatives de simulateurs et les figures positives de *vates* authentiques est insistante. Plus significative encore est la différence d'origine, et par conséquent de nature, entre les messagers célestes descendus auprès des hommes, à l'instar d'Hermès, et les médiums humains qui consacrent leur vie terrestre à communiquer avec l'au-delà. Cette dissemblance foncière fournira le point de départ à l'étude des avatars d'Hermès qui parcourent l'œuvre lyrique comme une échelle de Jacob, de haut en bas et de bas en haut. Pour évoquer leur double trajectoire, du ciel à la terre et de la terre au ciel, plusieurs chapitres seraient nécessaires. Aussi sera-t-il uniquement question ici de messagers *célestes* et surtout de l'un d'eux, qui, bien que négligé par les commentateurs, s'avère particulièrement représentatif (voir chapitre V). Pour commencer, il convient d'envisager la figure de base de l'Hermès mythologique présent dans *King Priam* (voir chapitre IV) pour être en mesure d'apprécier les répercussions que peuvent avoir sur les opéras la figure mythique centrale de messager des dieux.

*

Chapitre IV

L'Hermès mythologique

As Hermes once took to his feathers light,
When lullèd Argus, baffled, swoon'd and slept,
So on a Delphic reed, my idle spright,
So play'd, so charm'd, so conquer'd, so bereft
The dragon-world of all its hundred eyes.

John Keats

▪ L'Hermès de *King Priam* est en totale conformité avec son modèle homérique dont le rôle dans l'*Iliade* revêt une importance quantitative similaire, c'est-à-dire relativement réduite. Dans le poème épique, le « Tueur d'Argus » ne fait l'objet que de quelques mentions presque parenthétiques au cours du récit. Tandis que l'*Odyssée* le met à l'honneur grâce à son action salvatrice auprès d'Ulysse pour le prémunir des maléfices de Circé, l'*Iliade* éclipse ses agissements au profit de ceux de sa consœur, la messagère Iris. Hormis deux brèves répliques, il ne lui est accordé qu'une seule intervention directe lorsque, sur l'ordre de Zeus, il se charge de guider Priam à travers le camp ennemi jusqu'à la tente d'Achille pour réclamer la dépouille d'Hector (XXIV, 331-469).

HERMÈS ET PRIAM

Du long dialogue qui s'instaure entre Hermès et Priam à cette occasion, Tippett n'a retenu que la connivence qui lie le roi de Troie au messager divin. Sa transposition de l'épisode consiste à mettre en scène Hermès conduisant un vieux troyen anonyme jusqu'au camp des Achéens pour lui permettre d'épier Achille dans sa tente. Le public découvre avec eux Patrocle en train de persuader son ami de le laisser combattre à sa place. À ce spectacle, le vieillard supplie son guide aux sandales ailées de se hâter d'avertir Priam, mais le porteur de *bonnes nouvelles* répond : « The messenger is instantaneous when the news is feared. Priam will have guessed » (II. Interlude 2, p.83).

La communication entre ces deux êtres est de nature télépathique. Chacun est capable de lire les pensées de l'autre, comme le confirme la scène suivante où Priam, lorsque Hermès se présente devant lui, reconnaît en savoir davantage que le messager ne veut en dire (II.3). Suit une unique intervention du dieu qui s'adresse au public en tant que psychopompe pour le préparer au dénouement : « I come as messenger of death./For the story will soon end » (III. Interlude 3, p.89). Il s'apprête à accompagner Priam pour son ultime voyage et descend par avance aux Enfers pour lui ouvrir la voie. Il accomplira sa tâche de psychopompe hors opéra, puisque le rideau tombe dès que que Priam s'effondre sous les coups de ses assassins.

Le lien qui unit les deux protagonistes ne passe en aucun cas par le langage. Leur communion spirituelle n'a que faire des mots, dont Hermès avertit le public qu'ils sont impuissants à dire le passage de la

vie terrestre à l'au-delà :

> Do not imagine all the secrets of life can be known from a story [...]
> The world where he is going [...]
> Cannot communicate itself through him [...]
> But through the timeless music. (III. Interlude 3, p.89)

Ces propos servent d'introduction à une aria « which I find very beautiful, and which is myself singing about music », déclare Tippett[1]. Le porte-parole du compositeur se fait le chantre d'une forme de « timeless music played in time » (p.89) et devient, pendant son chant, l'unique centre d'intérêt.

1. L'hymne à la musique

Tout concourt à désigner cet air comme le point fort de l'opéra. La dramaturgie fait du moment choisi pour cet hymne à la musique un moment crucial. La tension est à son comble : tout au long de l'œuvre, analepses et prolepses temporelles ont alterné en une dialectique savamment entretenue qui perd le caractère ludique qu'elle tendait à revêtir dans le cours de l'opéra pour basculer dans le tragique. L'injonction d'Hermès au public ne peut être plus claire : « O, but feel the terror and the pity as Priam dies » (p.89). Pour favoriser la *catharsis*, il invoque la musique « divine » capable de toucher les cœurs et les âmes :

> O divine music

[1] Harold Rosenthal, « Tippett on Opera : Sir Michael Tippett Talks to the Editor », *Opera* 23 (December 1972), p. 1057.

O stream of sound,
In which the states of soul
Flow, surfacing and drowning,
While we sit watching from the bank
The mirrored world within, for
« Mirror upon mirror mirrored is all the show ».
O divine music,
Melt our hearts
Renew our love. (III. Interlude 3, p.90)

Cette musique qui a le pouvoir de transmuer l'émotion en richesse spirituelle est célébrée dans une aria d'un lyrisme tranquille qui contraste étonnamment avec le reste de l'opéra. Ce « moment of enchanted calm »[2] est empreint d'une sérénité en apparente contradiction avec l'intention cathartique annoncée. Loin d'inspirer la terreur et la pitié, il agit comme un dictame sur les cœurs éprouvés : « in performance it sounds tender, soothing and uplifting, a necessary foil to the harsh realism of the final scene »[3]. La simplicité touchante des paroles s'accorde à la pureté de la ligne vocale pour apaiser momentanément les passions.

LA MÉTAPHORE VIVE

Le cliché du « stream of sound », par la succession d'images aquatiques qu'il entraîne, perd de sa banalité pour réveiller son sens originel ; cette transformation est opérée par le mimétisme qui s'instaure entre expression verbale et musicale, toutes deux portées vers la fluidité. Le texte se construit sur une métaphore filée, autrement dit un « flot d'images ». Le trope fonctionne, en effet, comme un torrent analogique irrésistible jailli de la source

2 Ian Kemp, *Tippett : The Composer and His Music*. London : Eulenburg Books, 1984.

3 Ian Kemp, *op. cit.*, p. 360.

initiale du cliché. L'image du cours d'eau suggère d'abord à la fois le *mouvement* du courant qui emporte l'âme du mélomane et l'*élément* liquide dans lequel il s'en faut de peu qu'elle ne se noie ; puis, par contraste, la sécurité de la berge, depuis laquelle l'auditeur, dont l'âme seule est submergée de musique, se trouve en position de *spectateur*. « While we sit watching from the bank » s'applique alors tout aussi bien au public de *King Priam*, qui n'est pas physiquement plongé dans l'action, fictive, de l'opéra. Il est clair que le vocatif « o divine music » ne s'adresse pas uniquement à une musique *in absentia* mais également à celle qui est en train de se jouer et qui a la particularité d'être une musique d'opéra. La notion de représentaion est alors associée à l'effet de miroir, toujours par l'intermédiaire de l'eau, évoquée comme surface réfléchissante. La musique, qu'il s'agisse ou non d'opéra, entretient avec le monde une relation spéculaire. Telle est l'assertion formulée avec insistance par la citation de Yeats : « Mirror [up]on mirror mirrored is all the show »[4]. Il est à remarquer que, du courant au miroir, les images de la musique sont exclusivement visuelles, jusqu'à ce que la quadruple répétition du mot « mirror[ed] » sollicite l'ouïe autant que la vue en créant une image sonore. L'effet de miroir à l'infini qui trouvait déjà son équivalent dans le triple écho verbal du poète, est augmenté du « mirrored world within » qui l'anticipe et le renforce, comme le fait la musique, dont la fluidité, tout au long de l'aria, « reflète »

---

[4] W.B. Yeats, « The Statues » in *Last Poems*, v.22.

celle du texte. Impossible de décider, du texte ou de la musique, lequel est le miroir de l'autre. Sans doute la métaphore musicale a-t-elle précédé la métaphore verbale dans le processus de composition, mais le passage révèle moins sa genèse qu'une réciprocité de rapports entre des paroles et une musique qui se réfléchissent mutuellement.

PRIÈRE ET ÉMOTION

Plus qu'une musique réparatrice après la rudesse qui a précédé, plus qu'une hymne de louange à l'antique, cette aria est une prière qui contient en elle-même son exaucement. En implorant la divinité Musique, Hermès plonge ceux qui l'écoutent dans le recueillement, avant la violence du régicide, et réalise ainsi par son chant cela même qu'il demande : élever l'âme vers le divin, afin de la rendre plus apte à saisir la dimension tragique du destin de Priam.

Il faut tout de suite préciser que l'aria d'Hermès ne fait pas « fondre nos cœurs » mais qu'elle nous y prépare. Elle nous aide à entendre, un peu plus tard, dans les quelques notes, « most bleak and disembodied »[5], de la coda qui prolonge l'opéra malgré lui (608), les larmes furtives mais impossibles à contenir qu'une montée d'émotion provoque à la mort de Priam. Tippett les mentionne comme « a few curious sounds that might represent our inward tears »[6]. Ainsi le Tueur d'Argus neutralisa le monstre aux cent yeux, en l'aveuglant d'un flot de larmes provoquées par les sons qu'il tirait

5 Meirion Bowen, ed., *Music of the Angels : Essays and Sketchbooks of Michael Tippett.* London : Eulenburg Books, 1980, p.230.

6 Meirion Bowen, ed., *loc. cit.*

de sa lyre. « La boule clairvoyante se couvre d'un lac lacrymal, Argus s'écroule d'émotion ». C'est du moins ce que Michel Serres se plaît à imaginer[7].

2. La nostalgie des origines

La légende, parce qu'elle renvoie au temps où la musique était un art des dieux, éveille la nostalgie des origines. De même, si Hermès – personnage et compositeur – choisit cet instant critique de l'opéra pour chanter l'essence divine de la musique, sans doute est-ce pour que soit ressenties plus cruellement encore l'absence de cette musique-là dans le reste de l'œuvre, tout empreint de rudesse, et la nécessité dans la vie de chacun d'une musique de cette nature pour maintenir ou raviver l'étincelle spirituelle.

DRUM, FLUTE AND ZITHER

La question n'est pas de savoir si Tippett avait la prétention, en écrivant cet hymne, de composer une musique affranchie de toute contingence, dans un acte de création au-delà de l'humain, et encore moins de décider s'il y est parvenu. Il suffit de prêter attention à l'accompagnement de la ligne vocale d'Hermès (544-553). La flûte solo qui précède le chant de deux mesures ne sert pas tant à introduire celui-ci qu'à rivaliser avec la voix en une ligne mélodique

---

[7] Michel Serres, *Les cinq sens : philosophie des corps mêlés*. Paris : Grasset, 1985, p.46.

totalement indépendante et d'une égale intensité. Riche en ornements, elle poursuit ses trilles, indifférente aux pauses de la partie vocale. On reconnaît l'instrument associé dans l'opéra à Hélène, pour qui le médiateur entre le ciel et la terre est l'amour charnel dont elle dit : « Love such as this stretches up to heaven for it reaches down to hell » (III.1, p.86). Le timbre de cette flûte est chargé de réminiscences. Musicalement, il n'y a pas incompatibilité avec l'amour que chante Hermès, bien que d'une nature autre. Les deux lignes mélodiques semblent mimer cette coexistence : sans jamais se rejoindre dans l'unisson ni dans la fusion harmonique, mais sans jamais non plus entrer directement en conflit, les deux « voix » se déploient en un étonnant contrepoint, tandis que piano et harpe constituent, comme le remarque Arnold Whittal, « an independent harmonic accompaniment which, while not setting up a tonal structure, supports the melodies in voice and flute »[8].

La conjonction du piano, de la flûte et de la harpe rappelle étrangement le trio « drum, flute and zither » qui sert de titre à l'un des chapitres de *Moving into Aquarius*. Tippett y traite longuement de l'alliance la plus adéquate entre musique et théâtre et se réclame de Yeats, qui fait mention de ces instruments dans certaines indications scéniques, pour prôner un retour à un théâtre proche du

---

[8] Arnold Whittal, *The Music of Britten and Tippett : Studies in Themes and Techniques*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982, p.191.

rituel archaïque. Le modèle du théâtre grec antique peut être égalé par l'intermédiaire de ces instruments symboliques qui, pour le compositeur, représentent à eux trois l'essence de la musique : rythme, mélodie et accompagnement. Son ambition est, grâce à ces derniers, et contrairement à la pratique du théâtre moderne et *a fortiori* de l'opéra, « to present to us the poetic, theatrical moment which is out of time and beyond death »[9]. La « vision » de Priam au seuil de la mort (III.4) est indubitablement l'un de ces instants d'exception. Pour qu'il puisse s'accomplir,

> there is little to do beyond calling for the music of the flute and drum, just as Yeats does at the timeless moment when Cuchulain's soul leaves the hero's strong body, for the « the soft, feathery shapeof itself beyond death ».[10]

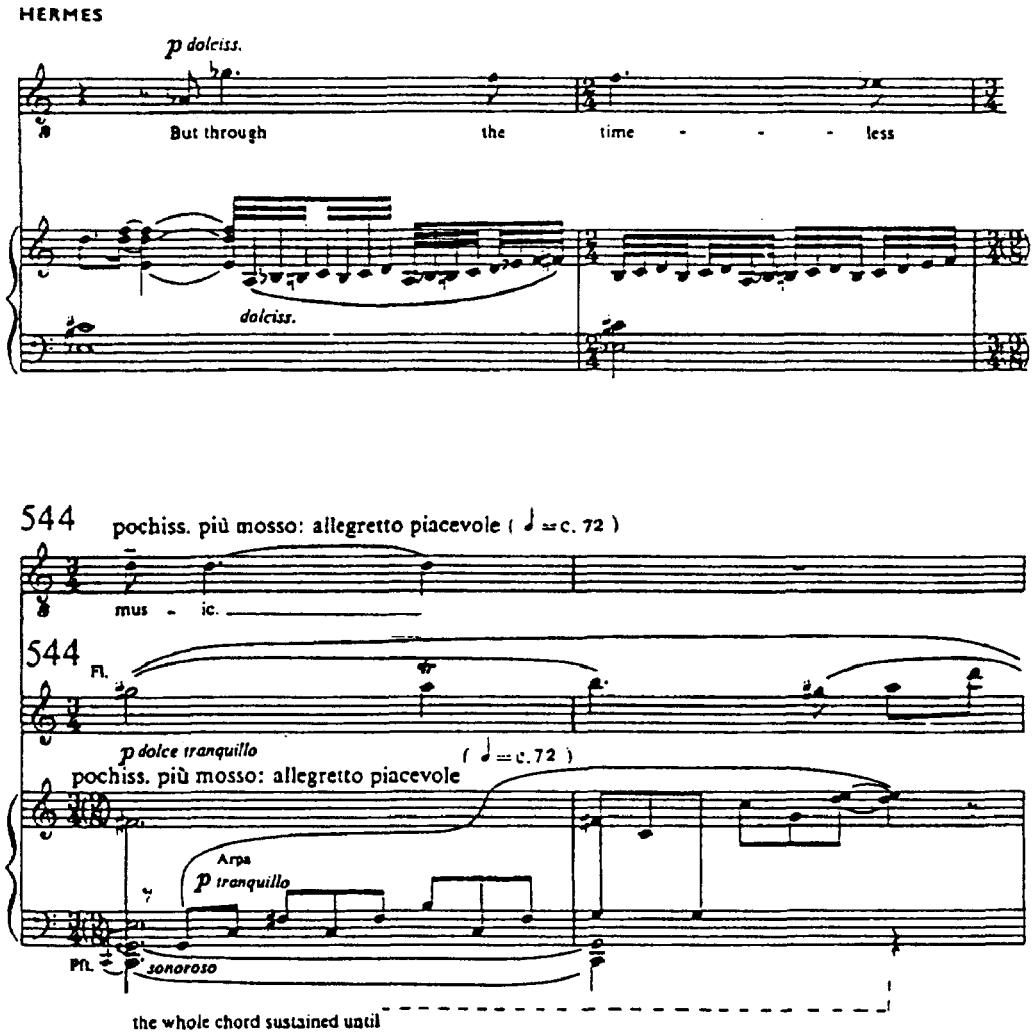
Aussi lorsque se mêlent à la voix d'Hermès le piano, la flûte et la harpe, comment ne pas les associer à l'expression de la transcendance ? Il est raisonnable de penser que « the special music for moments of poetic transcendence »[11], cette musique virtuelle que Tippett évoque de manière toute théorique, tente, en cet instant, de se matérialiser :

---

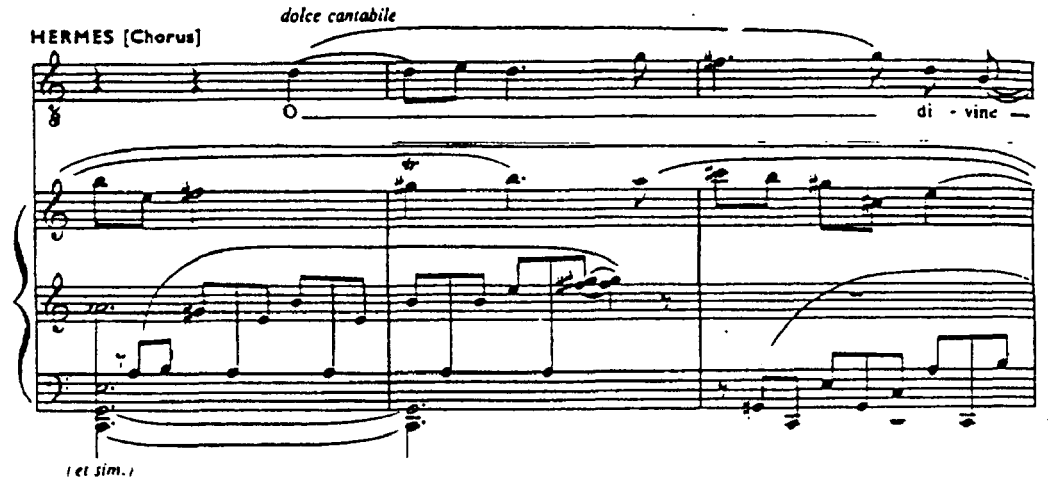
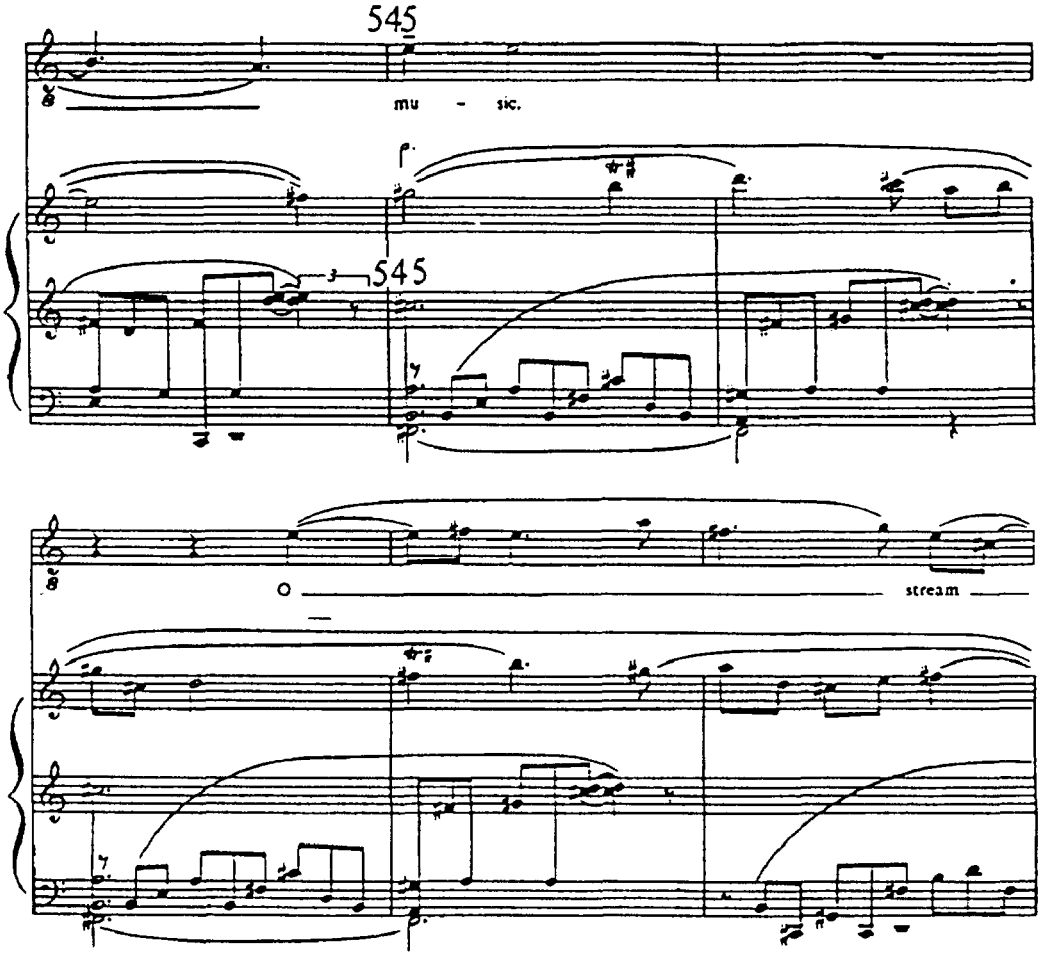
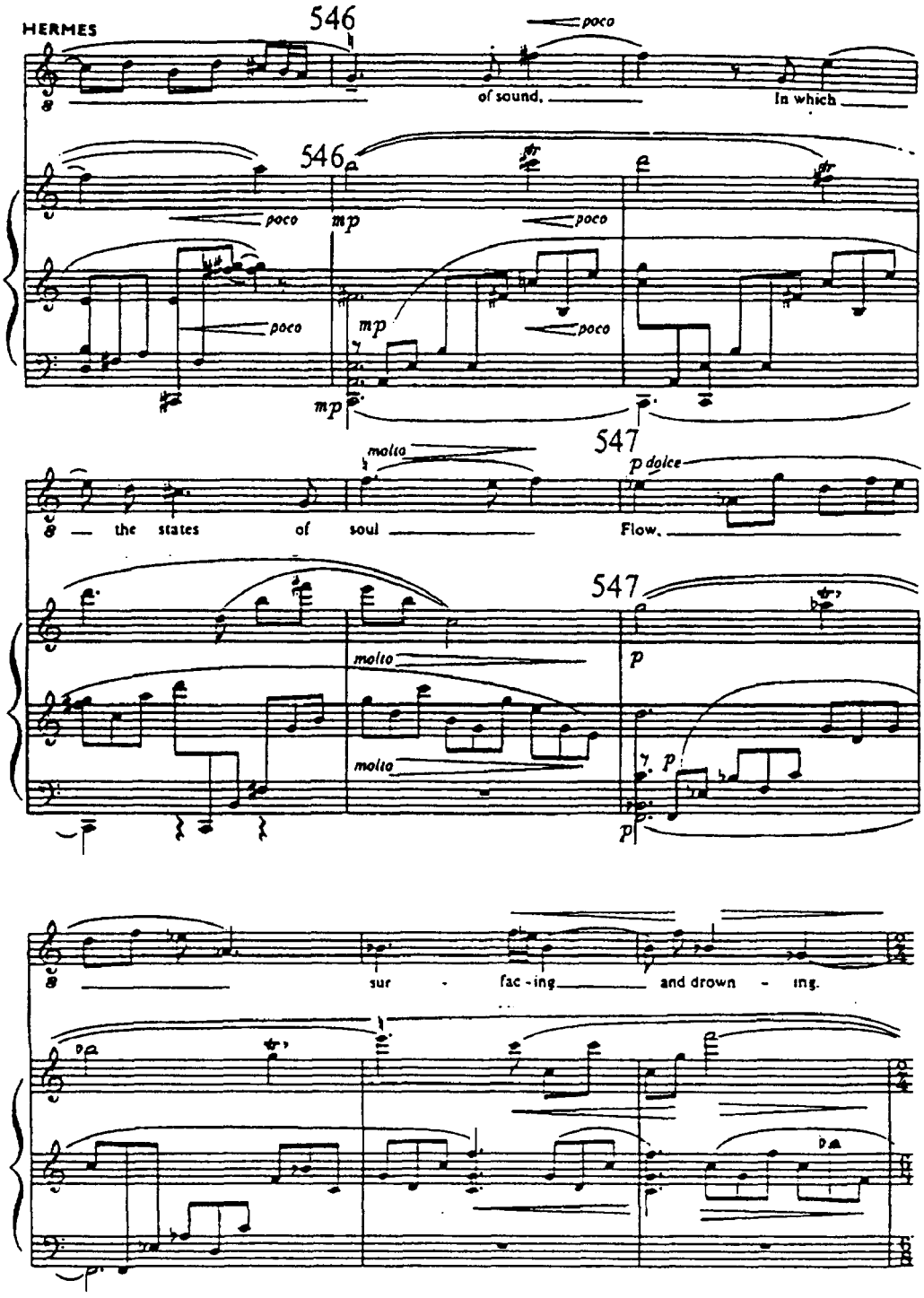
9 Michael Tippett, *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974, p.70.

10 Michael Tippett, *op. cit.*, pp.82-83.

11 Michael Tippett, *op. cit.*, p.72.


HERMES
p dolciss.
But through the time - - - less
dolciss.
544
pochiss. più mosso: allegretto piacevole (♩ = c. 72)
mus - ic.
544
Fl.
p dolce tranquillo
(♩ = c. 72)
pochiss. più mosso: allegretto piacevole
Arpa
p tranquillo
Ph.
sonoroso
the whole chord sustained until

(He turns back to the altar again)



Lorsqu'il s'identifie à l'Hermès de cette aria – « myself singing about music » – Tippett ne fait que souligner la fonction métalinguistique de l'hymne, sans préjuger de la valeur esthétique et encore moins ontologique de celui-ci. Or, d'aucuns se prennent à souhaiter que ce chant soit la concrétisation de l'idéal artistique qu'il

évoque : une musique qui serait l'émanation du divin (« o divine music »), apte à transporter l'âme (« in which the states of soul/Flow ») et faire fondre les cœurs (« melt our hearts ») de ceux qui l'écoutent pour leur inspirer l'amour le plus pur (« renew our love »).

« A TOUCH OF THE EVERLASTING »

Si, jugée à cette aune, l'aria semble un bien faible écho de la musique divine, peut-être est-ce parce qu'aucune musique ne peut satisfaire l'aspiration au divin. Mais, en dernière analyse, que ce désir chez le public demeure inassouvi importe moins que son surgissement et la soif de transcendance dont il procède. Le but avoué du compositeur n'a d'ailleurs jamais été d'étancher cette soif par son art mais plutôt de l'entretenir, car elle est la vie même, en d'autres termes :

> to try to transfigure the everyday by a touch of the everlasting, born as that always has been, and will be again, from our desire.[12]

La musique ne vient pas combler une béance, mais offrir un infime aperçu de ce qui pourrait le faire : « a touch of the everlasting ». Il faut que la frustration demeure intense pour que le regard reste levé vers le ciel. Il est par conséquent légitime de percevoir dans l'œuvre un parfum d'éternité, tel qu'il est donné à Priam de le respirer au moment où il se prépare à affronter la mort : « He already breathes an air as from another planet »,

---

[12] Michael Tippett, *op. cit.*, p. 18.

annonce Hermès (III. Interlude 3, p. 89). La condition requise pour que cette fragrance puisse s'exhaler est l'immobilisation du temps, c'est-à-dire l'interruption de l'action. L'aria d'Hermès est un cas exemplaire. D'un point de vue dramatique, sa présence ne se justifie aucunement. Sa raison d'être est précisément d'introduire « the lyrical suspension of action » que Tippett préconise pour créer

> a moment out of time, ineffable, when we have been made ready to see, however through a glass darkly, an image of transcendence.[13]

Sa nature non-dramatique lui confère une fonction néanmoins dramatique, puisque la suspension de l'action ainsi réalisée a pour conséquence de renforcer le sens du tragique lors du dénouement. Quant à l'antinomie stylistique que cet air introduit par son lyrisme dans un opéra particulièrement aride, elle va manifestement dans la même direction. Comme Tippett le reconnaît volontiers, par sa résonance quasi-schubertienne, le passage fait figure d'excroissance romantique dans l'opéra :

> I appear to have departed in a way into a world of Schubert – or something similar and therefore, in a sense, this is an excrescence.[14]

Le restrictif « in a sense » indique que ce n'est pas cela et qu'il y a une justification, moins immédiate, à rechercher. Ce n'est pas un hasard si, dans un autre opéra, *The Knot Garden*, une citation de

---

[13] Michael Tippett, *op. cit.*, p. 82.

[14] Harold Rosenthal, *loc. cit.*.

Schubert vient se greffer pour produire de manière similaire une suspension lyrique de l'action (II.9). L'extrait de la *Belle meunière* qui est chanté en allemand par l'un des personnages et repris en anglais par un autre, musicien de son état, permet, comme l'air d'Hermès, d'isoler un moment musical susceptible d'inspirer l'amour absolu, non pas dans l'instant mais, encore une fois, avant que le spectacle ne s'achève, comme en témoignent les paroles de la scène finale : « If, for a timid moment/We submit to love » (III.9, p. 112).

Dans les deux cas, le divin s'inscrit en creux dans l'œuvre, grâce à un procédé qui n'a d'autre valeur que formelle. La musique de Schubert ne se confond nullement avec la musique idéale à laquelle Tippett aspire. Sinon il lui suffirait d'adopter un style néo-schubertien ou de s'abreuver de Schubert au lieu de composer. Or rien ne vient estomper l'incongruité de l'ente qui se distingue par son anachronisme. En revanche, il est indéniable qu'une intrusion romantique comme celle-ci fait naître chez le public la nostalgie d'un passé à jamais révolu. Ressusciter temporairement le romantisme par la citation ou l'imitation ne fait que raviver le souvenir d'un passé conçu comme édénique et, avec lui, la douleur de la perte. Ce passé, faut-il le préciser, n'est pas historique mais mythique. C'est celui où l'homme n'était pas encore consumé par le désir de symbiose entre la musique et le sacré, qui ne faisaient qu'un. Dans *King Priam*, l'hymne à la musique invite irrésistiblement à l'écoute attentive, presque recueillie, du contrepoint instrumental qui suscite l'aspiration au divin, en éveillant la nostalgie d'un *illud tempus* où le dieu Hermès, encore au berceau, inventait la lyre et la syrinx.

3. « The go-between »

L'enchâssement de cette aria métalinguistique dans l'opéra en fait un morceau de bravoure, à la fois exogène et endogène à l'œuvre, exemplaire de la *médiation* incarnée par Hermès. Il est d'autres apparitions du messager divin, moins mémorables mais tout aussi idiosyncratiques. En s'attachant au destin du roi Priam, depuis la funeste naissance de son fils Pâris jusqu'à sa propre mort, l'opéra s'écarte de l'épopée homérique, limitée à un épisode de la guerre de Troie, pour suivre le canevas mythique qui fait partie de l'héritage culturel commun au public.

TIPPETT ET HOMÈRE

Aussi, pour Tippett, la notion de fidélité à ses sources est-elle une idée qui demande à être nuancée en ce qui concerne l'*Iliade*. Il est vrai, comme l'indique Meirion Bowen, son proche collaborateur et ami, à propos de *King Priam* que

> its characters are drawn directly from Homer. They are not modified, moulded or merged with any other theatrical, historical or mythological figures outside the Homeric world.[15]

Mais il faut insister sur l'intertextualité complexe qui s'y manifeste. La notion de « monde homérique » n'est pas à confondre avec l'*Iliade* comme œuvre ; elle est à prendre au sens très large d'ensemble de souvenirs ayant trait à la guerre de Troie que Tippett partage avec le public.

---

15 Meirion Bowen, *Michael Tippett*. London : Robson Books, 1982, p.62.

La présentation des événements homériques est obligatoirement biaisée par le projet tragique et non plus épique qui a présidé à l'élaboration du livret, centré sur le personnage de Priam et intégré dans une trame musicale. Focalisation et visée esthétique sont totalement autres. Alors que l'*Iliade*, pour prendre un exemple significatif, ne contient qu'une allusion laconique au Jugement de Pâris (XXIV, 28-30), l'opéra en fait une scène d'une grande intensité où Hermès joue son rôle de meneur des Grâces (I.3), bien connu depuis que le *Printemps* de Botticelli l'a immortalisé ainsi. Ceci est sa première apparition sur scène et il y révèle clairement son statut d'intermédiaire : « Divine go-between, that's who I am » (p.79). S'il excelle dans la médiation, la raison est à trouver dans l'ambivalence de sa nature, particulièrement manifeste dans cette scène. Il se présente comme l'envoyé des dieux : « I run errands for the gods and goddesses » (p. 80), mais sa mission se double de l'établissement d'une relation personnelle avec les mortels.

LE COMPAGNON DE L'HOMME

Son rôle ne se limite pas à s'acquitter d'un message mais consiste aussi à faire office de conseiller auprès de Pâris, car, lit-on dans l'*Iliade*, Hermès a pour « plus chère tâche d'être le compagnon de l'homme » (XXIV, 334). Il semble que ce soit autour de cette formule que Tippett ait bâti son personnage. Les répliques qui lui sont imparties suggèrent l'autorité amicale qui le lie au jeune héros : « Go forward as a man must » (p. 80). Mais au moment fatidique du choix, sa réponse à l'inquiétude de Pâris qui s'enquiert de la manière

d'échapper au courroux des deux autres déesses délaissées, est celle d'un dieu supérieur et omniscient : « You will not escape./ That is the law of life » (p.80). Le héros se trouve brutalement confronté à l'implacable nécessité pour l'homme de décider en toute conscience et d'assumer la responsabilité de ses choix. La dualité d'Hermès est inscrite dans son dédoublement scénique. Bien qu'incarné par un seul interprète, il passe, selon les didascalies qui accompagnent ses répliques, du statut de « rôle » à celui de « chœur ». Alternativement individuel et collectif, tantôt il s'exprime et agit en son nom propre, tantôt il assume la voix anonyme d'un chœur antique commentant l'action. Cette dernière est la voix du porteur de messages, anonyme puisque sa personnalité s'efface devant celle du dieu qui l'envoie. Après la présentation du personnage par le « rôle » qui décline son identité, c'est au « chœur » qu'il appartient de réciter le message de Zeus ordonnant à Pâris de choisir entre les trois déesses. C'est ensuite à nouveau l'Hermès-individu qui fait office de confident auprès de Pâris.

Il faut s'arrêter sur la polarité essentielle de cet Hermès, aussi proche des dieux que des hommes, individuel et collectif comme l'est, selon Jung, l'inconscient. L'entrée d'Hermès pour sa première apparition dans l'opéra est à cet égard très révélatrice. Elle a lieu au cours de la scène où Hélène, à qui Pâris a demandé si elle était prête à quitter Ménélas pour le suivre, laisse au jeune homme l'entière responsabilité de la décision : « If you fetch me, I will come » (p.79). Resté seul, Pâris, étreint par l'angoisse du choix qui

lui incombe, lance un appel de détresse à celle qu'il aime :

> O Helen, Helen, can we choose that ?
> You will answer Helen : do we choose at all when our divided bodies rush together as though halves of one ? (p.79)

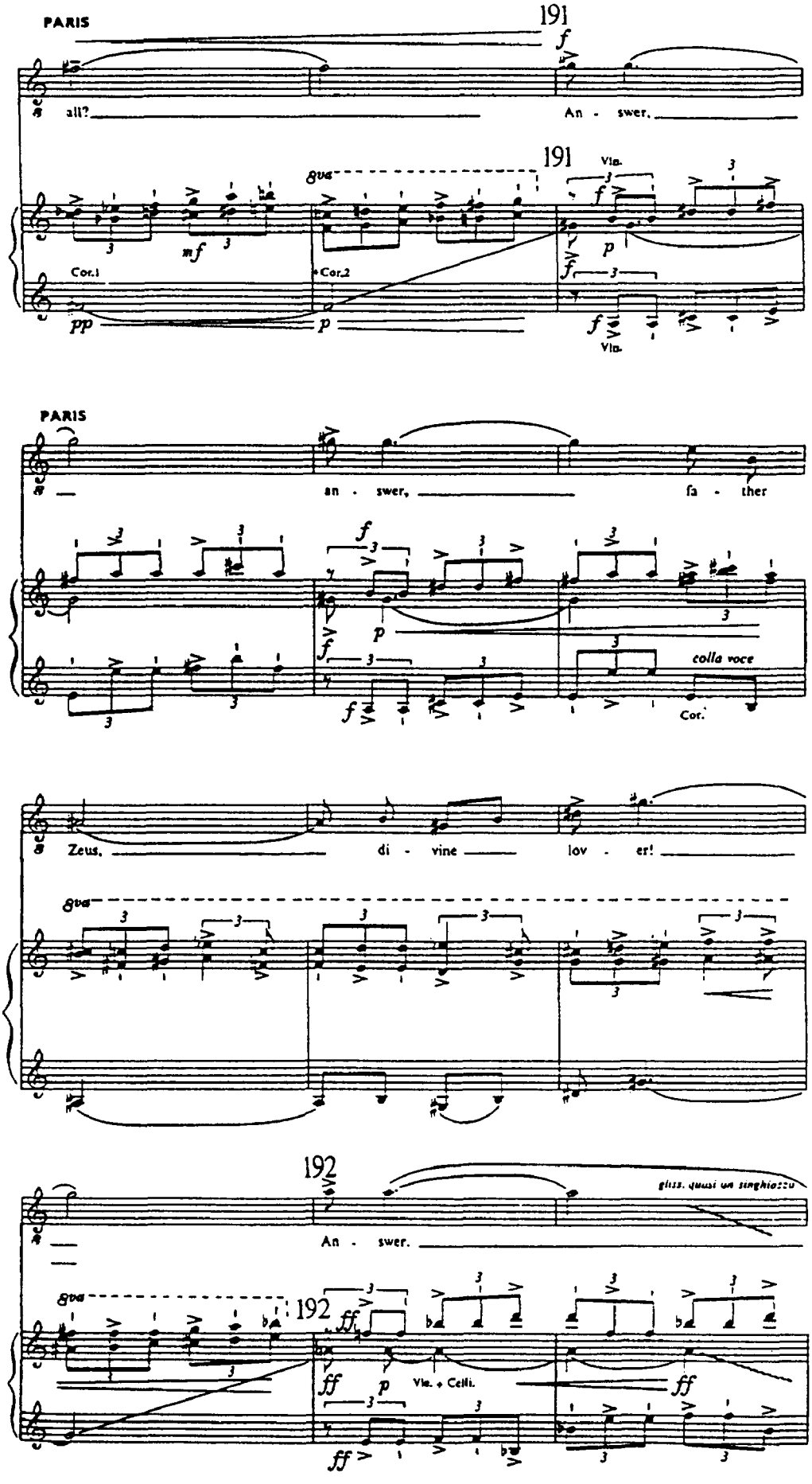
Les questions se font de plus en plus pressantes quand soudain l'apostrophe change de destinataire et l'Olympe est pris à témoin :

> O gods, why give us bodies with such power of love, if love's a crime ?
> Is there a choice at all ? (p.79)

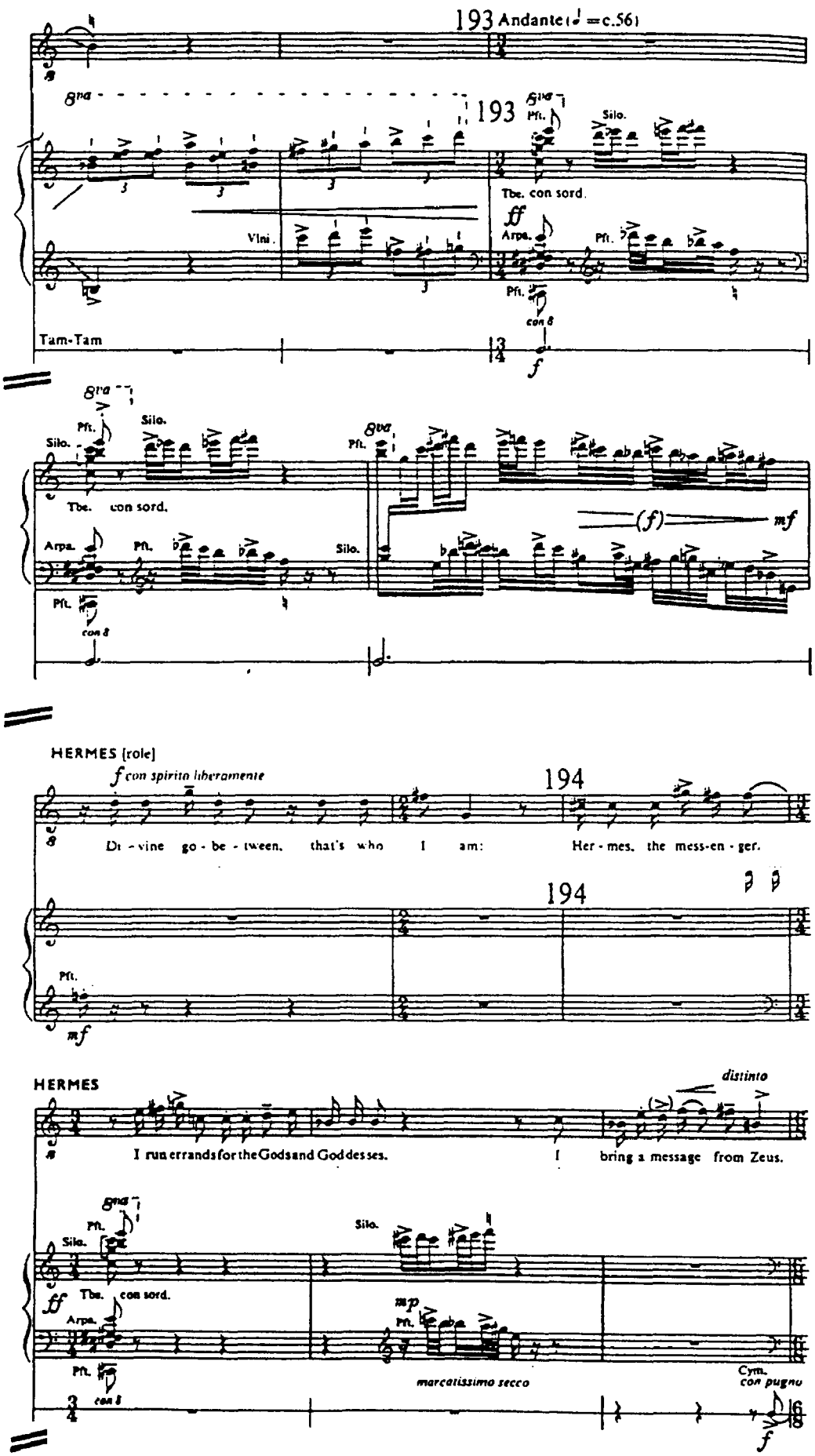
L'imprécation finale prend des inflexions poignantes pour s'achever sur un sanglot, immédiatement suivi de l'entrée d'Hermès (191-194).

Telle une émanation directe de Zeus, le messager divin se matérialise dans la meilleure tradition du *deus ex machina.* Moins de deux mesures après la dernière note de Pâris, les cordes agressives qui l'accompagnaient se sont tues pour faire place au timbre assourdi d'un xylophone au rythme sautillant, à l'instant même où Hermès apparaît.

Pâris vient de s'en remettre à Zeus, son dernier recours après avoir fait l'expérience des limites de son raisonnement conscient, qui ne peut lui fournir de réponse à son dilemne. Son moi conscient, pourtant apte à prendre des décisions et à les transformer en action, est incapable de parvenir à l'acceptation de la responsabilité qui s'ensuit sans en référer à une autre instance :


PARIS
191
f
all?
An - swer.
191
8va
Vla.
mf
Cor.1
Cor.2
pp
p
f
Vla.
PARIS
an - swer,
fa - ther
colla voce
Cor.
Zeus,
di - vine
lov - er!
8va
192
gliss. quasi un singhiozzo
An - swer.
8va
192
ff
Vla. + Celli.

(Hermes appears as Chorus



Hermès, en réalisant la jonction entre l'homme et la divinité, assure la liaison entre le conscient et l'inconscient, sans laquelle la *prise de conscience* du héros serait impossible. Pendant la durée du motif instrumental joué par le xylophone, Hermès met Pâris en contact avec l'inconscient collectif : le messager reste silencieux, tandis que la didascalie le désigne comme « chœur ». Puis il chante *a cappella* les paroles qui révèlent son identité. L'absence frappante d'accompagnement met l'accent sur son individualité, tout comme le rejet du « I am » en fin de phrase, sur un intervalle de quinte descendante qui met en valeur sujet et verbe. Ainsi s'effectue la mise en rapport de Pâris avec son inconscient personnel tout en assurant l'équilibre par l'alternance avec la dimension collective.

*

▪ L'épisode du Jugement de Pâris, dès son introduction, dépasse largement la simple référence culturelle pour voir sa signification mythique réactivée par les procédés d'intensification que sont la dramatisation et la mise en musique. L'union de l'individuel et du collectif réalisé en Hermès et par lui ne se limite pas à une signification psychologique. Elle dépasse même la diégèse en suggérant un autre type de lien, celui qui unit le public au monde fictif de la représentation. Acteur et commentateur, concomitamment dans l'action et en dehors, non seulement intra- et extra-diégétique

mais, dans le cas d'une œuvre théâtrale, fictif et « réel », Hermès appartient à la fois à l'univers représenté sur scène et au monde des humains dont une partie est dans la salle. La présence d'un personnage qui participe du divin tout en étant le meilleur compagnon de l'homme met en abyme la fonction de tout personnage de théâtre, d'origine fictionnelle et pourtant de nature humaine, puisque incarné par un acteur congénère au public.

Il n'est pas indifférent qu'Hermès se fasse connaître à l'occasion du Jugement de Pâris, conséquence directe, dans la mythologie, de l'intrusion de la Discorde qui, par dépit, sème la zizanie parmi les dieux de l'Olympe qui festoyaient sans elle. Hermès, en invitant Pâris à arbitrer ici-bas le conflit qui a éclaté dans l'Olympe, se fait le messager de la paix. Mais pour régler ce différend, il incite le jeune homme à donner sa préférence à l'une des déesses, ce qui contribue à diviser plus profondément déités et humains en précipitant la guerre de Troie. Un compositeur ne pouvait qu'être fasciné par ce parangon de la *discordia concors*, figure positive d'harmonie telle que la réalise le chef d'orchestre lorsqu'il brandit sa baguette pour faire naître l'accord des instruments, comme le Mercure de Botticelli qui lève son caducée vers le ciel[16].

---

16 Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London : Faber & Faber, 1958, p.197, note.

Chapitre V

Astron, le messager céleste

Yet I am the necessary angel of earth,
Since, in my sight, you see the earth again, [...]
And, in my hearing, you hear its tragic drone
Rise liquidly in liquid lingerings,
Like watery words awash ; like meanings said
By repetitions of half-meanings. Am I not,
Myself, only half a figure of a sort,
A figure half-seen for a moment, a man
Of the mind, an apparition apparelled in
Apparels of such lightest look that a turn
Of my shoulder and quickly, too quickly, I am gone ?

Wallace Stevens

■ Dans l'univers lyrique de Tippett, les envoyés de « Nulle Part » qui font nuitamment leur apparition sur terre sont au nombre de deux. L'un « tombe du ciel » tel un météorite au cours de *The Ice Break* ; l'autre, un personnage de *New Year*, fait la navette, aux commandes d'un vaisseau spatial, entre son chronotope d'origine (« Nowhere and Tomorrow ») et notre présent sublunaire (« Somewhere and Today »). Contrairement à Hermès, le messager de *The Ice Break* n'appartient pas à la mythologie. Issu de l'imagination de Tippett, il a pour nom Astron. Nul besoin d'une étude onomastique savante pour soupçonner son origine stellaire.

Dans la liste des personnages qui ouvre la partition, il occupe comme Hermès la place *médiane*, entre les principaux protagonistes et le chœur. Intermédiaire également, tant par sa fonction de médiateur entre l'individu et la collectivité que par son rôle de moyenne importance, il est suffisamment semblable au héraut grec pour que les différences qui le caractérisent fassent sens.

INTRUSION PARODIQUE

L'appellation de « psychedelic messenger » qui lui est décernée le rend, dès l'abord, ambigu, pour ne pas dire ridicule. Quant au contexte de son apparition, il contribue d'autant plus à l'installer comme double *négatif* d'Hermès si on le compare au contexte de l'hymne à la musique dans *King Priam*. L'unique scène dans laquelle Astron se manifeste (III.5), constitue une interruption similaire dans la progression dramatique de l'opéra. L'intrusion qu'elle représente n'est cependant pas lyrique mais parodique, comme le laisse présager la didascalie de la scène, révélatrice de l'atmosphère de l'épisode :

> *Seekers of all kinds, tough and tender, past, present and future, are in Paradise Garden, perhaps smoking pipes of peace or pot.* (p.139)

L'ironie sous-jacente de cette présentation aura l'occasion de se déployer dans la scène de paradis artificiels qui va suivre. L'*anticlimax* que constitue cette scène dans l'opéra non seulement la

distingue de l'aria d'Hermès mais s'avère être un cas unique chez Tippett et une source d'embarras non négligeable pour les commentateurs. Ceux-là même qui hier en faisaient l'exemple de l'échec le plus retentissant du compositeur la réhabilitent aujourd'hui comme « crux of the opera » en l'éclairant d'une ingénieuse interprétation[1]. Pourtant, comme dans *King Priam*, qui lui sert en quelque sorte de référence, ce sont les *relations*, internes et externes, de la scène, qui permettent d'en préciser la portée, en mettant l'accent sur sa fonction dramatique. Les conditions d'*apparition* du messager sont tout aussi fondamentales, car de même que la détresse de Pâris, en proie à sa passion pour Hélène, suscitait la venue d'Hermès, le désarroi des « seekers » en mal de sauveur provoque celle d'Astron. Les circonstances dans lesquelles celui-ci se matérialise, parce qu'elles déterminent entièrement son mode d'existence, méritent une analyse minutieuse.

1. Incarnation

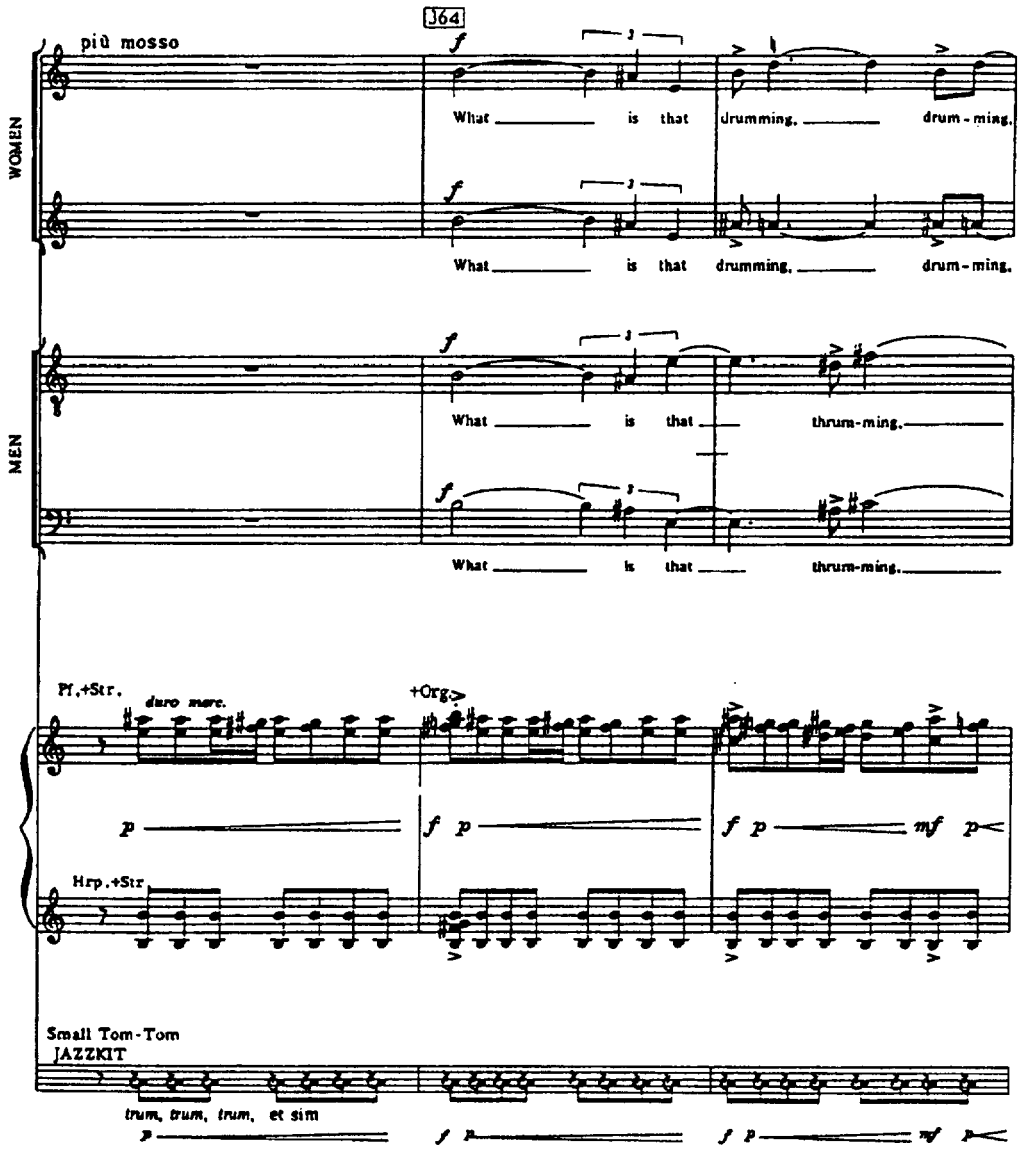
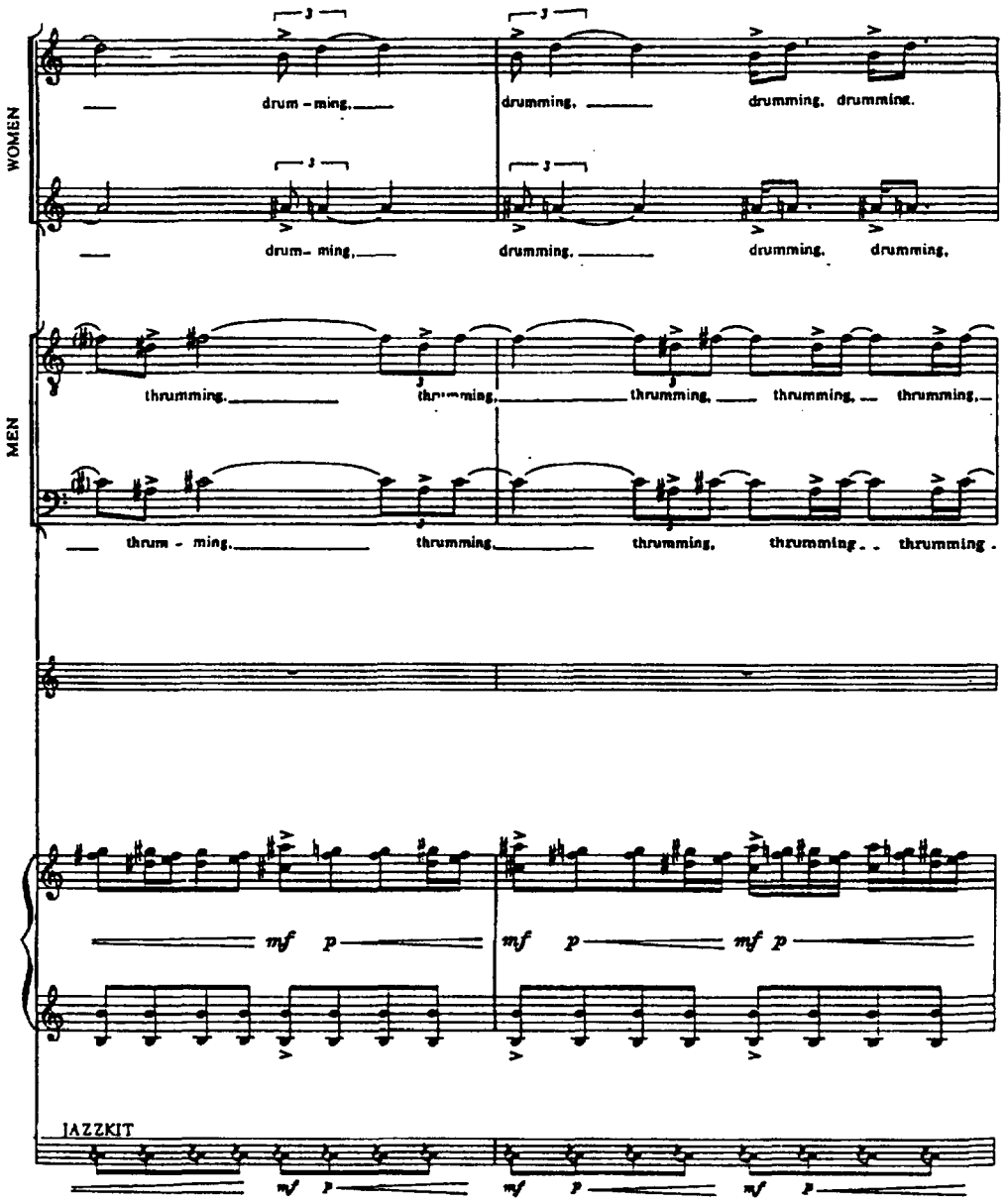
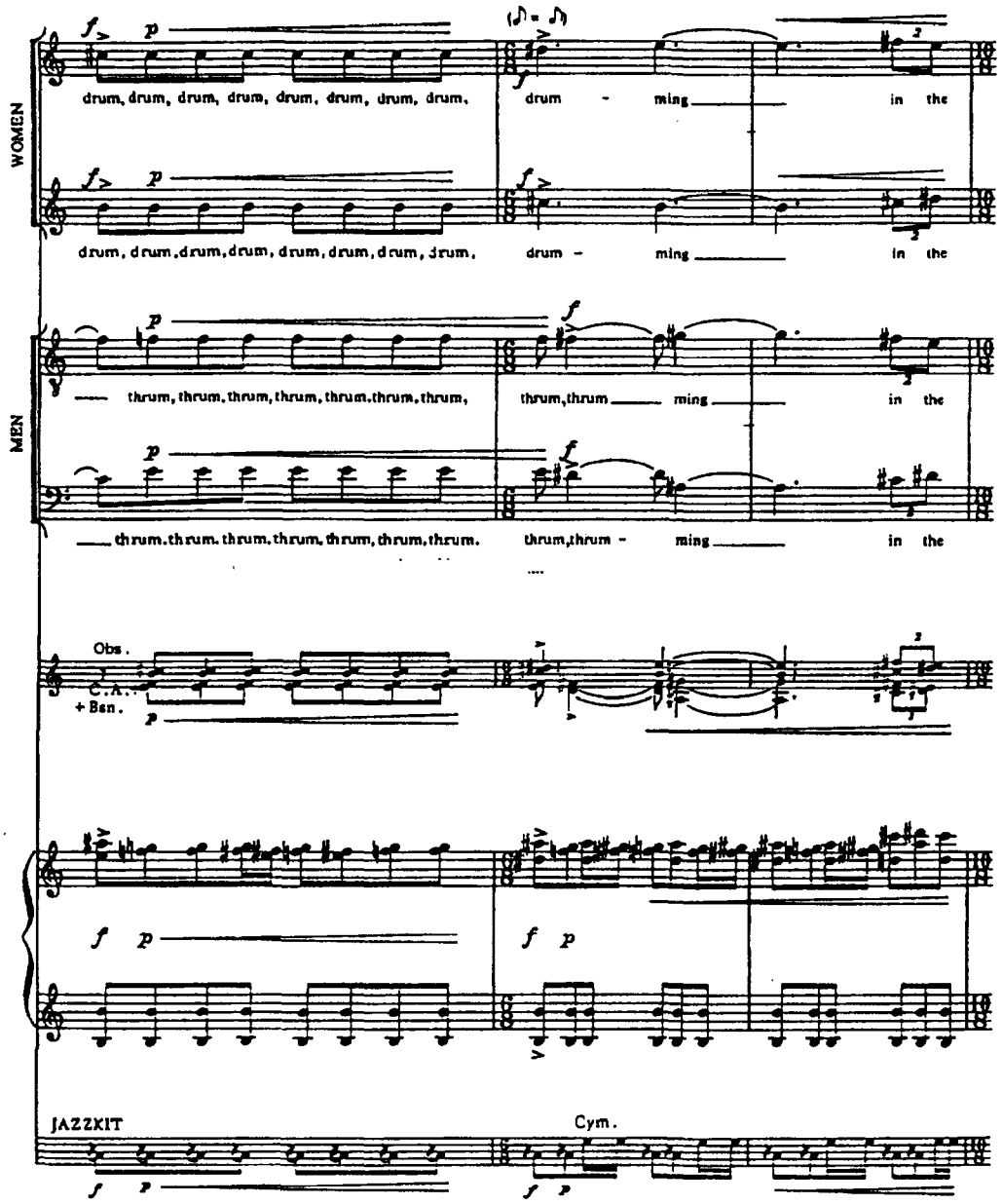
Le déroulement de la scène est à considérer en priorité par rapport au choc initial, auditif et visuel, que celle-ci ne peut manquer d'infliger au public. Nadia vient d'achever son chant du cygne et son dernier soupir s'accompagne d'un moment d'émotion lorsque Lev,

---

[1] C'est le cas de Meirion Bowen, dont il sera question plus loin.

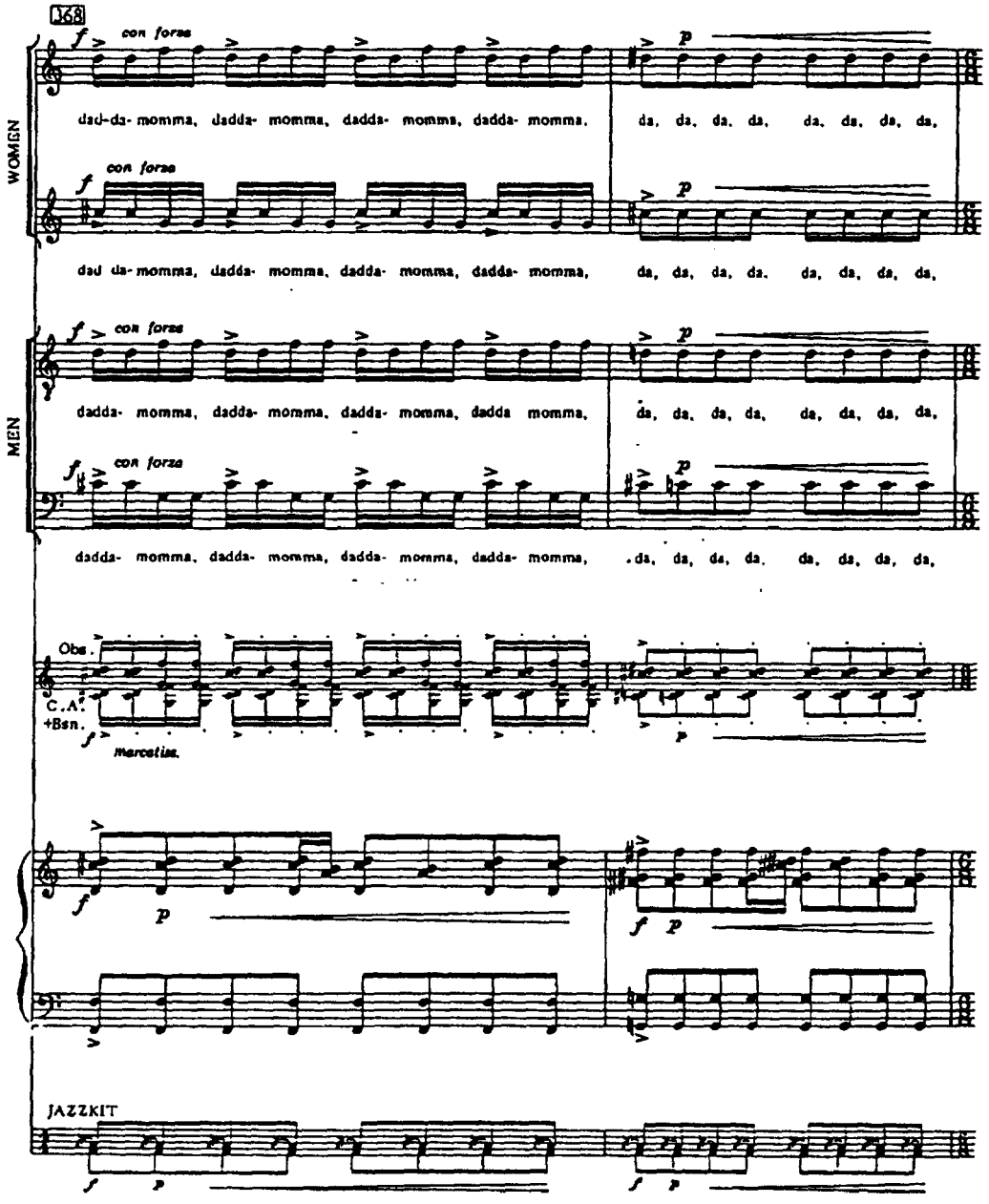
son mari, s'exclame : « Nadia, Nadia, wait for me in Paradise » (III.4, p.139). Aussitôt sur scène prend forme un paradis qui n'a rien de commun avec ce qu'évoque le mot « Paradise » pour l'imaginaire occidental. Le tableau qui s'offre brutalement à la vue se situe aux antipodes des images idylliques de paysages russes que Nadia décrivait sur son lit de mort – comme reviviscence du passé et prodrome de l'au-delà. Il s'agit d'un groupe de hippies rassemblés pour une gigantesque fumerie collective dont ils espèrent une « révélation ». Sans aucune transition, la scène 5 s'est imposée. Conjointement, la mise en branle d'un *jazzkit* qui supplante l'orchestre renforce le contraste par une intrusion sonore qui fait figure d'agression, tant par sa soudaineté que par l'âpreté de ses timbres et de ses rythmes.

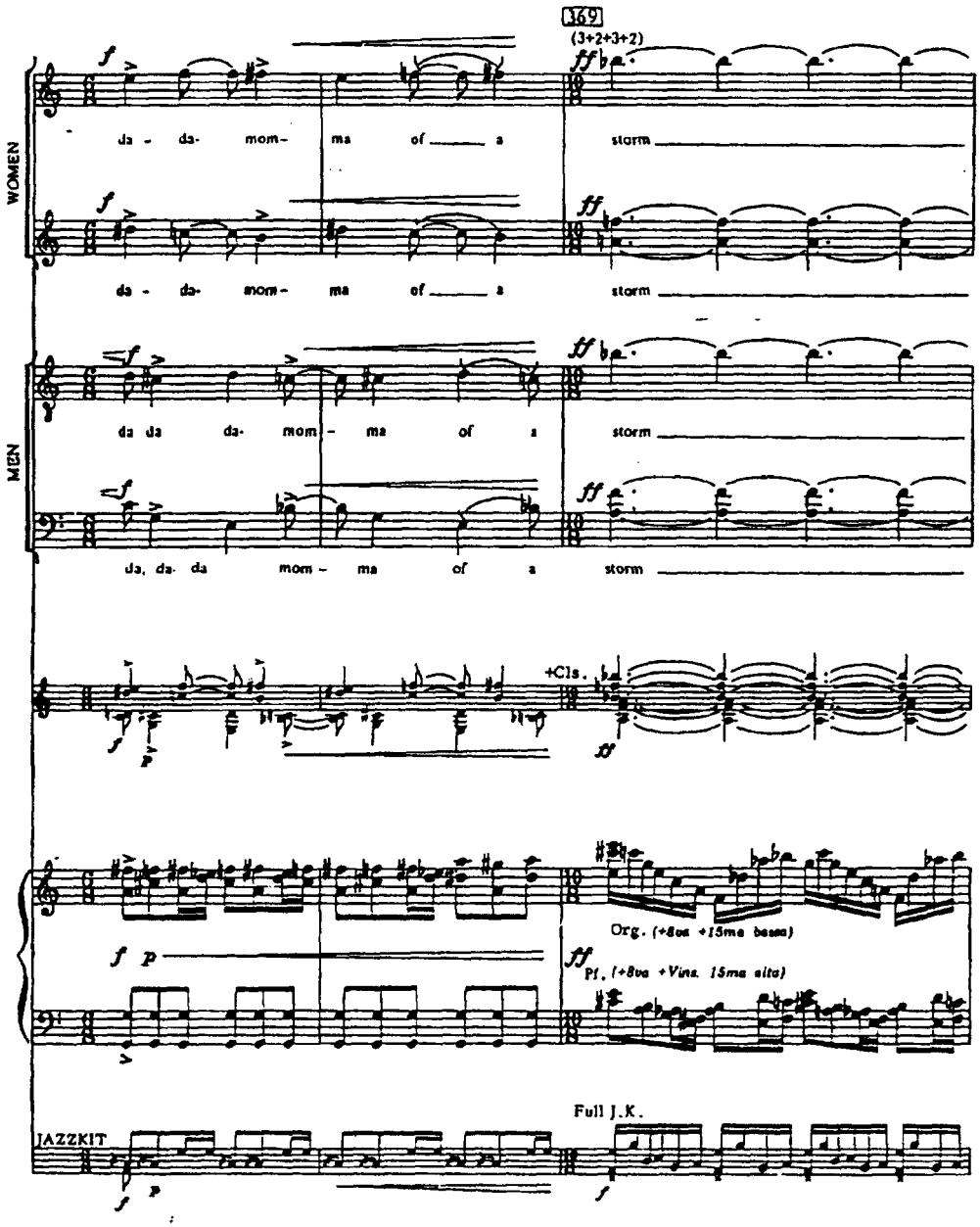
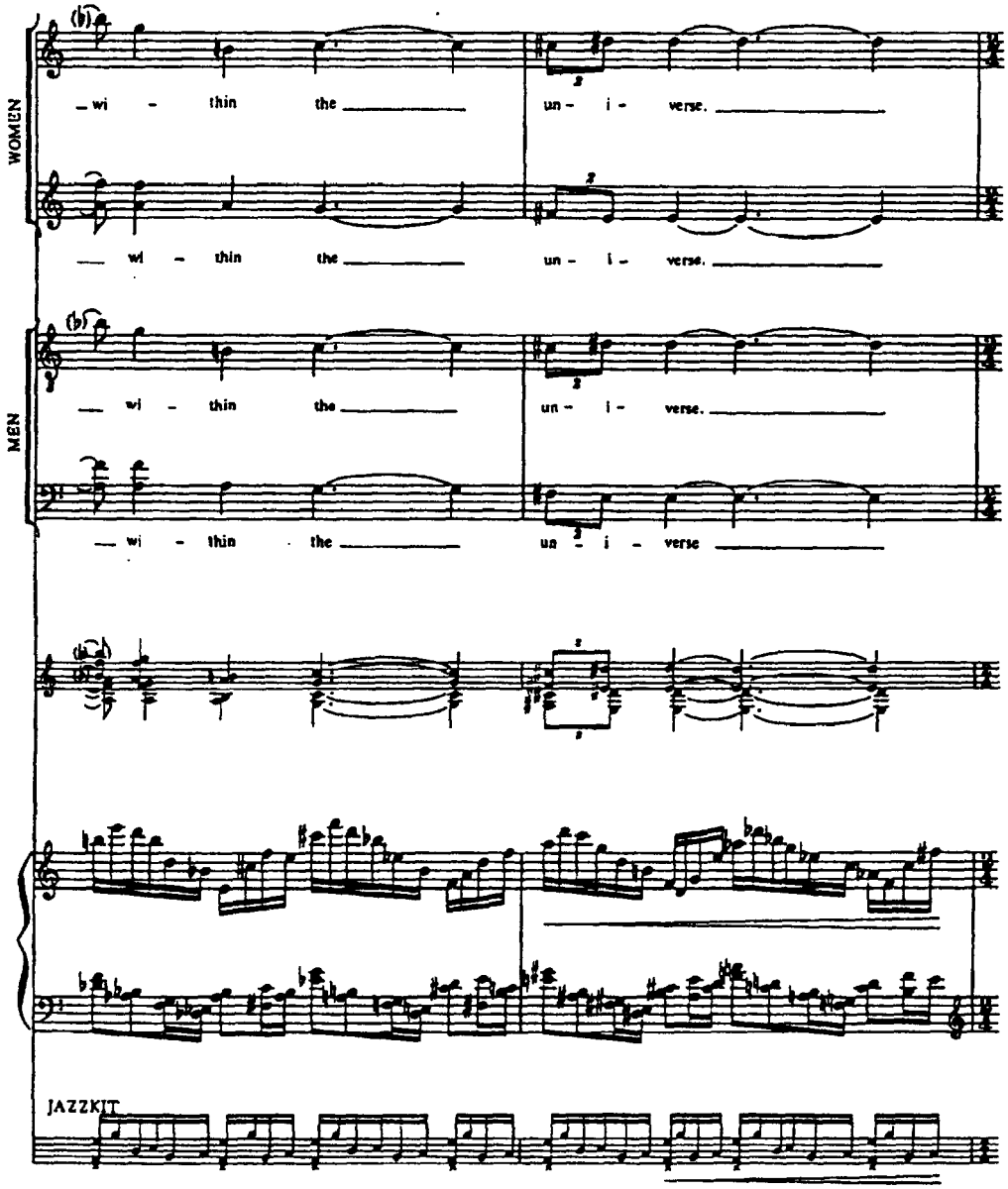
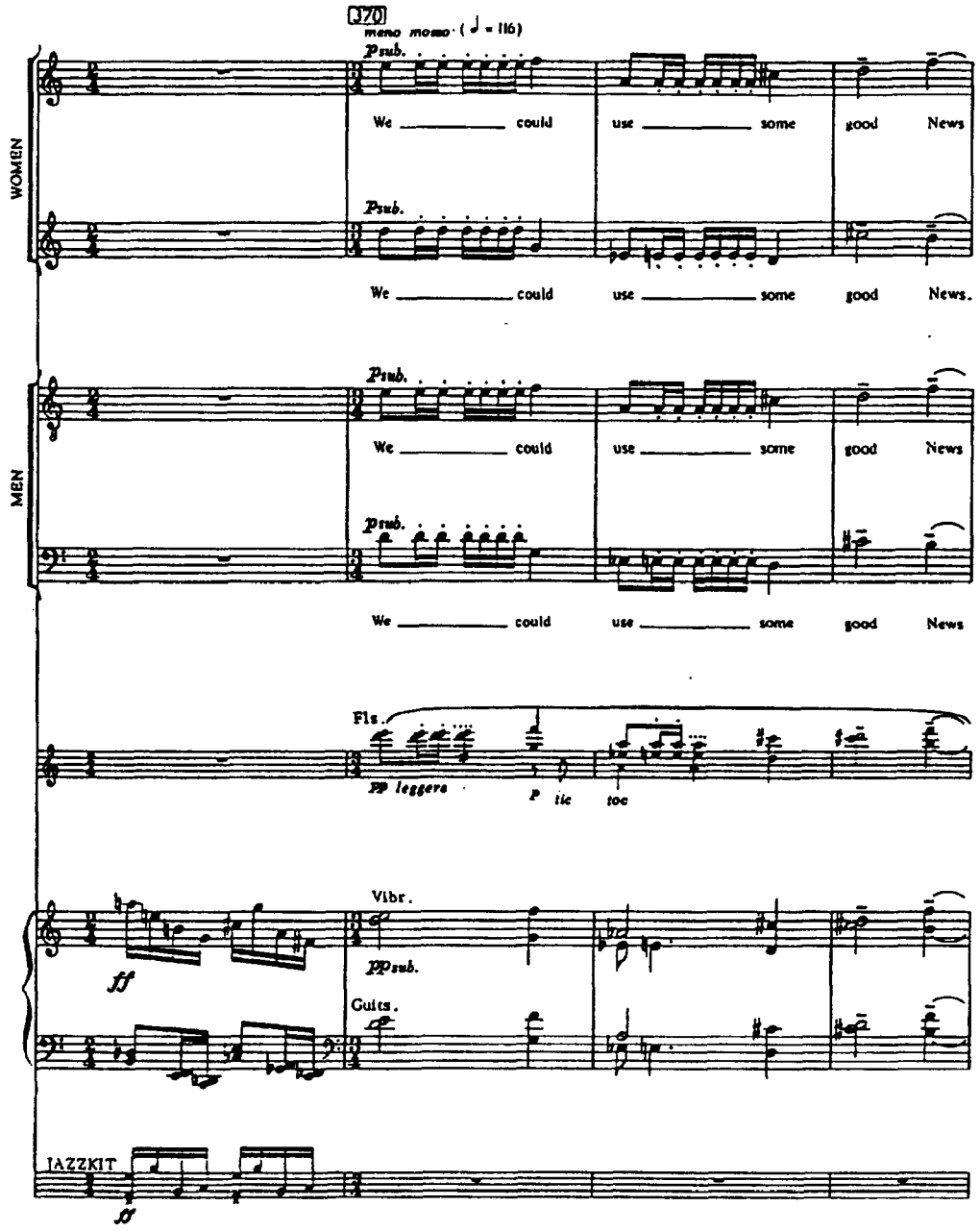
INVITATION AU VOYAGE

Avant qu'il ne soit possible de méditer sur cet anti-Eden, un chœur d'hommes et de femmes entonne à quatre voix une invitation au voyage dont la nature n'est que trop évidente : « Are we all... ready... for the trip ? » (p. 139). Une succession de questions au rythme martelé et aux paroles allitératives fait monter la tension :

J64
più mosso
WOMEN
What is that drumming, drum-ming.
What is that drumming, drum-ming.
MEN
What is that thrum-ming.
What is that thrum-ming.
Pf.+Str.
duro marc.
+Org.
Hrp.+Str.
Small Tom-Tom
JAZZKIT
trum, trum, trum, et sim

WOMEN
drum - ming,
drumming,
drumming, drumming.
drum- ming,
drumming,
drumming,
drumming,
MEN
thrumming,
thrumming,
thrumming,
thrumming,
thrumming,
thrum - ming,
thrumming,
thrumming,
thrumming,
thrumming.
mf p
mf p
mf p
JAZZKIT
mf p
mf p
mf p

L'usage rituel du tambour, adjuvant traditionnel de l'introduction à la transe, participe ici à la mise en condition pour le « trip » : le tam-tam retentit, mais le martèlement qui se fait entendre est d'origine vocale plus encore qu'instrumentale, suscité essentiellement par les paroles onomatopéïques du chœur. La diction imite le tambourinement par des répétitions à l'effet hypnotique. Deux

questions fournissent les phonèmes nécessaires à ce jeu d'harmonie imitative : « What is that drumming in the sky ?/What is that rumbling in the earth ? » (364-367). « Drumming » est d'abord répété six fois par le chœur féminin, puis raccourci en huit « drum » avant de reprendre sa forme initiale pour terminer la phrase, tandis que le chœur masculin fait subir un traitement parallèle à « thrumming ». Le même procédé est appliqué à « rumbling » et à la syllabe « rum », par les femmes, à « crumbling » et « crum » par les hommes. Le paroxysme itératif est atteint avec l'exploitation de « A dada-momma of a storm within the universe », qui donne lieu à quatre lancinants « dada-momma » suivi d'un roulement de « da da da da da da da da » (367-369). Cette imitation de percussion scande le rythme de l'univers secoué par un cataclysme qui du ciel se répercute sur la terre et, par son mouvement vibratoire, met les participants en accord avec le cosmos. La prière de l'assemblée s'élève alors, soutenue par les flûtes, le vibraphone et les guitares. Le *jazzkit* s'est tu et le chœur déclare doucement, en *staccato* : « We could use some good news from Nowhere right now » (370). L'expression, dénuée de toute solennité, détonne dans une pratique cérémonielle comme celle-ci ; le style sacramentel qui serait de rigueur est remplacé par une exténuation inattendue. La formulation de l'espoir messianique est, en effet, curieusement atténuée par l'emploi des termes « could use », « some », « Nowhere ». Ces derniers traduisent un certain

détachement de la part des locuteurs, signifié fort à propos par la diction *staccato* et néanmoins aussitôt démenti par l'urgence du « right now » :




369
(3+2+3+2)
WOMEN
da - da- mom- ma of a storm
da - da- mom- ma of a storm
MEN
da da da- mom- ma of a storm
da, da- da mom- ma of a storm
+Cls.
Org. (+8va +15ma bassa)
Pf. (+8va +Vins. 15ma alta)
Full J.K.
JAZZKIT

WOMEN
MEN
wi - thin the un - i - verse.
wi - thin the un - i - verse.
wi - thin the un - i - verse.
wi - thin the un - i - verse
JAZZKIT

Cela n'est que l'un des effets de contraste caractéristiques de la scène, où l'alternance, déstabilisante pour le spectateur, sévit continûment. Avec la phrase précédemment citée, l'irruption du langage quotidien dans le rituel provoquait le basculement dans la parodie, où se côtoient le noble et le vulgaire[2].

---

2 Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982, p.30.

INCARNAT

La phrase suivante, quant à elle, rapproche de manière saisissante des lexèmes empruntés respectivement au vocabulaire scientifique et religieux : « atoms with the speed of light assemble incarnate here ». Pour le public qui, comme les séides, se trouve privé de ses repères, il se peut que les atomes sidéraux qui viennent s'incarner sur terre à la vitesse de la lumière se métamorphosent, par un raccourci translinguistique, en atomes de lumière incarnate.

Cet *incarnat* qu'évoquent les paroles du chœur au moment de l'épiphanie d'Astron est précisément le « coloris de la vie » que recherchent désespérément les peintres et qui a inspiré à Georges Didi-Huberman sa réflexion sur la peinture incarnée[3]. L'ouvrage, qui questionne le statut de la peinture figurative dans son rapport au vivant, c'est-à-dire à la peau, s'appuie sur une lecture du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac pour poser le problème esthétique de l'incarnat. Or le peintre Frenhofer inventé par Balzac évoque par son nom l'opticien Fraunhofer, contemporain de l'auteur, fondateur de la spectroscopie, ce qui l'associe à une conception du monde selon laquelle « toute forme ne devrait son existence qu'au presque hasard d'une concrétion spectrale »[4].

Dans l'opéra, la scène dont il est question ressortit à la même idée. Développant l'analogie entre l'homme de sciences entré dans

---

3 Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*. Paris : Éditions de Minuit, 1985 : « L'incarnat serait le coloris-limite, d'abord en ce qu'il désigne un coloris *visé* par la peinture, en quelque sorte jamais réalisé (au sens hégélien) dans un tableau : car c'est le coloris "de la vie" », p.26.

4 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p.35.

l'Histoire et l'artiste fictif du récit balzacien, Georges Didi-Huberman conclut :

> Le savant Fraunhofer avait donc pénétré l'intimité des corps célestes par la seule analyse de leurs spectres, de leurs diaphanes émanations pelliculaires. On peut imaginer que l'hyper-peintre Frenhofer tenta la même chose avec les corps de chair.[5]

Si l'incarnat pictural participe du diaphane, c'est qu'il n'est pas un coloris-surface mais, comme la peau, un entre-deux, entre la limite-séparation du tégument et la limite-indistinction du derme fibrillaire. Aussi le corps représenté par le peintre doit-il

> être lui-même doué de la vertu intersticielle de la peau : surface vivante, poreuse, irriguée, chaude, – c'est-à-dire une non-surface.[6]

L'astéroïde-messager, dont la nature est, à n'en point douter, interstitielle, relève de cet incarnat qui, pour être pictural, n'en est pas moins musical :

> Le son est la lumière sous une autre forme : l'une et l'autre procèdent par vibrations qui aboutissent à l'homme et qu'il transforme en pensée dans ses centres nerveux. La musique, de même que la peinture, emploie des corps qui ont la faculté de dégager telle ou telle propriété de la substance mère, pour en composer des tableaux. [...] la musique est un art tissu dans les entrailles mêmes de la Nature.[7]

---

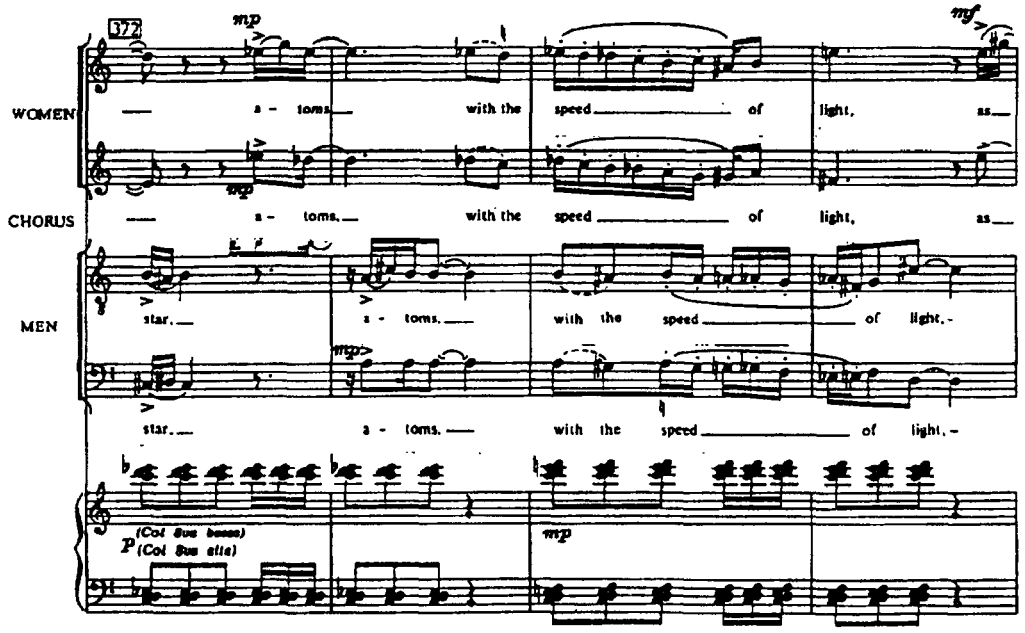
5 *Ibid.*, p.36.

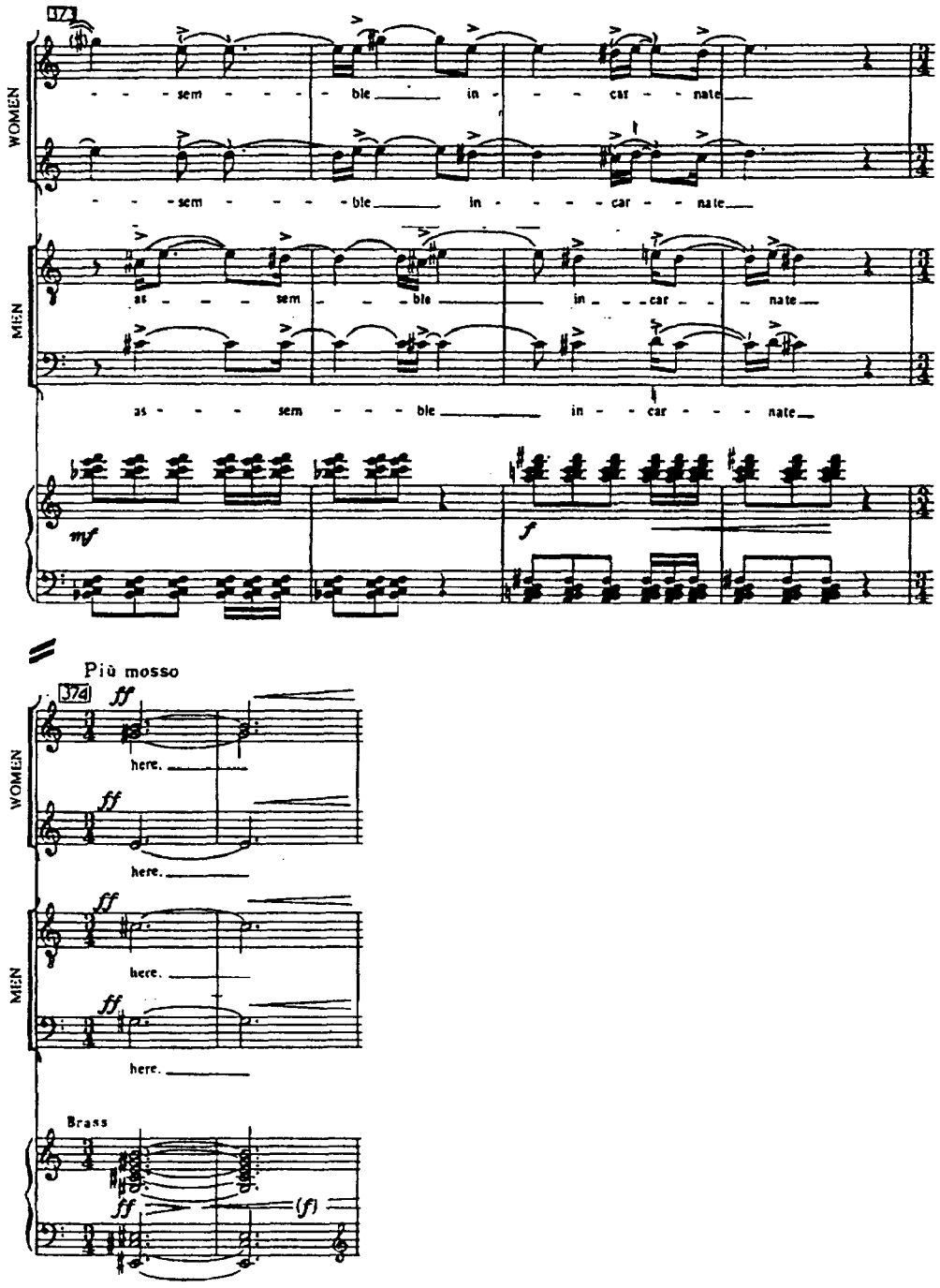
6 *Ibid.*, p.34.

7 Honoré de Balzac, *Gambara*, 1837, in *La comédie humaine X : Études philosophiques*. Paris : Gallimard, 1979, p.478.

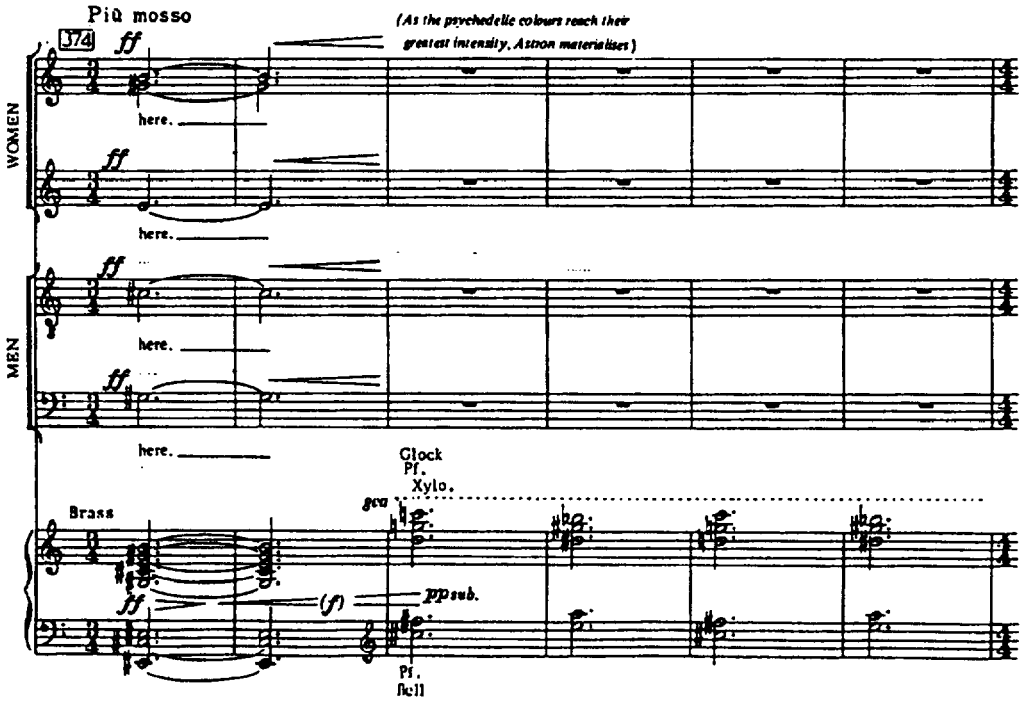
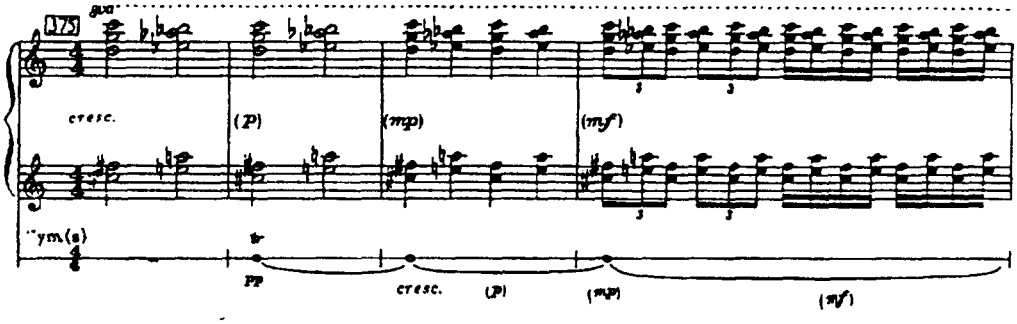
C'est pourquoi le « tableau » qu'offre la scène 5 à l'acte III de *The Ice Break* est autant visuel qu'auditif.

D'abord, le sentiment de l'imminence de la « vision » attendue par les « seekers » s'intensifie grâce à des jeux d'éclairage prescrits par les didascalies. À défaut d'avoir assisté à une représentation de l'opéra[8], on peut imaginer des lumières colorées, stroboscopiques, dont la diaprure inonde la scène pour la transformer en un kaléidoscope d'images hypnagogiques. Or, l'éblouissement qui s'ensuit affecte non seulement la vue, mais aussi, plus subtilement, l'ouïe. Le chromatisme profus se fait également musical, illustrant à merveille l'équivalence du son et de la lumière énoncée par le personnage balzacien (372-374) :



8 Depuis la reprise en 1979 de la première de Covent Garden (1977) dirigée par Colin Davis et mise en scène par Sam Wanaker, l'opéra n'a été joué qu'une seule fois, en version de *concert*, lors des « Proms » de l'été 1990 au Royal Albert Hall de Londres.

Un majestueux accord de cuivres ponctue la dernière phrase du chœur, aussitôt suivi d'accords aux timbres très différents qui évincent la mélodie au profit de l'harmonie et surtout du rythme. Glockenspiel, piano, xylophone et cloche retentissent pour signaler

l'apparition d'Astron. Réminiscents du xylophone d'Hermès, ils font plus qu'accompagner l'entrée du messager, ils la *matérialisent.* Le mode d'être du personnage est, par essence, musical. Il tient en huit mesures (374-375) qui seront rejouées, à rebours, au moment de sa disparition (387-388). Ces quelques mesures réalisent musicalement le processus que le chœur évoquait verbalement : comme les particules qui se précipitent toujours plus nombreuses de l'empyrée et s'agglutinent pour donner corps à Astron, dans un *crescendo* renforcé par les cymbales, les notes se multiplient à une vitesse vertigineuse et, tandis que les valeurs décroissent, noircissent la portée pour augmenter la densité de la substance sonore :



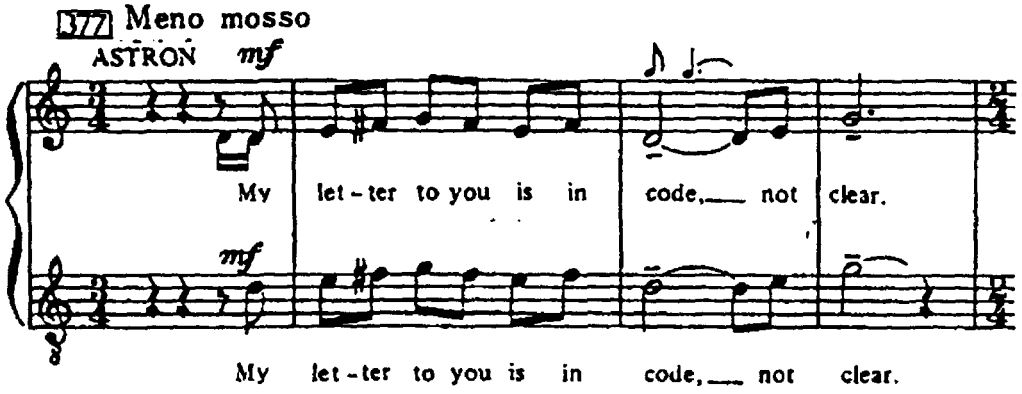
L'orgue intime alors solennellement le silence pour donner la parole au messager qui, physiquement et musicalement « incarné », est désormais prêt à intervenir (376).

2. Double voix

HERMAPHRODITE

Le séjour d'Astron sur la terre est si bref que le mystère de son identité reste entier. S'il ne fait aucun doute, d'après sa tessiture, qu'Astron est un personnage androgyne, il serait préférable à son sujet d'employer le terme d'hermaphrodite, en conformité avec sa filiation. N'est-il pas le descendant d'Hermès, dans l'arbre généalogique tippettien ? Or, il s'avère que le personnage est doté d'une tessiture double, « Lyric Mezzo and High Tenor (or Counter Tenor) », ce qui nécessite deux interprètes, l'un masculin, l'autre féminin. Il est à remarquer qu'Astron n'est pas conçu comme un être à *deux* voix mais à *double* voix, autrement dit une totalité qui réunit en elle les contraires et non pas une créature divisée, écartelée entre

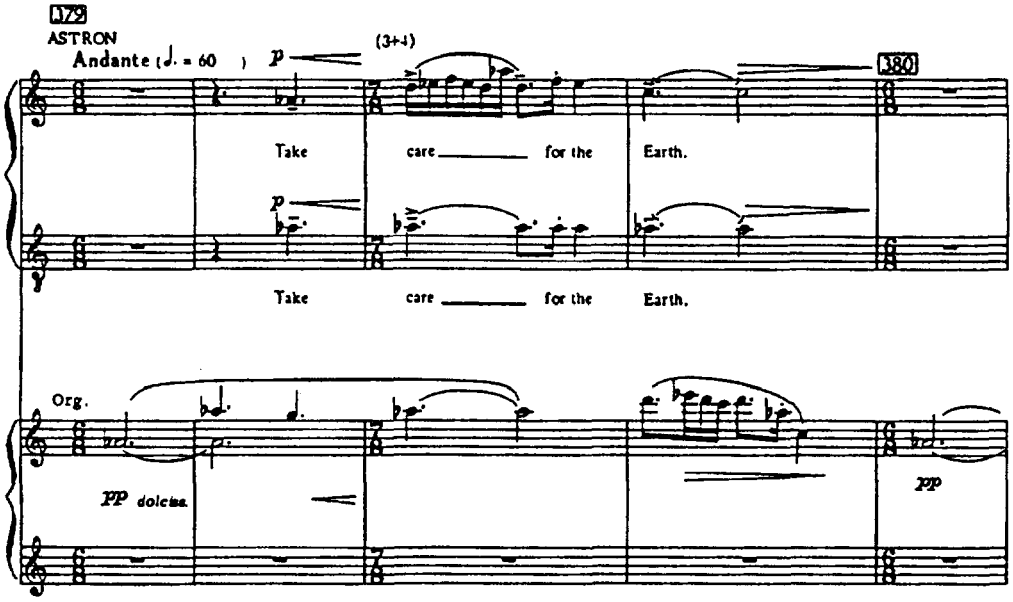
deux tendances antagonistes. C'est d'un *individu* au sens étymologique qu'émane « the double voice » dont il est question dans les didascalies. De prime abord, les deux parties de sa personnalité semblent coexister en parfaite harmonie, puisque son chant débute par une cantillation où les deux voix se confondent dans l'unisson. La différence de timbre entre les voix féminine et masculine qui s'élèvent *a cappella* ne peut certes passer inaperçue, mais la distinction est rendue ténue par un ambitus qui reste en-deçà de la psalmodie (377) :



LAPSUS

Mais une dissociation momentanée du masculin et du féminin immédiatement après suffit à détruire l'image de perfection que suggérait cette apparente complétude sexuelle. Un instant, la voix se fait uniquement masculine, le ténor posant seul la question insolite : « A tongue-slip that ? » (378). Question moins anodine qu'il n'y paraît, et qui signifie, contre toute attente, que l'émissaire sidéral est

un être faillible. Cette remarque parenthétique en *Sprechgesang* au beau milieu de la double cantillation d'Astron est un indice de la division dont il est victime. La scission générique recouvre une disjonction psychologique entre le conscient et l'inconscient dont le « tongue-slip » est la meilleure preuve. Trop humain, cet Astron, victime d'un inconscient qui lui joue des tours ? Piètre *messager* surtout, lui qui se rend coupable de lapsus, indigne successeur d'Hermès. L'auto-ironie dont il est capable confère néanmoins à la scène un ton inoubliable, comme le *la* tenu qui ouvre son message en donne faussement le ton, puisque la note réputée de référence s'avère être bémolisée (379) :



Sur le *la* bémol donné par l'orgue, le ténor énonce, *recto tono*, les mêmes paroles que le mezzo chante simultanément avec force mélismes. À cause de ce *la* insistant, qui n'est pas celui du diapason,

et aussi de sa double énonciation, le message proféré sonne faux. L'écart d'un demi-ton entre note naturelle et bémolisée, tout comme l'écart entre les deux lignes vocales du personnage, aussi infime soit-il, est signe de distanciation, celle de l'émissaire envers sa mission, du locuteur envers son énoncé.

CHANTER À CÔTÉ

Pour percevoir le caractère parodique du message dont est porteur Astron, il suffit de l'écouter, d'une oreille néanmoins davantage attentive aux sons qu'au sens. La seule intellection de la formule verbale ne permet pas, en effet, de déceler si l'injonction est parodique ou non. « Take care for the Earth. God will take care for himself » : bien que ces mots ne laissent de surprendre de la part d'un *envoyé du ciel* s'adressant à des hommes en quête de spiritualité, ils s'inscrivent, du fait même de leur caractère inattendu et provocateur, dans la lignée des « révélations » de tous ordres qui, par définition, relèvent du paradoxe.

Les paroles liminaires d'Astron, annonçant le caractère cryptique de son message, invitaient d'ailleurs à une herméneutique : « My letter to you is in code, not clear ». L'aposiopèse qui suit et l'aveu interrogatif de lapsus dont on ne sait sur quoi il porte exactement – « A tongue-slip that ? » – et dont l'importance est immédiatement niée – « No matter. » – sèment le doute sur toute possibilité d'interprétation du langage verbal. En revanche, au même

moment, la nature parodique de la musique s'impose avec évidence. Cette dernière ne peut être *entendue* autrement, tant par l'ouïe que par l'entendement. Il n'y a rien d'étonnant à cela, puisque musique et *parôdein* sont étroitement apparentées : la parodie est étymologiquement « chant à côté » ou « chant le long de », ce qui pousse Gérard Genette à remarquer que la *parôdia* à laquelle il est fait allusion dans la *Poétique* d'Aristote serait

> le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie.[9]

« Chanter à côté » : tel est le rôle de chacune des voix d'Astron par rapport à l'autre, comme de l'orgue qui donne un *la* à côté du ton. Quant aux paroles prononcées, elles participent à l'événement sonore perçu comme parodique et, par conséquent, ressortissent de la même rhétorique de l'écart. C'est pourquoi il est insuffisant d'en identifier la source supposée si l'on ne se livre pas à une confrontation critique de l'original et de la citation. Que penser d'une affirmation comme celle-ci ?

> Astron is a send-up and in any case his messages are not original but quotations from Jung and Shakespeare ; they are however deadly serious and the essence of what Tippett would wish his music to say.[10]

---

9 Gérard Genette, *op. cit.*, p.17. Il n'est pas inintéressant de noter que toute la réflexion de Genette sur la « littérature au second degré » a pour point de départ ces considérations musicologiques. La notion même de transtextualité, littéraire, serait ainsi dérivée de celle, musicale, de transposition.

10 Ian Kemp, *op. cit.*, p.470.

3. Citations ?

Faute d'apprécier le traitement parodique dont les paroles d'Astron font l'objet, on risque le contresens ou pour le moins un commentaire qui s'empêtre dans ses propres contradictions. Aussi la remarque citée est-elle révélatrice à plus d'un titre. L'ambivalence de la scène a été perçue par le critique, mais la difficulté d'en rendre compte n'a pas été dépassée. L'ironie est ressentie, mais seule l'analyse de son fonctionnement aurait permis d'éviter la dangereuse attitude qui consiste à s'attacher à la lettre des déclarations d'Astron et à les prendre au sérieux dans l'espoir de découvrir un *message* dans la musique de Tippett.

CONTENU DE VÉRITÉ

Or, prêter au compositeur des intentions expressives précises et *a fortiori* didactiques revient à tomber dans le même piège que les « seekers » qui croient avoir trouvé la réponse qu'ils attendaient ! Pour le critique, le piège se nomme « intentional fallacy ». Ian Kemp l'évite de justesse par une heureuse formulation : « the essence of what Tippett *would wish* his music to say », précise-t-il. Le conditionnel laisse à penser que ce souhait n'est – peut-être – qu'un vœu pieux du compositeur. Si tel est le cas, cela renvoie à l'homme bien plus qu'à l'œuvre et suppose de sortir du cadre de la présente étude pour s'intéresser aux convictions personnelles et aux rêves secrets de Sir Michael. Ce que T.S. Eliot affirmait du poète est tout aussi vrai du compositeur :

> My meaning is, that the poet has, not a « personality » to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality.[11]

TRANSPOSITION

En choisissant de prendre le *texte musico-verbal* comme point de départ de l'analyse, il est, par conséquent, possible de pousser cette dernière beaucoup plus loin. La scène envisagée est manifestement un morceau de bravoure dans cet art du « double talk » que d'aucuns qualifieraient de postmoderne[12]. La question n'est pas de savoir si les citations mises dans la bouche d'Astron sont « deadly serious » mais bien plutôt d'appréhender la citation comme *acte*, un acte éminemment ironique. Toute citation, aussi exacte soit-elle, est *transposition*, du fait du changement de *contexte*. Lorsque, de surcroît, l'emprunt devient adaptation libre de l'original, toute déviation hypertextuelle fait sens. C'est ce qui advient avec l'exhortation du messager céleste, qui met plusieurs textes en résonance parodique. L'un d'eux est la traduction anglaise de la

---

11 T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », 1919, in *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode. London : Faber & Faber, 1975, p. 42.

12 Sur l'ironie postmoderne dans la littérature et les arts visuels comme reconnaissance et exploitation de la duplicité inhérente à toute communication (« doubleness »), voir les ouvrages de Linda Hutcheon, en particulier *Double-Talking : Essays on Verbal and Visual Ironies in Canadian Contemporary Art and Literature*. Toronto : Essays in Canadian Writing Press, 1992.

source jungienne mentionnée par le commentateur :

> One must be able to suffer God. That is the supreme task for the carrier of ideas. He must be the advocate of the earth. God will take care of himself.[13]

Cette référence est éclairante dans la mesure où elle révèle la nature du lapsus d'Astron. Le terme de « lettre » pour désigner son message trahit son emprunt à la correspondance (de Jung) et la mention du lapsus est un indice en direction de la psychanalyse, fût-elle freudienne... Si l'expression tippettienne est plus condensée, la teneur de l'admonition est la même et la fin de la « citation » est presque littérale. Pourtant de Jung, le chrétien, à Tippett, le païen avoué[14], les mêmes mots sonnent différemment. La concision de la formulation leur donne un caractère plus percutant et aussi plus familier, comme s'il s'agissait d'une sentence appartenant au domaine public. Il s'avère que par simple substitution – un mot pour un autre, autrement dit *lapsus* – on obtient l'adage suivant : « Take care of the sense and the sounds will take care of themselves ». Voilà retrouvée la version anglaise connue depuis l'enfance. La similitude des derniers mots de la lettre jungienne avec les paroles de la Duchesse d'*Alice au pays des merveilles* crée un effet de fausse familiarité. Procédé couramment appliqué aux dictons populaires, le

---

13 Carl Gustav Jung, lettre du 30 avril 1929 à Walter Robert Corti, in *Letters I (1906-1950)*. London : Routledge & Kegan Paul, 1973, pp.64-65. Citée par Ian Kemp, *op. cit.*, p.497, note.

14 Interrogé sur sa foi et son rapport au divin en tant qu'artiste qui, en se réclamant d'Hermès, se veut le trait d'union entre deux mondes, Tippett nous a répondu d'un air malicieux être sans conteste un païen convaincu et nous a renvoyé à la lecture du poète Hölderlin ... (Question posée au compositeur par nous-même lors d'une causerie organisée dans le cadre du festival Musica de Strasbourg, le 10 octobre 1992).

ressort ludique réside dans l'effet de surprise (changement sémantique) qui accompagne l'impression de « déjà entendu » (imitation formelle). Rien n'interdit, cependant, comme le fait Ian Kemp, de prendre au sérieux le nouvel adage, mais la référence à l'original ne pouvant être oubliée, il s'ensuit une oscillation entre « mimotexte » et texte de départ qui est constitutive de l'*ironie*.

Le propre de l'ironie, qui dans les tentatives taxinomiques de Genette se situe précisément entre le ludique et le sérieux, est d'exprimer simultanément une chose et son contraire, ou de concilier l'inconciliable. La recommandation de s'occuper de la Terre s'assortit ainsi de celle qu'elle prétend remplacer (s'occuper du sens) tout comme le conseil de laisser Dieu tranquille en contient, en filigrane, un autre, apparemment sans aucun rapport avec lui (ne pas se mêler des sons). Dans un opéra, le jeu hypertextuel auquel on doit la mise en relation Terre-sens/Dieu-sons, acquiert une valeur métalinguistique qui meut l'ironie en auto-ironie. Il faudra revenir sur les implications d'un tel « message ».

ZARATHOUSTRA

Il est à remarquer que, malgré l'incongruité dûe à la substitution lexicale que l'on sait, le contenu sémantique est fort convaincant – à preuve le jugement de Kemp – et ne semble pas véritablement inédit, même pour qui n'est pas jungien. Si l'injonction ne paraît pas nouvelle, c'est qu'un autre message, antérieur de près d'un siècle, est dans toutes les mémoires : « Dieu est mort ». Replacée dans son contexte, l'assertion de Zarathoustra mérite que l'on s'y attarde :

> Je vous conjure, mes frères, *à la Terre restez fidèles*, et n'ayez foi en ceux qui d'espérances supraterrestres vous font discours ! Ce sont des empoisonneurs, qu'ils le sachent ou non !
>
> Ce sont des contempteurs de la vie ! Des agonisants qui eux-mêmes s'empoisonnèrent, et dont la Terre est lasse ; et ils peuvent bien disparaître !
>
> Jadis l'outrage contre Dieu fut l'outrage le plus grand, mais Dieu est mort, et avec lui moururent aussi ces outrageurs. Faire outrage à la Terre est maintenant le plus terrible, et estimer plus haut les entrailles de l'insondable que le sens de la Terre !15

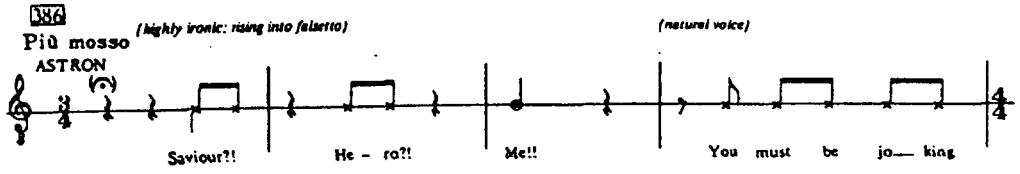
La parenté de *contenu* entre les deux discours est évidente : alternative Ciel/Terre et injonction de fidélité à la Terre (soulignée dans le texte nietzschéen). Mais l'hypertextualité est aussi repérable dans l'alliance Terre-sens opérée par la formule de Zarathoustra « le sens de la Terre ». La mise en garde contre « ceux qui d'espérances supraterrestres vous font discours » contient en germe l'ambivalence fondamentale de l'apparition d'Astron et de la scène toute entière. L'ironie inhérente à sa position de messager céleste venu avertir les hommes d'oublier le Ciel est semblable à celle de Zarathoustra « descendu » parmi les hommes *comme un astre en son déclin*, le texte jouant continûment sur la polysémie du verbe allemand « untergehen ». Comme Zarathoustra qui disparaît en accomplissant tout simplement la trajectoire inverse, celle d'un lever de soleil, l'astéroïde retourne d'où il était venu, rejoignant les corps célestes par rétrogradation, grâce à l'exécution inversée de la suite

---

15 Friedrich Nietzsche, « Prologue de Zarathoustra » in *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre qui est pour* tous *et qui n'est pour* personne. 1883-1885. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard, 1971, p.22.

de notes qui l'avait fait surgir. Si les prophètes délétères « peuvent bien disparaître », Zarathou*stra*, *Astr*on et leurs semblables *se doivent* de disparaître, de peur qu'en s'attardant parmi les hommes ils ne deviennent malgré eux des gourous, au sens le plus péjoratif du terme. Il n'est que d'observer en un premier temps la satisfaction béate de l'assistance qui reprend aussitôt à son compte le message entendu, les chœurs d'hommes et de femmes entonnant à l'unisson un mélodieux : « ah, take care for the Earth our mother » (381-382), avec un *forte* sur le mot « Earth » ; puis l'enthousiasme paroxystique déclenché par la « bénédiction » qui suit, dont l'expression *fortissimo* est soulignée par les cordes et ponctuée d'accords tonitruants de cuivres : « Astron ! O messenger ! Angel ! Our Saviour Hero ! » (385).

Le caractère excessif, pour ne pas dire incongru, d'une telle réaction de la part des néophytes, est immédiatement dénoncé par le messager lui-même qui s'exclame (386) :



BÉNÉDICTION

Cette auto-ironie inattendue est un véritable coup de théâtre. Le recours à la voix de fausset, révélatrice du parodique – le « chanter faux » – puis au *parlé* ordinaire, rompt le continuum musical de

manière spectaculaire. La cause de l'indignation d'Astron face à la disproportion entre sa bénédiction et l'exultation des « seekers » enfin comblés est à rechercher dans la nature même de cette bénédiction (383-384). Les deux voix à l'unisson font une annonce *recto tono* sur un *la*, naturel cette fois-ci : « A blessing I remember from an earlier dream », pour introduire la formule de bénédiction proprement dite. Ces paroles compromettent la « justesse » exceptionnelle de la musique, en laissant supposer que tout ceci n'est qu'un rêve, une expérience psychédélique collective à laquelle le locuteur participe, rêveur parmi les rêveurs. Pourtant, lorsqu'il cite en guise de « blessing » deux vers du masque de *La tempête* de Shakespeare, il ne fait nullement figure d'imposteur, car rien n'autorisait à penser que le rêve mentionné fût nécessairement le sien et l'emprunt est, typographiquement, signalé comme tel par l'emploi des guillemets : « "Spring come to you at the farthest/In the very end of harvest" ». Ce sont les mots chantés par Cérès à l'adresse de Ferdinand et Miranda et dont on sait qu'ils ont fait couler beaucoup d'encre parmi les shakespeariens, tant par leur forme que par leur contenu. Ces vers, que Tippett prend soin de désigner comme étrangers à son propre discours de librettiste, sont précisément ceux en lesquels les spécialistes voient la preuve de *l'interpolation* supposée de la pièce, autrement dit, ceux-là mêmes

dont la paternité est incertaine[16]. La reconnaissance du sujet de l'énonciation qu'implique l'usage des guillemets revêt ainsi une valeur on ne peut plus ironique, puisque la notion d'auteur, dans ce cas, a perdu toute pertinence. L'origine de la citation n'est pas une personne mais un *lieu*, qu'on l'appelle *La tempête* ou bien « an earlier dream », un texte auquel le librettiste fait un emprunt qu'il signale. Bien que la signalisation typographique n'influe que sur la rencontre avec le texte écrit, la lecture du livret ou de la partition, les paroles d'introduction prononcées par Astron peuvent être entendues par le public comme l'annonce d'un emprunt. Ceci peut se produire rétroactivement à l'audition des vers cités de *La tempête*, une fois ces derniers reconnus. Mais il est impossible d'occulter que c'est en tant que compositeur que le librettiste se livre à cette pratique ironique de la citation.

> En effet, si la citation avec guillemets n'existe pas en musique, contrairement à ce qui se passe en littérature, l'activité citationnelle, elle, apparaîtrait peut-être comme la pierre de touche de l'écriture et de la composition musicales.[17]

LA MORT DE L'AUTEUR

Il est indéniable que la pratique citationnelle entre pour une grande part dans la composition musicale, et le propre de cette

16 Frank Kermode, Introduction,*The Tempest*, de William Shakespeare. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London and New York : Methuen, 1964, pp.xi-xxiv.

17 Françoise Escal, *Le compositeur et ses modèles*. Paris : P.U.F., 1984, p.11.

pratique est que, lorsqu'il s'agit de musique, ses limites sont impossibles à tracer. Si l'emprunt d'une phrase mélodique ou d'un thème est identifiable, comment décider si tel accord ou telle cellule rythmique relève de la citation ou non ? Il est des similitudes frappantes perceptibles pour le mélomane et totalement involontaires de la part du créateur. Une citation « inconsciente » est-elle encore une citation ? La *remémoration* dont parle Astron (« A blessing *I remember* ») correspond parfaitement au processus de création musicale, souvent décrit comme la simple transcription de sons préexistants issus d'un Ailleurs – du fond des âges, de l'inconscient collectif ou du Paradis – auquel la capacité d'écoute du musicien permettrait un accès privilégié. Composer reviendrait à réactiver des souvenirs sonores d'origine mystérieuse, tant il est vrai que le phénomène visuel de *rémanence* sur lequel se fonde l'art cinématographique possède un équivalent exact dans le domaine sonore, une rémanence auditive qui fonde l'art musical et que le terme de « résonance » n'exprime pas tout à fait. C'est pourquoi la musique fait de la citation sans le savoir, « innocemment » en quelque sorte. Une fois de plus, le livret se fait métatexte, en attirant l'attention sur la spécificité de la musique par rapport à la littérature et sur leurs affinités également, puisque l'accent est mis sur le fonctionnement intertexuel.

LES MYSTÈRES D'ÉLEUSIS

Pour le public, la référence à *La tempête* ne fait qu'inaugurer une série de références en chaîne. On sait que la phrase citée appartient au masque (IV.1, v.114-115), qui fait lui-même figure de citation, ou du moins de « pièce rapportée », à cause du style qui le caractérise. Il contraste avec le reste de l'œuvre, car il est écrit

> in a language which is probably a deliberate *pastiche* of the fashionable diction of the masque proper. This last point reminds us that Shakespeare obviously valued the device of serious parody as a mode for the play within the play.[18]

La « parodie sérieuse » de Shakespeare et les emboîtements textuels du dramaturge, qui sont à leur tour parodiés par Tippett, donnent lieu à des effets d'écho qui font sens dans le contexte de l'opéra. La forme de la *bénédiction*, par exemple, au-delà du souhait conventionnel qu'elle contient, d'un Age d'Or sans hiver, est naturellement d'origine biblique. Elle renvoie aux bénédictions et malédictions proférées par le Dieu de l'Ancien Testament à l'adresse de ceux qui choisissent ou non d'obéir à Ses commandements. À ceux qui feront ce qu'Il ordonne, voici ce qu'Il promet : « And your threshing shall reach unto the vintage, and the vintage shall reach unto the sowing time » (Lévitique, 26 : 5). On comprend que désormais c'est Astron qui ordonne : « Occupez-vous donc de la Terre, Dieu s'occupera de lui-même »; et qui assure le bonheur, en termes agricoles, à ceux qui l'auront écouté. Dans la logique parodique, il n'est guère surprenant qu'il reprenne les

---

[18] Frank Kermode, *op. cit.*, p.xxiii.

paroles de Cérès, la divinité des moissons convoquée par Prospero, qui est aussi la Déméter des mystères d'Éleusis. La référence païenne se superpose à la référence chrétienne, la notion de terre cultivée (Déméter) à celle de Terre cosmogonique (Gaia), les croyances antiques aux préoccupations écologiques contemporaines.

En évoquant le mythe de Déméter et Perséphone, qui représente une forme de *coincidentia oppositorum*, la citation semble venir préciser le sens de l'injonction d'Astron à l'égard de la Terre, mais elle ne le restreint pas pour autant. Elle met en lumière une interprétation possible du message tout en laissant affleurer de multiples strates de sens. Elle n'est responsable d'aucune réduction, puisque les paroles originelles, celles de Cérès, émanent d'un être ontologiquement ambigu, un esprit, suscité par la magie de Prospero pour se volatiliser aussitôt à la manière d'une vision onirique, « melted into air, into thin air » (v.150). L'allusion métatextuelle est de nouveau évidente : le rêve antérieur dont Astron se souvient pourrait bien être un opéra de Tippett.

PRIVATE JOKE

Dans la scène finale du *Midsummer Marriage*, le chœur s'interrogeait sur les événements constitutifs du spectacle : « Was it a vision ? Was it a dream ? » (p. 52). Mais le souvenir qui s'impose le plus fortement est celui d'un autre rêve-opéra, *The Knot Garden*, construit précisément sur la relation hypertextuelle à la *Tempête*. Ses tableaux successifs se substituent les uns aux autres au rythme des « dissolve » que les didascalies empruntent à la tirade de Prospero (v.154). Ce sont aussi les mots de Prospero (v.156) qui

accompagnent les derniers instants de l'opéra d'un significatif : « Leave not a rack behind », prononcé par Mangus et repris par le chœur (p.113), ces mots qui, dans la pièce, précédaient immédiatement les vers célèbres : « We are such stuff/As dreams are made on ; and our little life/Is rounded with a sleep » (v.156-158). Devenus objets de citation jusqu'à en occulter la pièce elle-même, ces vers n'apparaissent dans aucun livret de Tippett. Mais ils parcourent chacun d'eux de manière souterraine et les ébranlent de toute la force du non-dit. De la citation à l'auto-citation, il n'y qu'un pas, que le librettiste de *The Ice Break* n'a pas hésité à franchir en faisant *allusion* à son opéra précédent par le truchement de la *Tempête*. Or, on sait l'importance de la musique dans cette pièce et on se souvient que les paroles de Cérès sont *chantées*.

On sait peut-être moins que, en 1962, la pièce fut jouée à l'Old Vic sur une musique composée par Tippett pour la circonstance[19]. Par conséquent, bien que la vérification sur partition soit impossible, tout autorise à penser que le compositeur de *The Ice Break* se cite lui-même à cet instant de l'opéra. Le procédé s'assimile à une sorte de *private joke* portant sur un passé musical resté secret et l'auto-ironie qui s'y manifeste préfigure celle du personnage d'Astron qui, aussitôt après, répond aux acclamations de l'assistance par l'auto-dérision : « Saviour ?! Hero?! Me!!/You must be joking » (p.140).

---

19 Mentionné par Gordon Theil, comp., *Michael Tippett : A Bio-Bibliography*. New York : Greenwood Press, 1989, p. 29 : « *Incidental Music for Shakespeare's* The Tempest (1962). Flute (piccolo), clarinet (bass clarinet), horn, trumpet, trombone, percussion (2 players, one on timpani), harp, harpsichord, 4 singers : male or female (Ariel) and tenor, 2 baritones for the central Masque.[...] Manuscript : private collection [...]. Unpublished. »

4. Haute fidélité et distorsion

ACOUSTIQUE

La distance qu'énoncent les paroles entre le messager et sa mission, entre le créateur et son œuvre, entre le librettiste et ses sources, est d'abord un phénomène *acoustique* qui s'impose à l'ouïe sans l'intermédiaire d'une quelconque analyse textuelle. L'écart entre l'original et sa reproduction, qui, en littérature, fonde le rapport parodique entre hypotexte et hypertexte, se manifeste également chaque fois que la propagation d'un *son* passe par un *canal.* Que ce canal soit constitué par les murs de la salle de concert, le microphone du chanteur, la bande magnétique de l'enregistrement ou tout autre transducteur mécanique ou électronique, la forme originale du son émis se trouve inévitablement distordue : le son change de timbre, de transitoires et d'intensité[20]. Aussi la *haute fidélité* est-elle le souci majeur dans la reproduction du signal son et un *idéal* que les progrès techniques permettent d'approcher, sans pouvoir toutefois l'atteindre. Lorsqu'il s'agit de la restitution du son – *a fortiori* du son musical – la notion de fidélité ne peut être que relative. Cet écart irréductible est ce avec quoi tout musicien doit composer, au sens transitif et intransitif du terme, puisqu'il lui faut se résigner à ce que la forme ultime des sons qu'il a créés lui échappe : « The sounds will take care of themselves ».

---

20 Voir l'article « distorsion », *Dictionnaire de la musique : Science de la musique. Techniques, formes, instruments*, éd. Marc Honegger. 2 vol. Paris : Bordas, 1976.

On mesure alors la dimension métalinguistique d'une scène d'opéra qui est une immense interrogation (*eirôneia*) associant parodie littéraire et distorsion musicale. Le *falsetto* d'Astron, en effet, n'en est pas un exemple isolé : comme le préconisent les didascalies, l'apparition du messager est tout entière placée sous le signe de la distorsion :

> *The double voice should be « orchestrated », « coloured », i.e. given degrees of strangeness – even slight distortion – according to the changes of emphasis and meaning, by means of speaking-tube and loud-speaker system or other device, providing the words remain quite clear.* (p.139)

Le terme de « distorsion » est employé par Tippett lui-même pour désigner l'effet acoustique d'inquiétante étrangeté qui doit accompagner le personnage.

POINT D'INTERROGATION

La question de *l'origine* de l'émissaire se trouve ainsi posée de manière spectaculaire. D'où vient cette double voix au timbre indéfinissable ? La fin de la scène, loin d'offrir une réponse, prolonge l'interrogation au-delà de la visite sur terre du messager-astéroïde. Aussitôt après s'être moqué des couronnes qui lui étaient tressées, il s'auto-détruit par rétrogradation de la mélodie initiale de son apparition (387-388). Son image est, certes, réduite à néant : « *Astron's psychedelic image starts to tremble and disintegrate to nothing* » (p.140). Mais lorsque sa voix retentit à nouveau, « *invisible, in the distance, as though from the black hole where he appeared* » (p.140), il est clair qu'Astron s'est seulement soustrait à la vue de ses adorateurs et qu'il continue d'exister dans cet Ailleurs

inconnaissable. Aussi lorsque son message premier, « Take care [...] », résonne une fois encore, répété à l'identique mais en voix *off*, « *through the speakers* », c'est-à-dire légèrement distordu, accompagné de l'orgue « *as though from the far distance* », sans que la source émettrice puisse être identifiée, le mystère ne fait que s'épaissir (389). Le sentiment de malaise qui s'ensuit est néanmoins de courte durée : « *The Paradise Garden with the Chorus vanishes as by ... explosion* ». La scène suivante débute ; après cet intermède, l'opéra peut reprendre son cours normal.

DÉCEPTIONS

Pour Meirion Bowen, en 1982, l'épisode du « Paradise Garden » était perçu comme un échec :

> Unfortunately, this scene does not live up to its aims. The flow of lyricism characteristic of Tippett's music in all such visionary episodes is subverted by the restless tempo and fragmented outline of the music. One cannot help feeling that it should be less inhibited. The « storm in the universe » experienced by the chorus of seekers might have been tumultuous. Against it, Astron's ironic self-debunking [...] ought to be breathtaking. Yet it hardly registers. The scene is one of Tippett's few failures in a domain where normally he enjoys prodigious success.[21]

Ce qui est reproché au compositeur est la présentation d'une expérience de « vision » extatique peu convaincante et la frustration qui s'ensuit. Il s'agit d'un faux procès, puisque la vision en question s'inscrit dans un contexte « psychédélique » et que les participants exaltés, probablement sous l'emprise de la drogue, sont victimes

---

21 Meirion Bowen, *op. cit.*, pp.135-136.

d'une hallucination collective qui est à l'opposé du contact mystique avec le divin.

La réaction de ceux qui, à l'instar de Meirion Bowen, sont déçus par cette évocation de paradis artificiels parce qu'elle manque d'intensité et n'exprime pas le divin, témoigne finalement de l'impact de la scène, qu'ils se refusent à reconnaître et qui leur a pourtant fait oublier ce dont il s'agissait vraiment. Si l'on considère la situation de la scène dans *The Ice Break*, il s'avère que la suspension de l'action qu'elle réalise dans l'opéra est du même ordre que celle de l'aria d'Hermès qui, dans *King Priam*, suscite un désir d'éternité qui demeure inassouvi. C'est ce qui explique la tendance à dénigrer cette scène dérangeante qui met celui qui y assiste en position très inconfortable, celle déjà évoquée par le Ténor de l'oratorio *A Child of Our Time* : « I am caught between my desires and their frustration as between the hammer and the anvil » (45-46).

Après avoir montré un monde déshumanisé où l'escalade de la violence atteint l'horreur absolue, l'opéra introduit avec la mort de Nadia l'espérance d'un monde meilleur, suggéré par un moment musical empreint d'un lyrisme inattendu. Aussi les *Flower Children* que l'on ne peut s'empêcher de reconnaître en ces « seekers » représentent-ils un pacifisme et un spiritualisme bienvenus. Or, la sérénité et le réconfort escomptés sont refusés à l'assistance, sur scène et dans la salle : le Sauveur n'en est pas un !

Les regrets sont similaires à ceux que suscitait l'aria d'Hermès dans *King Priam*, et bien que, dans *The Ice Break*, les accords

métalliques de la guitare électrique aient remplacé les suaves accents de la harpe, la tentation, pour le public, d'assimiler l'ersatz proposé à l'expérience véritable de la transcendance est la même. Lorsque Meirion Bowen déplore que l'exclamation d'Astron dénonçant le culte dont il fait l'objet « hardly registers », il offre la confirmation que l'énoncé *sonne faux* et que la parodie fonctionne, à ses propres dépens. Le recours au *falsetto* ne peut qu'irriter l'auditeur, le déstabiliser et installer le doute dans la béance qui attendait d'être comblée par une réponse. Une fois passé le moment d'intense déception, l'appréciation esthétique de l'épisode peut devenir plus positive.

En 1991, le même critique, chargé de la présentation de l'opéra accompagnant l'enregistrement réalisé par Virgin Classics, n'hésite pas à qualifier la scène de « crux of the opera ». Son commentaire ne porte plus désormais que sur la teneur du message d'Astron qui, assure-t-il en écho à Ian Kemp, « represents Tippett's own stance »[22]. Si, avec le temps, l'accueil de l'œuvre s'avère plus enthousiaste, les propos de Bowen témoignent encore, quelque dix ans plus tard, qu'il est plus facile de feindre d'ignorer la valeur d'avertissement du « chanter faux » qui caractérise la scène et de paraphraser le message d'Astron en faisant semblant de croire qu'il est aussi celui du compositeur, sans se poser trop de questions

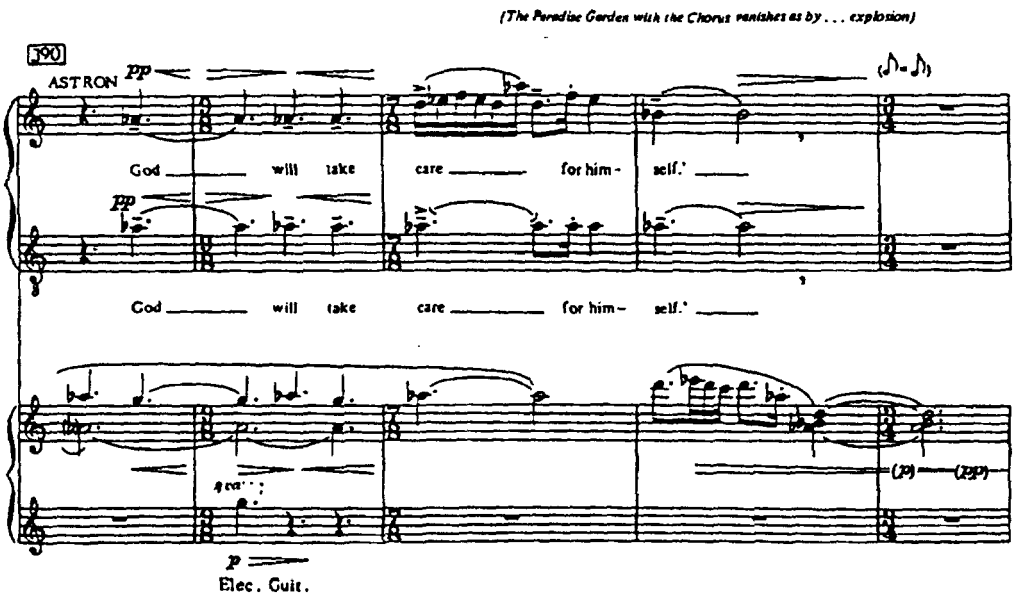
---

22 Meirion Bowen, Introduction. *The Ice Break* de Michael Tippett, dir. David Atherton, London Sinfonietta, David Wilson-Johnson, Heather Harper, Sanford Sylvan. Virgin Classics VC 7 91448-2, 1991.

gênantes. Ce message humaniste, aussi tentant soit-il, n'est-il pas un leurre, comme toute réponse définitive à la difficulté de vivre ?

*

▬ Qui est donc cet Astron qui refuse d'être adulé, qui semble se désolidariser des paroles qu'il profère et dont le message retentit à nouveau après sa disparition ? N'a-t-il de réalité qu'hallucinatoire ou bien a-t-il une existence autonome, en dehors de l'imagination de ce chœur qui part en fumée ou « explose » au moment où sa voix *off* se fait entendre une dernière fois ? Autant de questions qui restent sans réponse, comme celle de l'interprétation de la didascalie finale de la scène, dont l'emplacement tend à suggérer que la disparition du chœur s'amorce avant même que la voix d'Astron se soit tue, sans que rien n'autorise à penser que le messager « survive » ou non à ceux qui l'ont vu et entendu (390).



Si messager il y a eu, il était porteur d'un questionnement infini et en aucun cas d'une quelconque réponse. Le ressort dramatique repose sur la disparité entre les attentes et les faits. En suscitant des espoirs aussitôt réduits à néant, la scène est extrêmement déstabilisante dans sa progression, comme dans l'énonciation « double » perceptible dans les phénomènes parodiques précédemment analysés.

Affirmer que le doute généralisé prévaut dans cette scène de l'opéra est une conceptualisation elle-même inadéquate pour rendre d'une expérience dont la nature essentiellement *musicale* vient d'être mise en évidence. Aussi est-il préférable de conclure sur une image, celle du scintillement d'un astre qui paraît et décline, croît et décroît, dans une oscillation sans fin entre affirmation et négation :

> Binarius, le Binaire, est le nom du Diable, celui qui est partagé entre la pure lumière et l'horreur de son obscurcissement. Le Binaire a son étoile : Algol, à l'éclat intermittent. Cet astre croît et décroît, tour à tour : plongeant dans l'eau de la croyance et brûlant ensuite au feu de l'incrédulité ; il éprouve sa trempe, ainsi qu'on durcit l'acier.[23]

---

23 Jean-Louis Bouttes, *Jung : La puissance de l'illusion*. Paris : Seuil, 1990, p.174. Dans le même paragraphe, consacré à l'affect du doute, on peut lire : « Deux n'est pas une somme, mais l'échec perpétuel d'une addition ; la somme impossible, c'est le sens » (p.173).

Chapitre VI

Quand le silence est d'or : Grand Œuvre et opéra

Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe
O vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte
Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence
Tu m'as donné la boue et j'en ai fait de l'or.

Baudelaire

■ Il est à peine paradoxal de considérer la musique comme l'art du silence, si l'on songe combien est étroite l'alliance entre son et silence, non seulement sous sa forme la plus élémentaire, celle du couple être/non-être qui traduit la conception commune du silence comme absence de son, mais plus profondément, comme on ne peut l'ignorer depuis la magistrale étude de Jankélévitch, parce que

la musique *est* silence, un « silence audible » qui s'adresse à l'esprit :

> Cette voix d'un autre ordre ne vient pas d'un autre monde [...]. Elle vient du temps intérieur de l'homme, et aussi de la nature extérieure.[1]

Son rôle est loin d'être négligeable, car

> si cette voix ne nous révèle pas les mystères de l'au-delà, elle peut rappeler à l'homme le mystère dont il est porteur.[2]

TRANSMUTATION

Guère plus surprenante, l'idée que création musicale et tradition alchimique puissent être intimement liées, surtout dans la démarche d'un compositeur dont la divinité tutélaire est Hermès. Musique et alchimie sont tenues pour être deux arts. Si la dénomination n'est pas à démontrer en ce qui concerne la première, une mise au point s'impose pour la seconde. Quoi de plus dissemblable, en effet, que la composition musicale et la recherche de l'élixir de longue vie ou la transmutation des métaux en or pur ? Jugée à l'aune de la chimie moderne, l'alchimie ferait, aux yeux de certains, piètre figure comme science. Il est vrai que ses obscures manipulations de cornues dégageant des vapeurs sulphureuses n'ont point de visée scientifique au sens moderne du terme. Est-ce pour autant un art ? L'Adepte,

---

[1] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*. Paris : Seuil, 1983, p.186.

[2] Jankélévitch, *op. cit.*, p.190.

puisqu'il se nomme ainsi, est celui qui a reçu un don de Dieu, la haute inspiration sans laquelle la réalisation du Grand Œuvre est impossible. Telle est sa croyance. Ses réalisations ne sont pas seulement le fruit du labeur et de la technique, mais d'une connaissance révélée par une source divine. *Praxis* et inspiration sont indissociable dans une transmutation alchimique qui s'opère à plusieurs niveaux, la transformation des métaux en or étant à la fois réelle et symbolique, matérielle et spirituelle. L'alchimie illustre le désir humain de tout transformer en éternité et repose sur la conviction, érigée en postulat par C.G. Jung, que matière et psyché sont deux aspects d'un même phénomène[3]. De même que le métal vil est transmué par le feu secret en métal précieux, l'homme ordinaire se mue en Adepte sous l'effet de sa pratique alchimique qui réalise une purification intérieure grâce au Verbe. Sa quête, qui s'ancre dans la matière pour pénétrer les voies de la nature, passe par une initiation dans la solitude de l'étude et du travail, la pratique jointe à la lecture des textes anciens préparant le profane à l'écoute de la voix divine. Voilà en quel sens il faut comprendre le nom d'*Artiste* qu'il s'octroie.

L'ART DE MUSIQUE

Or, pour l'hermétiste, « l'art » de référence ne peut être que la musique. De tous temps, les affinités entre « Art d'Hermès » et

---

[3] Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*. Paris : Buchet/Chastel, 1970, *passim*.

« Art de Musique » n'ont pas manqué d'être soulignées[4] et les deux appellations sont devenues interchangeables comme synonymes d'alchimie. Le rôle essentiel de la prière, de l'invocation incantatoire pour solliciter l'aide divine introduit, certes, une composante « musicale » dans l'opération alchimique, mais c'est surtout sa valeur symbolique qui lui vaut une telle désignation, en vertu de la dimension cosmique qu'elle revêt et qui, au-delà de la transmutation matérielle des métaux et spirituelle de l'homme, fait intervenir les notions d'*harmonia mundi* et de musique des sphères. La démarche de l'Adepte se situe dans un *unus mundus* où se correspondent les sons de la gamme, les planètes, les métaux, les couleurs, les jours de la semaine et les degrés de l'Œuvre, tous au nombre de sept.

MACROCOSME ET MICROCOSME

La conception du monde comme concert parfait de la nature a beaucoup imprégné les textes et l'iconographie alchimiques. Une gravure du *Museum Hermeticum* (1677) représente les sept métaux sous la forme de sept musiciens jouant chacun d'un instrument dans une grotte[5]. Au-dessus d'eux, à l'air libre, assis chacun au pied d'un arbre, *trois* personnages illustrent, sans qu'elle soit citée, la devise alchimique bien connue de la *Table d'émeraude* : « Tout ce qui est

---

4 Bernard Roger, *A la découverte de l'alchimie*. St Jean de Braye : Éditions Dangles, 1988, pp.331-337.

5 *Museum Hermeticum* (Frankfurt, 1677), gravure reproduite dans l'ouvrage de Bernard Roger, *op. cit.*, p.333.

en haut est comme tout ce qui est en bas, tout ce qui est en bas est comme tout ce qui est en haut, afin que s'accomplisse le miracle de l'Unité ». Le personnage de gauche arbore un triangle pointé vers le haut, celui de droite un triangle pointé vers le bas et celui qui se tient au centre une étoile réunissant en elle les deux triangles. Un anneau céleste les entoure, orné du soleil, de la lune et des étoiles, motif qui apparaît deux fois, dans la partie supérieure et dans la partie inférieure du cercle. Aux quatre coins de la gravure on reconnaît les *quatre* éléments : Feu, Air, Terre et Eau. L'alchimiste, en travaillant les métaux, dont la gestation au sein de la Terre-Mère est musicale, si l'on en croit la Tradition, participe de cette harmonie qui se retrouve sur terre dans toute triade et tétrade. Le ciel sert à circonscrire le macrocosme, ainsi que le microcosme de l'Adepte, dont l'ambition est de parvenir, entre son Moi et la matière, à l'accord parfait qui existe entre le musicien et son instrument. Tel le musicien qui embrasse simultanément passé, présent et futur, l'Adepte-Artiste, en digne descendant de Mnémosine, vise aussi à la contemplation du triple temps.

Si l'alchimie a toujours revendiqué sa parenté avec la musique, l'inverse est beaucoup moins vrai. La raison en est moins l'indifférence de la musique envers l'alchimie que le devoir de réserve de tout initié, qui tait nécessairement ses liens avec l'ésotérisme. Un compositeur qui s'identifie ouvertement à Hermès

(voir « Hermès et ses doubles ») ne se proclame pas pour autant alchimiste des sons. Aucun propos de Tippett ne suggère, même métaphoriquement, que ce soit le cas. Dans son œuvre, en revanche, les indices abondent, pour peu que l'on rassemble ce qui est épars et que le travail de synthèse s'attache à répertorier certaines récurrences qui deviennent alors significatives.

Avant même de procéder à une lecture attentive des livrets et des partitions, on ne peut s'empêcher de remarquer que la place d'honneur qu'occupe l'opéra dans sa production musicale est pour le moins suspecte, si l'on songe que, par son nom même, l'opéra se pose comme *œuvre* par excellence, et que, par l'alliance des paroles et de la musique qui le caractérise, il tend à réaliser les « noces chymiques » du Grand Œuvre, dont le but ultime semble être, pour l'Adepte Tippett, la transmutation de la musique en silence.

1. *Opus*

ALCHIMISTES

Si le compositeur est une personnification, mi-sérieuse, mi-ironique, on l'a vu, du « dieu des alchimistes », le rapprochement entre ses opéras et l'*opus alchemicum* révèle des similitudes frappantes. Il est, par exemple, un personnage qui ressemble étonnamment aux auteurs de l'opération alchimique. Madame

Sosostris, dont l'apparition, brève mais décisive, permet de clarifier de manière définitive la situation jusque-là sans issue de Jenifer et de son père, le matérialiste invétéré, et Mangus, le psychanalyste qui fait office de mage dans la recherche des diagnostics et de magicien par ses thérapies, ne sont pas à proprement parler « fils d'Hermès » ; Faber, en revanche, dont le nom latin est en conformité avec son métier de « civil engineer », se présente lui-même dans *The Knot Garden* comme « the maker ». Cet *homo faber* rappelle immanquablement le forgeron que Mircea Éliade assimile à l'alchimiste des premiers âges, ce forgeron qui, dans les sociétés primitives, est investi de pouvoirs mystérieux, car son travail des métaux le met en contact direct avec la Terre-Mère qui les produit et, par conséquent, l'initie aux secrets de cette dernière[6]. Le parcours du personnage est particulièrement significatif. Il s'avère d'abord que Faber est plutôt mal nommé : « the maker » est un époux stérile et son travail de « civil engineer » n'est pas pour lui une vocation mais un simple refuge à ses problèmes conjugaux. Entre cette piteuse image du début et le tableau inverse qu'offre Faber dans la scène finale, le déroulement de l'opéra a rendu les spectateurs témoins d'une transmutation psychologique qui réconcilie l'homme avec sa femme et surtout avec son nom, après la prise de conscience de ce qui lui

---

6 Mircea Éliade, *Forgerons et alchimistes.* Paris : Flammarion, 1966, p.85.

manquait pour exister vraiment : « I am all imagination », déclare-t-il enfin, fier de pouvoir annoncer : « Now I stand up : Faber : man : maker : myself » (III.10, p.113). À elle seule, la ponctuation indique par l'égalité des quatre termes la résolution de la crise d'identité que traversait le personnage. Sa capacité de transformation intérieure l'a rendu apte, comme l'alchimiste digne de ce nom, à agir désormais sur le monde.

OPÉRATIONS HERMÉTIQUES

Dans le même opéra, le processus alchimique sert de métaphore aux relations qui s'instaurent entre les personnages. L'onomastique y est particulièrement suggestive. Outre Faber, il y a Dov qui, par son homophonie avec le nom anglais de la colombe, « dove », représente tout ce qui est blanc, pur, aérien, pacifique. Dov, diminutif de David, évoque aussi le roi des Psaumes dont le personnage, musicien de son état, est effectivement le pâle reflet. Mel, qui n'a du miel que le nom, est l'exact opposé de Dov. Il est de race noire et exerce le métier d'écrivain – complémentaire de celui de musicien quand il s'agit de composer un opéra. Les deux activités, réunies chez Tippett en un seul homme – production de texte et production de musique – sont dissociées sur la scène, puisque confiées à deux créateurs distincts. Or leur union semble compromise, car Dov et Mel forment, de manière significative, un couple homosexuel autrefois très uni et aujourd'hui sur le point de se séparer. Il faut préciser qu'à aucun moment il n'est question d'opéra

entre eux et que leurs rapports sont définis et modifiés au fil de l'œuvre par une référence extra-musicale à *La tempête* de Shakespeare. Mangus, le psychanalyste, imagine, en effet, un jeu de rôle pour régler les problèmes relationnels des protagonistes et son choix se porte sans hésitation sur *La tempête*. Dov, conformément à sa nature, est assimilé à Ariel, c'est-à-dire à l'envol de l'imagination, tandis que Mel devient Caliban, archétype de l'instinct animal. La situation conflictuelle qui s'est installée ne peut s'arranger que lorsque Mangus, le Prospero du moment, se résoud à libérer non seulement Dov mais aussi Mel et à les accepter tels qu'ils sont. Ainsi se réalise la réunion des contraires, *coincidentia oppositorum* qui réconcilie le blanc et le noir, l'air et la terre, l'esprit et le corps.

NOCES CHYMIQUES

Dans *The Midsummer Marriage*, Mark et Jenifer offrent une version du couple royal des « noces chymiques ». Le scénario de cet opéra, qui s'achève par l'union physique et mystique des jeunes gens, est sans conteste celui d'une hiérogamie dont la symbolique sexuelle est semblable à celle de la tradition alchimique. L'évolution psychologique des héros, de l'innocence à l'expérience, se trouve condensée en quelques étapes cruciales qui sont celles du processus d'individuation tel que Jung l'a décrit. Au temps de l'action s'ajoute effectivement le temps de l'inconscient, celui de l'accomplissement du Soi, selon les trois phases que Jung a identifié de manière très

convaincante comme étant celles de l'*Ars Magna*[7]. Au tréfonds de l'inconscient, ont lieu des processus étrangement semblables aux opérations hermétiques. On ne peut parler de correspondances fortuites mais d'un lien entre matière et inconscient assuré par un phénomène de projection, les expériences psychiques inconscientes de l'alchimiste étant vécues par lui comme propriétés de la matière[8]. Tenté par la transposition artistique d'une théorie aussi séduisante, Tippett saisit l'occasion de matérialiser un processus psychologique supposé indicible ou irreprésentable en sons et en images empreints de la symbolique alchimique interprétée par le psychanalyste suisse. Pour ce dernier, la phase inaugurale est la rencontre avec l'ombre, la découverte par l'individu de ses côtés les plus obscurs – négatifs et enfouis – équivalente de la *nigredo*, lors de laquelle la matière est calcinée en vue de sa purification. Suit l'intégration des caractéristiques psychiques du sexe opposé, la résolution de la célèbre dichotomie *animus/anima*, comparable au mariage mystique entre les éléments lors de l'*albedo*. Enfin se produit la fusion des contraires dans une action sacrificielle de renoncement à la revendication initiale, ceci étant désormais possible grâce à la connaissance véritable de soi ainsi acquise. Le principe d'individuation, devenu conscient, subordonne alors toute chose.

---

[7] Carl Gustav Jung, *op. cit.*, pp. 299-303. Pour une synthèse de la pensée de Jung sur ce sujet voir Marie-Louise von Franz, *C.G. Jung : son mythe en notre temps*. Paris : Buchet/Chastel, 1975, pp.252-257.

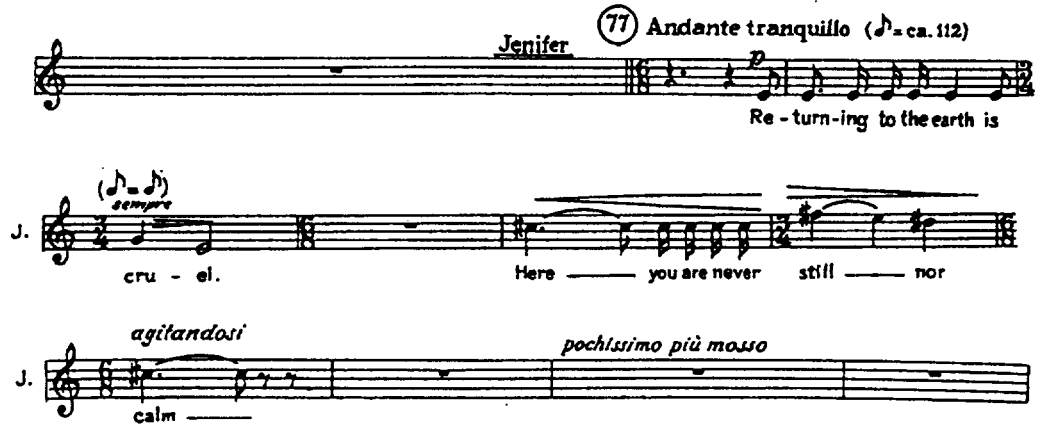
[8] Carl Gustav Jung, *op. cit.*, pp.315-330.

C'est la phase ultime de l'alchimie, la *rubedo* ou *citrinitas* par laquelle se trouvent réunis les quatre éléments.

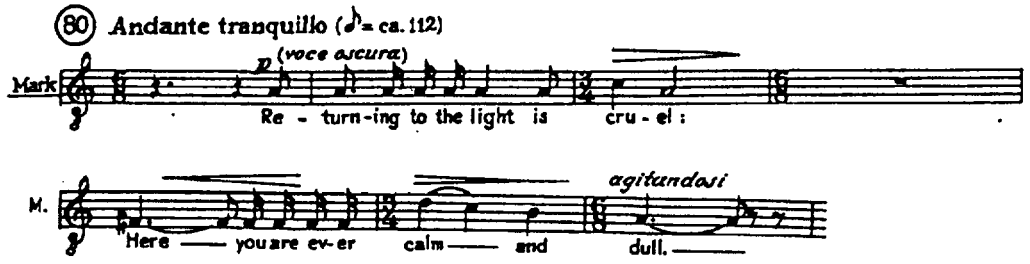
COINCIDENTIA OPPOSITORUM

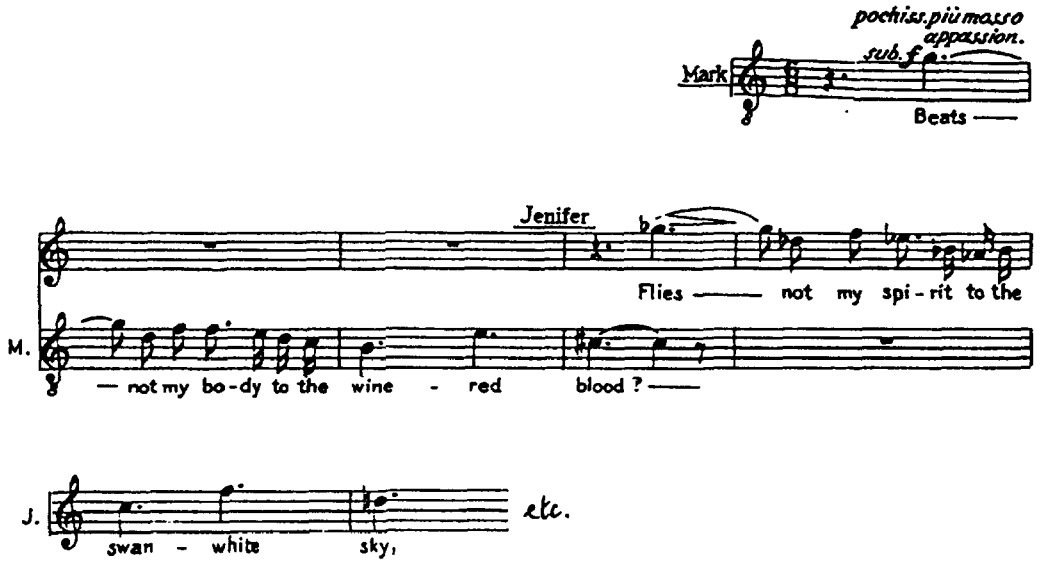
Ce parcours, qui constitue la trame de l'opéra, est illustré par des scènes hautement symboliques, comme celle qui clôt l'acte I, moment décisif dans l'aventure des jeunes fiancés, Mark et Jenifer, où paroles et musique s'allient pour produire un épisode d'une étonnante intensité. Le texte, d'une grande richesse sémantique, est bâti sur l'opposition entre l'ombre (*nigredo*) et la lumière, et leurs corollaires que sont les couples ascension/chute, ciel/terre, et blanc (*albedo*)/rouge (*rubedo*). Sur le plan lexical, cette antithèse se traduit essentiellement par les termes « starry heaven » et « fruitful earth » désignant le lieu d'où reviennent respectivement Jenifer et Mark, à l'issue de la première partie de leur cheminement. Il s'agissait pour elle « to climb the staircase » et pour lui de s'enfoncer « down, downward to the centre doubled downward » comme le préconise la psychologie des profondeurs. A leur retour, ils apparaissent « *partially transfigured* », précise la didascalie, leur transfiguration complète n'étant possible qu'après avoir connu l'expérience opposée. Cette étape à venir est préfigurée par « *the reflection of a red glow* » sur la robe de Jenifer et « *the reflection of a white light* » (p.37) sur l'habit de Mark, tandis qu'il monte à son tour aux cieux et qu'elle pénètre dans les entrailles de la terre. Tout au long de la scène, le contraste entre les deux univers et le désaccord entre les jeunes gens s'expriment par des antithèses

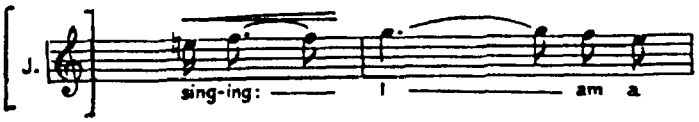
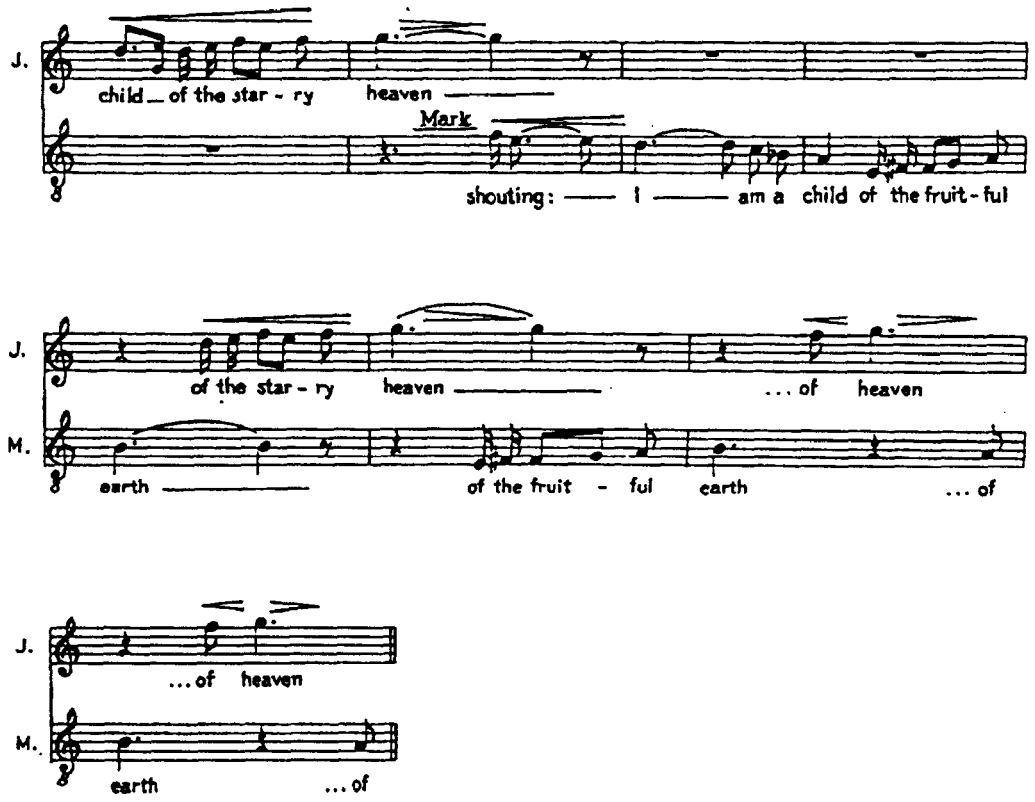
lexicales qui insistent tellement sur la polarité que la *coincidentia oppositorum* finit par s'imposer comme une nécessité : « body »/ « spirit », « light »/« darkness », « serpent »/« saint », ou bien encore « wine-red »/« swan-white ». Message émotionnel autant qu'intellectuel, puisque la musique contribue fortement à accentuer les contrastes. Lorsque Jenifer, partie dans les cieux à la recherche de ses qualités « masculines », de son *animus*, est enfin de retour, elle s'exclame :



Le retour de Mark, après avoir trouvé son *anima* au sein de la terre, est parfaitement symétrique et suit la même ligne mélodique, seulement transposée à la quinte inférieure :



Aussi la divergence entre les deux expériences est-elle exprimée par le contraste entre le son et le sens, la similitude mélodique étant *contredite* par la différence sémantique. Le duo qui suit fonctionne de la même façon. Chez les deux protagonistes, la structure syntaxique du discours est identique et le rythme semblable. Les deux lignes mélodiques paraissent jumelles, mais la véhémence de Jenifer se traduit par un écart significatif : partant de la même note initiale que Mark – à l'octave supérieure – altérée en bémol, elle termine sa question un demi-ton plus haut que lui sur les trois dernières notes :

Soprano et ténor se livrent alors à un nouvel *agon* verbal, tandis que, par leur chant, ils sont en totale harmonie, les deux voix se faisant merveilleusement écho :



Cette dissociation des paroles qui démentent la musique suggère l'erreur des jeunes gens qui se querellent, sourds à l'harmonie à laquelle ils pourraient prétendre, puisque leur expérience vise en fait à les rapprocher. Il est impossible de citer ici l'itinéraire complet des fiancés, mais il s'achève effectivement par la réalisation du Soi, au-delà des contradictions, à l'issue de l'épreuve du feu, dans la « radiant transfiguration in red and golds » (p.49), aux couleurs de la *rubedo* et de la *citrinitas*.

MORT ET RENAISSANCE

La réalisation du Grand Œuvre est également présente dans les autres opéras de Tippett. Tous participent de la même alchimie psychique qui est le sujet de chacun d'eux et détermine toujours

l'écriture, aussi bien dans le principe d'organisation dramatique que dans le langage employé et les images choisies. *King Priam* est bâti sur le schéma du vieux roi tué par le jeune roi, de la mort nécessaire à toute nouvelle naissance : de même que le profane doit céder la place au néophyte, la matière doit se dissoudre pour que l'or apparaisse. Priam, par son interrogation à propos de Pâris : « Shall he die that I may live ? » illustre la futilité de toute tentative visant à inverser le processus. Quant au père de Jenifer, sa mort aussi est inéluctable, puisqu'il fait obstacle à l'accomplissement de l'union de sa fille et de Mark. Ces derniers sont responsables de sa mort, ce saisissement fatal dont il est victime lorsqu'il doit affronter la détermination des fiancés.

Dans *The Knot Garden*, Mangus-Prospero meurt métaphoriquement par son abdication, son renoncement aux pouvoirs qu'il exerçait sur son île-jardin. Mais ce qui caractérise principalement l'opéra est l'insistance sur l'évolution constante, tantôt subtile, tantôt brutale, des relations qui se nouent entre les personnages, et qui constitue à elle seule l'action du drame. Celui-ci repose sur ces confrontations brèves, parfois violentes, parfois tendres, qui aboutissent à la formation de nouveaux couples qui se défont aussitôt. Après bien des tâtonnements, comparables à ceux de l'Adepte, l'alliance idéale est réalisée, mais demeure fragile :

> If, for a timid moment
> We submit to love,
> Exit from the inner cage,
> Turn each to each to all [...]
> We sense the magic net

That holds us each veined
Each to each to all. (III.9, p.112)

La formulation est empruntée au poème de l'hermétiste Gœthe, « Das magische Netz », et au-delà de la constitution d'un couple réussi, transparaît le sens de l'harmonie universelle, l'éclatement de la subjectivité étant prôné comme un impérieux « solve et coagula ».

Un autre opéra, *The Ice Break*, peut-être mentionné en relation avec la notion de « rebirth » déjà rencontrée. Le thème de la seconde naissance y est traité à travers la mésaventure d'un personnage nommé Yuri, qui vit un *regressus ad uterum* physique et spirituel. À la suite d'un accident, il se retrouve plâtré de la tête aux pieds et lorsque, au bout du temps voulu, il sort de sa gangue de plâtre, l'événement fait penser à l'éclosion d'un œuf libérant un poussin. L'image de la coquille n'est pas sans rappeler l'œuf philosophique, autrement dit l'athanor des alchimistes, si important pour la réussite de l'opération. Une nouvelle fois, la symbolique ne peut être fortuite. L'essai rédigé par le compositeur et intitulé éloquemment *Moving into Aquarius* prouve, s'il en était besoin, par sa référence à l'ère du Verseau, l'intérêt de Tippett pour la tradition ésotérique – qu'elle soit astrologique, hermétique ou kabbalistique[9].

MERCURE

Pour désigner l'élément primordial de leur œuvre les alchimistes ont emprunté le nom latin d'Hermès, autrement dit,

---

9 Michael Tippett, *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974.

Mercure. Sans définir par ce vocable une matière déterminée, ils recouraient à une symbolique du vif-argent, l'eau qui ne mouille pas, l'esprit de la matière. Ce mercure apparaît dans plusieurs des opéras sous la forme du miroir qui capte le feu secret du soleil. Celui que Jenifer tend à Mark à l'issue de la première partie de son expérience initiatique possède le pouvoir de révéler la vraie nature au-delà des apparences : « See by a heavenly magic in the glass/The fearful face behind the mask » (I.8, p.37). Celui d'Hermès dans *King Priam* reflète la vanité et l'illusion dénoncées par W.B. Yeats dans « Statues » : « Mirror upon mirror mirrored is all the show » (III. Interlude 3, p.89), tandis que Priam, en écho, y perçoit l'annonce de sa mort :

> I see mirrors,
> Myriad upon Myriad moving
> The dark forms
> Of creation. (III.4, p.91)

2. Chromatismes

LE ROUGE ET LE BLANC

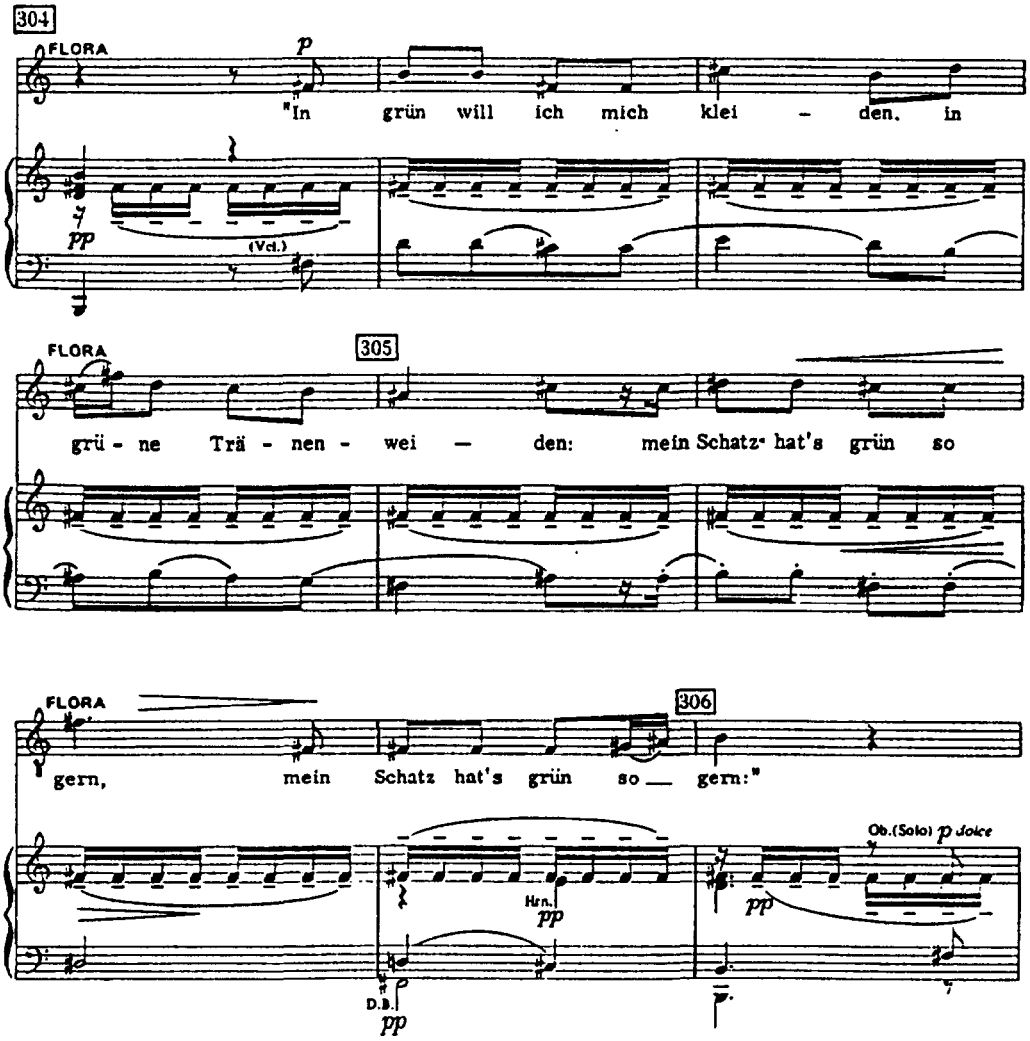
La symbolique des couleurs, quant à elle, est trop insistante pour ne pas être suspectée d'appartenance alchimique également. On a vu que l'affrontement de Mark et Jenifer s'exprimait verbalement en termes de contraste entre le rouge et le blanc. De leur propre aveu, Jenifer, après sa montée aux cieux, revient « swan-white »,

tandis que Mark remonte des enfers « wine-red ». C'est sur cette opposition des couleurs que se construit le duo qui suit. Le blanc, qui signale la seconde étape de l'*opus alchemicum*, vient après la dissolution de la *materia prima* que Jung rapproche de la rencontre avec l'ombre. La mention du blanc suffit à indiquer avec précision l'état psychologique de la jeune fille, puisqu'on sait que l'*albedo*, grâce à une régulation attentive du feu sous le creuset, aboutit à l'intégration de la qualité opposée de la matière, soit, sur le plan psychique, à l'acceptation de la composante essentielle de l'autre sexe, en l'occurrence l'*animus* . Le rouge qui accompagne Mark fait figure de promesse, celle de la *rubedo*, stade ultime de la synthèse des éléments. Il s'agit d'un indice dramatique qui ne prendra tout son sens qu'au moment même où cette étape finale sera atteinte, c'est-à-dire concomitamment au dénouement de l'opéra, lors de la scène intitulée « Fire in Summer » (III.8). Chant et danse s'y mêlent pour susciter les feux de la Saint Jean, au milieu desquels a lieu l'union des jeunes gens, dans une lumière d'un rouge orangé – « *glowing* », « *incandescent* », préconisent les didascalies (p.49) – qui rappelle la *citrinitas* souvent associée à la *rubedo* pour apparenter la couleur à celle du soleil. *The Midsummer Marriage* peut alors s'achever sur une nouvelle aurore.

LEVERT

Le jeu symbolique, lui ne prend pas fin, puisque, quelques années plus tard, un autre opéra sera placé de manière

complémentaire, semble-t-il, sous le signe de la couleur verte, *The Knot Garden*. Couleur d'eau succédant à la couleur de feu, émeraude de la *Tabula Smaragdina* et du Graal, sang du Lion Vert qui est l'or des philosophes, le vert du règne végétal qui emplit la scène de l'opéra et sert de métaphore à l'évolution des personnages est la couleur de la vie et de la mort, celle-là même que, pour les alchimistes, revêt la matière philosophale. Une fois encore, la représentation des profondeurs de la psyché passe par le truchement de la symbolique alchimique jungienne, dont l'exploitation n'est pas tant verbale que musicale. La mention titulaire, la mise en scène suggérée par les didascalies et les images végétales dont sont émaillées les répliques ne suffiraient pas à elles seules à faire du jardin éponyme autre chose qu'un décor. L'alliance des paroles et de la musique, en revanche, y parvient de manière spectaculaire. L'effet est d'autant plus saisissant que les moyens employés sont extrêmement modestes. Modeste également le compositeur, qui recourt à la musique d'un autre, *La belle meunière,* pour donner à son œuvre la coloration souhaitée ; ou du moins, quelle que fût son intention, tel est l'effet produit par l'intrusion du lied schubertien dédié à la couleur verte, *Die liebe Farbe*, dont Flora chante soudain un extrait (II.9) :



L'empathie entre humains et végétaux qui se dégage du lied reste un moment inoubliable de l'opéra, grâce à l'effet de contraste stylistique entre la musique citée et la musique écrite par Tippett induisant inévitablement chez l'auditeur une forme de nostalgie – à l'égard de la mélodie passée et de la couleur qui lui est attachée. La quête du vert, à la fois retour et avancée, témoigne que tout ce qui est devant est comme tout ce qui est derrière, pour paraphraser

la formule d'Hermès[10]. Tippett tient la scène pour le lieu où chromatisme visuel et chromatisme sonore peuvent fusionner, partageant en cela l'idéal synesthésique d'un Père Castel, d'un Rimbaud ou d'un Scriabine.

3. Chiffrage

NOMBRES

La part de la musique dans le symbolisme alchimique n'est jamais négligeable, souvent prédominante et parfois essentielle, notamment lorsqu'il s'agit de la correspondance entre les sons, les nombres et l'ordre du cosmos. De même que le Grand Œuvre se pose comme archétype de la Création, les opéras de Tippett, par leur référence à la tradition ésotérique, font de la création musicale un archétype de la création du monde. Les notions pythagoricienne ou chinoise d'harmonie des sphères, allient cosmologie, science des nombres et musique tout comme la tradition chrétienne qui distingue, selon saint Augustin, le rythme ternaire de la perfection et le rythme binaire, imparfait, le chiffre sept étant l'expression musicale de la sagesse. On sait les affinités du compositeur avec la pensée de l'évêque d'Hippone à qui il a consacré un oratorio.

---

10 La version française du *Knot Garden*, *Le jardin-labyrinthe*, jouait d'ailleurs sur l'éclairage verdâtre et l'envahissement de la scène par un labyrinthe de verdure pour créer une atmosphère fortement colorée, comme pour matérialiser les potentialités synesthésiques de cette œuvre « verte » (production ARCAL-La Ferme du Buisson, mise en scène Christian Gangneron, direction musicale Philippe Nahon, Noisiel, 15 janvier 1994).

Or, la scène *7* de l'acte *III* – du *Midsummer Marriage* – est l'occasion pour un couple venu d'un autre âge et dénommé à juste titre « the Ancients » de déclarer :

> From heavenly One the Two divide
> And Three as Paraclete can make
> Symbolic union with the Four. (p.50)

Ces propos ressemblent fort, tant par la forme que le contenu, à une devise alchimique. Le sept joue d'autre part un rôle essentiel dans *The Knot Garden* où un remarquable septuor, construit avec le plus grand soin, constitue un temps fort de la dramaturgie. Lorsque Denise, la belle-sœur de Faber, revient de camps de concentration, à l'écoute de son aria de douleur et de révolte tous restent d'abord sans voix (I.13), puis Mel répond dans son propre langage qui est le blues. Il offre ainsi un exutoire aux émotions des autres qui, petit à petit, joignent leurs voix à la sienne. Le premier à le suivre est Dov, puis Flora intervient, tandis qu'avec l'introduction du *jazz kit* le rythme s'accélère et s'intensifie. Faber remplace alors Mel, et Thea, la femme de Faber, prend le relais de Dov. Les intervenants se succèdent en chassé-croisé jusqu'à ce que Mangus se fasse entendre. Denise prend aussi la parole et, les personnages étant au complet, c'est-à-dire au nombre de sept, la scène s'achève non pas à l'unisson mais dans une polyphonie aux dissonances difficilement supportables, où chacun donne libre cours à ses émotions et où transparaissent les préoccupations individuelles. Seul Mel est capable de garder ses

distances, comme en témoigne le ton ironique sur lequel il clôt, en solo, ce débordement collectif : « Sure, baby » (p.104). La symbolique des nombres détermine dans ce cas l'organisation dramatique de l'œuvre et son pouvoir structurant s'exerce dans tous les opéras de Tippett. Elle ne se confond pas avec l'arithmosophie secrète des partitions, la conception des rapports numériques personnelle au compositeur et qui préside, consciemment ou non, à son travail d'écriture. Ce type de déchiffrement n'entre pas dans le cadre de la présente étude.

BITTER-SWEET

En revanche, sans tenter de percer ces arcanes, il est loisible d'apprécier la part du *secret* dans l'ensemble des œuvres. L'or de l'Adepte-musicien n'est pas de métal. Le matériau que Tippett utilise est le son qu'il transmue en musique et qui, à son tour, se change en silence.

De même que la pierre philosophale est la réunion des contraires, cette musique est une *coincidentia oppositorum* qui se définit elle-même, à travers les propos plus modernes de Dov, comme « bitter-sweet ». Cet oxymore est récurrent dans *The Knot Garden*, et qualifie toujours la musique, que ce soit par l'intermédiaire de Dov, le musicien, ou d'autres personnages totalement étranger à cet art, comme Denise. Lorsque Dov demande à Flora si elle aime la musique – « music that's bitter-sweet », précise-t-il dans une parenthèse comme s'il s'agissait d'une tautologie (p.107) – celle-ci répond en entonnant le lied de Schubert qui

correspond parfaitement à cet adjectif et qui, par l'effet de mise en abîme constitué par l'intrusion d'un chant dans le chant continu qu'est l'opéra, fait ressortir le caractère doux-amer de toute la musique du *Knot Garden*, si proche bien que si éloignée de ce lied. En effet, la tonalité de *si* mineur qui caractérise la citation schubertienne parvient à dominer tout l'opéra, en dépit de tendances atonales, et lui confère une atmosphère particulièrement sombre. Flora trouve une consolation fugitive par le chant, qui lui est doux, mais elle éprouve aussi une complaisance certaine à chanter son chagrin et à jouir de l'amertume exprimée par le lied. *Delectatio morosa* à laquelle Dov répond par le blues, musique différente par son style mais non sa nature, acceptation du chagrin qui console à demi. Ce ton envahit tout l'opéra et en constitue, en quelque sorte, la leçon. Psychologiquement, pour les personnages, il s'agit d'assumer leur nature véritable et celle des autres, dans la lignée des « comedies of forgiveness » de Shakespeare et de *La tempête* en particulier. La musique dont il est question et celle qui se donne à entendre ne sont pas destinées à l'oubli des peines, mais elles permettent d'aller au fond de soi et d'y puiser la force de résister.

L'ŒUVRE DU TEMPS

Comme l'a montré Mircea Éliade dans *Forgerons et alchimistes*, le rêve de l'alchimiste est de supplanter le temps dans son action en accélérant la transformation naturelle des métaux. La terre produisant des métaux qui, au fil du temps, deviennent or, stade ultime de leur développement, l'ambition de l'Adepte est de se

substituer au Temps pour brûler les étapes et obtenir de l'or sans attendre[11].

La structure des œuvres témoigne d'un souci du même ordre chez Tippett. Dans *The Midsummer Marriage* et *The Knot Garden*, qui se passent en une seule journée, l'unité de temps est strictement préservée. Mais les deux œuvres reflètent des conceptions bien distinctes du temps, cyclique dans la première, linéaire, ou plutôt en pointillés dans la seconde. Tandis que le monde du *Midsummer Marriage* continue à tourner seul, sans intervention extérieure, au rythme des heures et des saisons, le temps du *Knot Garden* est soumis au compositeur tout-puissant. Par un « dissolve » – terme alchimique s'il en est, qui apparaît dans les didascalies –Tippett interrompt brutalement une scène pour changer d'interlocuteurs ou de style musical, et ce à mainte reprise. Il joue au Mangus-Prospero de la fiction avec le déroulement de son opéra, et s'il lui arrive d'être tyrannique, il exerce ce pouvoir essentiellement contre lui-même, puisqu'il dissoud sa propre musique, qui devient ce qu'il aime à appeler de la « non-music », c'est-à-dire, pour le commun des mortels, du silence. Particulièrement révélateur est le finale du *Knot Garden*, qui s'achève sur ces mots : « The curtain rises », empruntés au *Between the Acts* de Virginia Woolf, chantés par Thea et Faber en un vibrant *si* majeur qui contraste avec le mode dominant de l'œuvre. Pour le couple, ils impliquent un nouveau

---

11 Mircea Éliade, *op. cit.*, pp.137-138.

départ de leur relation, établi sur des bases meilleures ; pour le spectateur, c'est également un début. Dans le silence, il peut désormais s'adonner à la réflexion, attentif au son intérieur que lui a inspiré l'opéra. Le recours au « dissolve » a laissé des trous dans la trame du récit et il appartient au spectateur d'y suppléer dans le calme, une fois le spectacle terminé.

SECRET

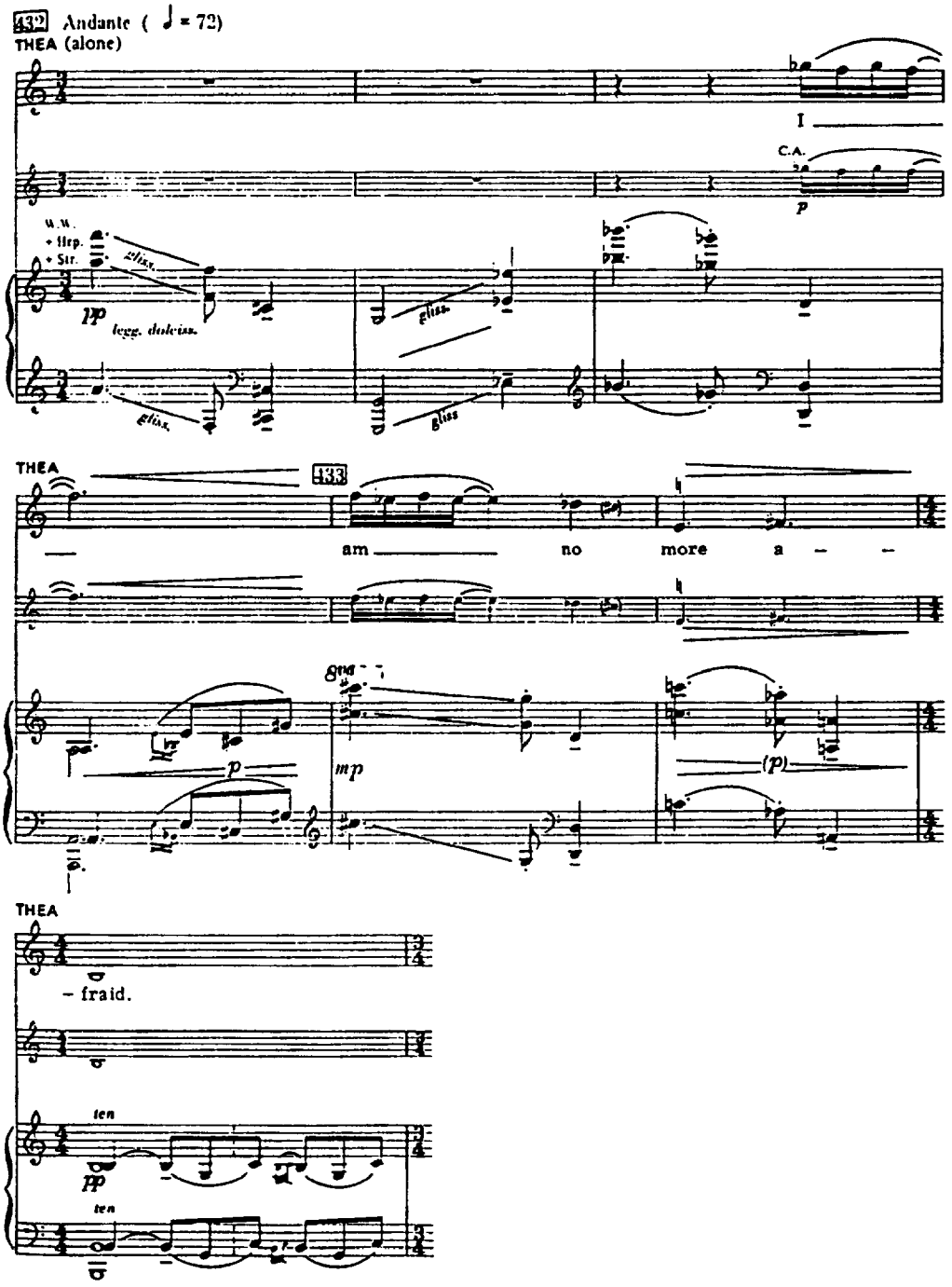
L'alchimie est l'art du secret et, à bien des égards, les opéras de Tippett demeurent hermétiques. *The Midsummer Marriage* repose sur une symbolique complexe mais en grande partie déchiffrable, alors que *The Knot Garden* est délibérément cryptique. Il est construit sur cette fameuse image du « knot garden » éponyme, ce jardin élisabéthain dont le dessin est chargé de sens. Son entrelacs de haies soigneusement taillées, séparées par des allées de sable ou de gravier ressemble à une personnalité mise en forme pour empêcher l'expression de son exhubérance naturelle, soit par des contraintes extérieures, soit par une ligne de conduite auto-imposée. Ce jardin se transforme sur scène selon les besoins : il devient labyrinthe lorsque les haies montent pour dresser des barrières entre les personnages, ou se métamorphose en « fabulous rose garden » (p.107), refuge des amoureux, ou bien revêt toutes les formes intermédiaires imaginables entre ces deux extrêmes. Il est l'occasion de métaphores filées dans le langage des personnages, surtout de Thea – c'est *son*

jardin – dont le discours, parsemé d'images végétales, invite à un déchiffrage constant :

> Only I may prune this garden...
> Where I touch the tap-root
> To my inward sap. (I.1, p.101)

Le sujet de l'opéra est un psychodrame, ce qui le situe dans le monde secret qu'est l'inconscient. Quant au mode d'expression choisi, il est essentiellement la charade, terme qui sert d'ailleurs de titre à l'acte III. Dans *King Priam* se trouvait déjà exprimée l'idée que « life is a bitter charade » (I. Interlude 2, p.78). La vie du *Knot Garden* semble « bitter-sweet » à certains mais plus que jamais elle demeure pour tous un rébus. Charades, rébus et autres formes d'expression voilée caractérisent aussi les écrits alchimiques. Pour les Adeptes, le secret était, et demeure aujourd'hui, une des conditions premières de l'*opus*, car la connaissance doit se mériter et la communication par énigme est un jeu de l'esprit qui demande effort et subtilité de la part de ceux qui la pratiquent. L'*opéra* en donne l'occasion au spectateur grâce à l'image du « knot garden » à partir de laquelle il lui faut reconstruire l'œuvre. Tâche semée d'embûches, car même lorsqu'il paraît prendre son rôle au sérieux, Tippett reste facétieux, fidèle en cela à son modèle Hermès. L'un des plus beaux moments du *Knot Garden* est aussi le plus ambigu. Il s'agit de l'aria de Thea, guérie de son mal-être par la thérapie de

Mangus. Nous sommes, symboliquement encore, à la scène *7* de l'acte *III*.



Suit la scène finale de réconciliation du couple, touchante de sincérité. Tout est bien qui finit bien. L'heureux dénouement se

trouve néanmoins assombri rétroactivement par l'aria de Théa, dans laquelle la mélodie et l'orchestration démentent les paroles : l'affirmation « I am no more afraid », commencée triomphalement sur un *sol* bémol aigu, s'achève sur un *si* naturel grave qui fait frémir. L'impression de malaise est renforcée par les timbres sombres de l'orchestration et la répétition de la phrase, à la fin de l'aria, sur la même ligne mélodique. Certes Thea dit avoir compris qu'il fallait chercher la solution en soi-même et non à l'extérieur, dans un quelconque jardin-refuge : «I know/Nature is us ». Pourtant elle ne peut s'empêcher de s'exclamer par deux fois : « O strange enigma ! », ce qui montre combien elle reste désemparéee devant le mystère de la vie.

*

▪ Pas plus que le Shakespeare de *La tempête*, Tippett, l'*implied author*, ne laisse le spectateur glisser dans la facilité ; il maintient en chacun le questionnement qui fait de lui un homme. Son éthos de « go-between » l'amène à assumer les contradictions inhérentes à sa vocation artistique et à la musique elle-même, elle qui est la meilleure et la pire des choses, comme cet amour dont il fait dire à Hélène dans *King Priam* : « immortal, incommensurable,/Love such as this stretches up to heaven, for it reaches down to hell » (III.1, p.86). Poussée à l'extrême, se trouve exprimée la dualité du

Midsummer Marriage entre « starry heaven » et « fruitful earth ». Elle résume la quête alchimique, Art d'Amour, qui passe, à des degrés métaphoriques divers, par la descente dans les entrailles de la terre et par une mort qui est prélude à une nouvelle naissance. Comme l'amour d'Hélène de Troie et comme la démarche alchimique, la musique de Tippett, et tout particulièrement ses opéras, assurent ce lien entre le Ciel et l'Enfer. Bien que le seul plan envisagé par le compositeur soit celui du psychisme humain, ce dernier se trouve largement dépassé par la référence constante aux divers niveaux de réalités qu'implique la possibilité de réalisation spirituelle toujours sous-jacente. L'expression d'une homologie entre monde ordinaire et univers ésotérique multiplie les niveaux d'interprétation, de sorte que le rôle que joue la composante alchimique dans l'œuvre lyrique ne saurait être minimisé : elle contribue de manière déterminante à son caractère *polysémique*.

Le musicien primordial

Face à l'intelligence frétillante, désordonnée et furtive d'Hermès, Apollon a tracé une ligne de partage : à Hermès, il pouvait accorder la divination au moyen de dés et d'os, et même les Thries qu'il avait pourtant aimées ; mais Apollon se réservait le suprême, l'invincible oracle de la parole.

Roberto Calasso

■ Le rapport des opéras de Tippett au personnage d'Hermès et à ses doubles est placé sous le signe de la dualité. La fonction de « go-between » est toujours plus ou moins suspecte, le messager étant celui qui, comme l'écrit fort justement Tippett à propos d'Hermès, « stands for », représente quelqu'un d'autre dont il prend la place mais pas l'identité. Le messager ne se distingue pas facilement de l'usurpateur. L'imposture est inhérente à sa fonction. Il « vaut pour » mais il n'*est* pas. Il s'agit d'un cas de *substitution*, au même titre que dans le procès métaphorique tel que le décrit Ricœur : « le "est" métaphorique signifie à la fois "n'est pas" et "est comme" »[1].

C'est pourquoi la première réaction face à une métaphore est l'adhésion naïve à l'affirmation, la croyance, prise au jeu du faire-

1 Paul Ricœur, *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975, p.11.

semblant métaphorique. Telle est l'attitude des critiques anglais précédemment cités face à Astron. La réaction inverse est également connue. Elle consiste à réduire la métaphore à un « faire-croire » dont on n'est pas dupe, tout attaché que l'on demeure à la *lettre*. Or, au-delà de cette polarité, la copule du verbe être, *lieu* véritable de la métaphore, est le lieu d'une tension entre le même et l'autre d'où émerge la question de la *vérité* métaphorique[2]. Qu'un *astre* puisse *incarner* cette vérité sur une scène d'opéra n'a rien de surprenant, si l'on songe que la distinction entre *Sinn* et *Bedeutung* fut inspirée à Gottlob Frege par une réflexion sur « l'étoile du soir » et « l'étoile du matin ».

Outre les messagers célestes, les opéras de Tippett présentent des intermédiaires d'origine terrestre, des figures médiumniques qui éveillent elles aussi la suspicion. Dans *The Midsummer Marriage*, par exemple, la vaticination de Madame Sosostris est précédée d'un incident significatif, la venue d'un imposteur qui a tenté de se substituer à la voyante et a pu être démasqué à temps (III.4). On pourrait citer l'ambivalence du mage-magicien Mangus, le psychanalyste qui, dans *The Knot Garden*, s'attribue le rôle de Prospero.

Mais pour revenir au parangon Hermès, il faut signaler qu'il est, dans *King Priam*, à la limite du ridicule. Selon Kemp, il s'agirait d'un correctif nécessaire, dicté à Tippett par une (fausse ?) modestie :

---

[2] Paul Ricœur, *op. cit.*, pp.310-321.

> to cast himself as Hermes, the messenger of the gods, may seem excessively immodest and this doubtless is why Tippett offers a disclaimer, by making Hermes behave as an ironic, « throwaway » character.[3]

Il est indéniable que l'éphèbe que l'on voit sur scène entièrement couvert de dorure[4], mi-homme mi-statue, paraît pour le moins factice et que sa tessiture de « high light tenor » n'ajoute pas à sa crédibilité. Tippett ne fait cependant que suivre le mythe et adapter aux besoins de l'opéra des éléments déjà présents dans la « biographie » du messager divin telle que la relate l'*Hymne homérique à Hermès.*

Il n'est pas inutile de se reporter à ce récit, plein de verve et d'humour. Il retrace les hauts faits du bambin qui, dès le premier jour de sa vie, obtint pouvoir et richesse en échange de la lyre qu'il venait d'inventer. Lorsqu'il entendit les accords enchanteurs qu'Hermès tirait de l'instrument qu'il s'était confectionné au moyen d'une carapace de tortue et de boyaux de bovidés pour accompagner son chant, Apollon fut aussitôt charmé. S'enquérant de cet art nouveau (« *tis technè* ? »), il promit à son frère prodige de faire de lui le messager des Immortels s'il consentait à lui donner sa lyre. Hermès ne se contenta pas d'accepter cette offre. Il marchanda pour obtenir, contre sa syrinx, d'autres avantages, dont la baguette d'or et le pouvoir de divination qu'il convoitait tant. En lui abandonnant ses

---

[3] Ian Kemp, *op. cit.*, p.359.

[4] C'est ainsi qu'apparaissait l'interprète, Christopher Gillett, dans la mise en scène de Nicholas Hytner pour le festival de Canterbury en 1984. Voir l'enregistrement vidéo commercialisé : Michael Tippett, *King Priam*, Roger Norrington, Kent Opera, Rodney Macann, Janet Price, Sarah Walker, Anne Mason. RM Arts/Virgin Classics vvd 664, 1989.

instruments, Hermès transmettait à Apollon *l'art musical* et faisait désormais de son frère le musicien primordial *à sa place*. Le récit donne l'impression que l'enfançon renonça à ce privilège d'un cœur léger, trop heureux de se voir confier des tâches plus sérieuses.

Cette histoire est celle d'un échange et d'une substitution. La légende ne dit pas si le messager des dieux s'abstint d'exploiter ses dons musicaux à tout jamais, mais on peut supposer qu'il troqua définitivement la musique contre la garde des troupeaux (*sic*), la transmission des messages (comme Astron), la pratique de la magie (comme Mangus) et l'art prophétique (comme Sosostris). Depuis, pour charmer les hommes, il utilise sa baguette enchantée (comme Merlin), « avec laquelle, lit-on dans l'*Iliade*, il sait appesantir les yeux des mortels éveillés, ou les rouvrir s'ils dorment » (XXIV. 343-344). De toute évidence, la prolifération des illusionnistes parmi les personnages d'opéra de Tippett n'est pas sans rapport avec le contenu mythique de l'hymne et la célébration homérique de celui qui préféra devenir un enchanteur a-musical, cédant à Apollon le titre de Musicien primordial qui allait lui valoir jusqu'à la fin des temps une réputation imméritée.

*

Transfigurations

Incantations

As in that trance of wondrous thought I lay
This was the tenour of my waking dream.

Shelley

> ■ Le chant, qui est symboliquement rattaché à tel ou tel rituel de guérison, est sans paroles. Il est vocalisé sur des syllabes dénuées de signification et ne constitue pas une catégorie musicale particulière.[1]

Cette description des pratiques chamaniques observées chez les Bochiman pourrait tout aussi bien s'appliquer aux œuvres de Tippett, dont le caractère *incantatoire* ne fait que confirmer les rapports qu'entretiennent la musique et la transe.

Le mélange des genres, qui rend si difficile toute tentative taxinomique appliquée à ses œuvres, ne relève pas de ce que l'on pourrait appeler de l'insubordination architextuelle gratuite.

[1] Gilbert Rouget, *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* (1980) Paris : Gallimard, 1990, p.552.

L'appartenance à un genre donné est, en effet, dépassée par une appartenance supérieure au domaine du *chant* qui, lui, « ne constitue pas une catégorie musicale particulière ». S'il est parfois impossible de dire si l'on a affaire à un oratorio profane ou à une cantate d'église, à un opéra ou à une comédie musicale, à un poème symphonique ou à une symphonie à programme, il est néanmoins certain que le chant y est toujours présent.

L'importance quantitative de la musique « lyrique », « chorale » et « vocale », pour employer, malgré son inadéquation, la terminologie habituelle, ne suffit pas à apporter la preuve que le chant prévaut chez Tippett. Elle témoigne, en revanche, d'un certain rapport au texte et à la voix.

Ni librettiste ni poète, mais bel et bien *musicien,* lorsqu'il écrit les textes de ses œuvres, Tippett les « compose » de manière musicale. Aussi la distinction entre textes écrits de sa plume et textes empruntés à d'autres n'est-elle pas vraiment pertinente, étant donné qu'ils sont indifféremment matière à musique : « I took the view that whatever words I had, the music I wrote would swallow up their intrinsic poetry » (*Blues*, p.189).

Il ne faudrait pas se méprendre sur l'apparente prédilection du compositeur pour la musique à texte. Dans son autobiographie, Tippett évoque ses ambitions de jeunesse en les opposant à celles de Britten qui, sans être son propre librettiste, dut sa célébrité principalement à ses opéras :

> I would write operas, but I was equally keen to produce symphonies, quartets and concertos of stature. [...] There would have to be an *œuvre*, a range of works in all genres, before my accomplishment was fully understood. (*Blues*, p.213)

L'écriture d'opéra ne serait donc pas une fin en soi, mais un moyen, privilégié sans doute, d'accéder à une Totalité. Le livret y étant « refondu » dans un tout musical, l'opéra, comme toute musique à texte, serait, en dernière analyse, une forme de « chant sans paroles » au même titre que les symphonies, les quatuors et les concertos.

Il est fréquent que le texte devienne pur matériau sonore : c'est le cas dans les mélismes auxquels donne lieu la mise en musique de certains mots. On pense au texte de saint Augustin dans la *Vision* ou, plus généralement aux arias d'opéra. Le chant semble alors « vocalisé sur des syllabes dénuées de signification ». Mais il arrive aussi que les instruments se mettent à chanter, comme dans *The Rose Lake* (1991-1993), une œuvre orchestrale qui concrétise la notion de « chant sans paroles » annoncée par son intitulation générique : « A song without words for orchestra ». Cette mention paratextuelle vient à point nommé pour révéler, en fin de parcours, dans la toute dernière œuvre de Tippett, comment *entendre* l'ensemble de ses musiques.

Si le compositeur a persévéré dans sa détermination à ne pas se limiter à tel ou tel genre, c'est dans un souci de pluralisme qui va à

l'encontre de l'idée de musique « pure ». Pour lui, comme pour le chamane, une telle musique n'existe pas :

> En tant qu'il est à la fois chanteur, instrumentiste et danseur, le chamane apparaît comme étant, de tous les pratiquants de la transe, celui qui fait, de loin, l'usage le plus complet de la musique.[2]

La musique de Tippett, délibérément « impure », est un chant unique et pluriel, un chant sans paroles, grâce auquel l'homme dit « civilisé » rejoint le « primitif ». Tel un chamane bochiman, le compositeur, musiquant de sa propre transe, enchante ceux qui l'entourent et contribue, par le charme de ses incantations, à les soulager de leurs maux.

*

[2] Gilbert Rouget, *op. cit.*, p.551.

Chapitre VII

Oxymores

> Who does not know Turner's picture of the Golden Bough? The scene, suffused with the golden glow of imagination in which the divine mind of Turner steeped and transfigured even the fairest natural landscape, is a dream-like vision of the little woodland lake of Nemi – 'Diana's Mirror,' as it was called by the ancients. No one who has seen that calm water, lapped in a green hollow of the Alban hills, can ever forget it.[...] In antiquity this sylvan landscape was the scene of a strange and recurring tragedy. [...] In this sacred grove there grew a certain tree round which at any time of the day, and probably far into the night, a grim figure might be seen to prowl. [...] He was a priest and a murderer. [...] The dreamy blue of Italian skies, the dappled shade of summer woods, and the sparkle of waves in the sun, can have accorded but ill with that stern and sinister figure.
>
> James George Frazer

S'il est une figure qui transcende les oppositions, c'est bien l'oxymore. Rapprochant en un même syntagme deux termes contradictoires, l'oxymore apporte la preuve que leur incompatibilité n'était qu'apparente. Contrairement à la *dissociation*, combinaison syntaxique imposant l'association de termes sémantiquement inassociables parce que visant des qualités appartenant à des objets distincts, l'oxymore n'est pas de l'ordre de la *discordance* – autre nom que la rhétorique donne à la

dissociation – mais de la *discordia concors*. Aussi la position de Tippett face au système tonal, souvent tenue pour confuse ou incohérente du fait de la hardiesse de ses juxtapositions, se trouve-t-elle singulièrement clarifiée, dès lors que l'on prend conscience qu'en faisant *apparemment* fi des incompatibilités elle fait figure d'oxymore. En amont de la contradiction, il y a l'exercice – à valeur de revendication – de la liberté créatrice qui est celle de tout artiste. En aval, l'ouverture du public à *une autre réalité.*

Au lieu de raisonner en termes de position, il conviendrait plutôt d'assimiler l'attitude de Tippett à une démarche. De nature paradoxal et donc éminemment *transgressif*, un tel comportement participe du mouvement, de la marche en avant, de la traversée, et non d'un quelconque statisme. Sans doute est-ce la raison pour laquelle l'œuvre musical de Tippett est parcouru, au mépris des frontières génériques et stylistiques, par une eau « douce-amère » que l'on ne peut saisir.

1. *Discordia concors*

Que la notion d'*harmonie* puisse être au centre des préoccupations du compositeur, au point d'être métalinguistiquement présente dans son œuvre, se conçoit aisément. Il reste néanmoins à déterminer la place qu'elle occupe dans l'esthétique d'un musicien du XX^{e} siècle.

La position de Tippett face à l'obsolescence du système tonal mérite que l'on s'y arrête :

> Would someone explain the tenacious emotional satisfaction of the tonal system ? Here is the answer. The artistic use of the tonal system is based on the fact that music whose tonal centres are rising in the scale of fifths produces an effect of ascent (struggle, illumination) while tonal centres descending the scale of fifths produce an effect of descent (resignation, despair). Beethoven was the great master of these effects.[1]

HIER ET AUJOURD'HUI

Son attachement à la tonalité est manifeste, à la fois dans la valeur expressive qu'il lui attribue et dans la référence à son modèle avoué, Beethoven. Pour lui, par conséquent, rien d'arbitraire ni de périmé dans un tel « système », mais au contraire une qualité affective intrinsèque, naturelle et intemporelle. Cette apologie de la tonalité, écrite en 1938 en vue du festival de l'International Society for Contemporary Music, se voulait d'ailleurs la dénonciation de l'assimilation de la musique contemporaine à l'atonalisme. Et Tippett de poursuivre :

> The listener is not directly conscious of these effects. His response, I think, is centered in a complementary movement of the stomach muscles. Contemporary life has not given us iron stomachs, very much the contrary.[2]

La sensibilité du mélomane du XX[e] n'étant pas émoussée, loin de là,

---

[1] Meirion Bowen, ed., *Music of the Angels : Essays and Sketchbooks of Michael Tippett.* London : Eulenburg Books, 1980, pp.31-32.

[2] Meirion Bowen, *op. cit.*, p.33.

par rapport à celle de ses prédécesseurs, rien, selon le compositeur, ne semble justifier l'abandon de cette tonalité capable de vous remuer jusqu'au tréfonds. Force est de constater, cependant, que de nouvelles données doivent être prises en compte :

> What has happened is that since the nineteenth century composers have ceased to produce the sort of themes that demanded Beethoven's clarity of tonal structure [...]. This is the difficulty. The tonal system related to sonata form is a highly polarized system. Modern people are not polarized, they are split.[3]

Tippett reconnaît, à regret, que le système tonal ne répond plus aux besoins d'aujourd'hui. Sa nostalgie pour une conception de la musique désormais révolue s'accompagne d'une désolidarisation certaine à l'égard de la direction prise par l'École de Vienne, à propos de laquelle il déclare : « No tones, no stomachs ; music is to be only in the head »[4]. Ce qu'il reproche à Schœnberg et à ses émules, c'est une composition trop cérébrale, qui exclut l'émotion. Pas de vindicte personnelle ni de sectarisme dans ce jugement, mais un intérêt véritable pour le parcours de Schœnberg, comme en témoigne le texte de l'hommage funèbre qu'il lui rend en 1951 sur les ondes de la BBC. Dans ces pages, fort bienveillantes, que l'on peut lire dans *Moving into Aquarius*, sous forme de trois chapitres

---

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p.33.

consécutifs, il n'est fait aucune mention du dodécaphonisme[5]. Il y est question du *Moïse et Aaron* qui semble le fasciner ; on y retrouve aussi, sans le moindre commentaire, les dernières paroles attribuées à Schœnberg sur son lit de mort : « Harmonie ! Harmonie ! ».

DIACHRONIE

Même si Tippett est manifestement plus proche d'un Stravinsky que d'un Schœnberg, son choix musical n'est pas aussi tranché que ses propos de 1938 pouvaient le laisser croire. Ce choix se traduit par un idiolecte empreint d'une nostalgie indéfectible à l'égard des possibilités musicales du siècle précédent et une conscience aiguë de l'inanité d'un tel attachement, sans pour autant pouvoir adhérer à un quelconque système de substitution. Face à une alternative vécue douloureusement, Tippett se forge un style personnel qui échappe à toute définition sommaire. Celui-ci résulte d'une démarche non seulement intuitive mais aussi fluctuante, si l'on considère qu'elle s'étend sur plus d'un demi-siècle.

Depuis le néoclassicisme de ses premières œuvres, l'évolution est patente ; suivre ses compositions de manière chronologique permet, rétrospectivement, de distinguer quatre grandes « périodes » qui correspondent chacune à un langage harmonique distinct (voir présentation synoptique)[6].

---

[5] Michael Tippett, « Arnold Schönberg », « Moving into Aquarius » et « 'Air from Another Planet' », in *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974, pp.28-49.

[6] Classification qui n'engage que son auteur, car la question du langage tonal de Tippett est loin de faire l'unanimité parmi les musicologues.

ANNÉE	PÉRIODE	ŒUVRES PRINCIPALES par ordre chronologique	TENDANCE
1934	1e	*Quatuor à cordes n°1-*	néoclassique/lyrique
		Sonate pour piano n°1-	—
		Concerto pour double orchestre	—
		à cordes-	—
		A Child of Our Time-	—
		Quatuor à cordes n°2-	—
		Boyhood's End-	—
		Symphonie n°1-	—
		Quatuor à cordes n°3-	—
		The Midsummer Marriage.	—
1952	transition	*The Heart's Assurance-*	bi/polytonalité
		Fantasia Concertante on	—
		A Theme of Corelli-	—
		Concerto pour piano et	—
		orchestre-	—
		Symphonie n°2.	—
1958	2e	***King Priam-***	pandiatonisme
		Sonate pour piano n°2-	—
		Concerto pour orchestre-	—
		The Vision of Saint- Augustine.	—
1966	3e	*The Knot Garden-*	« the spirit of atonality »
		Symphony n°3-	—
		Sonate pour piano n°3-	—
		The Ice Break-	—
		Symphony n°4-	—
		Quatuor n°4-	—
		The Mask of Time-	—
		The Blue Guitar-	—
		Sonate pour piano n°4.	—
1986	4e	***New Year-***	hétérophonie lyrique
		Byzantium-	—
		Quatuor à cordes n°5-	—
		The Rose Lake-	—
		Triumph-	—
		Tempest Suite.	—

Il n'est pas inintéressant, par cette mise en perspective, de reconsidérer les œuvres décisives (en caractères gras) qui ponctuent le parcours du compositeur comme autant d'étapes vers l'« hétérophonie lyrique » des dernières années. On laissera provisoirement de côté la naissance d'un style (première période) et l'expérimentation qui a suivi (transition), pour mieux y revenir.

Dans l'immédiat, la seconde période mérite d'être examinée en priorité. Il suffit de noter qu'elle est celle des harmonies dissonantes pour comprendre qu'elle est un premier pas vers cette stabilisation dans l'instabilité qui caractérise la période suivante, celle qui ne peut guère se définir autrement que par son « spirit of atonality »[7]. À partir de 1958, il faut souligner l'utilisation dans la *Sonate pour piano n°2* (1962) des *tone-clusters* de Henry Cowell, ces grappes de notes à mi-chemin entre l'accord et le bruit, jouées au clavier avec l'avant-bras. Quant à *King Priam* (1958-1961), qui a la guerre pour toile de fond, on ne sera pas surpris qu'il ait marqué un infléchissement vers la dissonance : il comporte des motifs non-tonaux, porteurs de conflit, comme celui de la naissance de Pâris ou de l'amour de Pâris et d'Hélène, directement liés à la guerre de Troie. La troisième période (1966-1986), plus longue et très riche, s'étend sur près de vingt ans. Elle témoigne d'une créativité intense, tandis que Tippett persévère dans la voie qu'il s'est tracée : on y trouve notamment *The Knot Garden*, la *Symphonie n°3*, *The Ice*

[7] Arnold Whittal, *The Music of Britten and Tippett : Studies in Themes and Techniques*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982, p.300.

Break et *The Mask of Time*. Le compositeur y tente une synthèse des périodes précédentes : il y conjugue lyrisme et atonalisme en des termes qui échappent souvent à l'analyse. Comme le remarque Arnold Whittal à propos de la musique de Tippett en général :

> The extent to which control and clarification are dominant in Tippett's music is, undoubtedly, a matter of opinion, since it is the essence of his modernity that codifiable pitch procedures comparables to those of traditional tonality are not offered – or have not so far been demonstrated by any commentator.[8]

Quant aux dernières œuvres, on peut se risquer, malgré l'absence de recul, à les regrouper en une quatrième période que l'on ferait coïncider symboliquement avec la composition de *New Year* en 1986. Les propos récents du compositeur vont dans le même sens en invitant à considérer *New Year* comme un tournant dans l'utilisation de l'orchestre, d'où le piano est pour la première fois exclu :

> Although I didn't extend all the sonic innovations of *New Year* to the concert-hall, thereafter I made a point of not including a piano in the orchesrtra for *Byzantium* and *The Rose Lake*. My piano period was over.[9]

Ce qui apporte la confirmation que la *Sonate pour piano n°4* de 1984 marque bien la fin d'une période. Compte tenu de la transition des années 1952-1958, cette quatrième période serait, en fait, la cinquième. Peut-on la considérer, à l'instar du livret de l'opéra qui l'inaugure, comme la *quintessence* des précédentes ? Sans aucun doute, si l'on y décèle deux qualités présentes séparément dans les

[8] Arnold Whittal, *op. cit.*, p.299.

[9] Meirion Bowen, ed., *Tippett on Music*. Oxford : Oxford University Press, 1995, p.104.

œuvres antérieures et réunies à partir de *New Year*, le lyrisme et l'hétérophonie. Le compositeur ne manque pas d'y faire allusion :

> What I discovered, however, from *New Year*, were possibilities for a new kind of orchestral luminosity using the minimum of players. Despite the cornupia of fresh colours in the scoring of this opera, the textures are often limited to two or three parts, the aim being a very distilled kind of lyricism. With the mosaic-style scoring of the Concerto for Orchestra, I had explored the notion of using the orchestra as a collection of chamber ensembles and soloists. This also brought with it a potential for heterophony, which I was able in three subsequent work—*Byzantium*, String Quartet N°5, and *The Rose Lake*—to make a special feature.[10]

C'est pourquoi la formule d'« hétérophonie lyrique » a été choisie pour qualifier cette période dans le synopsis. Elle se distingue, en effet par la conjonction d'un lyrisme épuré (« a very distilled kind of lyricism ») et d'une tendance à l'hétérophonie (« a potential for heterophony »[11].

NAISSANCE D'UN STYLE

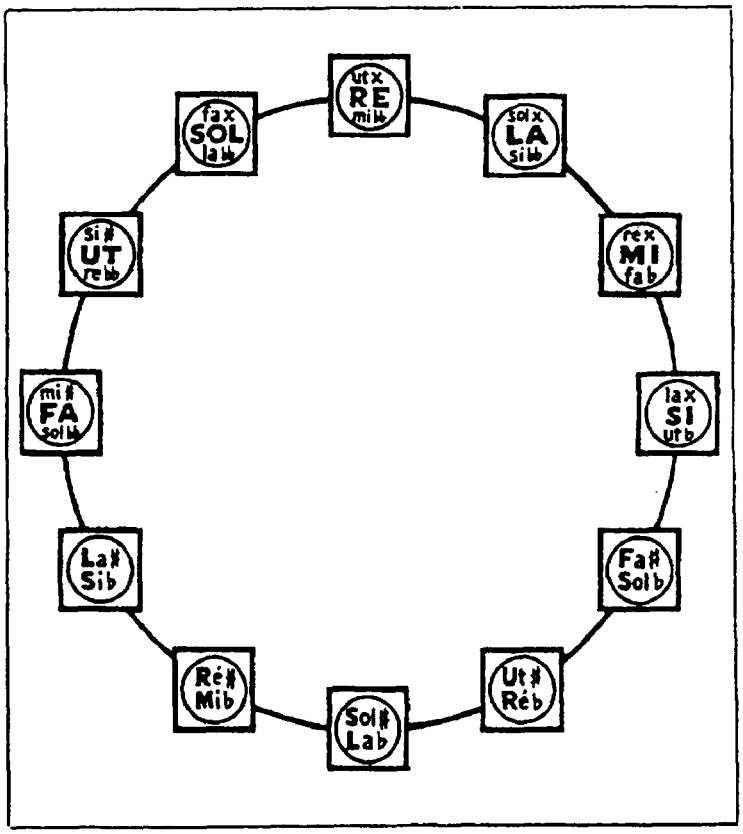
Tippett ayant renié bon nombre de ses œuvres de jeunesse, il convient de considérer 1934 comme la date de ses débuts officiels. Une première phase, tonale, s'étend donc de 1934, date à laquelle

---

[10] Meirion Bowen, ed., *op. cit.*, p.106.

[11] Platon appelle *heterophônia* la différence de sons produite lorsque la lyre, en doublant la voix introduit ses propres variantes (*Lois* VII, 812 d-e). Le terme est utilisé en *ethnomusicologie* pour désigner une forme d'exécution pratiquée par les peuples d'Asie : une même mélodie est interprétée simultanément par plusieurs exécutants avec des variantes improvisées. « Il en résulte une apparence de polyphonie de caractère irrationel, sans commune mesure avec le contrepoint, ainsi que des rencontres de sons étrangères aux règles de la consonance ». Marc Honegger, ed., *Dictionnaire de la musique : science de la musique.* Paris : Bordas, 1976. Article « hétérophonie ». Si l'on songe que Tippett, après la composition de la *Sonate pour piano n°2*, qui marque la fin de sa « période piano », entreprit un voyage de plusieurs mois en Extrême-Orient, il devient évident que l'hétérophonie, *née* en 1986 au moment où commence l'écriture de *New Year*, débute lors de ce voyage une *gestation* qui se poursuit vraisemblablement pendant toute l'année1985, au cours de laquelle n'est composée aucune œuvre.

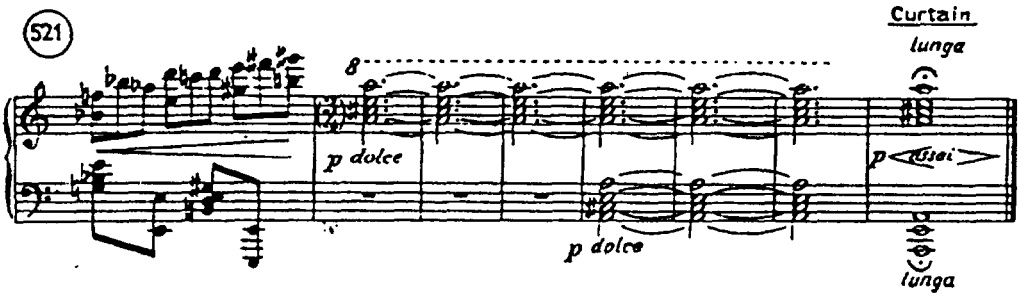
commence l'écriture du premier quatuor à cordes, à 1952, année où est achevé le premier opéra, *The Midsummer Marriage*. C'est l'époque où le compositeur, perplexe face au problème de l'harmonie, cherche des réponses dans des lectures telles que *Harmonielehre* de Schœnberg, *Unterweisung im Tonsatz* de Hindemith ou encore le *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy. C'est chez ce dernier qu'il trouve énoncé le principe de l'usage structurel de la tonalité, et notamment les effets de clarté ou d'obscurité produits par le parcours ascendant ou descendant du cycle des quintes.



Cycle des quintes établi par A. Sérieyx pour le *Cours de composition* de V. d'Indy.

ILLUMINATION EN *LA* MAJEUR

The Midsummer Marriage est l'œuvre de cette période qui illustre de manière magistrale ces préoccupations, inscrites dans le livret lui-même. Le cheminement des protagonistes vers l'illumination, qui tient lieu d'intrigue, trouve son expression dans l'exploitation de cette valeur expressive de la modulation dont Tippett s'était fait le chantre en 1938. On peut parler de véritable symbolisme tonal dans l'usage qui est fait de la tonalité de *la* majeur, associée dans l'opéra à la lumière, puisque c'est à partir d'elle que le cycle des quintes est parcouru, tantôt en montant, tantôt en descendant, pour évoquer le passage de la clarté à l'obscurité et inversement. C'est un accord triomphant de *la* majeur qui clôt l'opéra :



La scène finale, tout entière centrée sur le passage de la tonalité de *do* majeur à celle de *la* majeur – soit quinze minutes de musique – témoigne du désir du compositeur d'évoquer par la modulation ce qu'il énonçait déjà dans *A Child of Our Time* et qu'il n'a cessé de répéter depuis : la connaissance de l'ombre et de la lumière comme

condition préalable à l'unité[12]. Il est frappant de constater que, chez Tippett, les mêmes termes valent pour la psyché humaine et pour la musique : mêmes polarités (haut/bas, lumière/ténèbres), même circularité pour figurer l'unité psychique (« mandala » du tableau final) et l'unité tonale (cycle des quintes). C'est, sans doute, fort de cette conviction, qu'il pouvait affirmer à propos de son projet compositionnel pour l'opéra : « as the moral of *The Midsummer Marriage* is enlightenment, then the music must be lucid ».[13]

La croyance en une correspondance entre le psychologique et le musical a conduit Tippett à rechercher dans l'élaboration de sa partition une structure dramatico-musicale. Le schéma tonal du *Midsummer Marriage* est manifestement dicté par la nécessité dramatique : il sert la mise en scène des vicissitudes de Mark et Jenifer qui, à la veille de leur mariage, doivent surmonter les épreuves qui les rendront aptes à une union réussie. Le compositeur, comme ses personnages, est en quête d'harmonie. L'accès à celle-ci implique, pour lui comme pour eux, de gravir des degrés, de monter au plus haut et descendre au plus bas, d'être tour à tour assombri et éclairé, de faire l'expérience de la discorde et de l'accord, ce dernier signifiant un heureux dénouement.

---

12 Cf. *A Child of OurTime* : « I would know my shadow and my light, so shall I at last be whole».

13 Michael Tippett, « The Birth of an Opera » in *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974, p.61.

Mais l'itinéraire n'est pas moins important que l'aboutissement. Si la lumière l'emporte sur l'ombre comme le *la* majeur sur les autres tonalités, c'est au prix d'un affrontement, c'est-à-dire de la reconnaissance préalable de l'obscur. Pour que s'impose la clarté beethovénienne, il faut s'aventurer vers les sombres confins de l'atonalité. Le fait que l'analyse de l'opéra révèle l'obédience de Tippett au système tonal[14] n'est donc pas significatif en soi. L'homologie entre « l'intrigue » et le langage musical utilisé invite plutôt à conclure à une expérience harmonique menée par le compositeur pour évoquer le vécu psychologique des personnages, ce dernier étant, sinon le prétexte, du moins l'occasion pour lui de découvrir les ressources cachées de la tonalité et de définir les limites au-delà desquelles la clarté est menacée.

La quête du musicien concerne le renouvellement du langage harmonique, ses motivations étant à la fois formelles et dramatiques, musicales et extra-musicales. Si l'on peut affirmer qu'il existe un parallélisme certain entre sa propre recherche esthétique et la recherche psychologico-spirituelle des protagonistes de son opéra, les exigences dramatiques n'ont pas été les seules à déterminer le traitement de la tonalité dans *The Midsummer Marriage*. Le *Concerto pour double orchestre à cordes*, écrit entre 1938 et 1939, contient, en germe, des procédés que l'on retrouve dans l'opéra,

14 Voir le plan tonal, scène par scène, établit par Ian Kemp, *Michael Tippett : The Composer and His Music*. London : Eulenburg Books, 1984, p.238.

comme ceux qui visent à installer la tonalité de *la* majeur, par exemple[15]. Il est donc très difficile d'établir la part du musical et de l'extra-musical dans les considérations qui interviennent dans la composition de telle ou telle œuvre. L'étude du langage harmonique de Tippett illustre, une fois de plus, combien cette distinction est peu pertinente. Il est indéniable, en revanche, que le choix de l'opéra comme genre, et du sujet du *Midsummer Marriage* en particulier, donne toute latitude à Tippett pour expérimenter la tonalité progressive ou justifier son recours à la tonalité élargie. Si la continuité avec le *Double concerto* met en évidence un substrat théorique certain, il n'en demeure pas moins vrai que, au-delà de l'abstraction, un *style* est en train de voir le jour.

Quelques années sont nécessaires au compositeur afin d'explorer à fond les voies ouvertes par son opéra et de les abandonner pour d'autres horizons. Aussi la période qui suit (1952-1958) est-elle une phase de transition. L'imagination créatrice se fait plus directement harmonique. Différentes fonctions tonales se superposent, se télescopent, en une polytonalité annonciatrice de *King Priam* et de la tension structurelle qui le caractérise. La *Symphonie n°2* (1956-1957) représente de manière exemplaire le *passage* d'un langage

---

15 Voir l'analyse du *Double concerto* par David Clarke, *Language, Form and Structure in the Music of Michael Tippett*. New York and London : Garland, 1989, pp. 23-47 , qui prolonge celle que l'on trouve chez Arnold Whittal, *The Music of Britten and Tippett : Studies in Themes and Techniques*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. Ce dernier remarque en outre : « The fact that Tippett ends *The Midsummer Marriage* with a grand reworking of the fundamental tonal relation found in the Concerto for Double String Orchestra naturally helps to confirm one's sense of the later work fulfilling the potential of the former », p. 140.

tonal classique à une structure mosaïque inédite juxtaposant les idées musicales. Œuvre de transition par excellence, elle allie l'ancien et le nouveau, participant à la fois de la monotonalité et de la polytonalité, notamment par le recours au pandiatonisme relevé par David Clarke[16]. En optant pour l'échelle diatonique, mais en tendant à en mettre tous les éléments sur le même plan aux dépens de la tonique, Tippett choisit d'abolir l'opposition dissonance/consonance tout en affirmant l'influence d'une tonalité donnée. La genèse de l'œuvre telle que la rapporte le compositeur est d'ailleurs révélatrice de la direction qu'il a prise :

> The exact moment when the symphony began was when listening to a tape of a Vivaldi Concerto for Strings in C, while looking out over the sunlit Lake of Lugano. I was specially moved in that situation by some pounding Vivaldi C major bass arpeggios. I knew them to be the beginning of a new orchestral work. I do not any longer remember the Vivaldi arpeggios, but four pounding bass Cs are in fact the notes that begin the symphony – and they return at the end of the work. Their function is not so much to establish any key, but to act as a kind of point of departure and return.[17]

Comme dans *The Midsummer Marriage*, on retrouve l'importance fonctionnelle de la tonalité, associée à une émotion particulière, et la prédilection pour le *do* majeur qui, dans l'opéra, précédait le *la* majeur final (479-481), polarité également constitutive du *Double*

---

16 David Clarke, *op. cit.*, pp.95-100.

17 Cité par Meirion Bowen, *Michael Tippett.* London : Robson Books, 1982, pp.89-90.

concerto. Mais dans la symphonie le rôle structurel de la tonalité se précise, la perspective se faisant plus verticale, comme Tippett lui-même le reconnaît :

> I don't think we ever hear the Cs as classically stating the key of C. We only hear them as a base upon which to build, or from which we can take off in flight.[18]

De fait, la symphonie prend la forme d'un affrontement entre tonalités en dièses et en bémols, conflit qui trouve sa résolution en *do* majeur, tonalité « neutre » en quelque sorte, comme le laisse entendre le terme de « base » employé par Tippett à son sujet. On comprend qu'en déclarant ne pas faire de *do* majeur la tonalité de l'œuvre, ce dernier laisse transparaître son attachement à la tonalité en général et à *do* majeur en particulier, ce que la symphonie confirme entièrement. Cet attachement exclut tout abandon du système tonal, qui est au contraire exploité à l'envi, mais au-delà des cadres classiques.

De même, dans le scherzo, le recours à la polytonalité crée une impression d'atonalité, totalement illusoire, puisqu'il y a au contraire *exacerbation* de la tonalité. Les pôles attractifs demeurent mais, du fait de leur nombre, ils sont moins perceptibles. La complexité de l'organisation produit l'effet d'une absence de tonalité, par saturation de l'espace sonore. Au lieu de se déployer dans le temps, la tonalité

---

18 Texte d'accompagnement de l'enregistrement de la symphonie, London Symphony Orchestra, Colin Davis. Argo ZRG 535.

se concentre dans l'espace, tout comme la polyphonie rythmique répétitive qui caractérise ce mouvement. L'étude du langage rythmique[19] apporte la confirmation que l'écriture du scherzo relève d'une esthétique visant à affranchir le moment musical de toute obligation fonctionnelle et à l'isoler, afin qu'il puisse être savouré pour ses qualités intrinsèques.

Si la superposition constitutive de la musique polytonale n'est pas sans évoquer Stravinsky et notamment la bitonalité de *Pétrouchka* (*do* majeur/*fa* dièse majeur), c'est surtout Darius Milhaud qui a attaché son nom à ce type d'écriture. Refusant d'employer le chromatisme, selon lui d'essence germanique, Milhaud a mené une réflexion approfondie sur ce procédé qui est au cœur de son œuvre. Ses motivations n'étant pas d'ordre théorique, elles répondaient à un souci d'expressivité, celui de donner « aux pianissimi plus de subtilité et de douceur et aux fortissimi plus d'âpreté et de force sonore[20]. » *Douceur* et *amertume* sont les deux qualités entre lesquelles Tippett, quant à lui, situe sa musique.

2. « Music that's bitter-sweet »

L'ambiguïté tonale qui prévaut si l'on considère l'œuvre entier trouve son expression la plus accomplie dans l'utilisation que fait Tippett d'une sarabande de sa composition, qu'il inclut dans trois

19 Voir celle ébauchée par Ian Kemp, *op. cit.*, pp. 286-290.

20 Darius Milhaud, « Polytonalité et atonalité », *Revue musicale*, février 1923 : 38. Article repris dans ses *Notes sur la musique*. Paris : Flammarion, 1982, pp. 171-188.

œuvres différentes. La récurrence de cette danse, reproduite à l'identique dans les trois œuvres, invite à s'interroger sur la fonction que l'on peut lui attribuer. Lors de sa *seconde* apparition, Arnold Whittal, qui ne savait pas encore que cette sarabande n'avait pas fini sa carrière, remarquait déjà que cette musique avait l'étonnante aptitude de « résister à la tonalité »[21].

MUSIQUE DE PASSAGE

Cette formule confirme l'ambivalence foncière du langage tonal de Tippett et la nécessité de l'appréhender comme équilibre dynamique, celui d'une lutte perpétuelle pour résister au système tonal comme on résiste à la tentation. Au-delà de cette analyse, on peut voir dans cette tension une autre forme de *résistance*, celle de l'artiste face à tous les *systèmes*, esthétiques ou idéologiques. Cette sarabande devient emblématique de l'*entre-deux* que revendiquent et le compositeur et ses œuvres. Elle seule permet l'accès à cette autre réalité que l'art découvre au public. Aussi intervient-elle pour la première fois dans la *cinquième* section du *Mask of Time* intitulée « Dream of the Paradise Garden ». Elle participe à l'évocation du Jardin d'Éden en empruntant les instruments d'Hermès, la flûte et la harpe, pour offrir de manière comparable « a timeless music played in time ». Elle ne fait cependant office que de *transition instrumentale* dans ce qui est une œuvre chorale. *Musique de passage*, elle transporte dans un au-delà celui qui l'écoute, puis

[21] Arnold Whittal, « Resisting Tonality: Tippett, Beethoven and the Sarabande ». *Music Analysis* 9.3 (1990) : 267-286.

disparaît. En tant que sarabande, elle se définit d'ailleurs par son rythme, et en tant que *rythme* elle s'inscrit dans une dialectique qui *résiste* à toute définition figée.

« THE SEA OF LIFE »

La section du *Mask of Time* qui comprend cette sarabande clôt la première des deux parties de l'œuvre. La deuxième partie débute aussitôt par une section intitulée « The Triumph of Life », dont la proximité avec la sarabande mérite d'être examinée. La juxtaposition de ces deux sections produit incontestablement un effet de *contraste* saisissant. Après le rêve d'une contrée où tout est beauté, calme et volupté, la dure réalité ne tarde pas à reprendre ses droits, celle du cortège de la vie qui entraîne tous les hommes sans distinction dans un même mouvement de création et de destruction. On aura reconnu le thème du dernier poème de Shelley, ce poème inachevé qui laisse en suspens la question : « Then, what is Life? » (v.544).

Tippett ne se contente pas de faire allusion au poème en reprenant son titre et son thème. Il procède à un stupéfiant collage à partir de certains vers qu'il assemble dans un ordre nouveau et qu'il répartit entre son Ténor et le chœur. Loin d'être gratuite, cette redistribution des vers obéit à une nécessité précise : la mise en résonance de l'œuvre et de la vie du poète, c'est-à-dire de son dernier poème et de ses derniers instants. Dans la voix du Ténor se confondent le « je » du narrateur fictif du « Triumph of Life » de Shelley et le « je » de l'homme qui allait trouver la mort un jour de juillet 1822, alors qu'il faisait voile vers la côte toscane. Le récit

porte d'abord sur la vision à laquelle le narrateur, après une nuit blanche, est en proie au petit matin : « Before me fled the night;/behind me rose the day;/the Deep was at my feet, and Heaven above my head/when a strange trance over my fancy grew ». Ces premières paroles du Ténor, qui correspondent aux vers 26 à 29 du poème original, amorcent et préfigurent le mouvement choisi par Tippett pour cette section de son œuvre, du lever au coucher du soleil, de la mer contemplée d'en-haut à la noyade dans ses abysses. Tournant le dos au soleil, le narrateur, tel le rossignol, est un oiseau de nuit, condamné à connaître la face nocturne de l'existence. De même Shelley, embarqué sur la mer de la vie, se dirigera-t-il vers les noirs nuages qui lui seront fatals. Aussi, progressivement, le récit de sa mort viendra-t-il se mêler au récit premier, au point de le supplanter[22]. À l'instant où s'achève la section, c'est néanmoins la vie qui triomphe : quelques vers du poème refont surface tandis que toutes les voix, solistes et choristes confondus, chantent l'immortalité du poète, en évoquant la *résistance* du cœur humain à se consumer entièrement :

> The trance which was not slumber
> was so transparent that the scene came through
> wherein we visioned
> that the humain beating heart
> can never be burnt up
> utterly.

[22] Les sources de Tippett sont les suivantes : pour les éléments biographiques, l'ouvrage de Richard Holmes, *Shelley : The Pursuit*. New York : Dutton, 1974. Pour l'appréciation du poème, l'ouvrage de référence de Donald H. Reiman, *Shelley's 'The Triumph of Life:' A Critical Study Based on a Text Newly Edited from the Bodleian Manuscript*. Urbana : University of Illinois, 1965.

La légende concernant l'impossible crémation du cœur de Shelley sert à affirmer la pérennité du *rythme*, l'aptitude de la pulsation vitale à transcender l'opposition de la vie et de la mort. Le contraste issu de la juxtaposition des sections cinq et six, autrement dit, du Jardin d'Éden et du destin tragique de Shelley, se trouve dépassé.

LA TRANSPARENCE ET L'OBSTACLE

Les deux épisodes ont d'ailleurs en commun leur nature poético-onirique : au *rêve* de Paradis qui conclut la première partie de ses accents miltoniens, répond la *vision* du triomphe dont l'élan romantique introduit la seconde. Les allégations du narrateur de Shelley, pour qui la transe, « which was not slumber » (v.30), se produit en état de veille, sont en partie démenties par leur contexte immédiat. Ce n'est sans doute pas un hasard si le narrateur de Tippett fait preuve de la même assurance et insiste sur la *clarté* de la vision, aux dépens de la complexité de l'expérience qui affleure pourtant dans le poème :

> When a strange trance over my fancy grew
> Which was not slumber, for the shade it spread
>
> Was so transparent that the scene came through
> As clear as when a veil of light is drawn
> O'er evening hills they glimmer; and I knew (v.29-33)

Les éléments oblitérés dans le processus de collage opéré par le compositeur nuancent la transparence avouée. Parmi eux, des mots-clés qui ont disparu, comme « strange », « fancy », « shade », annonciateurs du vers le plus significatif : « As when a veil of light

is drawn » (v.32). L'oxymore du « voile de lumière » condense la contradiction qui frappe tout ce passage, dans lequel le narrateur est censé apporter la preuve que sa vision n'est pas un rêve. Il est intéressant de noter au passage que l'association de la transparence et de l'obstacle est au cœur de l'écriture d'un grand « rêveur » nommé Rousseau[23], qui s'avère être le principal interlocuteur du narrateur imaginé par Shelley. En insistant sur la transparence, le poète et le compositeur réalisent cette « transmutation clarifiante » que Starobinski décèle dans les *Rêveries du promeneur solitaire* :

> D'un fond obscur, fait d'angoisse et d'agressivité malheureuse, la rêverie produit et déploie simultanément la chaîne des raisonnements, des images et des sentiments, mais pour épuiser et annuler tous les raisonnements, toutes les images, tous les raisonnements, à l'exception d'un seul : le sentiment d'une présence inaltérable et limpide ».[24]

Dans cette rêverie commune à Rousseau, Shelley et Tippett, la question n'est plus de faire la part de la veille et du sommeil, du diurne et du nocturne, du rêve et de la réalité : leur interdépendance se manifeste dans l'impression de « déjà vu » que le narrateur shelleyen invoque aussitôt après (v.33-40) comme preuve de l'appartenance de sa vision à la « réalité » et non au monde fantastique des songes. Il n'est pas de meilleure illustration du fait que l'on rêve sur fond de réalité :

---

[23] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*. Paris : Gallimard, 1971.

[24] Jean Starobinski, *op. cit.*, p.429.

[...] and I knew

That I had felt the freshness of that dawn,
Bathed in the same cold dew my brow and hair
And sate as thus upon that slope of lawn

Under the self same bough, and heard as there
The birds, the fountains and the Ocean hold
Sweet talk in music through the enamoured air.
And then a Vision on my brain was rolled ...

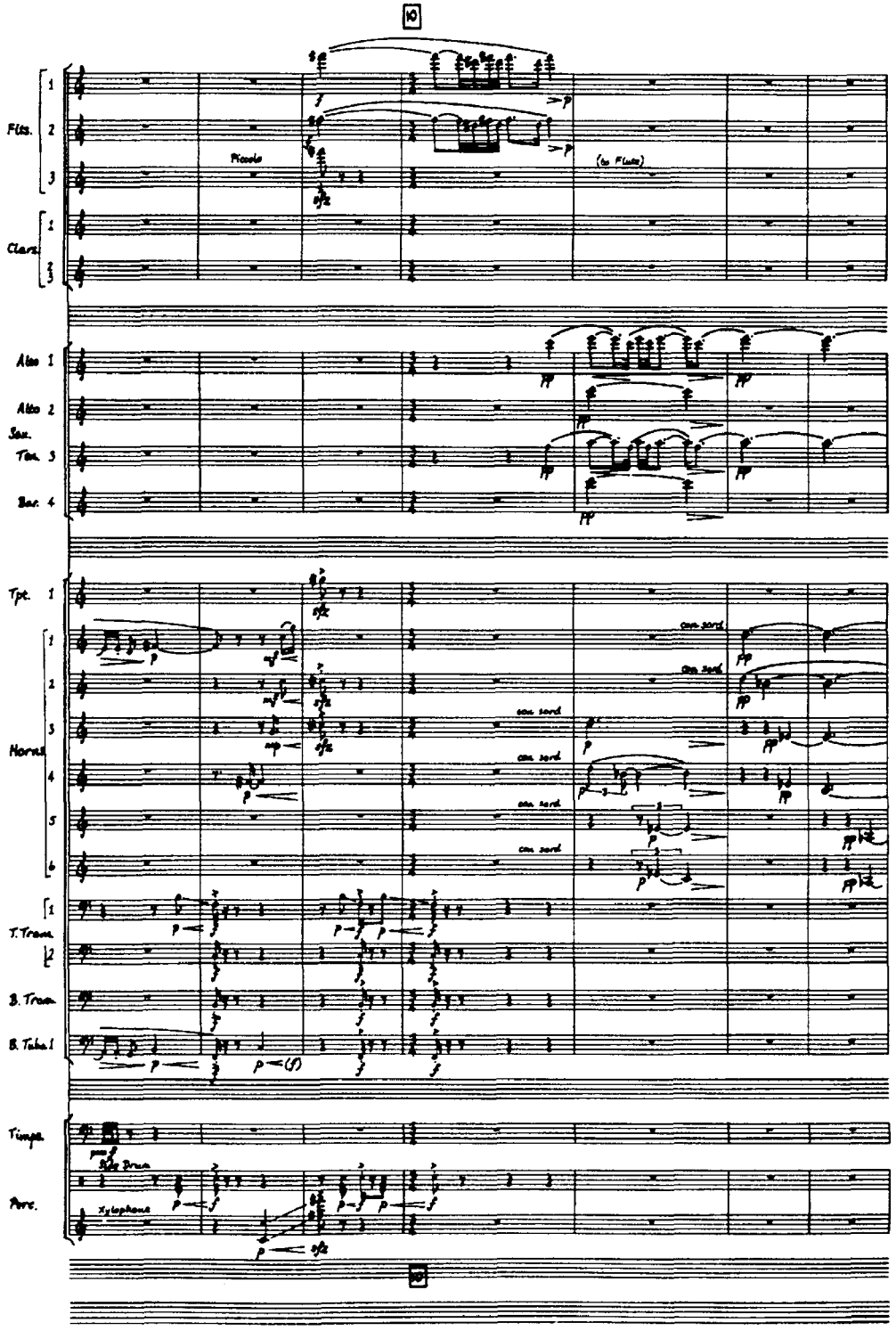
Si le narrateur revendique l'ancrage de sa vision dans la réalité, si les images qui lui parviennent tirent leur substance d'un contact direct, sensoriel, avec la nature, on ne peut s'empêcher de remarquer que cette expérience édénique se situe dans le passé, un passé qui subsiste à l'état de *souvenir* et sur lequel la transe peut prendre forme. Tippett omet ces vers, qui suivent pourtant de près ceux qu'il cite, laissant, cette fois-ci, en creux l'évocation paradisiaque. La seconde partie voit poindre une nostalgie qui se nourrit du souvenir de la première : le « Triumph of Life » du compositeur suscite un irrépressible désir de retour à son « Dream of the Paradise Garden » – un désir de sarabande.

TRIOMPHE

Cette nostalgie se réitère quelque dix ans plus tard dans une œuvre pour instruments à vent intitulée *Triumph* (1992). Comme le précise le sous-titre, cette œuvre instrumentale se veut « a paraphrase on music from *The Mask of Time* ». Comment une musique peut-elle en paraphraser une autre ? Comment, de surcroît,

des instruments peuvent-ils prétendre « expliquer » ce qui a déjà été dit avec des paroles ? Le paradoxe trouve sa raison d'être dans l'ambivalence du titre. Le « triomphe » annoncé n'est autre que le *triumphus* du général vainqueur couronné de lauriers, faisant son entrée solennelle dans Rome sur un char tiré par des chevaux blancs, traînant son cortège de prisonniers jusqu'au Capitole pour célébrer sa victoire : réunissant en un même événement la joie et la douleur, la liberté et l'esclavage, la vie et la mort, il fait figure d'oxymore.

Dans le titre de Tippett, l'incertitude demeure quant au vainqueur de ce triomphe. Elle confère à la dualité foncière du *triumphus* une ambiguïté supplémentaire. Ne s'agit-il plus du triomphe *de la vie* ? Il est bien évident que, comme la question ultime de Shelley dans son poème, celle-ci reste en suspens dans la musique. Le langage instrumental est inapte à fournir une réponse de type conceptuel. En outre, contrairement à ce que le titre peut laisser croire, *Triumph* n'est pas conçu exclusivement à partir de la musique de la sixième section de l'œuvre chorale mais intègre des motifs musicaux appartenant à d'autres épisodes du *Mask of Time*. En ce sens, il est effectivement une *paraphrase* du « Triumph of Life », un discours « à côté », comme tout commentaire, qui reste nécessairement aux confins de l'œuvre. Mais lorsque retentit la sonnerie des cors, et que les *vents* qui ont conduit le poète à la mort deviennent *instruments de musique* ; lorsque le tempo, d'une égale lenteur d'un bout à l'autre (*medium slow*), semble contrecarrer

l'élan caractéristique du poème de Shelley se hâtant vers sa fin, et conjurer le sort en retardant l'inéluctable, le *triomphe de l'art* sur la mort est assuré (10) :

Entre-temps, la sarabande est revenue, à égale distance temporelle des deux « triomphes », dans l'opéra du Nouvel An. Le même intervalle de quatre ans sépare la première sarabande (1982) du début de la composition de *New Year* (1986) et la deuxième sarabande (1988) de *Triumph* (1992). Mais sa fonction médiatrice ne s'arrête pas là.

LE LAC DU SOUVENIR

La dernière œuvre de Tippett, *The Rose Lake* (1991-1993), écrite dans la même période que *Triumph*, peut être considérée comme une émanation de *New Year*. Outre l'aveu du compositeur sur le rôle joué par son dernier opéra dans l'émergence de ce qui a été baptisé « hétérophonie lyrique », d'autres affinités – apparemment extra-musicales – entre les deux œuvres se concentrent dans l'image du lac. Dans l'opéra, c'est seulement après avoir avoir bu l'eau amère du Lac de Mémoire que la jeune fille d'aujourd'hui peut exécuter la danse d'hier qu'est la sarabande et en éprouver la vertu purificatrice. Aussi le titre de « Rose Lake » ne peut-il manquer de suggérer des associations avec le *lac* de Jo Ann et Pelegrin comme avec la *rose* qui les unit.

The Rose Lake est une œuvre pour orchestre dont Tippett se plaît à raconter l'origine :

> During a holiday in Senegal, late in 1990, with a young architect friend, Graham Molden, we were recommended to visit a small lake, known as Le Lac Rose, where at midday the impact of the sun was such as to transform its whitish

> green colour to whitish pink. I have always loved lakes; and in earlier days I visited several—particularly those of the English Lake District and in Switzerland and Italy. [...] As things now turned out in Senegal, Graham and I reached Le Lac Rose at midday, just in time to see it turn a marvellous translucent pink. The sight of it triggered a profound disturbance within me: the sort of disturbance which told me that the new orchestral work had begun.[25]

Ce récit, qui n'est pas sans rappeler celui qui rapportait les circonstances dans lesquelles était née la *Deuxième Symphonie*, au bord du lac de Lugano, met l'accent sur l'effet produit par la lumière du soleil en venant frapper la surface de l'eau. L'adjectif « translucent », employé pour qualifier cet effet, rappelle quant à lui le processus de « transmutation clarifiante » cher à Rousseau, qui dépasse l'opposition entre transparence et obstacle. Au moment précis où la blanche opacité du lac se mue en un rose translucide, Tippett ressent en lui quelque chose d'indéfinissable : la conception d'une nouvelle œuvre vient de coïncider avec cet instant d'*oxymore visuel.* Figure *dérangeante*, l'oxymore est particulièrement apte à provoquer chez le compositeur « a profound disturbance ». Comme le lac au soleil de midi, cette émotion première, qui n'est que prélude à la création, va devoir subir une transfiguration pour devenir œuvre d'art.

« A SONG WITHOUT WORDS FOR ORCHESTRA »

Si un monde sépare *The Rose Lake* du lac Rose, l'impulsion première suscitée par la vue du lac « réel » se retrouve dans

[25] Meirion Bowen, ed., *op. cit.*, p.108.

l'intitulation des différents mouvements de l'œuvre finalement composée : « The lake begins to sing », « The lake song is echoed from the sky », « The lake is in full song », « The lake song leaves the sky », et enfin « The lake sings itself to sleep ». La référence extra-musicale – le lac qui change de couleur au fil des heures – est devenue *chant*. Un chant sans paroles, entonné par des instruments qui se veulent imiter la voix humaine et qui sert de trait d'union entre nature et culture.

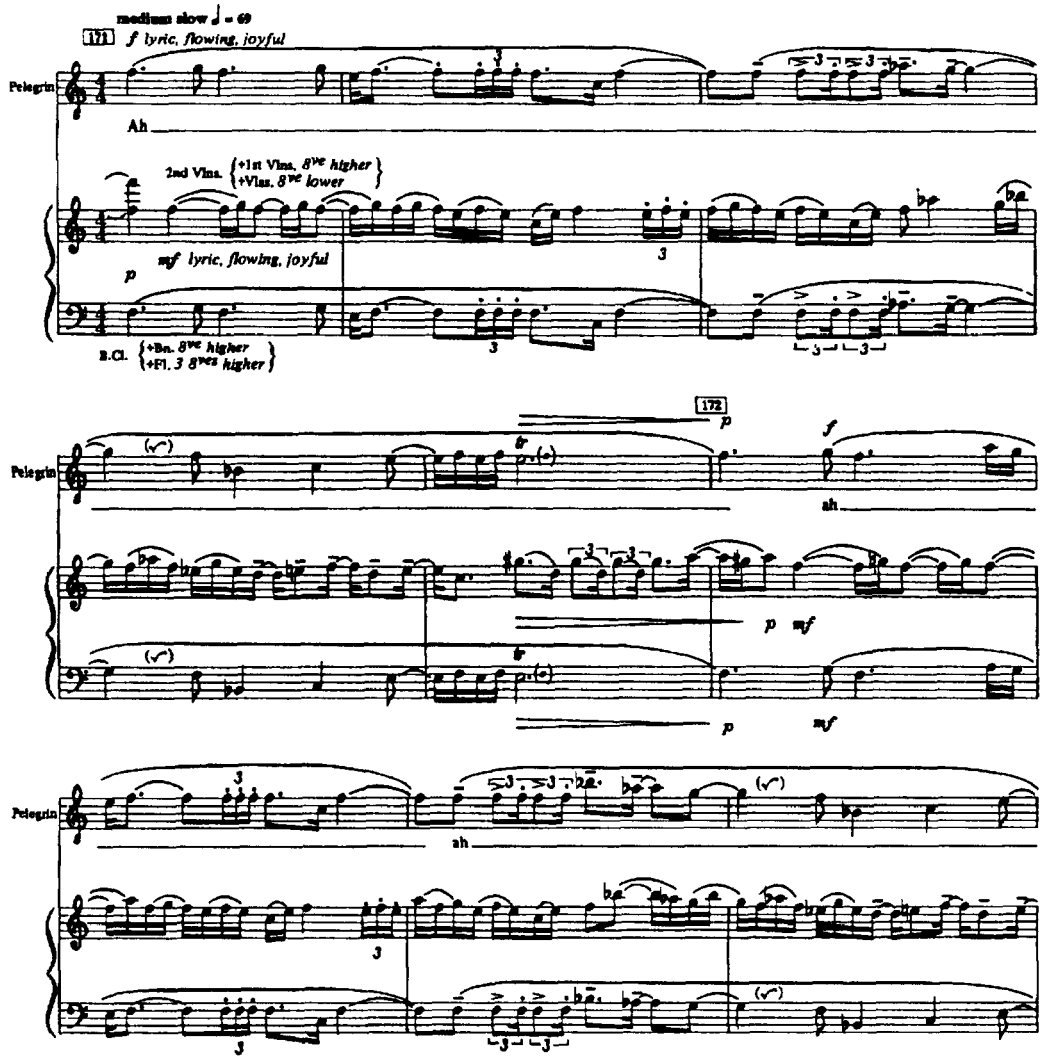
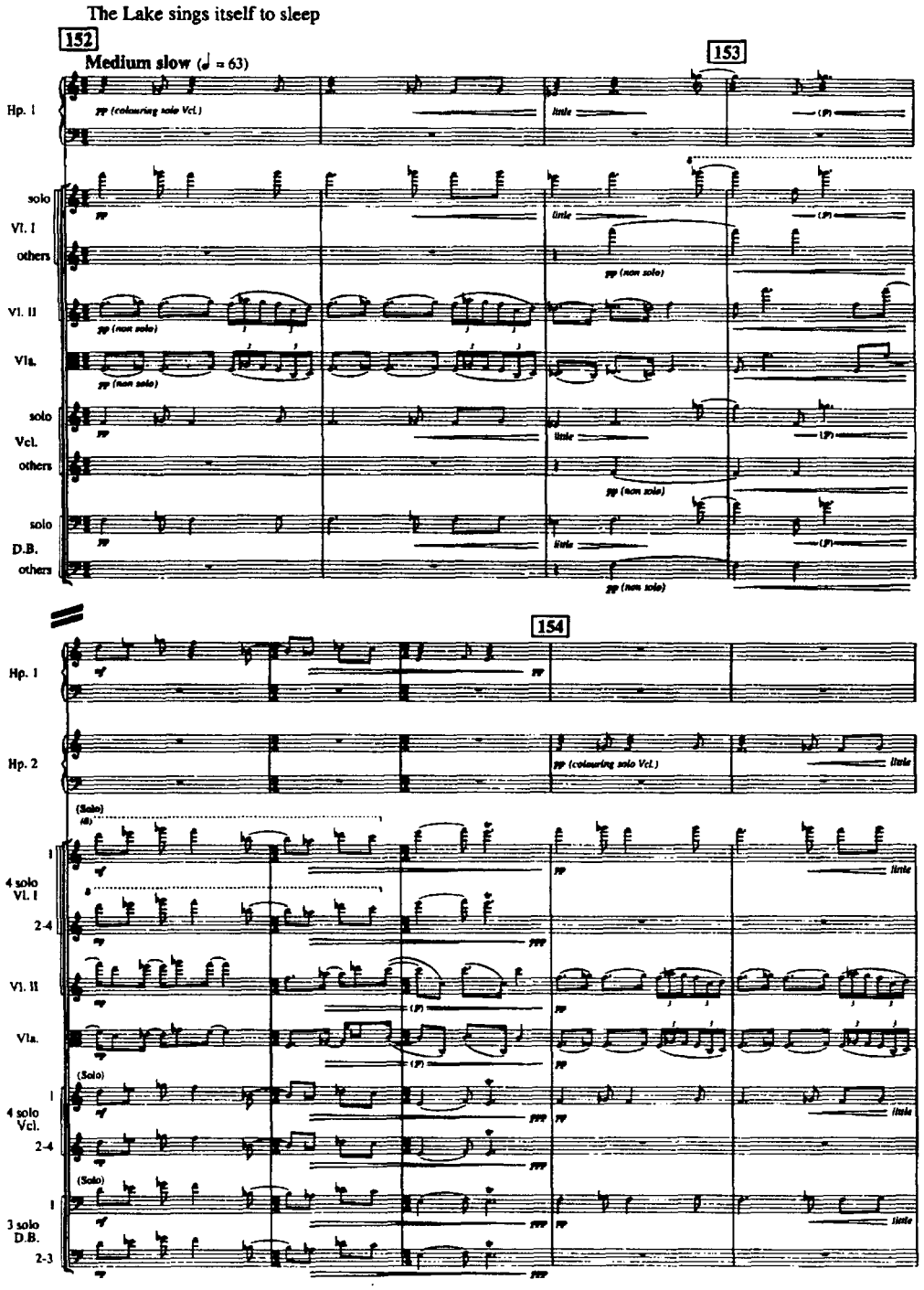
Par « simple » transposition d'un domaine sensoriel à l'autre, l'évolution chromatique du lac, de visible qu'elle était à l'origine, est devenue sonore. Si la notion de chromatisme met déjà en correspondance les sons et les couleurs, la manière dont le compositeur parvient à « traduire » musicalement, non pas les couleurs elles-mêmes mais l'impression qu'elles produisent sur l'observateur de la scène, relève du mystère de la création. Refusant de considérer l'œuvre comme un poème symphonique, Tippett lui adjoint la mention générique suivante : « a song without words for orchestra ». Il est vrai que le chant domine dans *The Rose Lake*. Il naît du contraste, répété dans chacun des cinq mouvements, entre une musique au lyrisme évident, qui semble « chantée » par les instruments, et ce qui est perçu comme de longs interludes orchestraux, dont l'exécution, telle qu'elle est prescrite par la partition, doit être « dry » ou « crisp ». Dans ces passages où le

chant s'est tu, on reconnaît le timbre « poignant » du hautbois solo qui entoure le moment où Jo Ann boit l'eau du Lac de Mémoire (*New Year*, 531 et 535-536) et se pénètre de toute la souffrance humaine. C'est sur ce fond instrumental que peut s'élever le chant du lac, un chant qui se fait de plus en plus joyeux à mesure que midi approche (troisième mouvement), l'allégresse des piccolos étant soulignée par les cordes et ponctuée par les cuivres. Comme le Ténor du « Triumph of Time », chaque instrument, du levant au couchant, contribue aux mille nuances dont se colorent les eaux du lac sous le soleil. Et quand vient le soir, le lac – par le truchement des cordes – reprend les mélismes qui débutaient l'air de Pelegrin, le ténor lyrique de *New Year*[26], et en fait une berceuse sans paroles qui va l'endormir – et l'emmener au pays des rêves.

LA BERCEUSE

Lors de sa première apparition dans l'opéra, Pelegrin, à la perspective de quitter « Nowhere and Tomorrow » à l'occasion du Nouvel An, c'est-à-dire, d'aller, sans le savoir encore, à la rencontre des habitants de « Somewhere and Today » et de Jo Ann en particulier, exprimait sa joie, non pas en paroles mais par une exclamation dont le lyrisme était en parfaite affinité avec celui des violons et en plein accord avec le reste de l'orchestre (171-172) :

---

[26] Tippett est lui-même ténor, comme le révèle incidemment l'autobiographie du compositeur : « Through Mrs Tinkler I met the organist of St Mary's Church, who agreed that if I sang tenor in his choir, he would give me counterpoint lessons » (*Blues*, p.11).

Le lac, pour rejoindre le pays des songes, fredonne la même mélodie, dans le *cinquième* mouvement de l'œuvre, la voix du violoncelle solo, « colorée » par la harpe, remplaçant celle du ténor, le lyrisme se trouvant amplifié par l'ensemble des cordes (152-155) :

Tandis que le passage à une mesure à trois temps (3/4) prépare au rythme cardiaque du sommeil, l'anthropomorphisme de l'œuvre prend tout son sens : loin d'être un exemple de « pathetic fallacy »

arbitraire, il se fonde sur ce bercement qui relie l'homme à la nature. Platon recommande d'ailleurs que le musicien, pour maintenir en lui l'équilibre du corps et de l'âme garant de la santé, se livre à une activité physique conçue comme un auto-bercement :

> Or de tous les mouvements le meilleur est celui qu'un corps produit par lui-même en lui-même, parce que c'est celui qui est le plus proche parent du mouvement de l'intelligence et de celui de l'univers. Le mouvement qui vient d'un autre agent est moins bon[...]. Aussi, de tous les moyens de purger et de conforter le corps, le meilleur consiste dans les exercices gymniques ; vient ensuite le balancement qu'on éprouve en bateau ou dans tout autre véhicule qui ne fatigue point le corps.[27]

EAU DOUCE ET EAU DE MER

La berceuse qui, en fin de journée, remet en harmonie avec l'univers et avec soi-même, renvoie à un mouvement originel : pour l'homme, c'est celui de la *mère*, pour le lac, celui de la *mer*. Tippett, le polyglotte, ne peut l'ignorer, lui qui connaît non seulement le français, auquel le lac Rose doit son nom, mais également l'allemand, la langue qui ne distingue le lac (*der* See) de la mer (*die* See) que par le genre, masculin pour le premier, féminin pour la seconde. Lors de la conversation publique qu'il eut avec Meirion Bowen sur la scène du Barbican pour présenter l'œuvre dont on allait donner la première, Tippett mentionna un détail intéressant concernant le lac Rose du Sénégal : au fond du lac gît un dépôt salin responsable du

[27] Platon, *Timée*, 89a.

reflet rose que prend l'eau en plein midi[28]. Si l'on suit cette piste, ouverte par le compositeur, le phénomène trouverait donc son explication dans la réfraction des rayons solaires par les cristaux de sel, ce sel qui serait le vestige de l'origine *pélagique* du lac.

Or, la musique du *Rose Lake* suggère une telle origine : dans ses similitudes avec la *Mer* de Debussy, qui fait partiellement figure de modèle, mais aussi avec le *Byzantium* (1990) de Tippett dont elle prolonge l'univers sonore par bien des aspects. L'œuvre, écrite pour soprano et orchestre sur le poème de Yeats, se termine par l'évocation des eaux grondantes et tourmentées de la mer, « That dolphin-torn, that gong-tormented sea » (168-179). Par leurs harmoniques, les gongs mettent en résonance ondes sonores et ondes marines et suggèrent le potentiel d'auto-régénération contenu dans la houle. Ils couvrent le son du cor qui, dans *Triumph*, l'œuvre associée à la noyade de Shelley, signalera les dangers de la mer.

Le lac Rose, parce qu'il est salé, est doublement ambivalent : par sa salinité originaire, il renferme la duplicité de la mer, à la fois bonne et mauvaise ; mais cette salinité est contredite par son appartenance à la famille des lacs, c'est-à-dire des eaux *douces*. Moins salée que l'eau de mer et plus salée que l'eau douce, l'eau de ce lac est *douce-amère*. Son ambivalence est comparable à celle du lac de Némi tel que James Frazer le décrit en première page de son *Rameau d'or*. Si Tippett fait remonter sa fascination pour les lacs à

[28] Au Barbican Centre de Londres, le 19 février 1995. Cette présentation fut suivie de la première mondiale du *Rose Lake*, interprété par le London Symphony Orchestra, sous la direction de Colin Davis.

cette lecture, il se garde d'en expliciter le fondement[29]. Néanmoins, en considérant *New Year* et *The Rose Lake* comme les deux faces d'une même réalité, celle, urbaine, de minuit et celle, pastorale, de midi, ce qui assurément les réunit est bien la référence à ce lac de Némi dont Frazer fait le théâtre du meurtre rituel du *pharmakos*. Le processus de régénération par sacrifice du bouc-émissaire participe de la même alliance des contraires que la mer dispensatrice de vie et de mort. Il peut se définir en termes picturaux, par le contraste entre la figure, sombre, du prêtre-assassin et le fond de lumière formé par le paysage idyllique de la rive nord du lac de Némi. Contraste proprement *inconcevable*, à tel point que Frazer l'atténue, en imagination, en procédant à l'assombrissement du fond :

> Rather we picture to ourselves the scene as it may have been witnessed by a belated wayfarer on one of those wild autumn nights when the dead leaves are falling thick, and the winds seem to sing the dirge of the dying year. It is a sombre picture, set to melancholy music—the background of forest showing black and jagged against a lowering and stormy sky, the sighing of the wind in the branches, the rustle of the whithered leaves under foot, the lapping of the cold water on the shore, and in the foreground, pacing to and fro, now in twilight and now in gloom, a dark figure with a glitter of steel at the shoulder whenever the pale moon, riding clear of the cloud-rack, peers down at him through the matted boughs[30].

Sur ce fond enténébré l'opposition des contraires s'estompe et devient supportable. Notations auditives et échos shelleyens créent

---

[29] Meirion Bowen, *op. cit.*, p.107.

[30] James George Frazer, *The Golden Bough : A Study in Magic and Religion* (1907-1915). Édition abrégée. London : MacMillan, 1957, p.2.

une musique imaginaire dont la mélancolie, parce qu'elle s'accorde mieux avec la figure du bouc-émissaire, transforme la cruauté de la scène en une douce violence. Ces lignes, inspirées à Frazer par le spectacle du lac de Némi, ne constitue-t-elle pas une apologie du pouvoir de la musique ?

*

LE MIROIR DE DIANE

La musique du *Rose Lake*, malgré sa coloration éponyme, ne dément pas ses liens avec *New Year* et les sinistres associations du *Rameau d'or*. De l'aube au crépuscule, sa trajectoire obéit à un assombrissement progressif. Si l'œuvre elle-même est placée sous le signe du soleil, la lune ne va tarder à paraître. Tippett n'a plus rien composé après *The Rose Lake*, à l'exception de la mise en musique de quelques vers de Shakespeare, une tirade du Caliban de *La tempête* (III.2, v.133-141) :

> Be not afeard; the isle is full of noises,
> Sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not.
> Sometimes a thousand twangling instruments
> Will hum about mine ears; and sometimes voices,
> That, if I then had wak'd after long sleep,
> Will make me sleep again: and then, in dreaming,
> The clouds methought would open, and show riches
> Ready to drop upon me; that, when I wak'd,
> I cried to dream again ».

L'incongruité d'un chant pour Caliban s'évanouit lorsque l'on prend conscience que le fils de la sorcière Sycorax représente la phase lunaire qui fait suite à la phase solaire du *Rose Lake*. Comme le note Frazer, le lac de Némi était connu des anciens sous le nom de « miroir de Diane » et le site était un sanctuaire dédié à la déesse. Soumise au cycle lunaire, la vie du lac s'accordait alors au rythme des marées. Caliban, en évoquant le réconfort apporté par la musique, en célébrant son pouvoir hypnotique qui transporte dans un monde merveilleux, prolonge le dernier mouvement du *Rose Lake*.

D'ailleurs, après sa composition, le chant de Caliban fut inséré par Meirion Bowen dans *Suite : The Tempest* (1995), une « suite » qui comprend plusieurs « rêves antérieurs » de Tippett, associés, de près ou de loin, à la pièce de Shakespeare. Faisant alterner le chant et la danse, elle s'achève sur un mouvement appelé « Exit Dance ». Cette danse de sortie, sur laquelle le compositeur fait, en quelque sorte, ses adieux au public, comprend la sarabande du Jardin d'Éden. Placée en finale, cette transition instrumentale laisse les musiques de Tippett en suspens, à l'instar du « Triumph of Life » de Shelley et de la tirade de Caliban, dont Robert Graves remarquait fort justement : « it will be noticed that the illogical sequence of tenses creates a perfect suspension of time »[31].

[31] Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. London : Faber and Faber, 1961, p.427.

Chapitre VIII

De syncopes en échos

Eurydice s'évanouit comme une vapeur : le lieu rare et adorable de son corps et de ses formes se dénoue, laissant des rubans flotter par l'air. Ainsi qu'une vague passe et se propage, la musique peigne l'étendue, de sorte que les plis s'ouvrent.

Michel Serres

▪ Visible et tactile, le pli n'en est pas moins emblématique du musical. La meilleure preuve en est la célèbre intitulation de Boulez empruntée à Mallarmé : « pli selon pli ». Si le rôle paratextuel d'un titre est loin d'être négligeable dans la rencontre avec l'œuvre, celui-ci n'est certes pas intrinsèquement musical. Pour que le paradoxe devienne évidence, il suffit, en revanche, de faire intervenir les notions de rythme et de résonance et de prendre les œuvres de Tippett comme autant d'exemples d'une musique de la spécularité.

1. Pli selon pli

PLIS DU CORP(U)S

L'un après l'autre, les voiles sont arrachés : une boule incandescente s'offre à la vue de tous. Elle devient alors fleur éclose, gigantesque lotus épanoui à la surface d'une eau que l'on imagine stagnante et trouble. Au centre de la corolle, une fine mousseline, qui se volatilise pour laisser apparaître les fiancés transfigurés, dans la pose d'union perpétuelle de Shiva et Shakti. Vision aveuglante et mortifère pour celui qui avait osé soulever le voile, victime du désir létal de transparence : l'opacité créée par les plis de l'étoffe – *complicatio* – le protégeait de l'ultime éblouissement. Le chœur ramasse les tissus épars pour un linceul improvisé. Autour des protagonistes ainsi figés en mandala, la chorégraphie du *Midsummer Marriage* n'en finit pas de plier et déplier les corps. Tandis que cette nuit de la Saint-Jean fait place à une aube nouvelle, sans transition, les plis se durcissent : à quelques années d'intervalle, *King Priam,* l'opéra-péplum, prend manifestement pour modèle la statuaire antique : *ut sculptura musica.* Pétrification spectaculaire. Après le doux, le dur, pour reprendre la distinction qui hante les écrits de Michel Serres[1]. Or la musique d'Orphée, parangon de toute musique, qui tente de convertir le doux (l'ombre d'Eurydice) en dur (un corps), est condamnée à n'y jamais parvenir. La position de compositeur-sculpteur n'est pas tenable, fût-on Michael Tippett.

---

[1] Ce leitmotiv qui rapproche et distingue le musical du sculptural traverse notamment : *Les cinq sens : philosophie des corps mêlés* . Grasset : Paris , 1985, *L'Hermaphrodite : Sarrasine sculpteur.* Flammarion : Paris, 1987 et *Statues* (1987). Flammarion : Paris, 1989.

Dans les opéras suivants, les plis de l'âme et du corps se font et se défont. Le musical reprend ses droits : palpitation du rythme, bruissement des timbres, superposition des accords, déploiement des thèmes. On décèle néanmoins, au plus profond du musicien, un Orphée qui sommeille.

Puisque la scène lyrique s'avère un piètre piédestal, un autre support est nécessaire pour ériger des statues musicales. Ce sera la scène de concert, où surgissent, immobiles et vibrantes, les œuvres chorales. Elles réalisent l'impossible *coincidentia oppositorum* d'une musique « douce-dure » qui sculpte et pétrifie ce qui précède et/ou ce qui suit[2] : trois « oratorios » intercalés entre les cinq opéras. Lyriques ou chorals, les huits pétales du lotus sont solidaires ; ils participent de la même éclosion, qui aura pris tout juste un demi-siècle (de 1939, début de la composition de *A Child of Our Time*, à 1989, année de publication de *New Year*).

> La plupart des corps vivants ressentent et font voir une moitié immobile et froide, leur propre statue, en face d'une autre volante, dansante, chaude, active, souple, rapide, leur propre errance; gauchers ou droitiers décidés, nous voilà tous hémiplégiques, moitié sculpture, moitié musique, vivant là pour notre propre compte et nous mirant dans le côté objet, noir, mortuaire et glacé.[3]

Le chant de Tippett émane précisément d'un corps que l'on peut dire

---

[2] « Music that's bitter-sweet » pour Dov, le personnage musicien du *Knot Garden* et vraisemblablement pour Tippett, qui recourt dans ses livrets à un métalangage suggérant que seul l'oxymore peut dire l'essence de la musique. L'expression « douce-dure » est employée par Michel Serres pour définir la nouvelle de Balzac, *Sarrasine* . Voir Michel Serres, *L'Hermaphrodite*, p. 113.

[3] Michel Serres, *op. cit.*, pp. 117-118.

« hémiplégique », ses deux moitiés énantiomorphes, de part et d'autre de la pliure, entretenant des relations réciproques de spécularité. Les effets de miroir n'existent pas seulement entre les genres mais aussi entre les opéras eux-mêmes ainsi qu'à l'intérieur de chacun d'eux.

Musicale, la réflexivité est faite de résonances intertextuelles nombreuses et variées dont la manifestation suprême est l'auto-citation. Dans une production musico-textuelle qui exclut la collaboration d'un librettiste, le repliement sur soi est tangible. Il prend la forme caractéristique d'une sinusoïde, celle des ondes qui ont la propriété de changer l'air en musique, celle-là même que l'étymologie apparente, via le latin, au vocable désignant en arabe le pli du vêtement. Il est ainsi loisible de suivre ses ondoiements, du *Midsummer Marriage* à *New Year*, en passant par *The Mask of Time*, pour percevoir un jeu infini d'échos.

2. Plis du voile et syncope mantique

La scène de dévoilement précédemment évoquée est le troisième et dernier temps d'un processus de révélation qui focalise l'attention sur un personnage au corps invisible dont seuls sont perceptibles les voiles et la voix : Madame Sosostris, personnage féminin privé de sa féminité – sa tessiture de contralto, la plus grave des voix de femme, l'atteste – pour transmettre le message de l'au-

delà, autrement dit une figure médiumnique. Son nom rappelle ironiquement la piteuse tireuse de cartes de T.S. Eliot :

> Madame Sosostris, famous clairvoyante,
> Had a bad cold, nevertheless
> Is known to be the wisest woman in Europe,
> With a wicked pack of cards.[4]

Ses paroles, en revanche, font douloureusement écho à celles de la Pythie de Valéry :

> O my forgotten and forbidden womanhood!
> Must I breathe again the perfume that dissolves you?
> O bitterness, o bitterness of a Pythia's fate![5]

Quant à son apparition, unique, à la scène 5 de l'acte III du *Midsummer Marriage*, elle s'avère être le point culminant de l'opéra grâce à un chant qui en est le plus beau fleuron. La perfection de ce dernier le désignait comme morceau choisi et lui a effectivement valu la consécration, en concert comme au disque.

ARIA DE SOSOSTRIS

A la vue de l'étrange épiphanie, le chœur s'interroge : « Is there a woman under the black robe?/Will the voice that answers be a god's ? » Pour toute réponse, les voiles ondoient dans la brise vespérale et la voix de contralto, au plus grave de son registre, fait entendre ses premières notes, d'abord impossibles à distinguer de la

---

[4] T.S. Eliot, *The Waste Land*, v.43-46.

[5] Cp. Paul Valéry, *La Pythie*, v.25-26 : « Ah! maudite!...Quels maux je souffre!/Toute ma nature est un gouffre! ».

masse orchestrale, puis gagnant progressivement en autonomie. La gravité caractérise également le tempo, dont la lenteur contraste avec la vivacité de la scène précédente, parodique à souhait, au cours de laquelle était démasqué un « faux prophète », drapé d'une cape verte et affublé d'un chapeau pointu. Aussi lorsque surgit, selon les didascalies, « a huge contraption of black veils of roughly human shape, though much more than life-size », les questions du chœur portent-elles autant sur l'authenticité de la sibylle que sur le mystère de tout acte de prophétie. L'avertissement burlesque peut laisser craindre d'autres faux plis...

Ce qui était caché sera découvert, d'abord par l'intermédiaire de la vision de Madame Sosostris dans sa boule de cristal, puis par le geste de celui qui lui ôtera ses voiles (III,7). A cet instant, la révélation est en-deçà des mots et des notes ; son expression est purement scénique. Ce que le dévoilement met à nu est un dévoilement sans fin : le rougeoiement d'un bouton de lotus qui déplie ses pétales pour laisser apparaître un homme et une femme aux jambes repliées en lotus...

> Non, la chose ne gît pas sous le voile, ni la femme ne danse sous ses sept voiles, la danse est elle-même un complexe de tissus. La nudité révèle encore plis ou replis.[6]

Il en va de même des robes de la pythonisse dont les plis abritent – ou se métamorphosent en – cette fleur sacrée qui protège de son périanthe un mystère tout aussi profond : celui de l'amour et de la Création, cosmogonique et artistique. Force est d'accepter la

---

6 Michel Serres, *Les cinq sens*, p.84.

formulation autonymique de Sosostris et de respecter l'interdit im*pli*cite qu'elle contient : « I am what has been, is and shall be. No mortal ever lifted my garment ». Par ces mots, empruntés à Schiller, Tippett associe, comme Valéry, l'inspiration de l'artiste et l'« enthousiasme » de la Pythie habitée par la parole du dieu. Or, si le compositeur se réclame du poète français pour la conception de l'aria de Sosostris, comment croire qu'il ignorait que la citation de Schiller se trouvait encadrée sur le bureau du maître qu'il admire entre tous, Beethoven ?[7] Quoi qu'il en soit, la valeur métalinguistique de la scène invite à une herméneutique prudente, patiente, pli selon pli :

> Dévoiler ne consiste point à ôter un obstacle, enlever un décor, écarter une couverture, sous lesquels gît la chose nue, mais à suivre patiemment, avec un respectueux doigté, la disposition délicate des voiles, les zones, les espaces voisins, la profondeur de leur entassement, le talweg de leurs coutures, à les déployer quand il se peut, comme une queue de paon ou une jupe de dentelles.[8]

Cauda pavonis des alchimistes et superposition d'enveloppes textiles, florales et humaines : tel est l'univers du *Midsummer Marriage*.

« O body swollen to a monstrous birth » chante la contralto en prélude à la parturition oraculaire qui s'annonce, d'une voix qui enfle le « o » de « swollen » en un mélisme mimétique. Ce sont précisément les plis inviolables de la matrice que mentionne le chœur

---

[7] Voir sur ce point Ian Kemp, *Michael Tippett : the Composer and his Music*. Eulenburg Books : London, 1984, p. 229. La phrase est extraite d'un essai de Schiller intitulé « Die Sendung Moses ».

[8] Michel Serres, *op. cit.*, p. 84.

devant l'imminence du sacrilège : « Soon we shall tremble when the heavy/Womb is rent asunder ruthlessly ». Il ne fait aucun doute que ce corps occulté est néanmoins présent et essentiel dans la divination. Et l'on ne peut s'empêcher de songer qu'il jouit d'un statut comparable dans l'art lyrique, où le chant naît d'un corps de diva – autre élue des dieux – aux proportions parfois monstrueuses et qui fascine toujours par le prodigieux enfantement dont il est capable. Que mantique et opéra soient d'origine charnelle, c'est ce que tend à faire oublier leur commune obédience apollinienne et qu'illustre à merveille l'aria mémorable de Sosostris. Le joyau du *Midsummer Marriage*, précisons-le, n'est pas le chant de la vision prophétique inspirée par le dieu pythien, mais l'aria qui se situe au stade de *l'induction* de la transe divinatoire.

RYTHMES

On sait que la transe elle-même s'accompagne de modifications des fonctions vitales, battements du cœur et respiration, et d'un égarement des facultés mentales « hors du sillon » creusé (*de-lira*). Ce phénomène de coupure soudaine de la pulsation de vie, bien connu des médecins, l'est aussi des musiciens. Les premiers s'appliquent à enrayer les « troubles du rythme », tandis que les seconds suscitent la syncope. Pour ces derniers, l'alternance systole/diastole, inspiration/expiration se nomme cadence et fait l'objet d'une transcription tout aussi minutieuse que celle des thérapeutes. De tous temps, sorciers, devins, chamanes ou yogis ont

employés des techniques pour provoquer cette rupture favorable à l'extase. L'une d'elles consiste à plier son corps en deux à s'en couper le souffle[9]. Repliement qui permet une sortie hors de soi, ou plus exactement une sorte de retour au narcissisme primaire, une *en*stase, pour reprendre la terminologie de Mircea Eliade, puisqu'en dernière analyse,

> poussée à l'extrême par la suspension physique du souffle, la syncope prolongée, technique respiratoire, coïncide avec l'extrême effacement métaphysique des limites du Moi,

autrement dit, un prolongement de la conscience en elle-même, bien plus qu'un évanouissement de la conscience[10] . Cet état que d'aucuns qualifient de décorporation sera celui de Madame Sosostris pendant sa vaticination. Elle émettra alors cette « voix nouvelle et blanche » qu'évoque Valéry, signalée dans la partition comme « altered voice »[11]. Le rituel pythique, on s'en souvient, prévoyait la présence, sous le trépied du sanctuaire de Delphes, de la dépouille du serpent d'Apollon, autre mue significative.

Les prolégomènes à ce moment forment dans l'opéra une aria en *trois* mouvements qui correspond à la mise en transe par syncope. Si l'on examine la partition, la notation de ce passage révèle

---

9 Catherine Clément, *La syncope : philosophie du ravissement*. Grasset : Paris, 1990, p. 245. Ajoutons que la langue anglaise témoigne de ce rapport entre collapsus et pli, elle qui désigne de l'adjectif « collapsible » chaises, tables et autres articles pliants.

10 Catherine Clément, *op. cit.*, pp. 246-47.

11 Valéry, *op. cit.* , v.219.

l'omniprésence de la syncope telle que la conçoit, sinon le solfège traditionnel, du moins la musicologie actuelle :

> SYNCOPE, effet de rupture qui se produit dans le discours musical lorsque la régularité de l'accentuation se trouve brisée par le déplacement de l'accent rythmique attendu. On l'obtient par l'introduction de valeurs longues et par la prolongation d'un temps faible sur un temps fort.[12]

Il faut néanmoins se garder de confondre notation et musique vivante, car l'identification de la syncope peut résulter d'une lecture normative de la partition et non d'une perception du rythme authentique de l'œuvre. La syncope du solfège est, en effet, éminemment transgressive, puisqu'elle passe outre la périodicité des accents métriques. Or, le rythme n'est pas d'essence métrique mais cadentiel. Il ignore la barre de mesure. Il ne connaît que la pulsation cardiaque, garante de la vie, qui emplit le corps tout entier[13]. Aussi la syncope est-elle toujours, et de manière magistrale dans l'aria de Sosostris,

> le signal propitiatoire du mystérieux décalage entre le rythme viscéral et le rythme que j'aimerais appeler *surnaturel*, sous condition qu'on veuille bien prendre ce mot à la lettre. Par-dessus la nature, mais pas sans elle.[14]

---

[12] Article « Syncope », *Dictionnaire de la musique : science de la musique*, dir. Marc Honegger. 2 vol., Bordas : Paris, 1976. Cette définition a le mérite de décrire la syncope comme *effet*, contrairement à celle d'A.Danhauser dans sa *Théorie de la musique*, 1929. Editions Henry Lemoine : Paris, 1990 : « La syncope est un son articulé sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps, et prolongé sur un temps fort ou sur la partie forte d'un temps ».

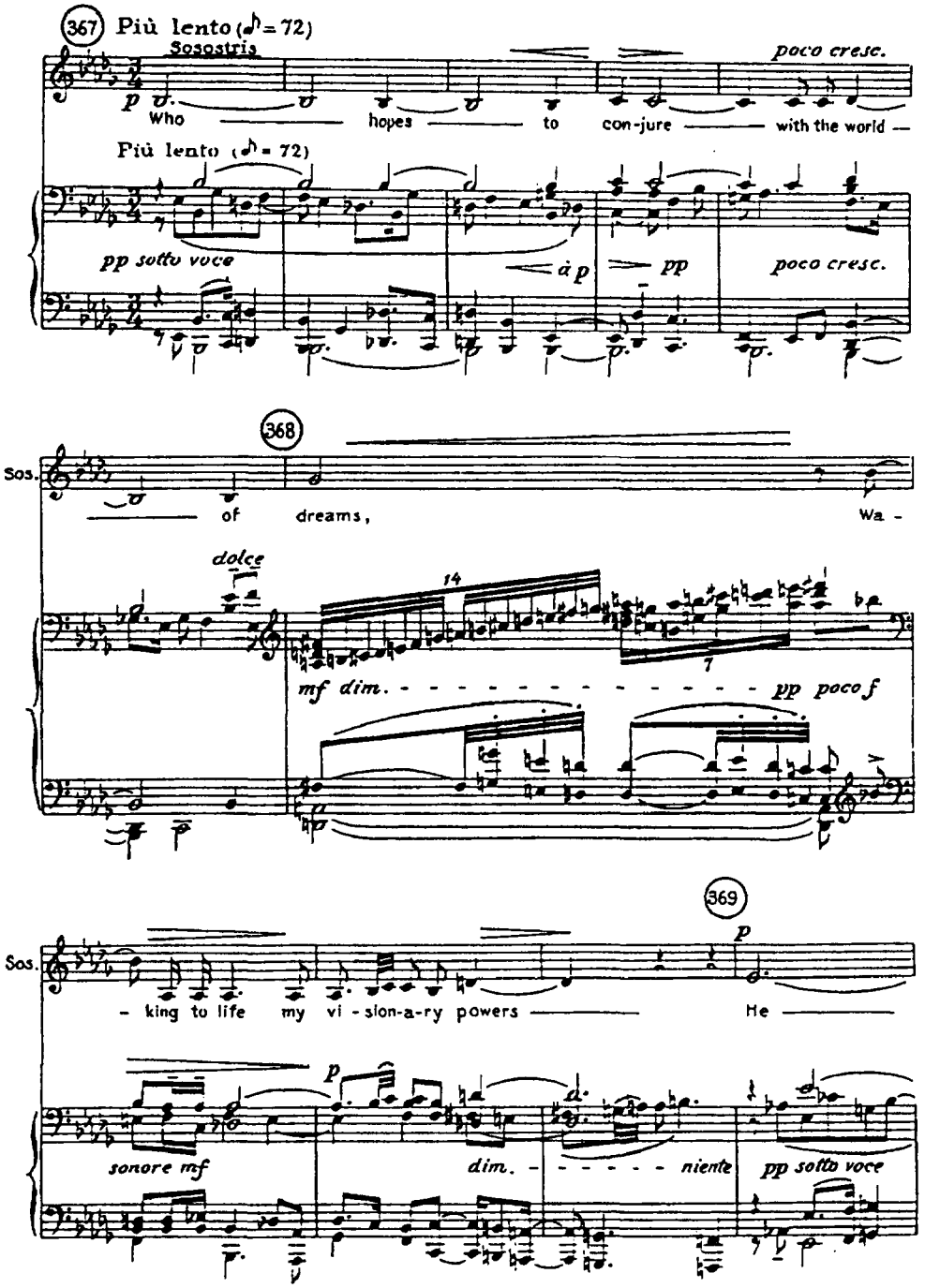
[13] Voir Raymond Court, *Le musical : essai sur les fondements anthropologiques de l'art.* Klincksieck : Paris, 1976, pp. 209-215.

[14] Catherine Clément, *op. cit.*, p. 396

On comprend alors qu'elle soit le mode d'expression obligé de la femme qui accueille en elle un rythme divin allogène dont l'intrusion provoque, en un premier temps, une réaction de rejet, avant que de pouvoir se superposer à son rythme propre. Les trois mouvements de l'air de Sosostris ne sont nullement, par conséquent, le résultat d'une arbitraire rhétorique. Le triple changement de tempo marque, au contraire, les étapes obligatoires pour transmuer la collision de deux rythmes en possession mantique.

TEMPO EXISTENTIEL/TEMPO MÉLODIQUE

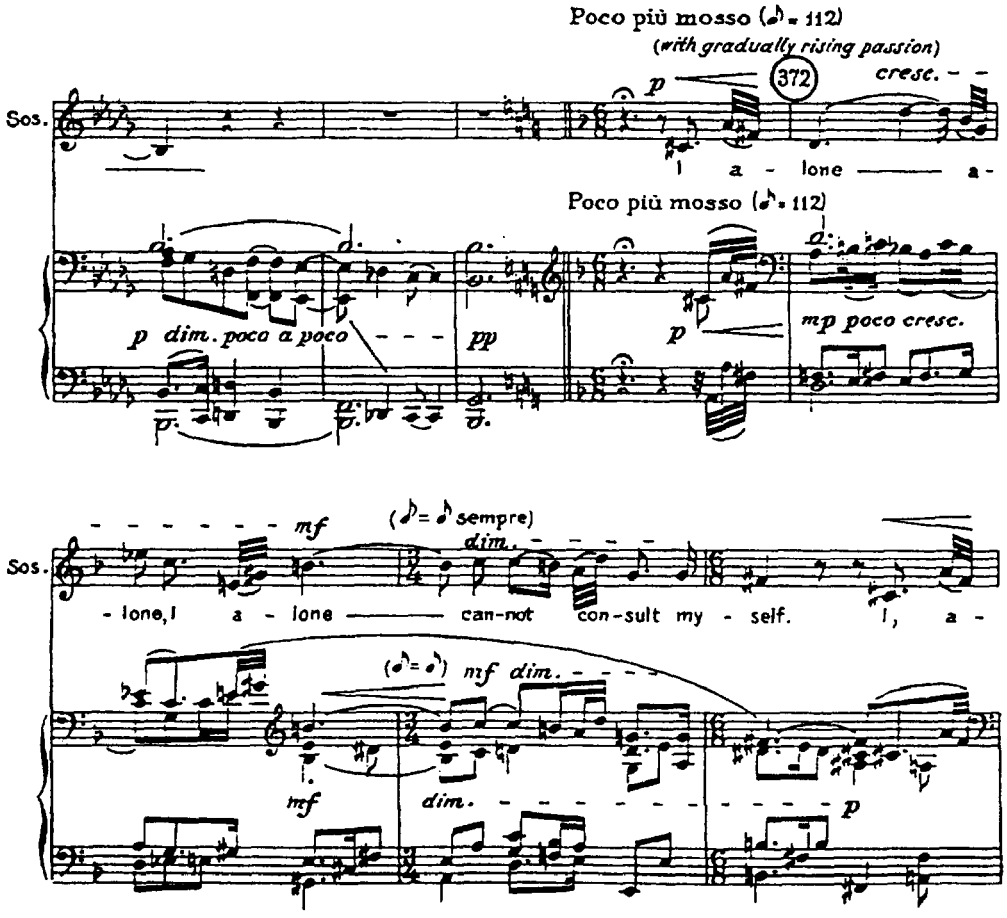
Au cours de la première (367-371), la durée s'impose par un tempo lent et une prédominance des valeurs longues dans la partie vocale, linéaire, composée de notes répétées et de petits intervalles. Lorsque survient une octave juste, l'écart se trouve nié en tant que tel par le *portamento* prescrit à l'interprète (371), mais l'ambitus de la mélodie est indirectement souligné par la virtuosité vocale qui s'y déploie. L'orchestration, quant à elle, présente les caractéristiques inverses, avec une accumulation de valeurs brèves – des séries de triples croches en particulier – et une grande amplitude mélodique. De la contradiction entre la voix humaine et celle des instruments, sensible horizontalement, naît une relation contrapuntique profonde, qui porte en elle le germe d'un conflit vertical qui n'éclatera pas, puisque le lot de la pythie est de se soumettre, malgré sa résistance, à la présence divine. L'unique signe patent et continu de cette opposition est la syncope, dont l'inscription à contre-temps implique l'existence et la reconnaissance d'un temps autre.



Le décalage qui se manifeste est celui qui sépare le tempo « existentiel » du pouls, de la motricité et donc de la danse, du tempo « mélodique » de l'haleine, du *pneuma* et du chant[15]. Dans ce mouvement initial de l'aria, « la cadence mélodique développe une

15 Raymond Court, *op. cit.*, p. 216. Voir pp. 215-216 pour l'énoncé de cette dualité fondamentale, qui vaut pour toute musique, mais que l'on croirait inspiré par l'aria de Sosostris et pour son corollaire, la distinction essence-chant/essence-danse.

durée longue qui se déploie largement sur le fond de la motricité existentielle », la lenteur du tempo (marqué 72 à la croche) faisant prévaloir une respiration ample qui l'emporte, au prix de moult syncopes, sur une motricité incompatible avec la déclamation oraculaire. « L'essence-chant », de nature éminemment apollinienne, y est aisément reconnaissable.

Le second mouvement (372-379), par l'accélération du tempo (112 à la croche) et l'agitation qui le caractérise (« *with gradually rising passion* ») relève de «l'essence-danse» propre aux musiques vives et animées. Il correspond à la phase de révolte, où le pouls s'emballe dans un ultime effort pour refuser la possession.

La syncope récurrente marque désormais les derniers sursauts d'une volonté qui se sait vaincue d'avance et *retarde* avec fougue le moment fatidique. Les paroles, tout en disant l'inacceptable de la douleur, sont celles de la résignation devant le fait encore inaccompli, et rendent dérisoires les essais de rupture que tente la musique. Malgré une ligne vocale disjointe par d'impressionnants intervalles et dont les rapports verticaux avec l'orchestre se « détériorent » en dissonances, les conflits connaissent une résolution immédiate. Extrêmement ponctuels, ils suggèrent la menace plutôt qu'ils ne l'incarnent. Ils mettent l'accent sur une virtualité, autrement dit, ils syncopent.

ICTUS

La syncope n'est pas ablation. Si elle est coupure, c'est au même titre que le pli, cassé, qui rompt pour articuler. Elle se joue des accents établis, et dissocie le posé d'avec l'accent rythmique comme le sommet de courbe d'avec le mélodique. Son accent est circonflexe : il est une inflexion qui a gravi la cime et tombe dans l'abîme, pour s'élever à nouveau avant de choir encore. Il est appui et élan, coupure et articulation en un même mouvement, ancrage dans le passé, le familier, l'intériorité et bond vers le futur, l'inconnu, l'extérieur. Ainsi conçue, la syncope n'est rien d'autre que le rythme fondateur que désigne Raymond Court sous le terme d'*ictus* ou d'accent :

> L'accent rythmique, c'est donc l'*instant*, non pas l'instant mathématique qui est présent abstrait, mort et vide et serait l'arrêt du cours du temps, mais l'instant comme plénitude et présence, instant véritablement métaphysique où se noue la

> dialectique concrète d'où jaillissent les trois dimensions temporelles fondamentales : passé, présent et avenir. L'accent est cet acte indivisible où le sujet se recueille, se reprend (telle est l'expérience de la *coupure*, expérience fondamentale pour une phénoménologie du temps vécu) pour mieux bondir en avant.[16]

Elle est cette pliure qui, en rassemblant passé, présent et futur rend prophétique le « recueillement » de la prêtresse. Elle est la condition non seulement de la transe mais aussi de la voyance. Elle est également cette partie centrale de l'aria qui permet à la musique de « bondir en avant », ce mouvement intermédiaire dont l'agitation sert de point d'appui et d'élan entre le calme imposé du début et la sérénité authentique de la fin. « I am a medium not an End », s'exclame fort à propos, Sosostris[17]. L'extraordinaire polysémie de cette déclaration, grâce au jeu homonymique qu'autorise l'anglais sur le mot « medium », se trouve multipliée si l'on joue de surcroît sur les diverses identités possibles de l'énonciateur, qui n'est, ne l'oublions pas, qu'un mystérieux amas de voiles noirs. Sosostris, la voyante, met en communication l'ici-bas avec l'au-delà en vertu de ses pouvoirs médiumniques. Elle fait office de médiateur entre l'humain et le divin, comme la Pythie et comme Hermès. Ces mots disent, par conséquent, la vocation de « go-between » de l'artiste selon Tippett. Le porte-parole du musicien est une voix elle-même

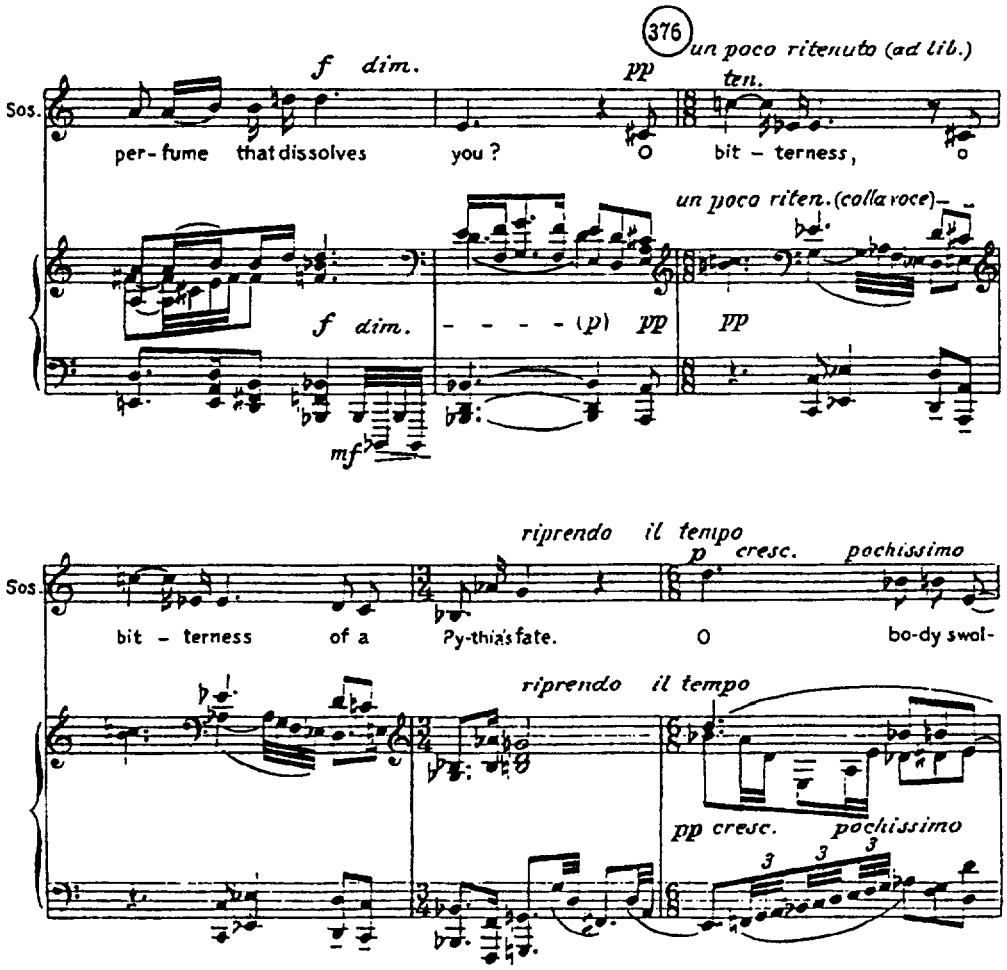
[16] Raymond Court, *op. cit.*, pp. 206-207.

[17] Notes répétées, diction syllabique et orchestration discrète assurent la parfaite intelligibilité de l'assertion.

intermédiaire, la voix de contralto étant celle du milieu, située entre *canto* et *basso*. Cette voix, surtout, est musique et le « I » qui s'auto-définit celui du mouvement médian de l'aria dont le rôle *charnière* vient d'être évoqué. L'examen des indications de mesure en apporte l'éclatante confirmation[18]. La notation de ce passage fait apparaître continûment une alternance significative entre 6/8 et 3/4, soit une alternance entre rythme binaire et rythme ternaire, d'une part, mesures à deux temps et mesures à trois temps, d'autre part. Le deux et le trois, qui déjà s'interpénètrent dans les mesures choisies, la simple comme la composée, sont aussi chronologiquement réunis dans cette succession inexorable. Une seule rupture est à remarquer dans cette périodicité : au moment où retentit le cri « o bitterness ! » (376) une mesure unique est notée 8/8... Or le rythme apparemment binaire recèle du ternaire, pour peu que l'on lise 2/8 + 6/8. Une fois encore, la coupure accentue.

L'intrication du binaire et du ternaire n'est autre que celle des rythmes cardiaques de la veille et du sommeil dont l'alternance naturelle a été perturbée par «l'enthousiasme» surnaturel et, en conséquence, se mêlent :

---

18 Ne sont-elles pas, en quelque sorte, la «signature» cachée du compositeur, comme le laisse à penser leur appellation anglaise (« time signature »)?

En proie à la *mania* mantique, Sosostris entre dans un état intermédiaire qu'elle nomme rêve, le mot « dream » étant à mainte reprise l'occasion de remarquables mélismes. Ce rêve éveillé se traduit par une « confusion » généralisée des cadences binaires et ternaires tout au long de l'aria. Le mouvement vif – correspondant par son tempo à la motricité et donc à la veille – se situe à la jointure de deux mouvements lents – équivalant à des phases de repos – dont le rythme est néanmoins binaire (respectivement 3/4 et 2/4) comme celui du cœur dans les moments d'activité. Il faut ici citer deux vers de Yeats qui traduisent cet état avec une justesse et

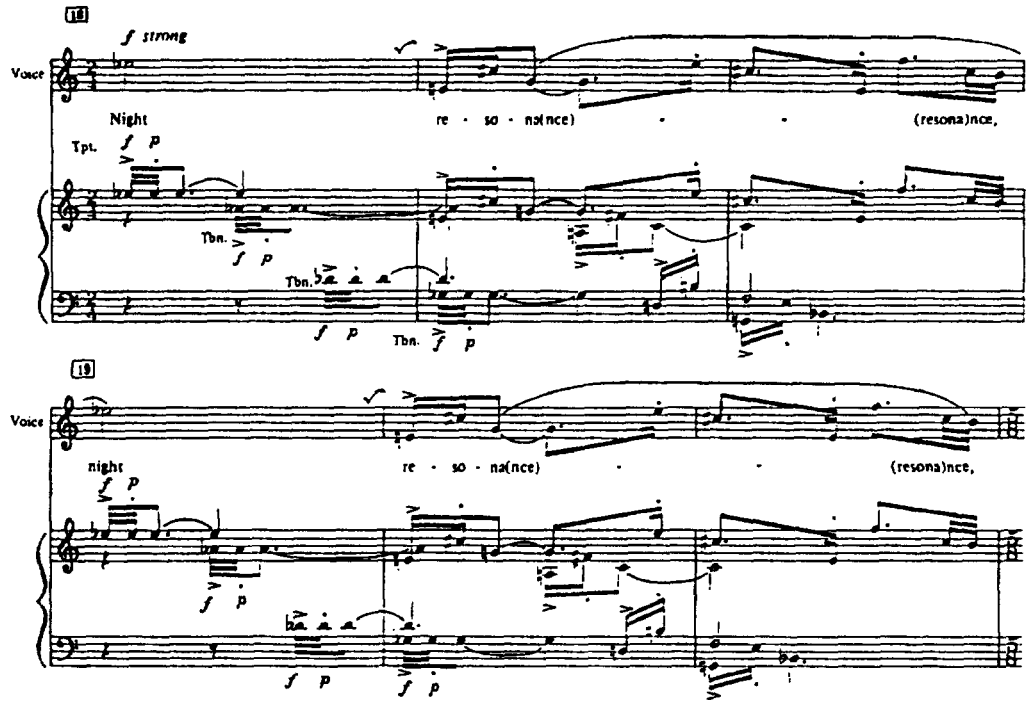
une simplicité absolues : « I hail the superhuman;/I call it death-in-life and life-in-death ». En 1990, Tippett, le compositeur-*librettiste*, utilisait les paroles d'un autre : il n'avait pu résister à la tentation de mettre en musique l'intégralité du poème qui contient cet oxymore, définition de la syncope[19].

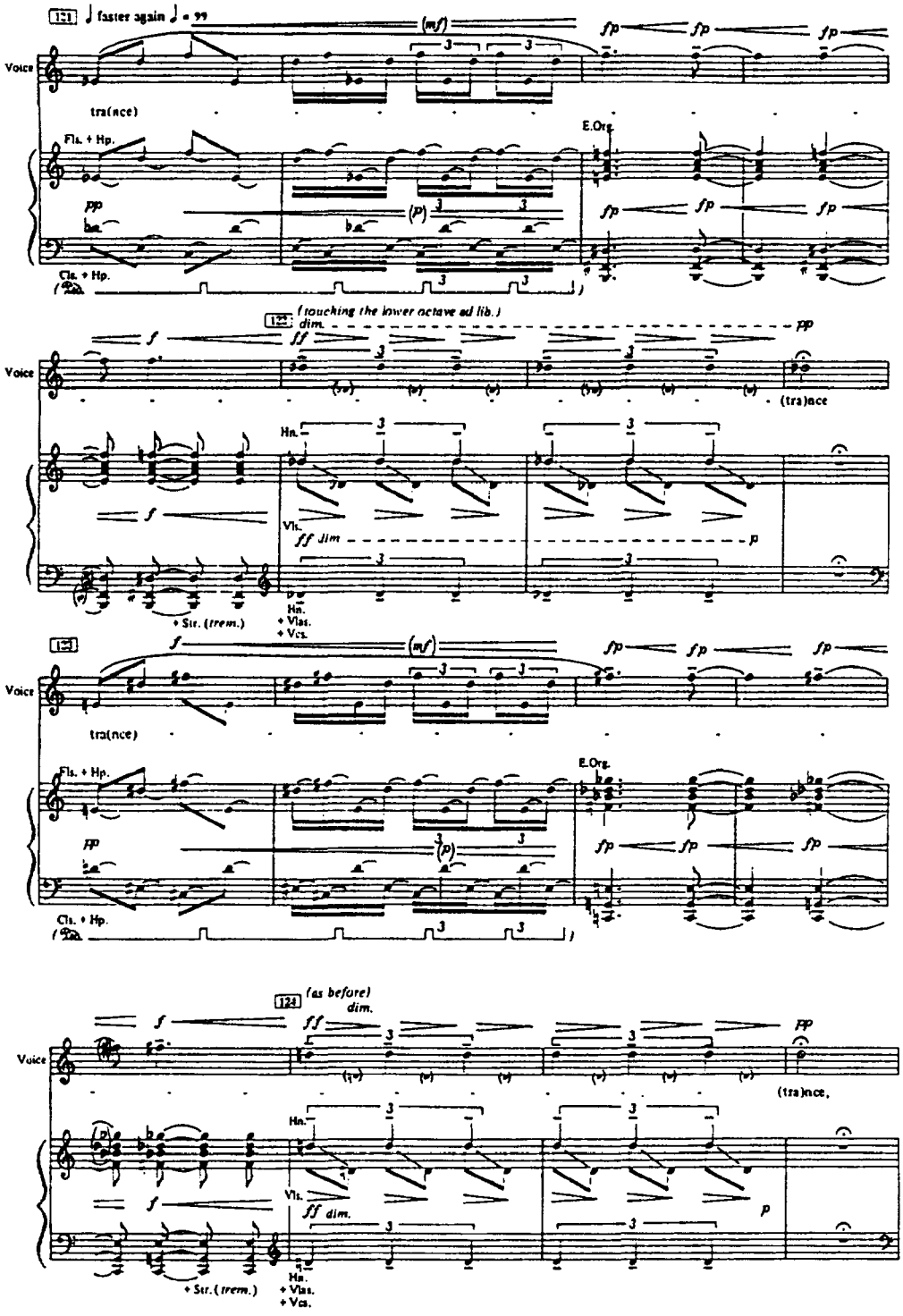
3. Résonances d'outre-opéra

BYZANTIUM

Byzantium est écrit pour soprano solo. Malgré cette différence de tessiture, il fait indiscutablement écho à l'aria de Sosostris, peut-être en partie parce que Tippett destinait l'œuvre à une interprète dont les affinités avec le personnage du *Midsummer Marriage* sont évidentes, en l'occurrence Jessie Norman. Une nouvelle fois, la voix féminine chante l'expérience créatrice de l'artiste, visionnaire et physiologique : « All mere complexities,/The fury and the mire of human veins ». Plus encore que le texte, ce sont les *inflexions* de cette voix qui la rapprochent de la précédente. Ainsi, l'inoubliable intervalle descendant de sixte majeure qui criait « bitterness » (*do-mib*), se retrouve-t-il, haussé d'un demi-ton seulement (*do#-mi*), au début de *Byzantium* (18-19), dans le *word-setting* du mot « resonance », ce qui ne peut passer pour une coïncidence fortuite :

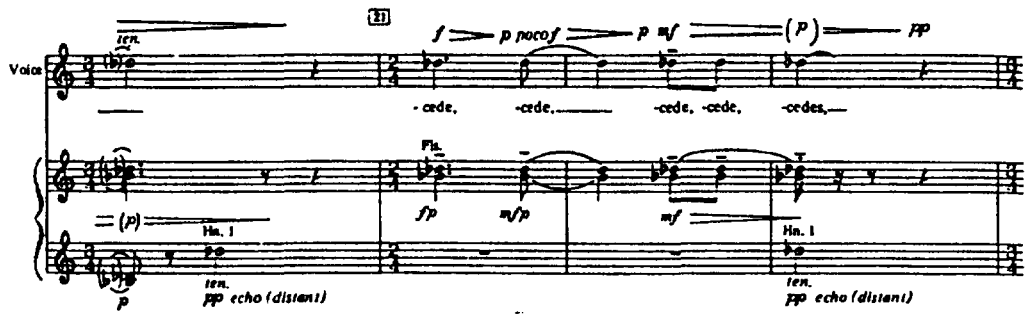
---

19 W.B. Yeats, « Byzantium » (1930), v.15-16. L'œuvre vocale de Tippett, pour soprano et orchestre porte le même titre.

Si la parenté entre les deux airs semble échapper pour une bonne part à l'analyse, c'est vraisemblablement qu'elle repose sur des éléments subliminaux. La perception de la syncope n'y est pas étrangère, comme l'atteste la matérialisation vocale du couple élan/appui, manifeste dans le traitement musical d'un mot significatif lui aussi : « trance ». L'appui à l'octave inférieure (122, répété en 124), laissé à l'appréciation de l'interprète (« *touching the lower octave ad lib.* »), permet un rebond qui assure la continuation de ce mélisme de longue haleine. L'alternance *forte/piano* contribue de même à la succession effort/repos, et donc à l'accentuation :



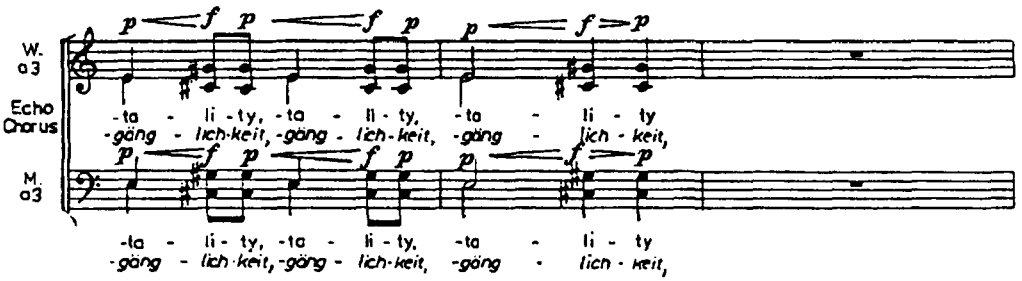
Les effets d'échos ne sont, cependant, pas toujours métaphoriques. Si les livrets sont le lieu de la réminiscence textuelle par les reprises dont ils foisonnent, depuis l'allusion ponctuelle la plus discrète jusqu'à l'auto-citation la plus littérale, leurs réitérations

s'inscrivent dans un phénomène plus large de résonance musicale ou, plus exactement, acoustique qui témoigne d'une réflexivité poussée à l'extrême. Le phénomène de réflexion qui produit la duplication du son produit par une onde acoustique est fréquemment imité musicalement par Tippett. Dans *Byzantium*, par exemple, l'hémistiche « Night resonance recedes » est traité en écho, par la répétition du verbe «recede», puis de la finale « cede », reprise cinq fois sur le même motif (21) :



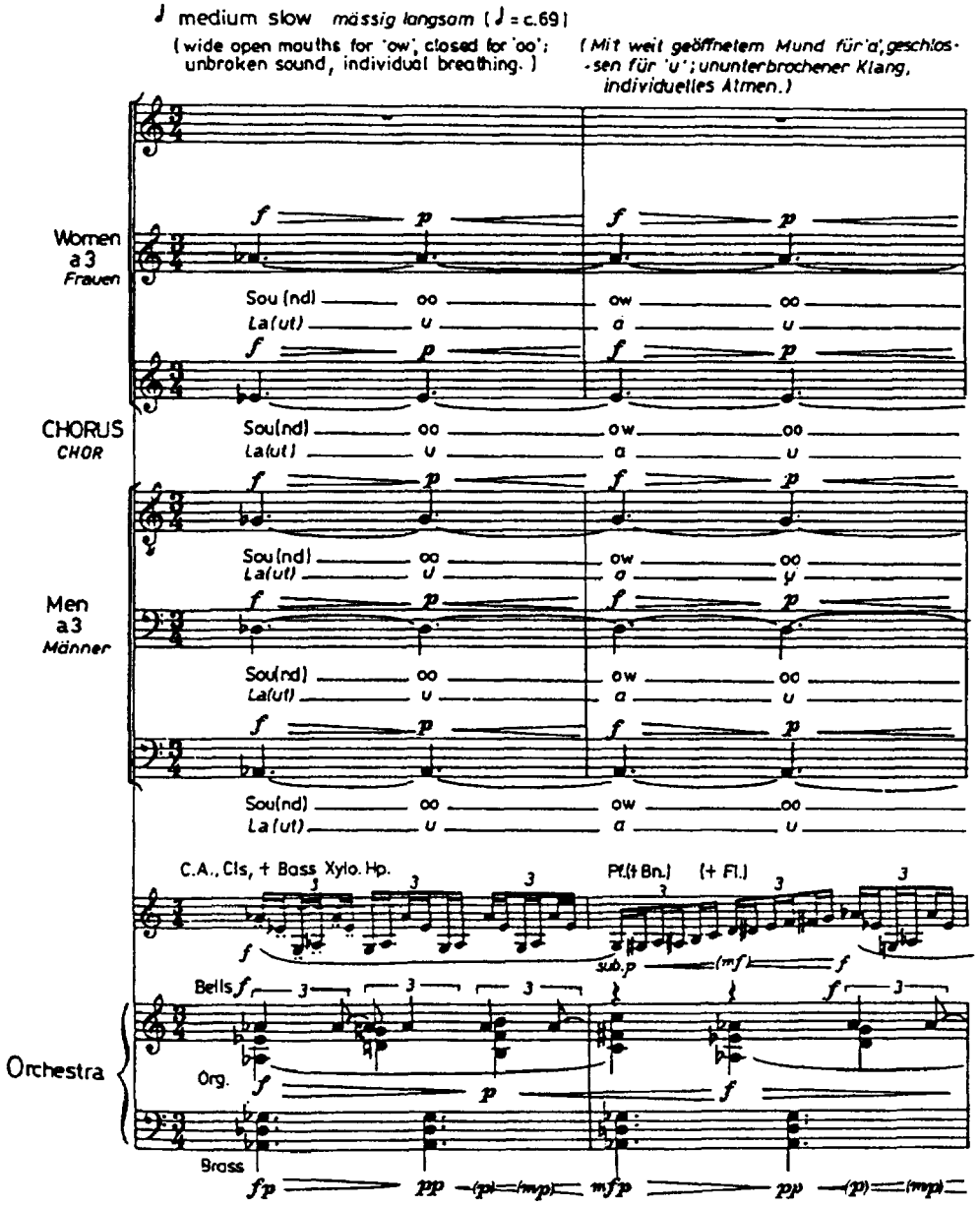
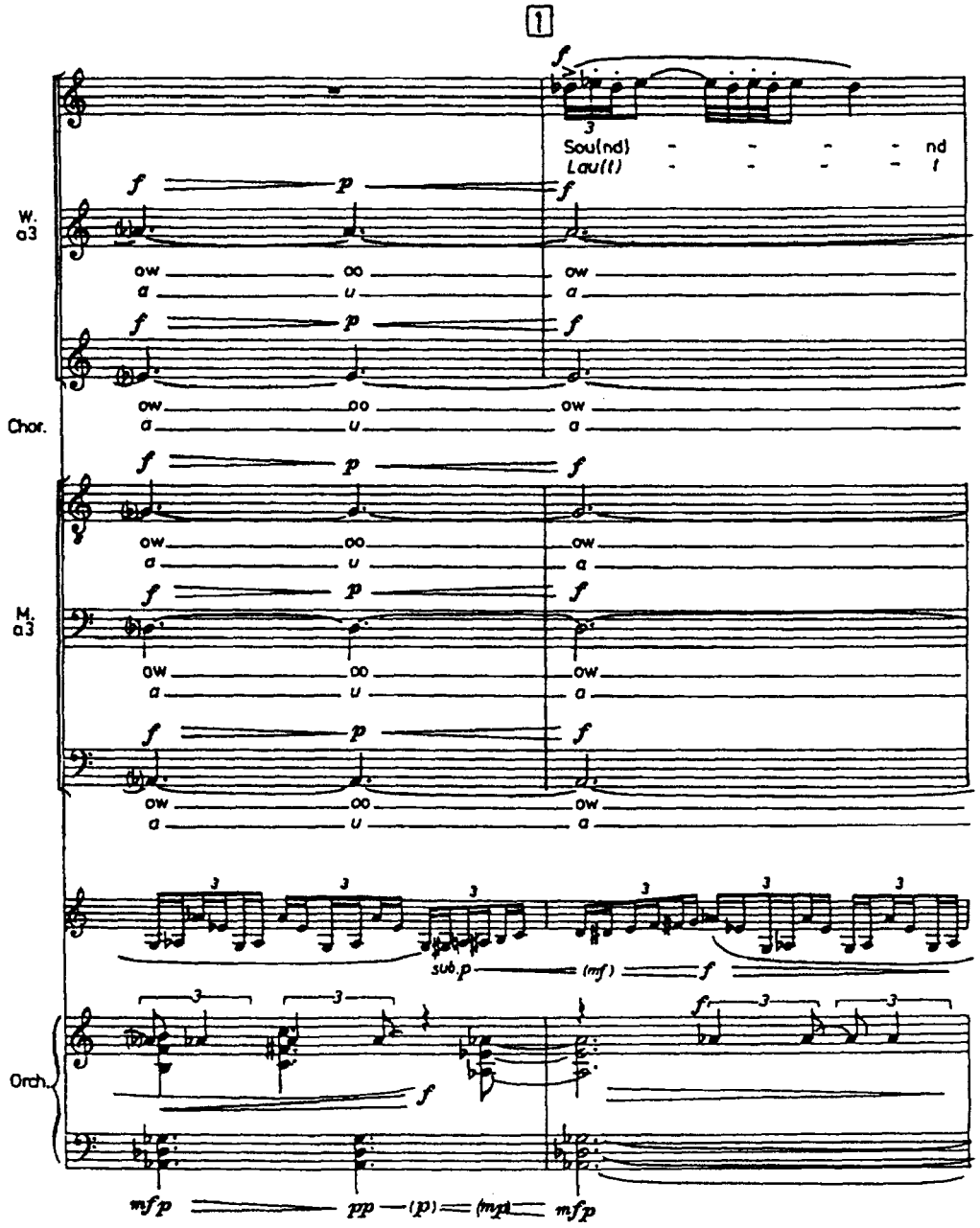
THE MASK OF TIME

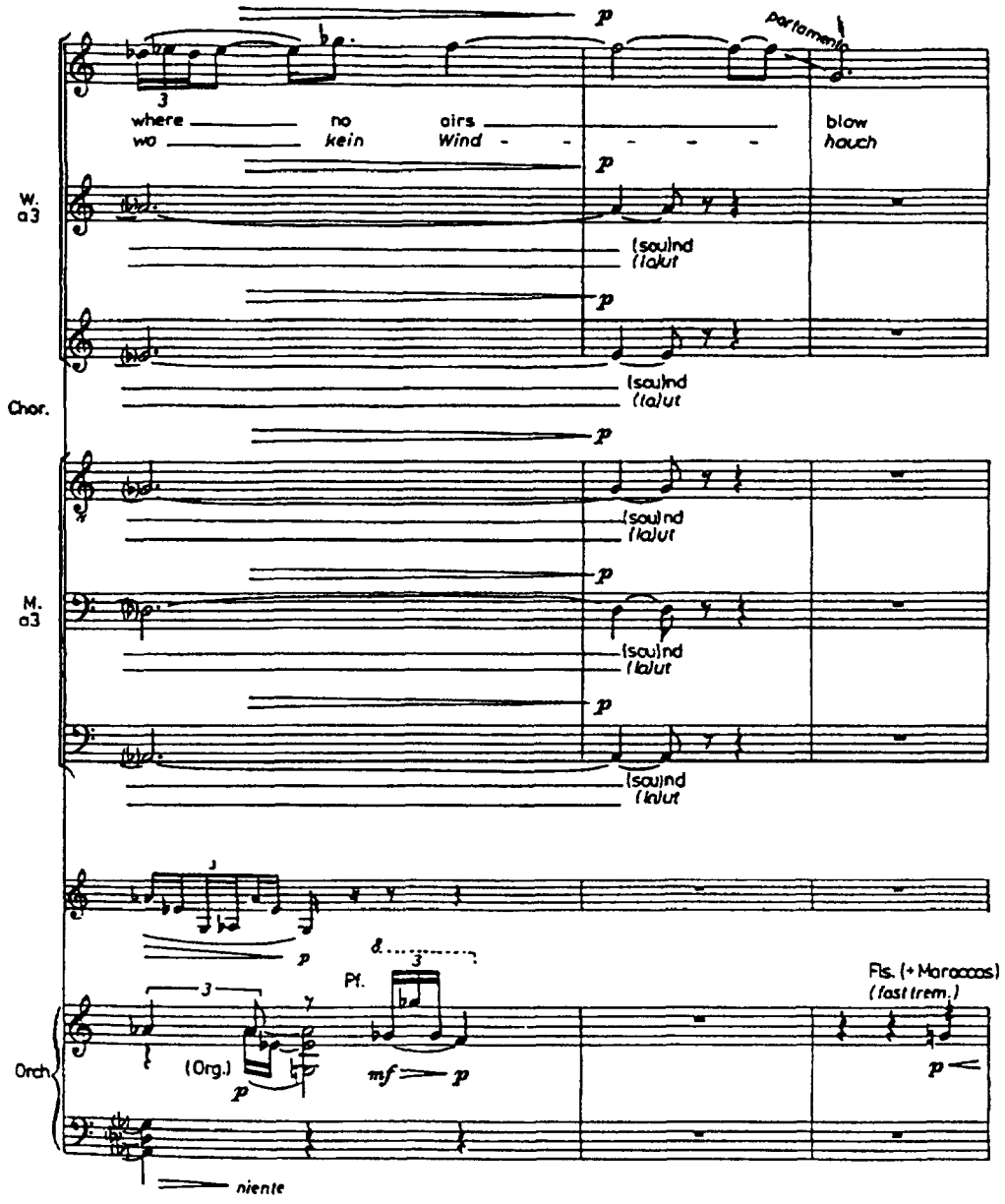
The Mask of Time, lui, s'achève sur un écho musical qui concourt de la même façon à l'illustration des paroles. Il s'agit d'une injonction proférée par le chœur et répétée selon un savant décalage imitatif par le bien nommé « echo chorus » : « O man, make peace with your mortality,/for this too is God ». Par trois fois, l'écho semble renvoyer le mot essentiel, « peace », puis « mortality » et enfin « God », la triple répétition de la syllabe unique des deux termes monosyllabiques tentant de compenser par ses valeurs

longues et apaisantes l'impitoyable scansion du « *ta*lity », le respect musical de l'accent tonique durcissant encore la dentale (494) :

Répétition indésirable qui parasite la communication, mais aussi rémanence fascinante et hypnotique, l'écho, sédatif et inquiétant, culmine dans son ambivalence fondamentale.

De la première à la dernière note, *The Mask of Time* résonne de mille vibrations, bonnes et mauvaises. Issues du Vide, elles participent de la genèse acoustique du monde, puisque tel est le sujet de l'œuvre, gigantesque mise en abyme et abîme elle-même. Qu'elle fasse caisse de résonance est audible dès la première mesure qui rompt le silence par un son de cloche qui retentit avec force et emplit l'espace de ses harmoniques, tandis que s'élève la clameur à six voix du chœur mixte : « Sound/Where no airs blow » (1-3).

1. Presence – *Gegenwart*



1
Sou(nd) - - - - nd
Lau(t) - - - - t
W. a3
Chor.
M. a3
Orch.
ow oo ow
a u a
sub.p (mf) f
mfp pp (p) (mf) mfp

Cet énigmatique « sound », vocalisé sur six mesures à 3/4 avant que la phrase dont il fait partie ne se poursuive, se révèle d'abord comme « son » pur, élément phonique dépourvu de valeur sémantique, rythmé par une alternance de *ow* diphtongués, *forte*, et de *oo* longs, *piano*. L'augmentation d'intensité à l'ouverture articulatoire et sa diminution lors de la fermeture, qui correspond aussi à l'alternance

détente/tension, crée une véritable pulsation. L'adéquation littérale du son et du sens n'est perçue qu'*a posteriori*, lorsque « sound » est identifié comme vocable de la langue anglaise, puis, après une incertitude syntaxique, comme substantif plutôt que verbe. L'ellipse initiale s'allonge en une ligne mélodique qui s'élève puis retombe vers les abysses, en *portamento* : son de l'air qu'on expulse, telle l'expiration d'une cornemuse. Echo de syncopes antérieures et anticipation de la section finale de l'œuvre, elle-même ouverte sur un futur indéfini. Son titre, « The singing will never be done », réflexif s'il en est, annonce métalinguistiquement ce qui se concrétise musicalement aussitôt après : ce chant, à l'instar de tout chant et de toute voix, est condamné à ne jamais se taire, comme la nymphe Écho. Pour le compositeur, l'aporie de l'infinitude du sonore se traduit, dans la partition, par cette note infra-paginale, qui doit se lire avant le point d'orgue final :

> The sound is « cut off » as though by the closing of a door. In a dry acoustic this may mean a tiny hang-over and rapid diminuendo ; in a resonant acoustic, the reverse. In either case the final cessation should be total, sharp, then absolute silence.

La clôture problématique n'est effective que par un subterfuge, la fermeture d'une porte – ou d'une partition que l'on replie – étant l'interposition d'un écran qui fasse obstacle à la *perception* auditive, tandis que la musique continue, au-delà. Cet au-delà sonore peut être le royaume des ombres traversé par Orphée, évoqué lors de la section précédente :

Who alone already lifted
the lyre among the dead
dare, divining, sound
the infinite praise.

Tandis que le baryton solo chante ses vers traduits de Rilke[20], réminiscents des paroles de la voyante-pythie du *Midsummer Marriage*, le chœur répète le « sound » initial. Ce son est celui du début et aussi de la fin, de l'œuvre et du monde : AUM, à un phonème près. Dans le livret, quelques lignes explicatives du compositeur lui-même précisent à l'orée de cette section : « Finally, the sound "where no airs blow" (which is the metaphor in this piece for the transcendent) is momentarily all-powerful, present and immediate ». L'évocation du transcendant *passe par* un chant sans paroles du chœur, ponctué d'un unique accord répété, et alterné dans ses timbres, tantôt cordes, tantôt cuivres, accord rendu particulièrement retentissant par la présence d'un gong. L'effet requis pour l'instrument est indiqué dans la partition par le terme anglais « boom », utilisé également à plusieurs reprises dans une œuvre où le gong est omniprésent, *Byzantium.* Instrument d'origine asiatique, le gong avait naturellement sa place dans le poème de Yeats, un occidental qui célèbre Byzance, la cité située aux confins de l'Europe et de l'Asie. Le texte, et le chant, s'achèvent sur le vers qui assimile vagues marines et vibrations sonores : « That dolphin-

---

20 Rainer Maria Rilke, *Les sonnets à Orphée* I, sonnet IX, v.1-4 : « Nur wer die Leier schon hob/auch unter Schatten,/darf das unendliche Lob/ahnend erstatten ». On appréciera la richesse de la traduction anglaise.

torn, that gong tormented sea ». Les harmoniques que l'oreille humaine perçoit quand retentit le gong évoquent une profondeur, un au-delà qui peut se situer spatialement dans les fonds sous-marins que dauphins et baleines emplissent de leur chant *inouï*. Comme celui qui perdure derrière la porte, indépendamment de notre perception, le son abyssal, cet *ultra*-son, continue, à notre insu, de tourmenter la quiétude des grands fonds. Le silence de la mer est résonance.

I'll go
To find the family, the wond'rous whales
Who flow
Serene below
The waters of Nantucket bay
And boom their love-songs in the deep
Where I shall sleep
My soul away.

NEW YEAR

C'est dans le dernier opéra de Tippett, *New Year*, que sont chantées ces paroles d'un orphelin en quête d'identité, marginal parmi les hommes, qui rêve de trouver une famille dans le monde animal. Pour évoquer la réminiscence, l'anglais dispose d'une métaphore musicale : « it rings a bell ». L'univers sonore de *New Year*, l'opéra du Nouvel An, est fait d'harmoniques virtuelles, celles des douze coups de minuit tant attendus et finalement remplacés ou occultés par un son de cloche unique qui se prolonge en ondes électro-acoustiques que l'amateur de science-fiction ne peut manquer d'identifier. Ces vibrations caractéristiques signalent l'atterrissage

d'une soucoupe volante venue de « Nowhere and Tomorrow », ce lieu que, dans la première scène, le présentateur (*Voice*) s'employait à évoquer, c'est-à-dire à matérialiser d'une voix dont le chœur (*singers*) lui renvoyait l'écho :

VOICE
Nowhere...
SINGERS
Nowhere...
VOICE
...is where we dream we may
Hear an echo...
SINGERS
Echo, echo, echo
VOICE
...from our call...
SINGERS
Call, call, call
VOICE
...to those ahead along the way.

Pour Jo Ann, la jeune fille repliée sur elle-même, le moment est venu de se délier des peurs qui l'emprisonnent : les vibrations de la navette la porteront en rêve jusqu'au lieu utopique de sa libération, où elle accomplira un rituel initiatique. La dernière étape consistera pour elle, guidée par Pelegrin, à esquisser ses premiers pas de danse, avant de se déployer corps et âme en une sarabande salvatrice (acte III, scène 2).

SARABANDE

La sarabande est une musique au tempo lent, autrement dit une *danse* d'essence-*chant*, qui allie durée et motricité. Vive et mesurée, joyeuse et sombre, légère et grave, la sarabande se reconnaît

toujours à son rythme caractéristique, l'accent coïncidant avec le second temps de sa mesure à trois temps. Celle de Tippett se situe elle aussi dans cet entre-deux, avec sa mesure à 3/4 constament syncopée, ses timbres ambigüs de flûtes et de harpe emblématiques du transcendant chez le compositeur, et qui, en la circonstance, égrènent plutôt des rires (ou sont-ce des sanglots ?). La tonalité même se donne et se reprend[21].

En exécutant une sarabande, Jo Ann fait l'expérience de la syncope. Lorsqu'elle « revient à elle » après son mystérieux voyage, la jeune fille qui avait vécu cloîtrée dans sa chambre pour tenir à distance le bruit et la fureur de la mégalopole, ouvre courageusement la porte et sort. La porte claque derrière elle, « cutting off all sound ». Ainsi s'achève l'opéra, du moins pour le public.

Dans ce « Tomorrow » onirique auquel accède Jo Ann, la rencontre avec une musique d'*hier* opère la guérison miraculeuse. Cette danse obsolète assure l'appui sur le passé, comme l'eau amère du souvenir que la jeune fille accepte de boire, et qui seule peut l'aider à se lancer avec confiance vers l'avenir. Attachement au passé, nostalgie du Paradis et repliement sur soi procèdent du même mouvement qui est élan vers le futur, le quotidien et l'extérieur. Le compositeur le sait bien, qui recourt à l'auto-citation pour faire

---

21 Voir Arnold Whittal, « Resisting Tonality : Tippett, Beethoven and the Sarabande ». *Music Analysis* 9 (1990) : 267-286.

œuvre nouvelle. La sarabande de *New Year* est, on le sait, empruntée, note pour note, par Tippett, à la cinquième section de son *Mask of Time*, écrite sept ans plus tôt, qui s'intitule « Dream of the Paradise Garden »[22].

*

L'OREILLE INTÉRIEURE

▪ Si la musique parvient jusques aux plis du cœur, au point que l'extérieur et l'intérieur ne fassent qu'un, c'est à l'oreille qu'elle le doit :

> Tout ce que peut l'oreille, c'est accueillir et absorber le sonore ; il pénètre dans cette caisse sonore que je lui offre, il résonne au plus creux de moi. Mais en même temps, parce qu'il ne s'anéantit pas en m'envahissant, il m'investit et m'enveloppe, au point que parfois je ne puis plus en discerner la source : je résonne en lui comme il résonne en moi, je vibre ; [...] si [...] je sens en lui quelque mesure et quelque rythme [...] il exalte le battement de la vie en moi, il me met le corps en fête, et quelque chose danse en moi.[23]

Il faut cependant un enjambement, comme celui de Byzance, qui unisse l'Orient à l'Occident, pour que la résonance soit totale : inclure l'inaudible dans le sonore, admettre qu'aucun *tacet* ne garantit le silence absolu et confier à l'oreille intérieure la

---

22 Voir *supra*, chap. VII.

23 Mikel Dufrenne, *L'œil et l'oreille*. Paris : Jean-Michel Place, 1991, pp. 91-92.

perception de cette note unique et non manifestée, dont le son riche en harmoniques est comparable à celui de la cloche. La musique de Tippett témoigne de la recherche d'une telle écoute et y invite.

Stimmung et vocalité sont naturellement indissociables, dans cette acoustique humaine où se mêlent, en une même vibration, souffle coupé puis recouvré, halètement, hoquet, rires et sanglots. La syncope déclenchée par le rabattement soudain d'une moitié du corps sur l'autre ou d'un temps musical sur l'autre y est un moyen, non une fin en soi. Cette pliure permet la transe qui n'est elle-même qu'un état *trans*itoire, mais indispensable pour accéder au « transcendant », qui n'est peut-être pas autre chose que le beau. Ce passage, dont le *portamento* est la figure emblématique, est, en effet, de nature ornementale. Il ne s'agit pas de quelque fioriture assurant la joliesse de la musique, mais de l'ornement comme geste essentiel, que ce soit celui du pli, de l'arabesque (calligraphique et chorégraphique) ou du mélisme :

> L'ornement crée un vertige du sens, un suspens, une idéalisation de la matière, tour à tour fleurie ou exténuée [...]. Il fait événement au sens fort, car sa réflexivité vocale engendre une syntaxe plus faible, un aléa, un maniérisme du fragile.[24]

L'ornement n'est pas la fleur surajoutée mais le voile lui-même qui fleurit en lotus ; il n'est pas redondance de l'écho mais affaiblis-

---

24 Christine Buci-Glucksmann, *L'enjeu du beau : Musique et Passion.* Paris : Éditions Galilée, 1992, pp. 195-196.

sement de la voix qui n'en finit pas de mourir. Alliant le plein et le vide, l'excès et le dénuement, il témoigne que la beauté *est* parure, qu'il n'y a rien sous les plis de l'étoffe, « tout juste un entre-je où l'écho de soi, la Voix, est saisie de l'autre en une hétéronymie irréductible »[25].

---

25 Christine Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p.200.

Chapitre IX

Blues

> Qu'entend-on dans ce blues ? Quelles en sont les potentialité ? Qu'est-ce qui, en lui, constitue sa richesse ? [...] Il reste à considérer le blues comme un mode sans équivalent, l'une des contributions les plus étonnantes de l'art afro-américain à la musique du monde. Il est, [...], avec ses trois pôles d'attrait vers lesquels cascadent les notes bleues, le mode le plus hiérarchisé de tous ceux connus et celui qui recèle le plus de tension interne.
>
> Lucien Malson et Christian Bellest

■ C'est en vain que l'on cherchera dans l'autobiographie de Tippett ce qui l'a amené à rassembler ses souvenirs sous le titre de *Those Twentieth-Century Blues*. Tout au plus y lit-on que chanter le blues du vingtième siècle est le sens que le compositeur donne à sa mission artistique. Mentionnant l'écriture de *A Child of Our Time* (1939-1941) comme tournant décisif de sa carrière, il déclare : « I knew even then that it was the turning-point in my compositional output [...]: for now at last I had found my true role in singing those twentieth-century blues » (p.51). Si l'on comprend

alors l'importance de la formule, cette auto-définition du musicien comme chanteur de blues ne manque pas de surprendre. Que peut-elle signifier pour un compositeur de musique « savante » ? Un semblant de réponse est donné dans les toutes dernières pages du livre, sans toutefois apporter les éclaircissements que l'on attendait.

« SINGING THE BLUES »

Dans une section de moins d'une page, « singing the blues » , qui conclut l'avant dernier chapitre (pp.274-275), Tippett explique sommairement ce qui le lie au blues. Ses réflexions portent sur le septuor « bluesy » qui clôt le premier acte du *Knot Garden* (voir *supra*, chapitre VI). Il énonce les raisons qui, dans ce cas précis, le firent opter pour ce mode d'expression, raisons qui s'avèrent dépasser largement le problème esthétique ponctuel qui se posait à lui. D'une part, c'est en lisant, presque par hasard, *Blues People* de Leroi Jones, qu'il compris que le blues était à notre temps ce que la fugue était à la période baroque et la sonate au siècle des Lumières. D'autre part, c'est en entendant Noel Coward chanter « Those twentieth-century blues are getting me down » qu'il saisit ce que l'on pourrait nommer la dialectique du blues qui, en entraînant au plus profond de la tristesse permet de l'évacuer :

> When I heard Noel Coward sing 'Those twentieth-century blues are getting me down' he sang because the blues were doing exactly that and the singing of them is his means of discharging their effect. (pp.274-275)

LE BLUES COMME ARCHÉTYPE

Si l'on poursuit sa pensée, le blues rejoint en fait sa conception de l'artefact, avec son ancrage émotionnel et sa capacité à transcender le vécu dans et par le processus de création. C'est en ce sens qu'il faut lire cette phrase qui apparaît un peu plus loin et qui resterait autrement cryptique : « The blues for me was a metaphor; an archetype, even » (p.275). Le blues comme archétype de l'œuvre d'art : voilà qui éclaire singulièrement le titre de l'autobiographie – lui-même *blues-within-the blues*, puisqu'il s'agit d'une citation de blues – et invite à une confrontation avec les musiques composées par Tippett. Seule l'analyse des œuvres peut, en effet, faire apprécier à sa juste mesure ce recours « métaphorique » au blues qui, apprend-on, s'est imposé comme une évidence lors de la rédaction du *Knot Garden*. S'il a été choisi pour résumer toute une vie de composition, le terme de blues ne doit-il pas être mis en relation avec l'œuvre tout entier ? Et les modalités de sa concrétisation ne sont-elles pas révélatrices de sa signification profonde ? Sur ce point capital, l'autobiographie reste muette. Cette voie demande donc à être explorée.

INDICE DANS UN ORATORIO

En faisant coïncider ses débuts de « chanteur de blues » avec l'écriture de *A Child of Our Time*, Tippett ouvre un piste : l'œuvre qui lui valut la célébrité se distingue par l'incorporation inédite de

cinq Negro spirituals dans l'oratorio, autrement dit, l'exploitation du versant religieux de la musique afro-américaine dont le blues est le versant profane. En élargissant ainsi la notion de blues, on peut affirmer, rétrospectivement, que *A Child* marquait effectivement le début d'une ère nouvelle pour Tippett, en inaugurant un attachement qui s'est poursuivi sur plus d'un demi-siècle. Si le blues est l'expression d'une souffrance, son amplification et son apaisement, alors toutes les musiques de Tippett chantent le blues. Néanmoins, tout en gardant à l'esprit cette acception du terme, qui est celle du compositeur, il faudra prendre pour point de départ les cas où la forme musicale spécifique du blues est utilisée en tant que telle. C'est seulement dans cette tension entre l'archétypal et le particulier que l'on pourra approcher le style d'un compositeur pour qui le blues est une référence constante.

LA LETTRE ET L'ESPRIT

De la citation « littérale » à l'allusion la plus vague, en passant par diverses formes d'imitation, l'analyse détectera la présence du blues dans les œuvres. Sans prétendre à l'exhaustivité, il sera néanmoins possible, à partir de quelques exemples significatifs, de découvrir comment les musiques de Tippett suscitent *l'esprit* du blues et renvoient, simultanément, à ce qui le fonde.

1. Trois blues pour une symphonie

UNE MUSIQUE DE RÉFÉRENCE

Il n'est pas inutile de rappeler les invariants du blues avant d'en suivre les manifestations dans l'œuvre de Tippett. Appartenant initialement à l'art vocal, le blues se caractérise par sa forme strophique, son cadrage de douze mesures, soit trois phrases de quatre mesures, fournissant un schéma fixe aux paroles. La substance musicale est en rapport étroit avec le langage : les phrases mélodiques sont influencées par la versification et le mode de déclamation. Tous les événements de la vie quotidienne trouvent leur place dans cette poésie chantée qui refuse tout sentimentalisme. *Mélopoétique*, donc, le blues met en symbiose paroles et musique. L'interaction des deux composantes se manifeste dans le schéma d'appel et de réponse (*call-and-response pattern*) qui structure l'ensemble. Le blues est avant tout une forme de *dialogue*, héritée de la tradition africaine. Dans le processus d'acculturation qu'elle subit, la succession *call-response* qui, en Afrique, tend vers une forme d'hétérophonie, finit, sur le sol américain, par s'imprégner de certaines exigences de l'harmonie cadentielle « occidentale ». Ainsi le dialogue qui s'instaure implique-t-il aussi deux cultures, « blanche » et « noire », dont les incompatibilités se « résolvent » dans une musique nouvelle. Musique toujours nouvelle, en effet,

puisqu'elle résulte d'une improvision qui, seule, permet cette réconciliation, nécessairement spontanée, des contraires. Ephémère autant qu'impromptue, cette résolution consiste en un équilibre précaire de forces antagonistes qui réalisent, le temps d'une chanson, une *coincidentia oppositorum*. La tension d'où elle procède habite aussi l'improvisateur, qui doit prendre en compte la contrainte du cadre établi pour exercer sa liberté d'interprète. Cette tension se retrouve enfin dans l'aspect mélodique du blues, si reconnaissable, avec son recours aux *blue notes*, qui viennent infléchir tierces, septièmes et quintes, dans une ultime tentative de conciliation des gammes « noires » et « blanches ».

Au point de rencontre de deux cultures, le blues fait figure d'archétype par la tension qui l'engendre et le perpétue. Produit de la confrontation de deux mondes, l'Ancien et le Nouveau, il représente cette union dynamique des contraires chère à Tippett et que ses musiques partagent avec le blues.

LA TROISIÈME SYMPHONIE

C'est dans le finale de sa *Troisième Symphonie* (1970-1972) que le compositeur fait usage du blues au sens le plus littéral. Si la citation directe y est repérable, on note également l'adoption d'une structure conforme à celle évoquée plus haut, emprunt indiqué par l'intitulation des trois mouvements concernés : *Slow blues-Fast blues-Slow blues*. Cette annonce se vérifie totalement dans la forme musicale. En outre, la durée totale des trois mouvements est à

signaler, puisque les quelque douze minutes de blues qui les constituent en font un exemple conséquent d'un point de vue quantitatif. S'y joint une qualité artistique indubitable, qui vaut à cette part de la symphonie d'en être tenue pour l'essentiel, et au premier blues d'être considéré comme l'une des musiques les plus mémorables de Tippett[1]. L'ironie veut que ce soit une musique d'*emprunt* qui révèle le mieux l'individualité du compositeur. Rien d'étonnant à cela, si l'on songe que le finale de cette *Troisième Symphonie* participe du procédé d'appropriation textuelle et musicale dont Tippett est coutumier. Dans ce cas précis, le musicien met de nouvelles paroles, les siennes, sur des musiques existantes. Recréation qui est, si l'on en croit le poète, « invention pure » et qui s'apparente à une forme de transgression, à laquelle une femme prête sa voix[2]. Ce n'est pas un hasard si le texte écrit par le compositeur se trouve transfiguré par la voix de soprano qui le chante. Chez Tippett, c'est toujours une voix féminine s'élèvant en solo qui réalise ce miracle.

L'ODE AU CHAGRIN

Dans le finale en question, elle interprète un chant dont la visée est de répondre à la *Neuvième Symphonie* de Beethoven par ce qui s'avère être, en quelque sorte, une « Ode au chagrin ». Tippett se

---

[1] C'est l'opinion de Ian Kemp, *Tippett : The Composer and His Music*. London : Eulenburg, 1984, p. 451.

[2] On pense aux vers d'Adrienne Rich : « whatever we do together is pure invention/ [...] the music on the radio comes clear—/neither *Rosenkavalier* nor *Götterdämmerung*/but a woman's voice singing old songs/with new words, with a quiet bass, a flute/plucked and fingered by women outside the law ». *Twenty-One Love Poems*, XIII, v.6-15.

sert d'un long poème composé pour la circonstance, en quatre parties. Les trois premières, destinées aux trois blues déjà mentionnés, trouvent leur justification dans l'expression d'une souffrance qui culmine lors de la dernière partie, conçue comme un commentaire de l'« Ode à la joie ». La conclusion se devait d'être différente, c'est-à-dire beethovénienne, pour créer un effet de contraste : la fonction du blues est d'établir un *dialogue* avec Beethoven, dont le message ne peut plus être tenu pour suffisant aujourd'hui :

> Yet if now is our Season in Hell, then when we occasionally celebrate, as we must and if we can, we do so from a deeper need and with a sharper pang.[3]

L'histoire de notre XX[e] siècle, avec son cortège d'horreurs et de désillusion, intensifié notre besoin de musique et la douleur qui l'accompagne. Aussi, pour chanter notre époque « from a deeper need and with a sharper pang », le blues était-il tout désigné. Il rend possible, malgré tout, la « célébration », qui, à défaut d'être dédiée à la Joie, demeure une ode. Il permet au compositeur de se désolidariser des paroles de Schiller et de la symphonie de Beethoven sans toutefois les évincer. C'est ainsi qu'il a pu écrire, en guise de conclusion : « They sang that when she waved her wings/The Goddess Joy would make us one ». L'opposition eux/nous, passé/présent est on ne peut plus nette, sans pour autant porter au

[3] Michael Tippett, *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974, p.159.

désespoir. Elle signale plutôt que l'on est en présence d'une alternative, puisque, dans ce contexte, le blues est une autre voix possible, celle du chagrin, certes, mais qui n'exclut pas définitivement la joie.

« I HAVE A DREAM »

Dans l'union des contraires qui est une nouvelle fois recherchée, le blues représente l'un des deux pôles antagonistes. La réconciliation à laquelle il contribue peut sembler utopique ; le compositeur n'en disconvient pas, lui qui, dans son poème, la situe explicitement dans le *rêve*, « some dream of the Peaceable Kingdom »[4]. Ses vers se font alors l'écho d'un rêve interpersonnel de justice et de solidarité :

> I have a dream
> That my strong hand shall grip the cruel
> That my strong mouth shall kiss the fearful
> That my strong arms shall lift the lame
> And on my giant legs we'll whirl our way
> Over the visionary earth
> In mutual celebration.

En prenant le relai de Martin Luther King, le poème illustre ce qu'il professe, à savoir que rien ne peut ni ne doit empêcher le rêve de se poursuivre :

> What though the dream crack!
> We shall remake it.
> Staring with those startled eyes at what we are –
> Blood of my blood

[4] Michael Tippett, *op. cit.*, p.158.

Bone of my bone
We sense a huge compassionate power
To heal
To love.[5]

La symphonie s'achève sur ces mots, que l'on aurait tort de prendre pour l'expression naïve ou idéaliste de bons sentiments. Placés dans la partie « beethovénienne » du finale, ils ne prennent leur sens que par rapport aux trois mouvements blues qui l'ont précédé, le premier surtout, qui ressurgit inopinément dans cette quatrième partie, au moment de l'évocation du rêve, d'abord sous forme d'allusion pour l'annoncer, puis de manière plus développée pour l'accompagner. Soulignant l'importance du premier blues, Ian Kemp remarque que celui-ci joue de nouveau un rôle dans le rêve du quatrième mouvement. Sans véritablement la formuler, ses termes révèlent une intuition du lien secret qui unit, plus généralement, chez Tippett, le blues et le rêve :

> A mere hint (its introductory two bars) is enough to establish its presence when it unlocks the door to Tippett's 'dream' [...], and in the 'dream' itself it appears, in more extended recapitulation, to mend the cracks and show such stuff as dreams are made on.[6]

En poussant un peu plus l'analyse, on s'aperçoit que le blues et le rêve entretiennent des rapports qui n'ont rien de fortuit ni d'occasionnel. La *Troisième Symphonie* introduit le blues dans le

---

[5] L'intégralité du poème apparaît sous le titre « Verses for a Symphony » dans *Moving into Aquarius*, pp.160-162.

[6] Ian Kemp, *op. cit.*, p.451-452.

rêve comme l'autobiographie insèrera plus tard les rêves du compositeur dans le récit d'une vie qui s'intitule *Those Twentieth-Century Blues.* La manière dont cette mise en relation s'opère dans la symphonie mérite que l'on s'y attarde.

STRUCTURE

Le texte du premier blues suit scrupuleusement la forme strophique conventionnelle du blues : il se compose de stances de trois vers, dont le second répète plus ou moins exactement le premier (AAB ou AA'B), chaque vers correspondant à une phrase musicale de douze mesures :

> As I drew nurture from my mother's breast
> As I drew nurture from my mother's breast
> I drank in sorrow with her milk.
>
> As I stood upright on my father's knee
> As I stood upright on my father's knee
> I drank in sorrow with his kiss.
>
> Blood of their Blood
> Bone of their Bone
> What then is me that was not them?

Le chagrin, transmis de génération en génération, est le lot du nourrisson puis de l'enfant ainsi que, comme le montreront les deuxième et troisième blues dans un parcours de l'innocence à l'expérience, de l'adulte tant qu'il vivra. Mais ce premier mouvement contient aussi en germe le rêve final, grâce à la présence d'éléments qui le rendront possible : la compassion exprimée dans la dernière section poursuit la chaîne amorcée dans le don parental du

lait et des baisers. Quant aux liens du sang responsables de la souffrance congénitale, ils sont mentionnés à nouveau dans la quatrième partie, en une reprise qui les transcende par le simple changement des adjectifs possessifs : « Blood of *my* blood/Bone of *my* bone ». La fatalité de l'hérédité familiale qui frappe l'individu est finalement transmuée en un sentiment d'appartenance au genre humain, de sympathie au sens premier du terme. Pour le locuteur, désormais lié à tous les hommes par une communauté de destin, la souffrance partagée a remplacé le chagrin personnel.

RÔLE DE L'INSTRUMENTATION

Paroles et musique sont elles aussi solidaires dans ce phénomène de reprise et de transmutation qui se produit entre le début et la fin du poème. Les échos de blues qui entourent le « rêve » ont leur source dans cette première partie, qui utilise le *Saint Louis Blues* de Bessie Smith et Louis Armstrong. La manière dont le compositeur se l'approprie est comparable à son habitude de faire siennes les paroles des autres. Il suffit d'un changement d'instrumentation pour que ce blues porte aussitôt sa marque, au point d'être reconnu comme du meilleur Tippett. L'accompagnement original à l'harmonium est confié aux trombones et aux tubas, ce qui modifie totalement le substrat sonore qui entre en contact avec le chant. De plus, le cornet solo est remplacé par le bugle, dont le timbre met remarquablement en relief le dialogue entre la voix et l'instrument. Outre l'usage militaire de l'instrument qui n'est pas sans connoter la guerre, dans

ce contexte de souffrance, il se peut aussi que l'instrument ait été choisi pour son nom, en anglais *flugelhorn*. Parce qu'il contient le mot allemand de *Flügel*, il préfigure la référence aux vers de Schiller chantant la fraternité humaine sous *l'aile* protectrice de la Joie, vers qui sont précisément ceux auxquels Tippett substitue ceux de son ode au chagrin, plus apte à rassembler les hommes d'aujourd'hui : « Alle Menschen werden Brüder/Wo dein sanfter *Flügel* weilt ». L'accompagnement de la voix par le bugle se poursuit, identique, dans les trois strophes du blues. Mais dans les deux dernières se produit un décalage entre la ligne instrumentale et la ligne vocale qui prend un léger retard au départ et doit ensuite accélérer pour le rattraper. Les configurations harmoniques qui s'ensuivent ne sont plus tout à fait conformes au modèle et génèrent, de ce fait, un sentiment d'incertitude, pour ne pas dire de malaise, qui donne au passage sa coloration unique.

AMBIGUÏTÉ

L'indécision dans laquelle se trouve placé l'auditeur, incapable de reconnaître totalement le modèle et même le musicologue qui ne parvient pas à décoder entièrement ce qui sous-tend l'écriture[7], se prolonge dans le deuxième chant avant de se dissiper dans le troisième. Or, dans les deux cas, les paroles présentent la particularité de mettre l'accent sur le corps, tout d'abord par l'image du corps désirant de l'amant (blues II) puis par celle du corps

[7] C'est ce qu'avoue David Clarke, *Language, Form and Structure in the Music of Michael Tippett*. New York and London : Garland, 1989, p.305. Pour une approche technicienne de l'ensemble du finale, voir pp.298-349.

souffrant ou inadapté du handicapé (blues III). Le contraste stylistique entre les deux chants fait apparaître que l'évocation de la sensualité passe par un blues turbulent, presque chaotique, qui se libère des contraintes tonales. La ligne vocale se brise en staccatos, les cris éclatent, suivis de glissandos langoureux, tandis qu'à l'orchestre la pulsation des percussions s'accélère. La superposition des voix instrumentales, en empêchant la perception claire des contours mélodiques, crée une impression confuse de mouvement. La motricité suggérée par la musique rejoint celle sur laquelle insiste le texte : « O, I'll go walking », « O, I'll go whirling », « O, I'll go prancing ». Le chant suivant, en revanche, traite du handicap physique, sensoriel et mental sur un mode apaisé, ponctué, à chacune des trois rencontres, de la phrase : « I gave him/her milk and kisses ».

PETITE MUSIQUE DE NUIT

La musique, d'abord complice de l'union charnelle, explore ensuite l'aspect nocturne du blues. Elle est soudain étrangement réminiscente d'un passage antérieur de la symphonie, le mouvement final de la première partie, totalement distinct des mouvements blues par sa position et qui, à en croire le compositeur, mériterait l'appellation de « musique de nuit » : « You might think of it as a windless Night Sky, the sounds are up in the air ». Mais la suite de la description est peut-être plus intéressante, en ce qu'elle préfigure ce que l'on peut reconnaître comme étant l'essence du blues qui se

manifestera plus tard : « Then suddenly, over a deep and slow-moving pulse the other sound comes up from below, like a tidal wave, and so you get a balance betwen the two »[8]. On comprend alors les affinités de cette musique de nuit avec le blues : elle passe par des hauts et des bas, dans une correspondance entre le musical et le psychique qui, avec son alternance d'abattement et d'exaltation, passe de *high spirits* en *low spirits* comme le blues qui en réalise l'équilibre précaire.

2. Cinq spirituals dans un oratorio

LE SPIRITUAL COMME PASSION DE NOTRE TEMPS

Lorsqu'il avait, pour la première fois, tenté l'union des contraires dans la polarité du clair et de l'obscur, Tippett avait mêlé, dans un « oratorio moderne » finalement appelé *A Child of Our Time*, le modèle du *Messie* de Haendel et la citation intégrale de cinq Negro spirituals. Cette solution finit par s'imposer à lui après avoir longtemps cherché un équivalent « moderne » des passions luthériennes, comme il le rappelle :

> The obvious difficulty lay over the congregational hymn. A modern oratorio based on sensibilities of emotion expressive of inner and outer events in Europe and America between the world wars and destined for the concert-hall, not the church, cannot merely use the metaphorical language of Christianity.[9]

---

[8] Bayan Northcott, « Tippett's Third Symphony ». *Music and Musicians*, June 1972, p.31.

[9] Meirion Bowen, ed., *Tippett on Music*. Oxford : Oxford University Press, 1995, p.112. Pour la genèse de l'oratorio, voir pp.109-116.

On comprend que le compositeur se situe à la jonction du temporel et du spirituel, en imaginant une forme d'*oratorio profane*, qui énonce les préoccupations de ses contemporains et les bouleversements du monde sur fond de tradition et de religiosité. La difficulté consiste à concilier les deux impératifs structurels qu'il s'est lui-même fixé et dont les mérites respectifs lui semblent incontestables. Le *Messie* lui fournit un schéma tripartite particulièrement adapté à son propos : prophétique, épique, puis contemplatif. Quant aux passions de Bach, elles font appel aux différentes formes musico-verbales, avec leurs fonctions respectives : récitatif à valeur narrative, chœur à visée descriptive, air à vocation contemplative, auxquelles s'ajoute l'hymne protestant. Trouver un équivalent de ce dernier était le problème principal : « in what sense at all are listeners in a concert-hall a congregation of the faithful? »[10].

UNE MÉTAPHORE EST NÉE

La réponse finit par lui parvenir, un dimanche, alors qu'il écoutait la radio :

> Then one never-to-be forgotten Sunday, I heard a singer on the radio sing the Negro spiritual 'Steal Away'. At the phrase, 'The trumpet sounds within-a my soul', I was blessed with an immediate intuition: that I was being moved by this phrase in some way beyond what the musical phrase in itself warranted. I realized that in England or America everyone would be moved in this way, forcing me to see that the unique verbal and musical metaphor for this

[10] Meirion Bowen, ed., *ibid.*

> particular function in this particular oratorio had been found.[11]

Il lui fallait désormais intégrer dans son schéma cinq spirituals qui correspondent aux situations dramatiques prévues dans le plan de l'oratorio. Il les trouva dans une anthologie qu'il fit venir d'outre-Atlantique[12]. Il se procura également des enregistrements qui lui permirent de définir le style d'interprétation le plus approprié à son dessein. Malgré sa fascination pour celle des Mitchell Christian Singers, avec son « cross-rhythmical counterpoint by the spoken voice, as well as a great deal of blues-provoked ambiguity of pitch »[13], il dut opter pour une approche plus conventionnelle, comme celle de la Hal Johnson Choir, qui avait déjà attiré son attention dans le film *Green Pastures* (1936).

EFFETS DE CONTRASTE ET ÉCHANGE D'ATTRIBUTS

Ces remarques éclairent considérablement la perception de l'oratorio achevé. En effet, *A Child of Our Time* procède par contrastes, les spirituals advenant comme des moments d'apaisement dans un contexte tourmenté, des moments où le réconfort du connu vient remplacer l'angoisse de l'inconnu. Les propos du compositeur permettent de prendre conscience que ce contraste est d'origine *harmonique* et concerne la « blues provoked ambiguity of pitch »

---

[11] Meirion Bowen, ed., *ibid.*

[12] James Weldon Johnson, ed., *The Book of American Negro Spirituals*. New York : The Viking Press, 1925.

[13] Meirion Bowen, ed., *ibid.*

qu'il déclare avoir écartée de ses spirituals. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette ambiguïté tonale, rencontrée dans la *Troisième Symphonie*, n'est pas abandonnée. Elle se trouve, en fait, transférée sur le reste de l'œuvre, tandis que les spirituals eux-mêmes, épurés, sont débarrassés de tous les éléments générateurs de tension qui étaient les leurs. On comprend alors que l'unité de l'oratorio est assurée grâce à cet *échange* d'attributs, dont le compositeur ne dit rien, mais qui met en symbiose les deux types de modèles utilisés.

RYTHME ET PROFONDEUR

Que le recours à la musique afro-américaine ne soit ni décoratif ni même stylistiquement signifiant, mais que sa fonction soit *structurelle* transparaît dans cette mise au point : « I did not need to use Negro material for its own characteristic flamboyance, its nostalgia, or its rhythmic exhilaration »[14] . Certes, les spirituals affectent l'œuvre *en profondeur*, on l'a vu, mais le souci du compositeur de ne pas confondre surface et profondeur, n'indique-t-il pas que l'une ne va pas sans l'autre, comme l'illustre la note préliminaire de la partition ?

> *The spirituals should not be thought of as congregational hymns, but as integral parts of the Oratorio; nor should they be sentimentalised but sung with a strong underlying pulse and slightly 'swung'.*

La profondeur elle-même est nécessairement double, à la fois charnelle et spirituelle. Le *swing* prescrit par Tippett contribue à ce

[14] Meirion Bowen, ed., *op. cit.*, p.113.

« *tempo giusto* » si difficile à saisir parce qu'il n'a rien de métronomique[15]. Le *swing* traduit le tempo existentiel, de nature motrice, qui

> est lui-même le pouls secret de la musique, cette pulsation régulière qui ancre le rythme au plus profond de notre corps et qui se manifeste par exemple visiblement dans le balancement des épaules et des hanches chez le batteur de jazz.[16]

Jailli du mouvement des corps, il entre en équilibre dynamique avec le tempo mélodique des paroles et du chant.

UN SPIRITUAL POUR CHAQUE SITUATION

Le premier spiritual par ordre d'apparition est « Steal Away », celui qui fit naître chez Tippett « l'intuition » qu'il s'agissait de la « métaphore » dont il avait besoin pour son oratorio. Il suit un *call-and-response pattern* faisant alterner chœur et solistes en un dialogue au cours duquel le Tenor solo semble provoquer l'adhésion affective du Chœur. Cet esprit de solidarité et d'encouragement réciproque s'oppose au climat d'oppression suggéré par le reste de l'œuvre et sera au rendez-vous dans chacun des spirituals.

Le suivant, « Nobody knows », raccorde la souffrance personnelle de « l'enfant de notre temps » à celle de tous les humains. Puis « Go down Moses »[17] se charge de toute la colère des

[15] Voir Raymond Court, *Le musical : fondements anthropologiques de l'art.* Paris : Klincksieck, pp.218-219.

[16] Raymond Court, *op. cit.*, p.215.

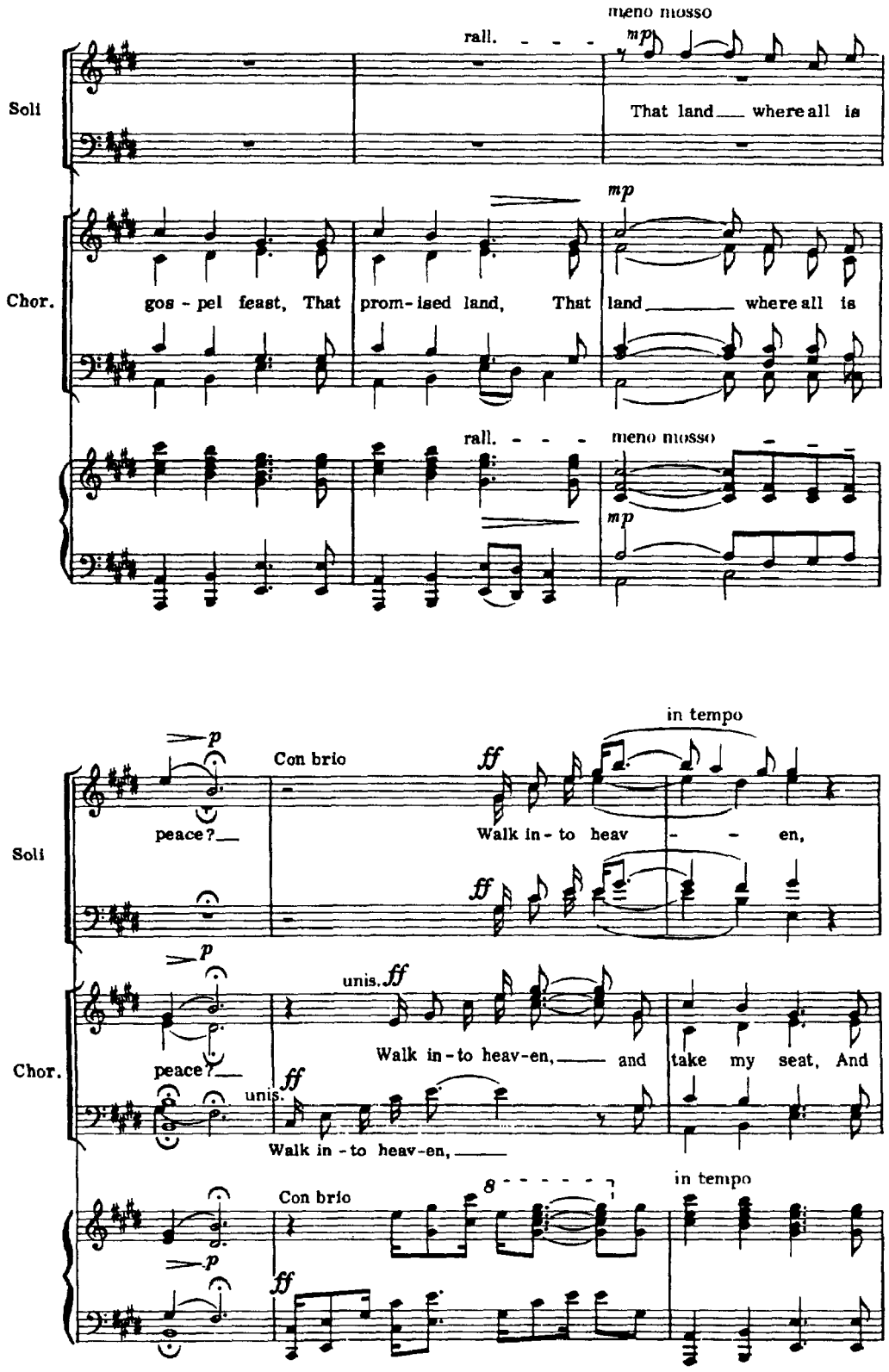
[17] Spiritual historique, puisqu'il est le premier à avoir été publié, en 1861, en pleine guerre de Sécession. Voir Lucien Malson et Christian Bellest, *Le jazz.* Paris : P.U.F., 1987, p.15.

opprimés sans avoir les conséquences tragiques du geste de Herschel Grynspan[18], le jeune juif qui tire sur un Nazi et paie fort cher – individuellement par son arrestation et collectivement par les pogroms de représailles – le prix de sa révolte. « Indeed what happens when the individual actions of apparently righteous protest produce colossal ensuing catastrophes? », demande le compositeur[19].

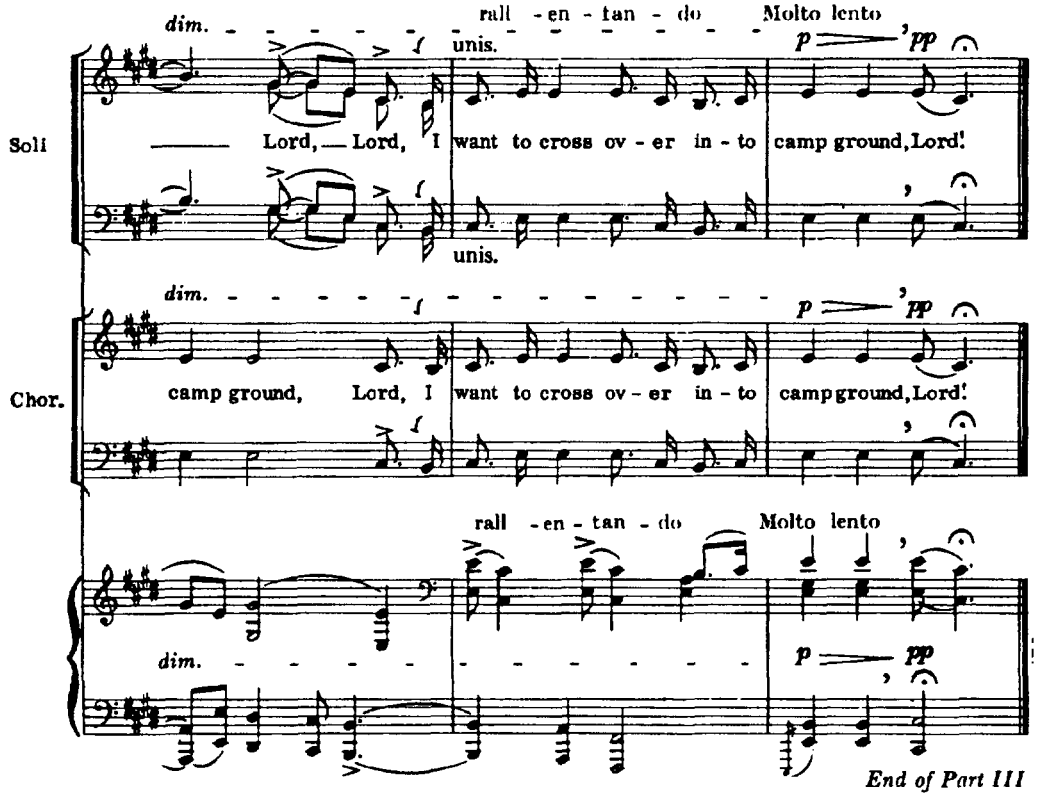
Dans le spiritual suivant, « O, by and by », c'est la lassitude plus que l'espoir qui transparaît dans la perspective de « déposer enfin son lourd fardeau », perspective qui a la fugacité du rêve. Le cinquième et dernier spiritual, en revanche, est un chant d'espoir : « Deep river » illustre la compatibilité de toutes les voix, en convoquant ensemble à un moment crucial les quatre solistes (SATB) et les quatre parties du chœur (SATB). Lorsque celui-ci demande : « O, don't you want to go,/To that gospel feast,/That promised land,/That land where all is peace? » les solistes se joignent à lui en des vocalises qu'il semble avoir suscitées, comme si l'envol de la ligne vocale des solistes prenait appui sur celle du chœur, témoignant de la possible coexistence de l'essor spirituel et de la prise en compte des dures réalités terrestres (140) :

---

[18] Pour plus de détails sur l'arrière-plan historique, voir Ian Kemp, *op. cit.*, pp.149-152.

[19] Michael Tippett, « A Passion that Asks Questions » (1975). Pochette du disque *A Child of Our Time*. Jessy Norman, Janet Baker, John Shirley-Quirk. Ch. et orch. de la BBC, dir. Colin Davis. Philips 420 075-2.

meno mosso
rall.
mp
Soli
That land where all is
mp
Chor.
gos - pel feast, That prom-ised land, That land where all is
rall.
meno mosso
mp
in tempo
p
Con brio
ff
peace?
Walk in - to heav - en,
ff
p
unis. ff
Walk in - to heav-en, and take my seat, And
peace?
ff
unis.
Walk in - to heav-en,
8
Con brio
in tempo
p
ff

TIERCE MINEURE

L'oratorio s'achève sur ce spiritual, dont la dernière phrase, « I want to cross over into camp-ground », est chantée à l'unisson et ponctuée, après une respiration, par la tierce mineure du « Lord » (*mi-do#*), coda minimale qui récapitule et prolonge la totalité des spirituals par le rappel de leur intervalle de prédilection et de la consonance imparfaite qu'il est censé produire (142) :

C'est à Tippett que l'on doit la présence de cette virgule, linguistique et musicale, là où le spiritual d'origine mettait un point final. Ce « Lord » sur l'intervalle descendant de tierce mineure est donc un ajout de sa part, où plutôt un *prolongement personnel* de ce que le cinquième spiritual, en tant que synthèse des quatre autres, contenait implicitement.

3. L'opéra comme « song and dance »

DONNY, AUTRE ENFANT DE NOTRE TEMPS

L'opéra *New Year* (1986-1988), près de cinquante ans plus tard, perpétue le souvenir de l'enfant de notre temps célébré dans l'oratorio en le faisant revivre sous les traits de Donny. Le jeune orphelin noir qui se livre à toutes sortes d'excès pour combler la carence affective dont il souffre est lui aussi pris comme bouc émissaire par ses semblables. Cet autre enfant de notre temps aspire lui aussi au réconfort de la terre promise, ce pays inconnu où vivaient ses ancêtres et dont il ne sait s'il se situe en terre africaine ou caraïbe. Déraciné, il se lance dans une quête effrénée de ses origines ethniques pour acquérir enfin un sentiment d'appartenance : « Dead parents from another land./So where at all do I belong? » (p.4). Il cherche une réponse dans le rap, dans le reggae, et dans divers numéros de « song and dance » qui, faute de lui restituer ses racines perdues, offrent un exutoire à sa souffrance.

CALL-AND-RESPONSE PATTERN

L'un d'eux, intitulé « Donny's Skarade », place d'emblée le personnage dans la lignée des chanteurs de blues dont les multiples avatars peuplent l'œuvre et le rattache musicalement à l'oratorio. Le dialogue qui s'instaure entre le soliste (Donny) et le chœur (*singers*) obéit à une structure ternaire et se modèle sur le *call-and-response pattern* du blues. Par trois fois, Donny s'interroge sur ses origines

et, par trois fois le chœur lui répond en des termes qui l'invitent à accepter les choses comme elles sont : conseils et mises en garde infléchissent son discours qui, d'interrogatif qu'il était au départ devient affirmatif, après être passé par un stade de transition où la question, introduite par « What price [...] » (p.5), ne comporte pas de point d'interrogation confirmant son statut.

DICTION

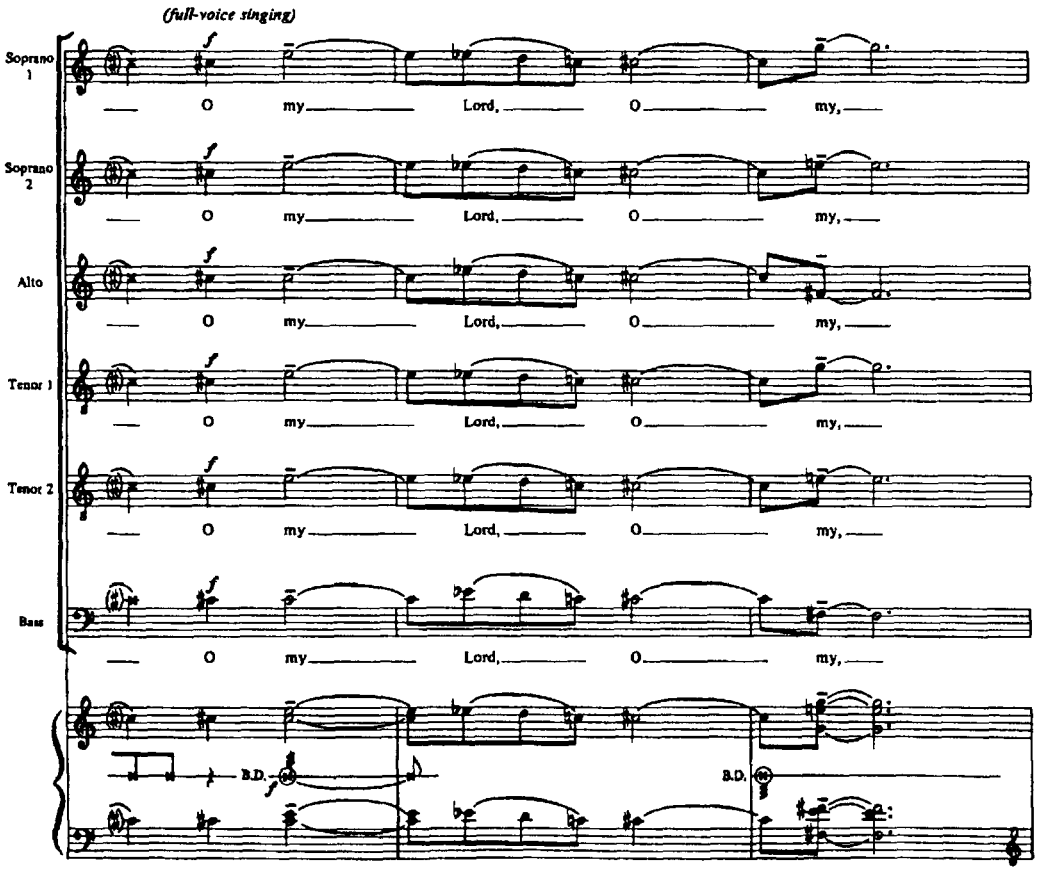
Les *singers* utilisent chaque fois trois modes de diction successifs, qui représentent trois manières différentes et complémentaires d'aider l'adolescent : ils sont respectivement notés « *bitten-out sung speech in rhythm of instruments; clear, distinct* » (96, 104, 112), « *spat-out fast patter* » (97, 105, 113) et « *full voice singing* » (97, 105, 113). Le premier est littéralement du *Sprechgesang* dont on sait qu'il est « re-sourcement » dans le parler et pratique incantatoire :

> La voix parlée sera saisie au moment où elle s'ajuste à un autre registre, registre supérieur de la déclamation lyrique, le parler devenant alors Cri de l'âme qui s'épanche et la voix magie incantatoire du Verbe.[20]

Il s'agit bien de l'*ajustement* de deux registres – en l'occurrence langage populaire et langage « châtié » – comme en témoigne la nature des paroles qui, en cet instant, est aux antipodes de la déclamation lyrique conventionnelle : « Donny man, Donny man./Find ya check-in where ya can » (p.4), puis « Caribò,

[20] Raymond Court, *op. cit.*, p.278.

Caribò » et « Afrikà, Afrikà » (p.5). Le second mode de diction utilise la voix parlée comme percussion, privilégiant le rythme aux dépens de l'intelligibilité, la parole se faisant persuasive parce que *percutante* : « For if ya don't y'are up the spout,/Up the spout, up the spout » (p.4). Sans transition, le troisième nous transporte momentanément dans l'univers du *Child of Our Time* par un rappel de la consonance imparfaite du « Lord » final, dans un intervalle, *ascendant*, de tierce mineure, qui est, à chaque reprise, abaissé d'un ton, comme pour évoquer l'intervalle *descendant* qui lui sert de référence dans l'oratorio. C'est dans la seconde reprise, qui clôt la strophe médiane de la « Skarade », que l'on retrouve sous la forme *do#-mi* l'intervalle original *mi-do#* :



NEW YEAR ET L'ARCHÉTYPE

Que le même intervalle puisse être tantôt descendant, tantôt ascendant, voilà qui suggère l'alternance des hauts et des bas, du courage et du découragement, de l'espoir et du désespoir contenue dans le blues.

Si l'on poursuit dans cette optique le rapprochement de *New Year* et de *A Child*, la fonction « métaphorique » du blues se confirme. En adoptant, par moments, dans l'opéra, le style musical afro-américain, Tippett retrouve l'essence du blues « archétypal » tel qu'il le conçoit. Comme on le voit dans le numéro de Donny, les invariants sont – plus ou moins directement – reconnaissables et il n'y a aucun doute quant à leur valeur métaphorique. Le recours à la forme strophique, avec sa rassurante régularité ternaire, correspond à un besoin de repères stables dans un monde imprévisible ; le dialogue entre chœur et soliste traduit les échanges entre la personne et le groupe, les interactions de l'individuel et du collectif ; la tension entre consonance et dissonance suggère l'ambiguïté inhérente à tout état d'équilibre, psychique, social et autre. Comme les *blue notes*, dans leur tentative pour combler le fossé culturel entre Noirs et Blancs, restent en suspens entre deux continents, la consonance imparfaite est un symbole d'indécision. Elle crée une incertitude semblable à celle que l'on perçoit dans les stances de Donny, dont le discours hésite entre questionnement et affirmation. Si l'intervention

du chœur (*response*) dénote la volonté de rassurer celui qui les interpelle de son chant (*call*), la réponse fournie reste interrogative. Ainsi la promesse d'une terre ou règnerait la paix s'insère dans une question qui la rend pour le moins incertaine : « O, don't you want to go/ To [...]/ *That land where all is peace?* ». La quarte juste descendante sur laquelle est énoncé le mot « peace » tend à lui donner un caractère définitif, mais par sa nature intervallique, elle situe irrémédiablement la promesse dans un *entre-deux*. Cela vaut aussi pour l'équilibre psychique, qui est oscillation entre le haut et le bas, ou pour le sentiment problématique d'appartenance à un sol, l'acculturation dont le blues est le produit renvoyant à l'ambivalence de l'exil et du métissage.

CHANTER LE BLUES POUR SORTIR DU BLUES

Le refus du sentimentalisme, inscrit dans les recommandations du compositeur aux interprètes de *A Child of Our Time*, est patent dans *New Year*. Il appartient au chœur d'y veiller, comme l'attestent les paroles et le ton des *singers* s'adressant à Donny pour le fustiger, contrecarrant sa tendance à s'apitoyer sur lui-même en le tournant gentiment en dérision : « Afrikà, Afrikà,/Z'that where for re-al where y'are? » (p.5). Ce rapport à la *souffrance* est du même ordre que celui qui a conduit Tippett à « convertir » les *passions* luthériennes en Negro spirituals.

LA LANGUE VERNACULAIRE

Si l'instabilité est reine dans le blues, l'assimilation de ce dernier par la musique classique reproduit, à un niveau supérieur, la précarité inhérente à l'équilibration des contraires. Ceci est particulièrement manifeste dans l'incorporation de la langue vernaculaire dans un opéra, comme *New Year* en fournit l'exemple, procédé qui n'est pas du goût de tous et qui a valu a Tippett bien des critiques. Or, les réactions négatives déclenchées par ce qui est le plus souvent perçu comme une intrusion déplacée sur une scène lyrique, prouvent seulement que la réconciliation des opposés est l'affaire de tous et qu'elle n'est pas chose aisée, et que si le public n'est pas prêt à opérer l'ajustement qui est attendu de lui, le compositeur, qui a eu le courage d'affronter la difficulté, ne peut aucunement en être tenu responsable.

IMPROVISATION

Quant à la spontanéité, par définition non reproductible, inhérente à l'improvisation que suppose le blues, elle prend, dans les œuvres définitivement composées, la forme d'une double dialectique, mettant en jeu liberté et contrainte, mais aussi authenticité et simulation. Dans l'oratorio, par exemple, bien qu'aucune place ne soit laissée à l'improvisation proprement dite, l'effet de « surprise » créé à cinq reprises lorsque sont entonnés les spirituals donne l'impression d'un élan spontané des interprètes, comme si la musique qui précèdait avait servi de préparation à cette improvisation, en

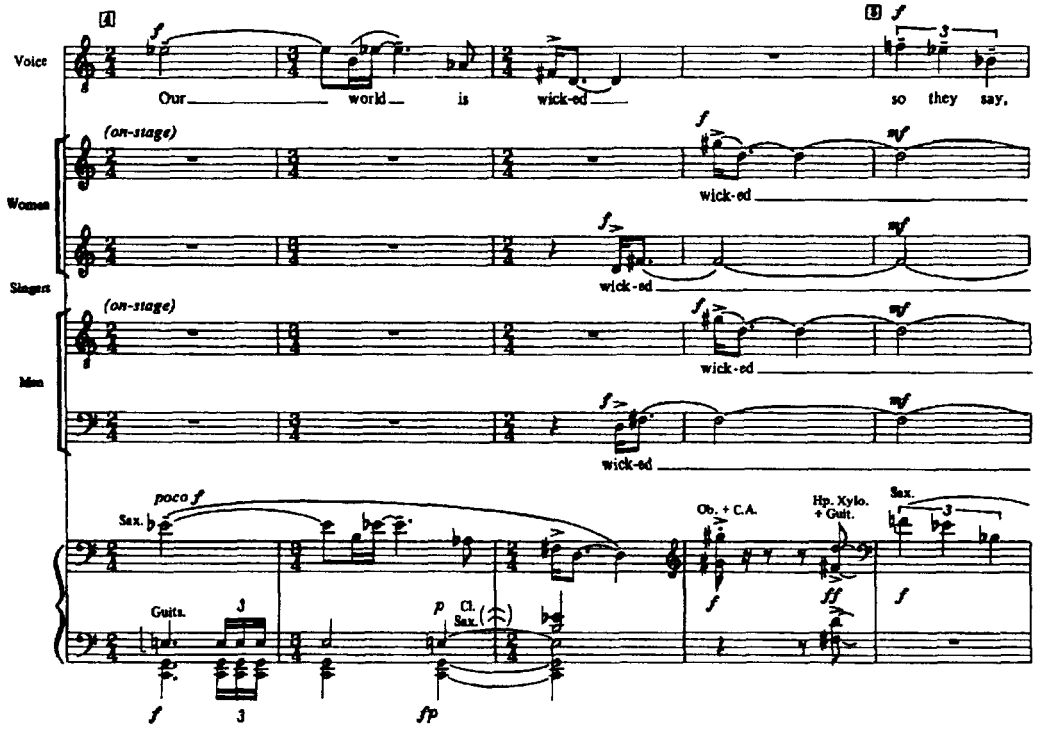
permettant aux chanteurs d'accorder leur tempo existentiel propre en un *swing* collectif[21].

Dans *New Year*, le personnage de Donny incarne la dualité de cette spontanéité, qui peut être réelle ou feinte : le comportement du personnage, « *half-real, half-caricature* » (p.4), comme il est indiqué au début de sa « mascarade », trahit tout à la fois l'aptitude à rester soi-même et la tendance à se dissimuler derrière un masque. Dans la mesure ou l'improvisation publique recouvre l'opposition de la *persona* et du moi véritable, Donny est le type même de l'improvisateur. De même, le rôle exige de l'interprète de produire, à l'issue d'une longue préparation, *l'illusion* de la spontanéité dans les numéros de « song and dance », tout en laissant au chanteur-danseur cette petite marge de liberté qui peut faire toute la différence un soir de spectacle.

GUITARE ET « CROSS-OVER »

Pour assurer la jonction de la musique « savante » et de la musique « populaire », un instrument était tout désigné : la guitare. L'omniprésence de la guitare électrique dans l'instrumentation de *New Year* est révélatrice de ce « cross-over ». Dès le prélude de l'opéra, l'instrument est associé à la voix, une voix elle-même

[21] C'est l'impression qui se dégage parfois de l'expérience directe du concert et qui fait défaut au disque, comme l'on pouvait s'en rendre compte en assistant au *Child of Our Time* donné dans le cadre du City of London Festival, Southwark Cathedral, 18 juillet 1990. Avec Jo Ann Pickens, Cynthia Clarey, Damon Evans, Willard White. City of London Sinfonia, London Symphony Chorus, dir. Richard Hickox. L'esprit du lieu, cathédrale et non salle de concert, contribua certainement à ce sentiment que les spirituals jaillissaient spontanément du tréfonds de l'âme humaine.

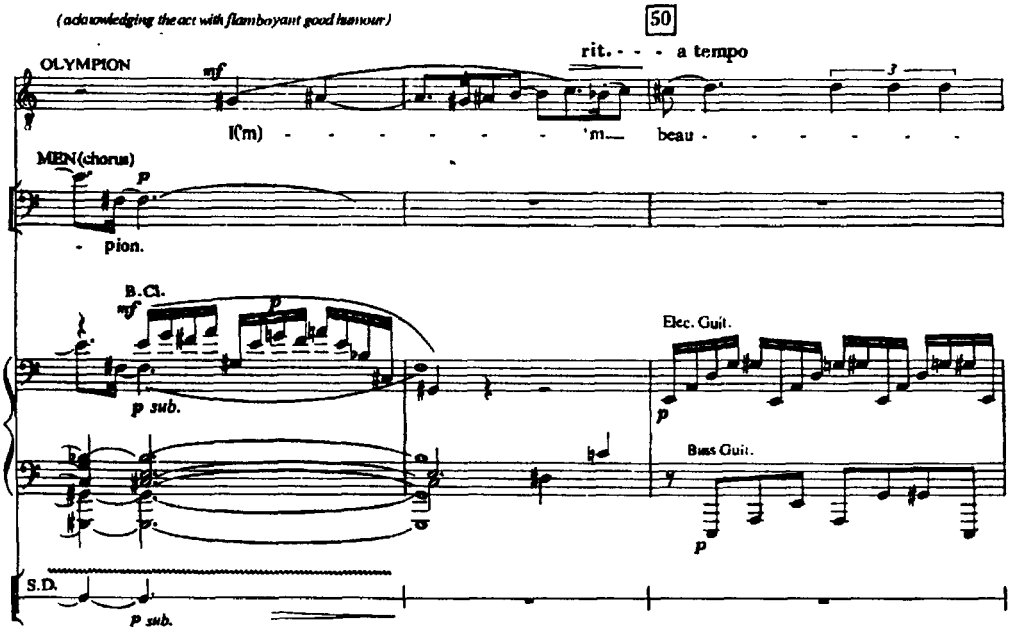
archétypale, celle d'un soliste nommé Voice. Les premières notes de l'instrument et du chant solo résonnent simultanément, tandis que le chœur attend pour apporter sa contribution :

La guitare électrique de *New Year* renvoie d'ailleurs à *The Ice Break* (1973-1976), l'opéra précédent de Tippett, dont elle prolonge ainsi l'univers sonore.

4. *Soul music*

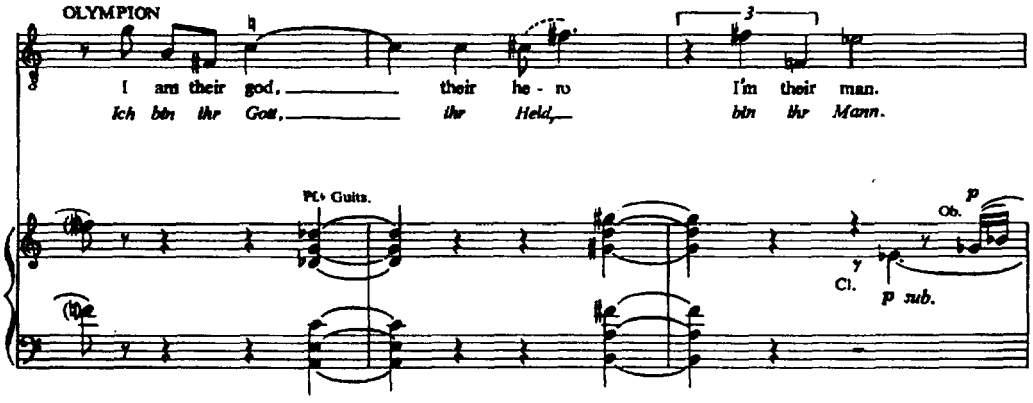
« I'M BEAUTIFUL: I'M BLACK »

The Ice Break associe à l'instrument un personnage important de l'opéra. Il s'agit d'un athlète noir dénommé Olympion, un champion adulé par les foules. Pour assumer sa négritude

– il déclare « I'm beautiful: I'm black » – il lui faut le son des guitares électriques (50) :



Dans le contexte de luttes raciales qui est celui de l'opéra, il ne va pas tarder à prendre fait et cause pour les Noirs en révolte. À ce moment-là, les guitares l'accompagnent à nouveau (162) :



Autre enfant de notre temps, il viendra grossir le nombre des victimes de la violence aveugle qu'il a contribué à déchaîner.

TENSIONS RACIALES ET MÉTAPHORE

C'est dans *The Ice Break* que la référence au blues est à la fois la moins littérale et la plus métaphorique : pas de citation directe ni d'imitation d'un modèle identifiable, mais à l'orchestre, pourvu d'une batterie (*jazz-kit*), ainsi que dans les voix, se décèlent des sonorités « bluesy ». L'argument, en revanche, situe l'opéra dans une société multiraciale où la cohabitation pacifique des Blancs et Noirs s'avère difficile. La rencontre des cultures et la tension qui s'ensuit sont passées de la forme *musicale* du blues à la forme *dramatique* de l'opéra. En prenant pour sujet l'affrontement des races, *The Ice Break* évoque, en creux, les potentialités de réconciliation inhérentes au blues. Celles-ci sont suggérées par la présence d'un autre personnage, Hannah, qui est le contraire d'Olympion tout en étant très liée à lui. Les deux jeunes gens sont fiancés : leur amour repose symboliquement sur leurs ressemblances – ils sont de la même race – et sur leurs différences – ils sont homme et femme. Semblables, ils le sont aussi par leur métier, qui consiste à prendre soin du corps : mais tandis qu'Olympion, le sportif, cultive son propre corps, Hannah, l'infirmière, soigne le corps des autres. Aussi Olympion, dont le souci premier, égocentrique, est la performance et, par conséquent, la force physique, dérivera-t-il vers la violence, alors qu'Hannah, occupée, dans un élan altruiste, à panser les plaies et calmer la douleur de ses congénères, suivra la voie de la compassion.

« LOVE-HATE RELATIONSHIP »

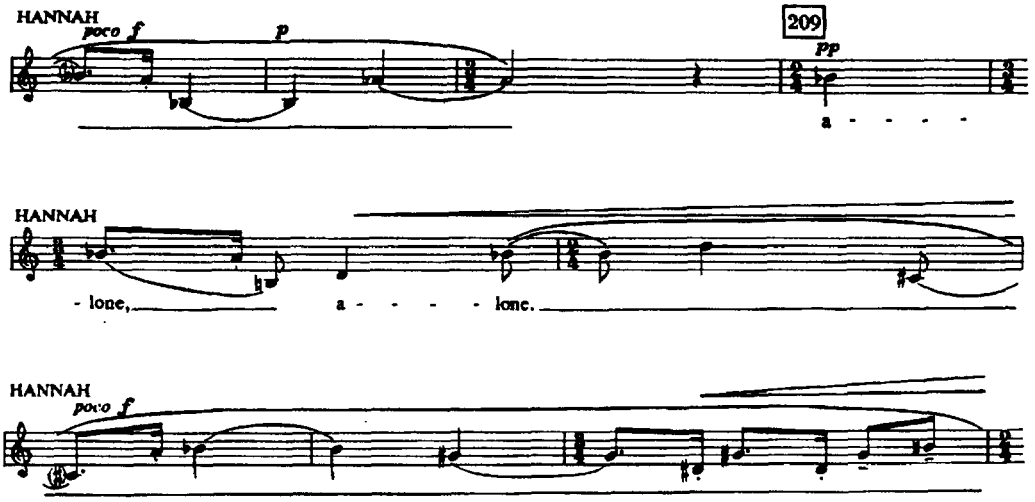
Au début de l'opéra, Olympion apparaît pourtant comme celui qui a le pouvoir de réunir les humains dans un même enthousiasme d'où la haine est exclue : le premier acte s'ouvre sur une scène de foule où les admirateurs du champion noir se trouvent rassemblés, toutes races confondues, dans le hall de l'aéroport, pour ovationner leur idole. Pour l'athlète, exalté par l'accueil de ses fans, la victoire prend soudain le sens d'une revanche, celle d'un opprimé qui parvient à s'imposer. C'est la supériorité des Noirs, et non l'affirmation de l'égalité des races, qui est proclamée dans son adhésion au slogan « Black is beautiful ». Le désir légitime de revalorisation d'une minorité bafouée est sur le point de se muer en révolte ouverte. On aura reconnu les tensions vécues, historiquement, par les États-Unis dans les années soixante, mais aussi celles, éternelles et universelles, qui prévalent dans toute vie humaine. Il faut préciser que la question raciale, qui est, certes, au cœur de l'intrigue, n'est qu'une forme de tension parmi d'autres également présentes dans l'opéra : tensions entre hommes et femmes, parents et enfants, communistes et capitalistes ...

C'est au second acte que l'opéra bascule dans la violence. Le Chœur se scinde en Noirs et Blancs, deux groupes désormais antagonistes qui finissent par en venir au mains. Les Blancs se mettent à clamer la pureté de leur race, dans un rituel qui évoque les pratiques du Ku Klux Klan (II.2). Dans un autre quartier, les Noirs

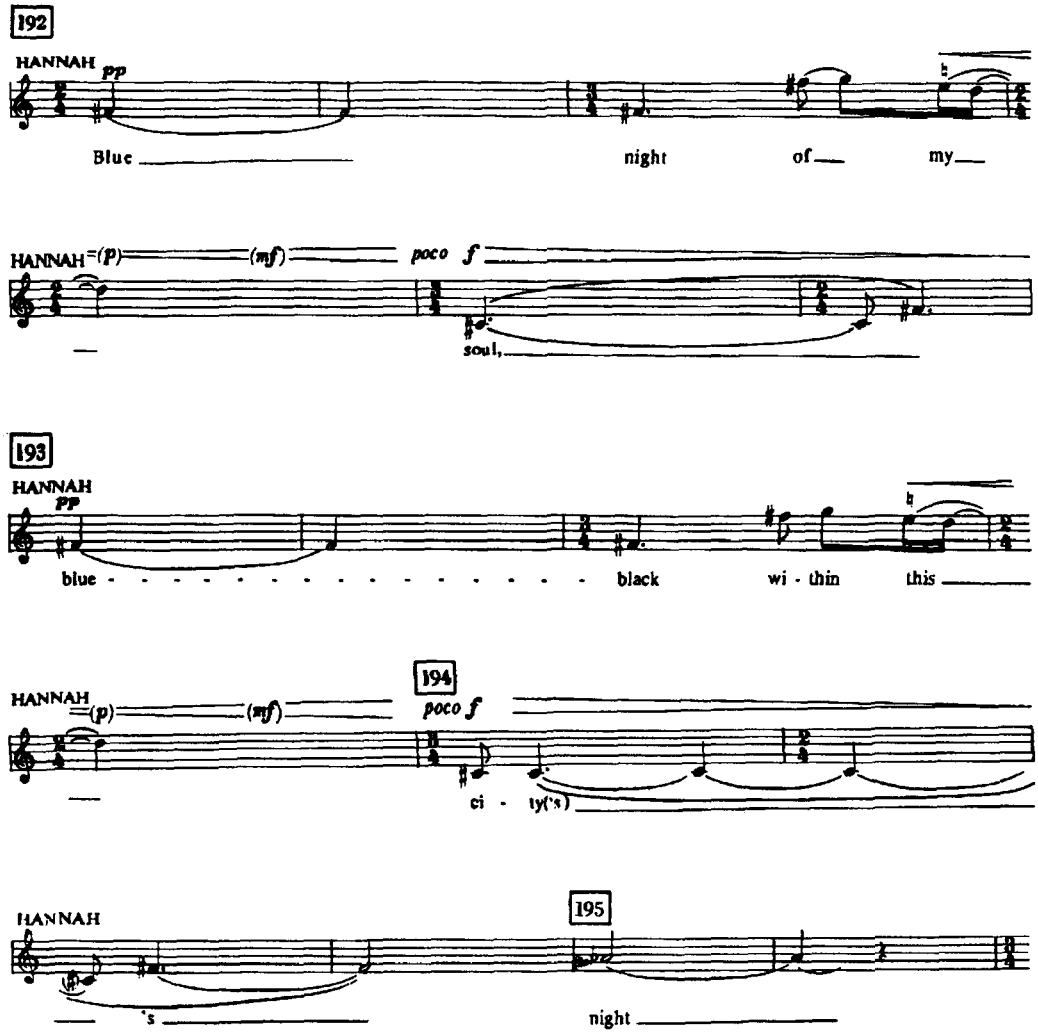
en colère se préparent à l'action (II.4). Pendant ce temps, Olympion et Hannah, à l'écart de ces turbulences, sont ensemble, « *alone in some other part of the night city* » (II.3. p.135). Les ténèbres ont effectivement envahi la ville. Les forces obscures deviennent incontrôlables. L'aveuglement prévaut. Olympion annonce son intention de rejoindre ceux de sa race pour prendre la tête de leur mouvement ; Hannah frémit à cette idée. Elle ne reconnaît pas en ce « meneur » celui qu'elle aime et voudrait obéir à la voix intérieure qui lui dicte une autre conduite : « Stranger and deeper into myself » (p.135). Les deux jeunes gens échangent leurs impressions, tantôt en confrontant leur point de vue, tantôt en s'unissant dans un duo d'amour : « What is so strange and deep as love,/lover leaning to lover in the spring? » (p.135) La scène oscille entre les deux pôles de l'amour et de la haine, jusqu'à ce que les émeutiers noirs fassent irruption et entraînent Olympion avec eux.

SOLO

Restée seule, Hannah exprime son désarroi dans une longue aria qui lui permet d'entrer en communication avec cette part étrange d'elle-même, enfouie au plus profond, qui l'oriente vers un autre amour que celui qui la lie à Olympion (II.5). Tandis que celui-ci est emporté vers une mort certaine, une transmutation s'opère dans les sentiments de la jeune infirmière. Elle ne comprend pas encore ce qui se passe en elle : « I scrabble for unformed letters/That might make a word/To speak sense/[...]/But no;/No time is yet for

sense » (p.135). La solitude va néanmoins lui permettre de recouvrer ce que la foule surexcitée a perdu : l'*humanité* de l'homme, dont son solo porte témoignage qu'elle réside dans l'individu et non dans la société. Dans la solitude il devient possible de déchiffrer l'énigme de la vie. Multipliant les mélismes sur l'adjectif « alone », qui se déploie sur *vingt-huit* mesures, le solo d'Hannah marque l'opposition entre comportement individuel et comportement collectif :

Comme pour faire écho à la scène de divination du *Midsummer Marriage*, où Sosostris met en rapport solitude et voyance en vocalisant sur ce même mot, l'air d'Hannah fait alterner mesures binaires et ternaires.

C'est uniquement quand elle est seule qu'elle peut chanter vraiment, d'une voix qui vient des profondeurs de l'être et qui entre en accord avec la ténèbre nocturne : alors seulement cette voix s'élève et chante « Blue night of my soul » :



La beauté tranquille de l'aria contraste de manière significative avec l'odieux tumulte des scènes de foule, à la limite du supportable – et du musical, comme les détracteurs de Tippett ne manquent pas de le souligner. Chœur et soliste, au lieu d'entretenir un dialogue, interviennent dans des scènes séparées qui les opposent. La structure d'appel et de réponse du blues demeure la référence, mais le modèle est inversé : la communication est remplacée par son contraire.

BLEUS DE L'ÂME ET ÂME DU BLUES

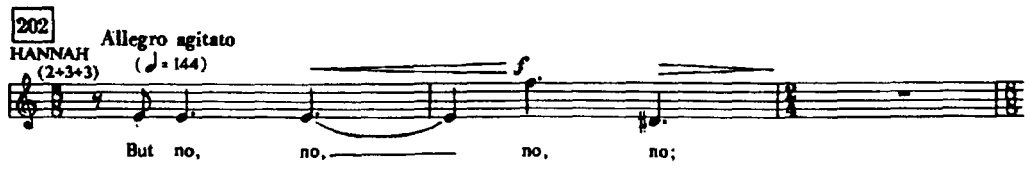
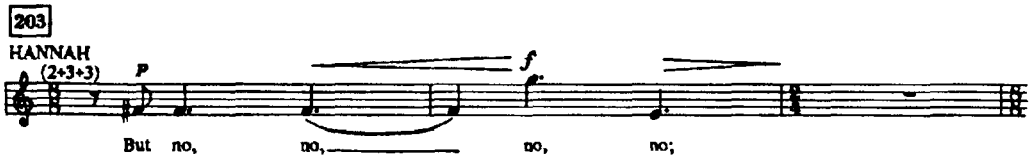
Quant à la ligne mélodique, avec ses intervalles répétés d'une octave ou plus, en particulier sur « night/of » et « my/soul », elle

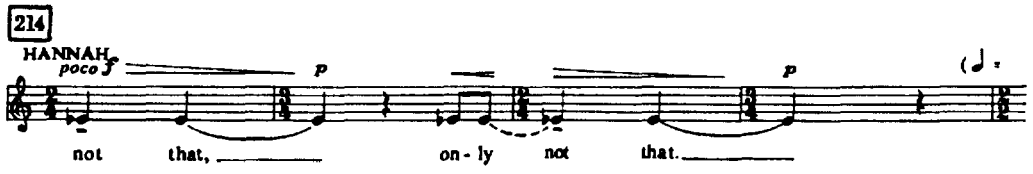
dément la sérénité que l'introduction instrumentale de la scène laissait présager. En un *changement de couleur*, hautement symbolique, les hautbois et la harpe, qui dominaient le prélude orchestral, se sont mués en flûtes et guitare électrique qui, telles un écho assourdi des instruments d'Hermès, accompagnent le chant de leurs sonorités plus sombres.

De fait, la ligne vocale recèle une aptitude à suggérer discrètement le blues, par exemple dans l'effet de *blue note* que l'on remarque sur le mot « night » (195), avec cet invervalle quasi-virtuel de *sol #-la b* qui renvoie à l'existence d'une musique ne s'inscrivant pas dans le tempérament égal des douze demi-tons. De manière oblique, également, mais insistante, les paroles mentionnent la couleur *bleue* comme couleur de l'*âme* et l'associent par deux fois au *noir*, ce bleu-noir étant aussi la couleur de la *nuit* (192-195 et 198-201) : « Blue night of my soul/Blue-black within this city's night ».

RÉSISTANCE

En invoquant cette couleur, Hannah se veut fidèle et à elle-même et à sa race. Dans l'obscurité et le silence de la nuit, elle voit plus clair en elle et entend sa voix intérieure. Cette voix étrange et jusqu'alors étrangère qui la possède dit « non », huit fois « non » :



Énoncé sur une seule note, le refus semble net et catégorique. Mais l'agitation prescrite par le compositeur (« *allegro agitato* ») correspond bien à la lutte intérieure du personnage, qui fait soudain un saut dans l'aigu en *criant* le troisième adverbe de négation de chaque phrase. L'irruption de la mesure à 8/8 rappelle la difficulté d'assumer un rôle de pythonisse, difficulté déjà rencontrée par Sosostris s'écriant « o bitterness ». Signe de la co-présence de deux rythmes, le binaire et le ternaire, le diurne et le nocturne, la mesure à 8/8 qui les réunit est simultanément le lieu du conflit et de sa résolution. La vertu d'apaisement de l'aria, à la fois pour le personnage, comme moment de solitude propice à l'introspection et pour l'interprète et le public, comme chant consolateur, ne tarde pas à se manifester. Après avoir tourné autour d'un noyau de stabilité représenté par les notes *mi* et *fa*[22], l'air d'Hannah finit par se stabiliser véritablement sur une seule note, le *mi*, qui en occupe les trois dernières mesures (214) :

[22] L'aria débute par une octave de *fa* sur le mot « stranger » (188), puis la phrase « Blue night of my soul » commence sur un *fa#* (192, repris en 198), tandis que le « but no » est énoncé une première fois sur un *mi* (202) et ensuite sur un *fa#* (203).

Un demi-ton plus bas que la note naturelle, ce mi *bémolisé* figure l'équilibre atteint, par *accident*, en allant un peu plus profond en soi-même.

*

▪ Ce que traduit l'aria d'Hannah, et dont le personnage n'a pas encore pleinement conscience, c'est le refus de la violence sous toutes ses formes[23]. Refus de la révolte, fût-ce celle des opprimés contre leurs oppresseurs, refus qui transforme l'amour romantique de la douce Hannah pour l'amer Olympion en un sentiment d'amour universel envers tous ceux qui souffrent, cette *compassion* introduite dans la *Troisième Symphonie* grâce aux blues. Refus de l'oppression tout de même, mais refus non-violent, dans la tradition des esclaves noirs des plantations du sud, pour qui le chant était un mode de résistance. C'est dans ce double mouvement de résistance et de compassion que se réalise pleinement dans *The Ice Break* la fonction métaphorique du blues qui sous-tend l'œuvre entier.

[23] Le pacifisme de Tippett lui-même est bien connu : depuis le serment prêté à l'instigation du Révérend Dick Sheppard en 1935 – « I renounce war and never again, directly or indirectly, will I support or sanction another » (cité dans *Blues*, p.119), son adhésion, en 1940, à la Peace Pledge Union et son emprisonnement comme objecteur de conscience en 1943, l'image que l'on garde de lui est celle de l'apôtre de la non-violence.

La guitare bleue

A tune beyond us as we are,
Yet nothing changed by the blue guitar;

Ourselves in the tune as if in space,
Yet nothing changed, except the place

Of things as they are and only the place
As you play them, on the blue guitar,

Placed, so, beyond the compass of change,
Perceived in a final atmosphere;

For a moment final, in the way
The thinking of art seems final when

The thinking of god is smoky dew.
The tune is space. The blue guitar

Becomes the place of things as they are,
A composing of senses of the guitar.

Wallace Stevens

La guitare, qui franchit si aisément les frontières stylistiques, résonne une première fois, on s'en souvient, pour accompagner la douleur d'Achille au moment où éclate la guerre de Troie. On retrouve ses accords dans les *Songs for Achilles* qui font suite à *King Priam*, puis, par ordre chronologique, dans *The Knot Garden*, *Songs for Dov*, *The Ice Break*, *The Mask of Time* et *New Year*. Mais c'est une œuvre qui lui est entièrement consacrée, une sonate pour guitare solo intitulée *The Blue Guitar* (1982-1983), qui confère à l'instrument sa signification véritable de « go-between » traversant les musiques de Tippett.

L'origine de l'œuvre et de son titre est à trouver dans le poème de Wallace Stevens, « The Man with the Blue Guitar » (1937). Lui-même inspiré par *Le vieux guitariste* de Picasso[1], tableau de la période bleue du peintre (1903), le poème de Wallace Stevens opère une intéressante confusion entre la couleur dominante du tableau, le bleu, et son sujet, le vieil homme à la guitare. L'instrument tel qu'il est représenté est, en effet, le seul élément de la composition picturale à ne pas être bleu, le seul, autrement dit, à échapper à la monochromie, ou mieux, à la *monotonie* ambiante. Le fond du tableau, en revanche, est bleu, de même que le guitariste, qui se détache à peine de son environnement. L'influence du milieu sur l'individu est d'ailleurs l'un des thèmes du poème de Stevens, que l'on a pu lire comme

> one of the great political poems of its age – political in the sense that it begins at the foundation of politics, the adjustment of the individual to the conditions which surround him and threaten his selfhood.[2]

Cela soulève une fois de plus la question de l'autonomie de l'œuvre d'art : de quelle couleur est la musique produite par un guitariste qui a lui-même pris la couleur de son environnement ? Si la guitare de Picasso n'est pas affectée par la monochromie, qu'en est-il de celle de Stevens, devenue bleue ? À moins que le poète n'ait

---

[1] Voir Judith R. Sherindan, « The Picasso Connection: Wallace Stevens' 'Man with the Blue Guitar'. *Arizona Quarterly* 35 (1979) : 77-89.

[2] Joseph N. Riddel, « The Contours of Stevens Criticism » in Roy Harvey Pearce et J. Hillis Miller, eds., *The Act of the Mind: Essays on the Poetry of Wallace Stevens*. Baltimore : The John Hopkins Press, 1965, pp.256.

réalisé entre l'instrument et le fond un *échange de couleurs*, comme celui auquel procède Tippett entre les spirituals et le reste de son oratorio pour faire qu'ils s'interpénètrent ? Comme la coloration blues en musique, la couleur bleue en poésie serait-elle le trait d'union *entre la figure et le fond* ? C'est en tout cas ce que semblent suggérer les vers de Stevens et la sonate de Tippett, qui *inversent* les couleurs d'origine pour prêter à la figure (la guitare) la couleur du fond (le bleu).

Par cette inversion de couleurs, le poète et le musicien réalisent ce que le guitariste de Picasso est supposé accomplir en jouant de son instrument : « feeling blue », l'homme à la guitare transfère son état d'âme sur la guitare, qui devient bleue *à sa manière* – le bleu comporte des nuances infinies – tandis que lui-même prend, *dans une certaine mesure*, la couleur originelle de l'instrument. Il ne s'agit pas d'un échange total ni même d'un simple échange, puisque celui-ci s'accompagne d'une transmutation qui change l'homme en artiste et la guitare en musique. Tous deux sortent *transfigurés* de cette opération, qui peut être décrite en termes picturaux comme l'interpénétration de la figure et du fond, et qui, en dernière analyse, représente, pour Stevens et Tippett, la condition d'émergence de l'œuvre d'art :

> Si en effet un poème, c'est un signe devenu palpable, à la manière d'une chose, réciproquement un sens qui brille dans l'épaisseur d'une matière définit une œuvre d'art.[3]

[3] Raymond Court, *Le musical : essai sur les fondements anthroplogiques de l'art.* Paris : Klincksieck, 1976, p.235.

Ce processus a son équivalent dans *The Midsummer Marriage*, où l'histoire d'amour de Mark et Jenifer, on s'en souvient (chapitre VI), est signifiée par un changement progressif de couleurs dont l'aboutissement est désigné du nom de *transfiguration* : celle-ci passe par un *échange* entre les fiancés, celui du rouge et du blanc, visibles à l'état de reflets (« *the* reflection of *a red/white* glow »), préfigurant la *fusion* finale, celle de l'or rougeoyant du lotus incandescent qui abrite les jeunes gens et leur transmet son flamboiement (« *the radiant transfiguration, in reds and gold* »).

Si le rougeoiement s'imposait pour évoquer, sur un mode jubilatoire, l'embrasement amoureux, le bleuissement était tout indiqué pour suggérer, sur un mode mélancolique ou nostalgique, ce qu'éprouvent les exclus. Quelques lignes de *Moving into Aquarius* se rapportent à la période de bleue de Picassso – ce qui est surprenant de la part de Tippett, d'ordinaire indifférent aux arts visuels, et qui n'a jamais fait de la peinture une source d'inspiration – en des termes qui dénotent chez le peintre et le musicien une sensibilité commune à l'égard du bleu :

> Picasso may begin with a blue period of natural objects. Do not be deceived! The blue is not that of the summer sky; but of night, of moonshine – of cold water. And before long the thin, syphilitic prostitute appears, the white acrobat, the tragically dislocated Harlequin. Objects fall apart, to be reconstituted as Cubism.[4]

[4] Michael Tippett, *op. cit.*, p.39.

Le bleu glacial, nocturne, délétère, par lequel Picasso exprime sa commisération pour les déshérités et tous ceux qui ont atteint le point de rupture est aussi celui de Tippett. Si le climat dans lequel baignent les tableaux n'est pas étranger au compositeur, c'est que cette période bleue, comprise entre 1901 et 1904, précède immédiatement l'année de sa naissance (1905) et qu'il est donc en quelque sorte l'enfant de ce temps-là. Pour lui, le temps du bleu ne se limite pas à une « période ». Sans pour autant tout voir en bleu – *The Midsummer Marriage* en témoigne – il ne cessera de s'émouvoir du sort des plus démunis.

Aussi, lorsqu'il écrit *The Blue Guitar*, s'applique-t-il à la « bleuir » en ce sens, en mettant au cœur de sa sonate, dans le mouvement médian, des inflections *bluesy*. Mais c'est la structure même de l'œuvre qui fait de la coloration un processus « transfigurant » tel qu'il vient d'être défini. Les trois mouvements qui la composent s'intitulent, en effet, respectivement : « Transforming », « Juggling » et « Dreaming ». Dans le premier mouvement, assez lent, un changement s'amorce : à partir d'idées musicales fortement individualisées, la sonate procède à des transformations par développement et répétition. Dans le second, tandis que le tempo s'accélère, le changement se manifeste pleinement : Tippett « jongle » avec le blues ; dans un chassé-croisé effréné, les couleurs échangent leur position – ce qui est en

haut est comme ce qui est en bas ... Le troisième mouvement, presque arrêté, est celui de la transfiguration accomplie, qui coïncide avec le rêve. S'il est vrai que nous rêvons sur fond de réalité, alors pour que la figure et le fond s'interpénètrent et que le contenu du rêve devienne réalité il suffit d'un peu d'imagination. C'est pourquoi Tippett ne se lasse pas de chanter :

> The dream is broken, as it is time and time again. [...] But must I stop singing, like Hölderlin, because of the fragility of all aspiration? I do not think this is what happens. We celebrate – even in outdated forms at times, because we must.[5]

Dans la sonate, la jonglerie d'où le rêve est issu s'apparente au va-et-vient poétique qui caractérise « The Man with the Blue Guitar », dont le sujet véritable est l'oscillation entre le réel et l'imaginaire, comme l'annonce Stevens en quatrième de couverture du recueil publié en 1937 sous ce titre : « this group deals with the incessant conjunctions between things as they are and things imagined »[6]. C'est grâce à l'imagination du poète que la guitare est devenue bleue et que le bleu est devenu le symbole de cette activité « transfigurante ».

*

[5] Michael Tippett, *op. cit.*, p.155.

[6] Wallace Stevens, *The Man with the Blue Guitar and Other Poems* (1937) in Milton J. Bates, ed. *Opus Posthumous* (1959). London : Faber and Faber, 1989, p.233.

Conclusion

▪ Dans leur diversité, les musiques de Tippett présentent néanmoins une cohérence manifeste. Ce qui autorise à les appréhender comme *œuvre musical*, c'est peut-être ce « souffle divin » qui les anime et que mentionne, non sans humour, le compositeur :

> Damned by Jehovah though I may be, rejected even by Plato, on more occasions than I propose to tell you, the Image has been for me divine. Not of course, I hasten to add, an Image of God Himself, but often of this breath.[1]

Il faut, certes, replacer la citation dans son contexte pour lui rendre pleinement justice. C'est en voulant définir sa position par rapport à Schoenberg – iconoclaste au sens plein – et à son *Moïse et Aaron*, que Tippett fut amené à tenir de tels propos et à revendiquer pour son compte la primauté de l'Image sur l'Idée. Cependant, en faisant du *souffle* l'Image du divin, il souligne l'importance de la composante *pneumatique* de ses musiques. « Divine », en effet, cette

[1] Michael Tippett, *Moving into Aquarius*. St Albans : Paladin, 1974, p.46.

haleine musicale est le tempo mélodique qui, en chaque œuvre, « préside au déploiement du geste musical dans un espace-temps de rêve et d'imagination »[2]. Son rapport au tempo existentiel, on le sait, détermine l'« essence » de chaque musique, chant ou danse, suivant que l'un ou l'autre passe au premier plan. Chez Tippett, le chant l'emporte sur la danse : la figure mélodique se déploie sur fond existentiel. Son univers musical, celui dans lequel il nous transporte, est celui du rêve et de l'imagination.

À l'occasion, le tempo peut cependant se faire plus vif et il arrive que la danse l'emporte sur le chant. La danse est ce qui restera à jamais inaccessible pour le musicien qui ne sait que chanter. C'est pourquoi les aperçus qu'il en donne sont des visions de Paradis. Dans *Byzantium*, par exemple, comme dans le poème de Yeats, le pouls est nettement perceptible dès le début : « the fury and the mire of human veins » (v.8). Puis il s'accélère dans la danse suggérée par les derniers vers : « Marbles of the dancing floor/Break bitter furies of complexity » (v.36-37). Les rythmes physiologiques se confondent avec ceux des marées dans un mouvement cosmique de perpétuel recommencement : « Those images that yet/Fresh images beget » (v.38-39). Cette motricité vitale est celle de l'impulsion créatrice qui ne cesse d'engendrer de nouvelles images.

Dans des cas comme celui-ci, l'auditeur se sent englouti par la musique. « La musique souvent me prend comme une mer ! »,

[2] Raymond Court, *Le musical*. Paris : Klinksieck, 1976, p. 215.

s'exclamait Baudelaire[3]. Mais bientôt les eaux tranquilles succèdent aux flots tumultueux : la danse, le mouvement, l'agitation de *Byzantium* sont remplacés par le chant, le bercement et le repos du *Rose Lake*. L'auditeur se laisse porter par la musique, à moins qu'il ne l'absorbe, comme Jo Ann buvant au lac du souvenir. Ce qui est indéniable, c'est que la temporalité de l'auditeur se confond avec celle de l'œuvre. L'atténuation du contraste entre la figure et le fond peut aussi se comprendre comme l'*incorporation réciproque* de la musique (le fond sonore) et de celui qui l'écoute (la figure du mélomane). Le souffle de la musique passe indifféremment du dedans au dehors et inversement. Comme la poésie de Shelley et comme Hermès, la musique est aérienne. Mais elle n'est jamais éthérée. Elle ne peut se concevoir que dans le rapport de l'haleine et du pouls, autrement dit, elle ne peut faire l'économie du blues, dont le rythme est celui selon lequel bat le cœur de Tippett.

Pendant ce temps, Hermès, le dieu des échanges, surveille d'un œil bienveillant la circulation des couleurs, de guitare bleue en lac rose. Comme Mark et Jenifer, et comme Jo Ann, le lac est fils de la Terre et du Ciel. Lorsque les rayons du soleil atteignent les cristaux de sel, hauteur et profondeur se rejoignent dans le rose de ses eaux, comme elles le font dans la musique de Tippett, cette musique d'essence-chant dont la nature *apollinienne* doit quelque chose au « troc » initial d'Hermès ...

---

[3] Charles Baudelaire, « La musique », in *Les fleurs du mal*, LXIX, v.1.

« The singing will never be done »

Les musiques de Tippett procèdent d'une pensée quaternaire : quatre « périodes », quatre symphonies, quatre sonates pour piano, quatre opéras également, si l'on exclut *New Year* qui, en tant que cinquième, en est le principe, et quatre *quatuors*, comme T.S. Eliot, si l'on admet que le cinquième est la quintessence des précédents. Cela vaut aussi pour le cinquième mouvement de *The Heart's Assurance*, la cinquième section du *Mask of Time* ou le cinquième chant du *Rose Lake.*

Le *Cinquième Quatuor à cordes* (1990-1991) n'est pas seulement l'émanation des quatre autres. Les instruments y chantent également l'air de Pelegrin qui sera repris dans *The Rose Lake.* Tel un rappel crypté de l'alternative du lac et de la fontaine, l'œuvre porte en exergue : « chante, rossignol, chante, toi qui as le cœur gai ». La claire fontaine dont Jo Ann se détourne *à regret* est toujours là. En guise de conclusion, *The Mask of Time* l'affirmait déjà en titre de sa dernière section, la dixième – soit la *cinquième* de la seconde partie :« the singing will never be done ».

L'impression d'une continuité entre les œuvres résulte de la temporalité particulière du musical, ce « futur antérieur » auquel il se conjugue. Rétrospectivement, chaque musique *devient* un élément du Tout, « le sens du point final » l'emportant sur la discontinuité

apparente. On « comprend » alors que la voix du lac rose était celle de Pelegrin, qui était elle-même celle du Ténor du *Child of Our Time* déclarant vouloir connaître son ombre et sa lumière. De même, chaque opéra semble être issu du précédent. *New Year* n'est-il pas la concrétisation du souhait exprimé par les « seekers » : « We could use/Some good news/From Nowhere right now » ? *The Ice Break* n'est-il pas la mise en intrigue du conflit racial qui déchirait le couple Dov-Mel dans *The Knot Garden* ? La charade à laquelle se livrent les personnages tout au long du troisième acte du *Knot Garden* ne sont-elles pas l'illustration de l'amère vérité que ressassent dans *King Priam* le vieil homme, la nourrice et le jeune garde : « Life is a bitter charade » ? *King Priam*, à son tour, ne reprend-il pas les paroles que les « Ancients » auraient dû prononcer mais qui sont toujours coupées lors des représentations : « Fate and freedom propound a paradox./Choose your fate but still the god/Speaks through whatever acts ensue » (III.6, p.48) ? Que les musiques de Tippett forment un seul et même chant, c'est ce dont témoigne leur évolution vers l'hétérophonie lyrique, autrement dit vers *une voix unique et plurielle.*

Qu'il s'agisse, en dernière analyse, d'un chant sans paroles, se conçoit aisément :

> D'une part le Verbe, pour s'arracher aux lourdeurs et servitudes du prosaïque, cherche à descendre en direction de l'origine expressive du langage. [...] Mais d'autre part,

> la Musique aspire à s'unir à la Parole, et c'est pourquoi elle est toujours essentiellement chant, alors même qu'en apparence elle demeure à un pur niveau instrumental.[4]

Les figures mélopoétiques qui ont été étudiées sont nées de cette attirance réciproque, qui fait du langage une musique et de la musique un langage.

Une obscure clarté

Chacun des cinq opéras de Tippett a été accueilli avec le même enthousiasme mêlé de perplexité. Les critiques, partagés entre l'admiration la plus vive à l'égard des partitions et un agacement irrépressible face à l'obscurité des livrets, étaient contraints de conclure aux insuffisances d'un musicien se voulant aussi librettiste. Chaque nouvelle œuvre lyrique venait renforcer le préjugé qui pesait sur l'activité « littéraire » du compositeur, tandis que la double réaction suscitée par les opéras se répandait, nuisible, par son caractère conflictuel, à la pleine appréciation de ces derniers.

Que les opéras soient perçus comme cryptiques et transparents à la fois prouve que, loin d'être un épiphénomène, leur réception est le révélateur privilégié de leur conception. Cette obscure clarté, décelée au niveau esthésique, trouve sa source dans l'hermétisme alchimique mis en évidence précédemment. Pour qui souscrit à cette vision dualiste, les opéras paraissent résulter de la mise en excellente

---

[4] Raymond Court, *op. cit.*, p.279.

musique de médiocres paroles, réalisée par un artiste déterminé à persévérer dans la voie qu'il s'est tracée, quel que soit le jugement porté sur lui. En revanche, après avoir constaté que les œuvres instrumentales pouvaient être la « paraphrase » d'une œuvre à texte, on peut être amené à considérer aussi les opéras comme la mise en paroles d'une musique préexistante, au moins à l'état virtuel. Dans ce cas, l'obscurité des livrets ne serait rien d'autre que la transcription de celle qui est déjà présente dans la musique. Que, pour l'auditeur, seule l'obscurité verbale soit source de déplaisir ou de malaise, s'explique simplement par les critères beaucoup plus restrictifs auxquels on fait ordinairement appel pour évaluer les paroles, alors que la musique, elle, échappe aux impératifs de clarté du Logos : ce qui est acceptable pour une partition ne l'est pas nécessairement pour un livret. Tippett a eu la hardiesse d'outrepasser cette règle implicite qui garantit la communication avec le public. Il en a payé le prix.

La revendication du caractère abstrus de son expression apparaît chez lui dès *A Child of Our Time*, sous forme d'une exhortation à explorer les profondeurs, tant psychologiques qu'esthétiques : « Then, courage, brother, dare the grave passage ». Ces mots n'invitent pas à se complaire dans les régions obscures, mais à les traverser, à affronter les ténèbres pour que soit réalisée, à un niveau supérieur, la fusion de l'ombre et de la lumière. C'est avec la même détermination qu'a été entrepris le travail d'élucidation qui

précède et dont le but n'est pas de faire oublier la complexité de l'ensemble, mais d'en parcourir les voies labyrinthiques.

L'opacité des livrets invite à considérer en priorité la relation que le compositeur entretient avec les textes, qu'il en soit ou non l'auteur. Les limites supposées de son talent de « librettiste » sont hors de cause dès que l'on s'aperçoit de la parenté entre les textes qui sont de sa plume, comme c'est le cas pour le premier oratorio et les opéras, et ceux qu'il emprunte à des hommes de lettres reconnus. Il est d'ailleurs significatif que la seule collaboration que Tippett ait jamais sollicitée pour la rédaction d'un livret ait été celle de T.S. Eliot. Les affinités du compositeur avec ce poète, tout comme W.B. Yeats, dont il aime à utiliser les vers, se lisent dans ses propres textes, qui ressortissent à un même refus de la transparence. Cette constatation est corroborée par l'absence de distinction tranchée entre écriture personnelle et emprunt dans ses musiques à texte, où tous les degrés intermédiaires sont représentés. Une taxinomie des œuvres en fonction de cette gradation est possible et permet de revenir sur cet aspect de la création musicale que l'on a rencontré au cours de la scène de *The Ice Break* où l'apparition d'Astron déclenchait citations, allusions et parodies en chaîne.

Dans les opéras, la participation du compositeur à l'élaboration des livrets est maximale, tandis que les oratorios résultent de l'agencement de paroles plus ou moins largement empruntées. Des exemples d'appropriation totale sont offerts par les poèmes mis en

musique et le cas de la *Troisième Symphonie* illustre combien la frontière est ténue entre création et citation, mais aussi entre musique vocale et instrumentale.

Tous les livrets sont marqués du sceau de T.S. Eliot ainsi que de Jung, on l'a vu. Tippett a découvert les théories de Jung à l'occasion d'une psychothérapie avant de se passionner pour ses écrits, sans doute séduit par les notions d'archétype et d'inconscient collectif, implicites dans des ouvrages qu'il affectionne aussi et dont il fait son miel, qu'il s'agisse du *Rameau d'or* de Frazer ou des poèmes de Yeats. Outre ces références constamment présentes et accompagnées de multiples échos shakespeariens, des emprunts plus ponctuels confèrent à chaque œuvre son individualité. Une récapitulation synoptique permet de les évoquer schématiquement sous deux catégories, en distinguant, à partir des mentions titulaires des partitions, les textes attribués officiellement soit au compositeur soit à d'autres auteurs, tout en adoptant une présentation suivie qui fait apparaître une gradation plutôt qu'une scisssion entre création totale et emprunt total.

La position charnière qu'occupe *The Vision of Saint Augustine* permet de prendre conscience que si Tippett n'est pas l'auteur de tous les textes qui figurent dans ses compositions, il est indéniablement l'auteur de tous les *livrets* auxquels ces textes donnent naissance. Ces livrets sont le fruit d'un travail de création à part entière ; que le matériau de base soit ou non emprunté, le

résultat est un œuvre d'art inédite. Telle semble être la perspective adoptée par Tippett lorsqu'il envisage sa tâche de librettiste, puisque les mentions paratextuelles de la *Vision* (sous-titre et préface) témoignent d'une réticence certaine à reconnaître à saint Augustin la paternité du texte de l'oratorio. Bien que le compositeur procède uniquement, dans ce cas précis, à des choix et à des agencements textuels, ceux-ci lui sont toujours dictés par des impéraifs musicaux et non l'inverse. C'est pourquoi l'auteur des *Confessions* ne peut être assimilé à l'auteur du livret auquel elles n'ont servi que de prétexte.

> For all his rhetoric Augustine was a priest, not a poet. He should be compared with Dante, who in "The Divine Comedy" pursues finally the same vision. The composer setting Augustine's text is in this sense a poet. Apart from the music, I have had to amplify the text by other Latin quotations from the "Confessions" and from the Latin Bible. (*Vision*, p.viii)

Cette déclaration liminaire insiste sur la transformation du texte d'origine par le *word-setting* dans son intégralité, c'est-à-dire la mise en musique proprement dite mais aussi l'idée musicale qui préside à la conception de l'œuvre et, par conséquent, du livret. Ainsi la distinction entre l'utilisation d'un texte préexistant et la rédaction *in extenso* d'un livret d'opéra est presque dénuée de sens pour le compositeur. L'essentiel, pour lui, est d'être toujours responsable du choix des paroles, autrement dit de son matériau de base, puisque ce *poétique* dont il se réclame n'est autre que l'exigence *musicale* de la poésie qui transforme la langue en matériau sonore :

De la création textuelle ...

GENRE	TITRE	EMPRUNTS
Œuvres portant mention « with text by the composer »		
Opéra	*The Midsummer Marriage*	Shakespeare : *Le songe d'une nuit d'été ;* Shaw : *Back to Methusala* pour la diégèse.
	King Priam	Homère : l'*Iliade* –pour l'argument
	The Knot Garden	Shakespeare : *La tempête* – pièce dans la pièce
	The Ice Break	Gœthe : *Wilhelm Meister* – citations
	New Year	Intertextualité diffuse
Cycle de chansons	*Songs for Achilles*	Voir *King Priam*
	Songs for Ariel	Voir *Knot Garden*
	Songs for Dov	Pasternak : *Docteur Jivago* – citations
Œuvre chorale	*A Child of Our Time*	Negro spirituals/texte de Tippett
Symphonie pour orchestre+soprano	*Symphonie n°3*	Schiller-Beethoven : « L'hymne à la Joie » : allusions parodiques
Œuvre portant mention « text written and compiled by the composer »		
Œuvre chorale	*The Mask of Time*	Milton, Shelley, Yeats, Akhmatova, etc.- citations/texte de Tippett
Œuvre portant mention « Latin text »		
Œuvre chorale	*The Vision of Saint Augustine*	St Augustin : *Confessions* – extraits choisis et agencés par Tippett

... à l'appropriation textuelle :

Œuvres portant mention « on a text by ...»[a]

AUTEUR	TITRE	TEXTE UTILISÉ
Texte en prose		
W.H. Hudson	*Boyhood's End* cantate (12 mn)[b]	chapitre du même titre extrait de l'autobiographie *Far Away and Long Ago*
Poèmes écrits à la demande du compositeur		
Christopher Fry	*Dance, Clarion Air* madrigal (5 mn)	poème intégral
	Crown of the Year cantate (28 mn)	poème intégral
Edith Sitwell	*The Weeping Babe* motet (3 mn)	poème intégral
Poèmes préexistants		
G.M. Hopkins	*The Windhover* madrigal (2 mn)	poème intégral
Sidney Keyes et Alun Lewis	*The Heart's Assurance* cycle (17 mn)	5 poèmes : 2 Keyes, 3 Lewis
Shelley	*Music*	poème intégral
Edward Thomas	*The Source*	poème intégral
W.B. Yeats[c]	*Lullaby* (6 mn)	poème intégral
–	*Byzantium* (25 mn)	poème intégral

[a] Ne figurent pas les arrangements de chants existants : chants folkloriques ou religieux, airs de Purcell.

[b] Les indications de durée permettent d'apprécier – quantitativement l'importance de la création musicale suscitée par le texte

[c] De Yeats également, mais n'entrant pas dans la catégorie du *word-setting*, *Words for Music Perhaps* : musique accompagnant des poèmes récités, dont le choix a été laissé à un tiers (Anthony Thwaite).

Il est à remarquer que toutes les œuvres à texte utilisent la langue anglaise, à l'exception de la *Vision*, qui réintroduit néanmoins la langue vernaculaire dans la coda, en pianissimo, comme pour forcer l'attention de l'auditeur jusqu'à l'ultime seconde : si nous n'avons pas l'ouïe assez fine pour capter les messages d'outre-monde, nous devrions l'avoir pour percevoir ceux de notre langue maternelle :

> Cette rythmique intérieure à une langue que guette le repliement sur les exigences prosaïques du Concept, la Musique, en l'épousant, l'entraîne dans un mouvement de « sublimation pure » qui fait passer à l'acte ses potentialités expressives, tout ce qui est sa manière à elle de faire venir la Terre et d'instaurer une présence riche d'un retentissement intérieur infini.[5]

On comprend alors que si les figures sont mélopoétiques, leur rapport à l'œuvre est rythmique, c'est-à-dire *musical* et que le chant qui s'en exhale n'est autre que le chant de l'âme :

> Et si l'expression est vraiment le chant de l'âme, là assurément, dans la coalescence de la Parole et de la Musique comme nulle part ailleurs, elle se réalise en plénitude.[6]

Suite et fin

Suite : The Tempest (1995), qui rassemble d'anciennes musiques du compositeur et son chant pour Caliban, écrit à l'occasion du tricentenaire de la mort de Purcell, ne peut être

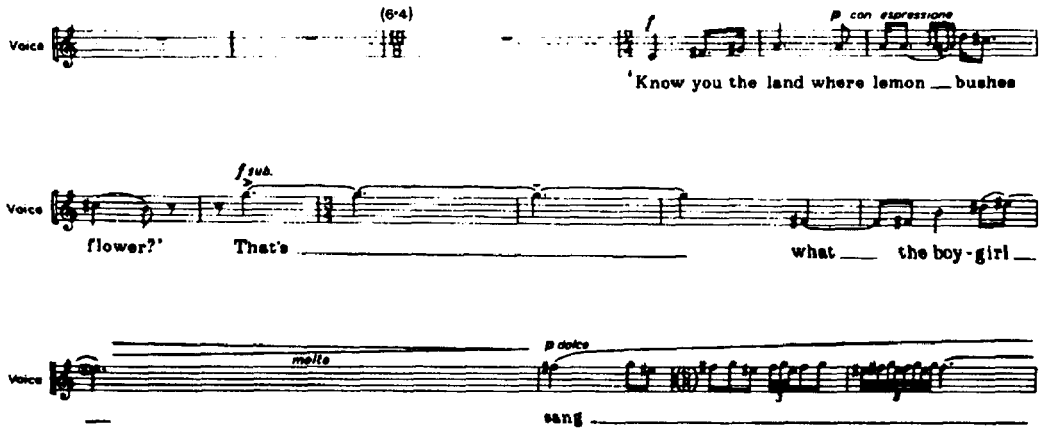
[5] Raymond Court, *op. cit.*, p.280.

[6] *Ibid.*

considérée comme la dernière œuvre de Tippett, puisque l'arrangement en été confié à Meirion Bowen. Mais dans la mesure où le compositeur n'a rien écrit ni projeté d'écrire depuis, elle marque une fin. Faut-il y lire le testament du second Purcell ? Réunissant Ariel et Caliban, le chant et la danse, le masque élisabéthain et le boogie-woogie, elle constitue en tout cas une forme de synthèse.

Si son titre évoque les flots agités de *Byzantium* et le bouillonnement de la créativité, sa musique, en revanche, apporte une fois de plus le rêve. On y reconnaît le mouvement lent de *The Blue Guitar*, celui qui s'intitule « Dreaming », dans une transposition pour harpe et alto qui s'avère être un retour aux origines, la sonate étant elle-même la transposition à la guitare de certains motifs pour harpe et alto de la *Quatrième Symphonie* et du quatrième opéra, *The Ice Break*.

Rêve et nostalgie des origines fusionnent aussi dans la sarabande finale. « These are countries of the mind », annonçait le Présentateur avant que les pérégrinations des personnages n'occupent l'espace-temps de *New Year*. Quant à Dov, le musicien d'aujourd'hui condamné à la vie urbaine, il rejoignait *en imagination* le pays où fleurit l'oranger. Il lui suffisait pour cela d'une allusion au poème de Goethe, mis en musique par Beethoven et qui a inspiré tant d'autres compositeurs, dans lequel Mignon évoque, sur ce mode interrogatif

que l'on rencontrait déjà dans le spiritual « Deep River », le lieu de son bonheur perdu (*Songs for Dov*, 2, 34-36) :

« Kennst du das Land ? » : c'est là que Dov, le musicien exilé sur cette terre, retrouve, comme Mignon, ses racines, non pas en un quelconque climat localisable géographiquement, mais dans le chant, à l'instar des enfants abandonnés ou transplantés qui se relaient dans les musiques de Tippett : Herschel Grynspan (*A Child of Our Time*), Pâris (*King Priam*), Flora (*The Knot Garden*), Yuri (*The Ice Break*), Jo Ann et Donny (*New Year*) ... En occupant l'espace de ses vibrations, leur chant donne une « réalité » à ces contrées « imaginaires ».

Choisir la *suite* comme forme musicale, c'est introduire dans ce chant la danse qui, par son caractère d'exception, permet d'entrevoir, l'espace d'un instant, le Paradis. Le compositeur, et

l'auditeur avec lui, peut en avoir un aperçu, alors même que l'accès lui en est à jamais interdit. Mais grâce à sa musique, le danseur, lui, peut y pénétrer[7].

Choisir la suite, c'est tenter l'impossible retour vers l'Éden musical du passé, en l'occurrence l'époque bienheureuse d'avant la distinction entre pièce à danser et musique de concert. Au XVIII[e] siècle, lorsque se produisit la scission, la sarabande fut incluse dans les suites de concert sous une forme stylisée et perdit sa vocation première de musique à danser. Vestige d'un Âge d'Or révolu, elle a subsisté jusqu'à l'époque moderne, où on la retrouve, par exemple chez un Debussy, dans la suite *Pour le piano : Prélude-Sarabande-Toccata.* Choisir la suite, c'est préférer la circulation d'un thème unique dans toutes les parties de la composition plutôt que la confrontation de deux thèmes antagonistes. C'est préférer la fusion crépusculaire de la berceuse et le cycle rassurant de l'éternel retour. Conforme à son modèle, la suite de Tippett se nomme d'abord *Suite* puis *The Tempest*, l'intitulation générique étant *première*, ce qui est significatif. L'appeler par commodité *Tempest Suite*, comme cela ne manque pas de se produire, revient à la dénaturer quelque peu en minimisant l'importance de la forme.

À travers les âges, la conception de base de la suite est restée inchangée. Au XX[e] siècle, le terme en est certes venu à désigner un

---

[7] Voir *Amleth/Hamlet*, le ballet créé en 1985 par le chorégraphe John Neumeier à partir de plusieurs musiques de Tippett : la *Symphonie n°2* (pour l'acte I), trois mouvements du *Divertimento on "Sellinger's Round"* et le *Triple concerto* (pour l'acte II) et la *Symphonie n°4* (pour l'acte III). Reprise par le Hamburger Staatsoper en mai 1997.

assemblage plus ou moins lâche d'extraits de ballet ou d'opéra. *Suite : The Tempest* correspond d'ailleurs partiellement à cette définition. Mais grâce à la sarabande finale, elle reste fidèle au schéma d'avant la coupure – allemande-courante-sarabande – c'est-à-dire à l'esprit originel de la suite, celui d'une continuité assurée par des constantes tonales et stylistiques. La suite se définit, en effet, comme une

> composition en plusieurs mouvements, formée d'une succession de pièces musicales en nombre variable, de caractère contrastant, régie par deux principes essentiels : le lien tonal et l'unité de style.[8]

L'œuvre musical de Tippett est tout simplement à son image.

*

[8] Article « suite » du *Dictionnaire de la musique : science de la musique*, dir. Marc Honegger, Paris : Bordas, 1976.

Sources

bibliographiques, discographiques et scéniques

Sources primaires

I. Les musiques de Michael Tippett

1. Livrets

Tous les livrets de Michael Tippett sont publiés à Londres par les éditions Schott. Seuls sont indiqués le titre et la date de publication.

Opéras :

*The Midsummer Marriage.*1954.

King Priam. 1962.

*The Knot Garden.*1969.

The Ice Break. 1977.

---. *New Year.* 1989.

Œuvres chorales :

A Child of Our Time. 1944.

The Mask of Time. 1983.

2. Partitions

Opéras :

The Midsummer Marriage. 1954.

King Priam. 1962.

The Knot Garden. 1970

The Ice Break. 1977

New Year. 1989

Œuvres chorales :

A Child of Our Time.1944

Two Madrigals (The Source and The Windhover). 1943

The Weeping Babe. 1943.

Dance, Clarion Air. 1953.

Crown of the Year. 1958.

Lullaby. 1960.

Music. 1960.

*The Vision of Saint Augustine*1965.

The Mask of Time. 1983.

Œuvres vocales :

Boyhood's End. 1945.

The Heart's Assurance. 1951.

Words for Music Perhaps. 1960.

Songs for Achilles. 1964.

Songs for Ariel. 1964.

Songs for Dov. 1972.

Byzantium 1990.

The Heart's Assurance (version pour orchestre). 1992.

Suite : The Tempest.

Sous presse au moment de la rédaction. Partition provisoire consultée avec l'aimable autorisation des éditions Schott.

Musique symphonique :

Concerto pour double orchestre à cordes. 1946.

Fantasia on a Theme of Handel. 1942.

Symphonie n°1. 1948.

Suite for the Birthday of Prince Charles (Suite in D). 1984.

Fantasia Concertante on a Theme of Corelli. 1953.

Divertimento on "Sellinger's Round". 1954.

Concerto pour piano et orchestre. 1957.

Symphonie n°2. 1958.

Concerto pour orchestre. 1962.

Symphonie n°3. 1974.

Symphonie n°4. 1977.

Triple concerto. 1981.

New Year Suite. 1993.

The Rose Lake. 1994.

Musique de chambre :

Quatuor à cordes n°1. 1946.

Quatuor à cordes n°2. 1944.

Quatuor à cordes n°3. 1948.

Quatuor à cordes n°4. 1982.

Quatuor à cordes n°5. 1992.

Œuvres instrumentales diverses :

Sonate pour piano n°1. 1942. Rév. 1954.

Sonate pour piano n°2. 1962. Réimp. 1987.

Sonate pour piano n°3. 1975.

The Blue Guitar. 1985.

Sonate pour piano n°4. 1986.

Triumph. 1993.

3. Écrits :

Tippett, Michael. *Abundance of Creation : An Artist's Vision of Creative Peace*. London : Peace News, 1944.

--- *Moving into Aquarius*. 1959. St Albans : Paladin Books, 1974.

Bowen, Meirion, ed. *Music of the Angels*. London : Eulenburg Books, 1980.

Tippett, Michael, *Those Twentieth-Century Blues: An Autobiography*. London : Hutchinson, 1991.

Bowen, Meirion, ed. *Tippett on Music*. Oxford : Oxford University Press, 1995.

4. Enregistrements :

Opéras et œuvres chorales :

Écoute et recherche effectuées avant leur parution, récente, en disques compacts.

A Child of Our Time

Premier enregistrement microsillon :
Norman, Baker, Cassili, Shirley-Quirk. Ch. et orch. de la BBC. Dir. Colin Davis. Philips 6500.985.

Reprise CD : Philips 420 075.

Autres enregistrements CD qui ont suivi :
Haymon, Clarey, Evans, White. Ch et orch. LSO. Dir. Hickox. Chandos 9123.

Robinson, Walker, Garrison, Cheek. Ch. et orch. CBSO. Dir. Tippett. Collins Classics 13392.

Morrison, Bowden, Lewis, Standen. Ch. et orch. RLPO. Dir. Pritchard. Decca 425 1582.

Enregistrement historique non commercialisé (aimablement transmis par la South African Broadcasting Corporation) :
Première sud-africaine, Johannesburg, 22 juin 1995. Rutter, Nel, Christie. Ch. et orch. du National Symphony Orchestra. Dir. Yanpolsky. Archives de la SABC.

The Midsummer Marriage

Premier enregistrement microsillon :
Remedios, Carlyle, Herincx, Harwood. Ch. et orch.du Royal Opera House, Covent Garden. Dir. Colin Davis. Philips 6703.027.

Reprise CD : Lyrita SRCD 2217.

King Priam

Premier enregistrement microsillon :
Tear, Palmer, Langridge, Harper. Ch. et orch. du London Sinfonietta. Dir. Atherton. Decca D 246 D 3.

Reprise CD : Chandos CHAN 9406/7

Cassette Vidéo :
Macann, Price, Walker, Ebrahim. Ch. et orch. du Kent Opera. Dir. Norrington. Mise en scène Hytner. Virgin Classics. Reprise RM/Polygram 079-248-3.

The Vision of Saint Augustine

Premier enregistrement microsillon :
Shirley-Quirk. Ch. et orch. LSO. Dir. Michael Tippett. RCA RL 89498.

Nouvel enregistrement CD : en préparation.

The Knot Garden

Premier enregistrement microsillon :
Herincx, Minton, Tear. Orch. du Royal Opera House, Covent Garden. Dir. Colin Davis. Philips 412 707-1.

Reprise CD : Philips 446 331-2.

The Mask of Time

Robinson, Walker, Tear, Cheek. Ch. et orch. de la BBC. Dir. Andrew Davis. EMI EX 27 0567 3.

Reprise CD : EMI 7 47705 8.

The Ice Break

Pas d'enregistrement microsillon.

Premier enregistrement CD
Clarey, Harper, Walker, Robson, Wilson-Johnson. Ch. et orch. du London Sinfonietta. Dir. Atherton. Virgin Classics VC 7 91448-2.

New Year

Aucun enregistrement.

Autres œuvres enregistrées

The Blue Guitar. Ogden. Nimbus NI 5390.

Boyhood's End. Hill, Ball. Hyperion CDA 66749.

Byzantium. Robinson. Chicago Symphony Orchestra. Dir. Solti. Decca 433 668.

Concerto pour double orchestre à cordes. Scottish Chamber Orchestra. Dir. Tippett. Virgin Classics 7 90701.

Concerto pour orchestre. LSO. Dir. Colin Davis. Philips 420 781.

Crown of the Year. Christ Church Cathedral Choir. Dir. Darlington. Nimbus NI 5266.

Dance, Clarion Air. Christ Church Cathedral Choir. Dir. Darlington. Nimbus NI 5266.

Fantasia Concertante on a Theme of Corelli. Scottish Chamber Orchestra. Dir. Tippett. Virgin Classics 7 90701.

The Heart's Assurance. Hill, Ball. Hyperion CDA 66749.

Music. Hill, Ball. Hyperion CDA 66749.

New Year Suite. Bournemouth Symphony Orchestra. Dir. Hickox. Chandos CHAN 9299.

Ritual Dances from The Midsummer Mariage. English Northern Philharmonia. Dir. Tippett. Nimbus NI 5217.

Quatuors à cordes n°1-5. Lindsay String Quartet. ASV CD DCS 231.

Sonates pour piano n°1-4. Crossley. CRD 3430/1.

Songs for Achilles. Hill, Ogden. Hyperion CDA 66749.

Songs for Ariel. Hill, Ball. Hyperion CDA 66749.

Songs for Dov. Robson. Scottish Chamber Orchestra. Dir. Tippett. Virgin Classics 7 90701.

Suite for the Birthday of Prince Charles. English Northern Philharmonia. Dir. Tippett. Nimbus NI 5217.

Symphonies n°1-3. Harper. LSO. Dir. ColinDavis. Decca 425 646-2.

Symphonie n°4. Chicago Symphony Orchestra. Dir. Solti. Decca 425 646-2.

Triple concerto. Pauk, Imai, Kirshbaum. LSO. Dir. Colin Davis. Philips 420 781.

The Weeping Babe. Christ Church Cathedral Choir. Dir. Darlington. Nimbus NI 5266.

5. Concerts et représentations

Opéras :

The Midsummer Marriage. Warren, McNeil, Bower-Kreitzer, Opalach. Dir. Keene. Mise en scène Zambello. Ch. et orch. du New York City Opera. Lincoln Center, New York, 14 sept. 1993.

King Priam. Maxwell, Bickley, Rigby, Booth-Jones. Ch. et orch. de l'English National Opera. Dir. Daniel. Mise en scène Cairns. Coliseum, Londres, 17 fév. 1995.

The Knot Garden. Version française Le jardin-labyrinthe. Harismendy, Cheriez, Albert, Lamy. ARCAL. Dir. Nahon, mise en scène Gangneron. La Ferme du Buisson, Noisiel, 15 jan. 1994.

The Ice Break. Version de concert. Clarey, Harper, Walker, Robson, Wilson-Johnson. Ch. et orch. du London Sinfonietta. Dir. Atherton. Royal Albert Hall, Londres, 23 juillet 1990.

New Year. Première européenne. Field, St Hill, Langride, Robson. Dir.Andrew Davis.Mise en scène Peter Hall.Glyndebourne, 1er juillet 1990.

Autres œuvres :

Byzantium. Première européenne. Robinson. BBC Symphony Orchestra. Dir. Andrew Davis. Royal Albert Hall, Londres, 6 sept. 1991.

---. Cullis. English Northern Philharmonia. Dir. Daniel. Palais de la Musique, Strasbourg, 10 oct. 1992.

A Child of Our Time. Pickens, Clarey, Evans, White. London Symphony Chorus, City of London Symphonia. Dir. Hickox. Southark Cathedral, Londres, 18 juillet 1990.

Fantasia Concertante on a Theme of Corelli. Orch. Symphonique de Mulhouse. Dir. Pfaff. Auditorium France 3, Strasbourg, 9 oct. 1992.

The Mask of Time. Robinson, Palmer, Tear, Cheek. BBC Symphony Chorus and Orchestra. Dir. Andrew Davis. Royal Festival Hall, Londres, 3 nov. 1990.

Quatuors à cordes n°1 et 5. Kreutzer String Quartet. Université de Newcastle, 30 juillet 1995.

Ritual Dances from The Midsummer Marriage. LSO. Dir. Colin Davis. Barbican Hall, Londres, 19 fév. 1995.

The Rose Lake. Première mondiale. LSO. Dir. Colin Davis. Barbican Hall, Londres, 19 fév. 1995.

---. Northern Junior Philharmonic Orchestra. Dir. Cleobury. City Hall, Newcastle, 31 juillet 1995.

Sonates pour piano n°1 et 3. Nicholas Unwin. Université de Newcastle, 29 juillet 1995.

Songs for Dov. Robson. Orch. Symphonique de Mulhouse. Dir. Pfaff. Auditorium France 3, Strasbourg, 9 oct. 1992.

Symphonie n°3. Walmsey-Clark. BRTN Orchestra. Dir. Cleobury. Palais de la Musique, Strasbourg, 10 oct. 1992.
---. Robinson. LSO. Dir. Colin Davis. Barbican Hall, Londres, 16 fév. 1995.

II. Principaux ouvrages ayant nourri l'imaginaire de Tippett

Augustine, Saint. *Confessions*. Trans. R.S. Pine-Coffin. Penguin Books, 1961.

Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland*. 1865. London : Dent, 1961.

Dillard, Annie. *Pilgrim at Tinker Creek*. 1974. London : Jonathan Cape, 1975.

Eliot, T.S. *Collected Poems.* London : Faber and Faber, 1962.

---. *Four Quartets.* 1944. London : Faber and Faber, 1954.

---. *Murder in the Cathedral.* 1935. London : Faber and Faber, 1965.

Frazer, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion.* 3rd ed. 12 vols. London : Macmillan, 1907-1915.

Graves, Robert. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth.* London : Faber and Faber, 1961.

Homer. *The Iliad.* Trans. A. Popoe. London : Macmillan, 1965.

Holmes, Richard. *Shelley : The Pursuit.* New York : Dutton, 1974.

Jung, Carl Gustav. *Modern Man in Search of a Soul.* London : Routledge, 1961.

Milton, John. *Paradise Lost.* New York and London : Norton, 1975.

Reiman, Donald H. and Sharon B. Powers, eds. *Shelley's Poetry and Prose.* New York and London, 1977.

Renault, Mary. *The Mask of Apollo.* London : Sceptre, 1966.

Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream.* 1600. London : Methuen, 1979.

---. *The Tempest.* 1623 London : Methuen, 1954.

Stevens, Wallace. *Collected Poems.* 1954. London : Faber and Faber, 1955.

Yeats, William Butler. *Complete Poems.* London : Macmillan, 1933.

Sources secondaires

Bibliographie sélective

I. Ouvrages consacrés à Tippett

Bibliographies :

Les parutions concernant Tippett sont répertoriées semestriellement dans :

Arts and Humanities Citation Index. Philadelphia : Institute for Scientific Information.

Les articles parus sur Tippett et les compte-rendus de concerts et d'enregistrements sont recensés dans l'ouvrage bibliographique suivant :

Theil, Gordon, comp. *Michael Tippett: A Bio-Bibliography.* New York : Greenwood Press, 1989.

On s'y reportera pour un panorama exhaustif des travaux sur Tippett jusqu'en 1988. Articles musicologiques : trois cent cinquante citations. Compte-rendus de concerts et d'enregistrements : cinq cent soixante dix. Dictés par l'actualité, ce sont rarement des articles de fond. C'est pourquoi, bien qu'ils aient été consultés, ils n'ont pas servi directement cette étude et n'ont pas leur place ici.

Outre les quotidiens et autres périodiques non spécialisés, les principales revues musicologiques dans lesquelles paraissent des articles sur Tippett sont :

Music Analysis
Music and Letters
Music and Musicians
Music Review
Musical Times
Tempo.

Bowen, Meirion. *Michael Tippett.* London : Robson Books, 1982.

Clarke, David. *Language, Form and Structure in the Music of Michael Tippett.* 2 vols. New York and London : Garland, 1989.

Hurd, Michael. *Michael Tippett: A Short biography.* Sevenoaks : Novello, 1978.

Fischer, Angelika. *Die Bühnenwerke Michael Tippetts.* Frankfurt und New York : P. Lang, c.1993.

John, Nicholas, ed. *The operas of Michael Tippett.* London and New York : John Calder and Riverrun Press, 1985.

Jones, Richard Elfyn. *The Early Operas of Michael Tippett.* Lewiston : The Edwin Mellon Press, c.1996.

Kemp, Ian, ed. *Michael Tippett: A Symposium on His Sixtieth Birthday.* London : Faber and Faber, 1965.

---. *Tippett : The Composer and His Music.* London : Eulenburg Books, 1984.

Lewis, Geraint, ed. *Michael Tippett O.M. : A Celebration.* Tunbridge Wells : The Baton Press, 1985.

Matthews, David. *Michael Tippett: An Introductory Study.* London : Faber and Faber, 1980.

Schafer, R. Murray. *British Composers in Interview.* London : Faber and Faber, 1963.

Scheppach, Margaret A. « The Operas of Michael Tippett in the Light of Twentieth-Century Opera Aesthetics ». Ph.D. dissertation, Eastman School of Music, University of Rochester, 1974.

---. *Dramatic parallels in Michael Tippett's Operas: Analytical Essays on the Musico-Dramatic Techniques.* Lewiston : The Edwin Mellon Press, 1993.

White, Eric W. *Michael Tippett and His Operas.* London : Barrie Jenkins, 1979.

Whittal, Arnold. *The Music of Britten and Tippett : Studies in Themes and Techniques.* Cambridge : Cambridge University Press, 1983.

II. Arrière-plan musicologique

1. Mélopoétique

Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton : Princeton University Press,1991.

Arnaud, Jean-Pierre. *Freud, Wittgenstein et la musique : la parole et le chant dans la communication*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

Banu, Georges, ed. *De la parole aux chants*. Arles : Actes Sud, 1995.

Barraud, Henry. *Les cinq grands opéras*. Paris : Seuil, 1972.

Barricelli, Jean-Pierre. *Melopoiesis: Approches to the Study of Literature and Music*. New York and London : New York University Press, 1988.

Barthes, Roland. « Le grain de la voix ». *Musique en jeu*, 9 (1972), 57-63.

Berthier, Philippe et Kurt Ringger. *Littérature et opéra*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

Boll, André. *L'opéra, spectacle intégral*. Paris : Perrin, 1963.

Boucourechliev, André. *Le langage musical*. Paris : Fayard, 1993.

Bright, W. « Points de contact entre langage et musique ». *Musique en jeu*, 5 (1971), 64-74.

Brunel, Pierre et al. *L'opéra*. Paris : Bordas, 1980.

Chion, Michel. *Le poème symphonique et la musique à programme*. Paris : Fayard, 1993.

Clément, Catherine. *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris : Grasset, 1979.

Cohen-Levinas, Danielle. *Le présent de l'opéra au XX^e siècle : chemin vers les nouvelles utopies*. Villeubanne : Art Édition, 1994.

Conrad, Peter. *A Song of Love and Death: The Meaning of Opera*. New York : Poseidon Press, 1987.

Cooke, Deryck. *The Language of Music*. Oxford : Oxford University Press, 1959.

Corse, Sandra. *Opera and the Uses of language: Mozart, Verdi and Britten*. Cranbury, NJ : Associated University Presses, 1987.

Court, Raymond. « Langage verbal et langages esthétiques ». *Musique en jeu*, 2 (1971), 16-29.

---. « Mythe, musique, langage ». *Musique en jeu*, 12 (1973), 45-58.

Doisy, Marcel. *Musique et drame*. Bruxelles : Les lettres latines, 1949.

Donington, Robert. *Opera and Its Symbols: The Unity of Words, Music and Staging*. New Haven and London : Yale University Press, 1990.

Escal, Françoise. *Contrepoints : musique et littérature*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1990.

Finné, Jacques. *Opéra sans musique*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1982.

G.R.T.M. (Groupe de Recherche sur les Rapports Musique-Texte). *Le livret malgré lui*. Paris : Publimuses, 1992.

Groos, Arthur and Roger Parker. *Reading Opera*. Princeton : Princeton University Press, 1988.

Horowicz, Bronislaw. *Le théâtre d'opéra*. Paris : Éditions d'aujourd'hui, 1946.

Imberty, Michel. « Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale ». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 4 (1973).

---. « Perspectives nouvelles pour l'étude expérimentale des associations verbales à l'œuvre musicale ». *Musique en jeu*, 17 (1975), 87-109.

Kelkel, Manfred. *Naturalisme et vérisme dans l'opéra*. Paris : Vrin, 1984.

Kerman, Joseph. *Opera as Drama*. New York : Vintage Books, 1959.

Kivy, Peter. *Osmin's Rage : Philosophical Reflections on Opera, Drama and Text*. Princeton : Princeton University Press, 1988.

Kobbé, Gustave. *Tout l'opéra*. Paris : Laffont, 1980.

Kramer, Lawrence. « Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism ». *19th-Century Music*, 13 (1989), 159.

---. *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley : University of California Press, 1984.

Labelle, Nicole. *L'oratorio*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983.

Lavelli, Jorge et Alain Satgé. *Opéra et mise à mort*. Paris : Fayard, 1979.

Marek, George R. *Opera as Theater*. New York : Harper and Row, 1962.

Michon, Jacques. « Relations dialectiques entre parole et musique dans la musique vocale : essai de sémiologie comparée ». *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 1 (1982).

Noske, Frits. *The signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. Oxford : Clarendon Press, 1990.

Poizat, Michel. *L'opéra ou le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris : Métailié, 1986.

Raugel, F. *L'oratorio*. Paris : Larousse, 1948.

Robinson, Paul. *Opera and Ideas: From Mozart to Strauss*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1985.

Ruwet, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris : Seuil, 1972.

Sabatier, François. *Miroirs de la musique : la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950.* Paris : Fayard, 1995.

Scher, Steven Paul, ed. *Music and Text: Critical Inquiries.* Cambridge : Cambridge University Press, 1992;

Schmidgall, Gary. *Literature as Opera.* New York : Oxford University Press, 1977.

Smith, Patrick. *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto.* London : Victor Gollancz, 1971.

Sternfeld, F.W. *The Birth of Opera.* Oxford : Clarendon Press, 1993.

Stoïanova, Ivanka. *Geste-texte-musique.* Paris : Union générale d'éditions, 1978.

Van, Gilles de. *Verdi : un théâtre en musique.* Paris : Fayard, 1992.

Wagner, Richard. Opéra et drame. Paris : Éditions d'aujourd'hui, 1982.

Les publications suivantes ont consacré un numéro spécial à l'opéra ou aux rapports texte/musique :

L'Alphée, 4-5 (1981).
L'ARC, 27 (1965).
Autrement, 71 (1985).
Contemporary Music Review, 5 (1989).
Contrechamps, 4 (1985).
Corps Écrits, 20 (1986).
Littératures, 21 (1974).
Recherches, 42 (1980).

2. Histoire. Théorie. Analyse.

Adorno, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique.* 1958. Trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg.Paris : Gallimard, 1962.

---. *Quasi una fantasia.* 1963. Trad. Jean-Louis Leleu. Paris : Gallimard, 1982.

Alain, Olivier. *L'harmonie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1965.

Barrière, Jean-Baptiste. *Le timbre : métaphore pour la composition*. Paris : Christian Bourgois/I.R.C.A.M., 1991.

Bayer, Francis. *De Schönberg à Cage : essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris : Klincksieck, 1987.

Bosseur, Dominique et Jean-Yves. *Révolutions musicales : la musique contemporaine depuis 1945*. Paris : Le sycomore, 1979.

Boucourechliev, André. *Essai sur Beethoven*. Arles : Actes Sud, 1991.

Brelet, Gisèle. *Le temps musical : essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. 2 vols. Paris : Presses Universitaires de France, 1949.

Caïn, J. et al. *Psychanalyse et musique*. Paris : Les Belles Lettres, 1982.

Chion, Michel. *La symphonie à l'époque romantique : de Beethoven à Malher*. Paris : Fayard, 1994.

Deliège, Célestin. *Invention musicale et idéologies*. Paris : Christian Bourgois, 1986.

Dufourt, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris : Christian Bourgois, 1991.

Dunsby, Jonathan et Arnold Whittal. *Music Analysis in Theory and Practice*. London and Boston : Faber Music, 1988.

Duteurtre, Benoît. *Requiem pour une avant-garde*. Paris : Robert Laffont, 1995.

Einstein, Alfred. *La musique romantique*. Paris : Gallimard, 1959.

Escal, Françoise. *Le compositeur et ses modèles*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

Froment-Meurice, Marc. *Les intermittences de la raison : penser Cage, entendre Heidegger*. Paris : Klincksieck, 1982.

Gefen, Gerard. *Histoire de la musique anglaise*. Paris : Fayard, 1992.

Goléa, Antoine. *Vingt ans de musique contemporaine*. Paris et Genève : Slatkine, 1981.

Griffiths, Paul. *The String Quartet: A History*. London : Thames and Hudson, 1983.

Guiomar, Michel. *Le masque et le fantasme : l'Imagination de la Matière sonore dans la Pensée musicale de Berlioz*. Paris : José Corti, 1970.

Holman, Peter. *Henry Purcell*. Oxford : Oxford University Press, 1994.

Hocquard, Jean-Victor. *La pensée de Mozart*. Paris : Seuil, 1958.

Karolyi, Otto. *Modern British Music : The Second British Musical Renaissance from Elgar to P. Maxwell Davies*. Cranbury, NJ : Associated University Presses, 1994.

Kremer, Jean-François. *Les formes symboliques de la musique*. Paris : Klincksieck, 1984.

---. *Les grandes topiques musicales*. Paris : Klincksieck, 1994.

Leclère, François. *Harmonie et courbure du temps*. Paris : Michel de Maule, 1994.

Mâche, François-Bernard. *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*. Paris : Klincksieck, 1983.

Machover, Tod, ed. Quoi ? Quand ? Comment ? *La recherche musicale*. Paris : Christian Bourgois/I.R.C.A.M., 1985.

Malson, Lucine et Christian Bellest. *Le jazz*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987.

Mellers, Wilfrid. *Music in a New Found Land: Themes and developments in the History of American Music*. 1965. London : Faber and Faber, 1987.

Michon, Jacques. *La musique anglaise*. Paris : Colin, 1970.

Miereanu, Costin. *Fuite et conquête du champ musical*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1995.

Mussat, Marie-Claire. *Trajectoires de la musique au XX^e siècle*. Paris : Klincksiek, 1995.

Nattiez, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : Union générale d'éditions, 1975.

---. *Musique générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987.

Oliver, Paul. « Blues ». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan, 1980.

Pirie, Peter J. *The English Musical Renaissance: Twentieth-Century British Composers and Their Works*. London : Victor Gollancz, 1972.

Poirier, Alain. *L'expressionnisme et la musique*. Paris : Fayard, 1995.

Revault d'Allonnes, Olivier. *Aimer Schœnberg*. Paris : Christian Bourgois, 1992.

Rouville, Henry de. *La musique anglaise*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

Stoïanova, Ivanka. *Manuel d'analyse musicale : les formes classiques simples et complexes*. Paris : Minerve, 1996.

Weid, Jean-Noël von der. *La musique du XX^e siècle*. Paris : Hachette, 1992.

III. Arrière-plan général

Aristote. *La poétique*. Trad. Roselyne Dupont-Duroc et jean Lallot. Paris : Seuil, 1980.

Auerbach, Erich. *Figura.* 1944. Trad. Marc André Bernier. Paris : Belin, 1993.

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement.* Paris : Corti, 1943.

---. *L'eau et les rêves.* Paris : Corti, 1942.

Barthes, Roland. *L'obvie et l'obtus : essais critiques III.* Paris : Seuil, 1982.

Béguin, Albert. *L'âme romantique et le rêve.* Paris : Corti, 1939.

Bonardel, Françoise. *Philosophie de l'alchimie : Grand Œuvre et modernité.* Paris : Presses Universitaires de France, 1993.

Boudinet, Gilles. *De l'universel en musique : fugues et variations d'un savoir.* Paris : Publisud, 1995.

Buci-Glucksmann. *L'enjeu du beau : musique et passion.* Paris : Galilée, 1992.

Clément, Catherine. *La syncope : philosophie du ravissement.* Paris : Grasset, 1990.

Courcelles, Dominique de. *Augustin ou le génie de l'Europe.* Paris : Lattès, 1995.

Court, Raymond. *Le musical : essai sur les fondements anthropologiques de l'art.* Paris : Klincksieck, 1976.

Damisch, Hubert. *Le Jugement de Pâris.* Paris : Flammarion, 1992.

Didi-Huberman. *La peinture incarnée.* Paris : Éditions de Minuit, 1985.

Dufourt, Hugues et al. *L'esprit de la musique : essais d'esthétique et de philosophie.* Paris : Klincksieck, 1992.

Dufrenne, Mikel. *L'œil et l'oreille.* Paris : Jean-Michel Place, 1991.

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale.* Paris : Bordas, 1979.

Éliade, Mircea. *Forgerons et alchimistes.* Paris : Flammarion, 1966.

---. *Histoire des croyances et des idées religieuses*. 3 vols. Paris : Payot, 1975-1983.

---. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard, 1959.

Fubini, Enrico. *Les philosophes et la musique*. Paris : Honoré Champion, 1983.

Franz, Marie-Louise von. *Nombre et temps : psychologie des profondeurs et physique moderne*. 1970. Trad. Étienne Perrot. Paris : La Fontaine de Pierre, 1983.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

---. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, 1979.

Gollut, Jean-Daniel. *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*; Paris : Corti, 1993.

Imberty, Michel. *Les écritures du temps : sémantique psychologique de la musique*. T.2. Paris : Dunod, 1982.

Ingarden, Roman. *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?* 1928. Trad. Dujka Smoje. Paris : Christian Bourgois, 1989.

Jankélévitch, Vladimir. *La musique et les heures*. Paris : Seuil, 1988.

---. *La musique et l'ineffable*. Paris : Seuil, 1983.

Jung, Carl Gustav. *Psychologie et alchimie*. 1944. Trad. Roland Cahen. Paris : Buchet/Chastel, 1970.

Kivy, Peter. *The Fine Art of Repetition: essays in the Philosophy of Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

Liébert, Georges. *Nietzsche et la musique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.

Nietzsche, Friedrich. *La naissance de la tragédie*. 1871. Trad. Geneviève Bianquis. Paris : Gallimard, 1949.

Piguet, Jean-Claude. *Philosophie et musique*. Chêne-Bourg, Suisse : Georg, 1996.

Ricœur, Paul. *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.

---. *Temps et récit*. 3 vols. Paris : Seuil, 1983-1985.

Rouget, Gilbert. *La musique et la transe*. Paris : Gallimard, 1990.

Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*. Paris : Gallimard, 1971.

Weston, Jessie L. *From Ritual to Romance*. Princeton : Princeton University Press, 1920.

*

INDEX DES ŒUVRES DE MICHAEL TIPPETT

Blue Guitar, The : 303, 406- 411, 425
Boyhood's End : 75, 303, 423
Byzantium : 76, 303, 306, 330, 351-354, 360, 361, 413, 414, 423, 425

Child of Our Time, A : 23, 32, 75, 76, 255, 303, 308, 309, 336, 367, 369, 370, 381-388, 392, 393, 416, 418, 422, 426
Concerto pour double orchestre à cordes : 303, 310-313
Concerto pour orchestre : 303
Concerto pour piano et orchestre : 303
Crown of the Year : 423

Dance, Clarion Air : 423
Divertimento on "Sellinger's Round" : 427

Fantasia on a Theme of Corelli : 303
Fantasia on a Theme of Handel : 75

Heart's Assurance, The : 53, 54, 55, 57-63, 75, 303, 415, 423

Ice Break, The : 22, 28, 124, 135, 191, 218-258, 274, 303, 304, 305, 396-405, 406, 416, 419, 422, 425, 426
Incidental Music for Shakespeare's The Tempest : 251
King Priam : 28, 46, 55, 59, 76, 78, 83-95, 99-103, 107, 112, 189-191, 193, 194, 195-217, 219, 220, 255, 273, 275, 285, 290, 303, 304, 311, 335, 406, 416, 422, 426
Knot Garden, The : 23, 76, 136, 158, 191, 250, 265, 266, 267, 273, 274, 276-278, 280-287, 290, 303, 304, 336, 368, 369, 406, 416, 422, 426

Lullaby : 423

Mask of Time, The : 22, 32, 63, 64, 76, 79, 98, 112, 113, 114, 116, 135, 158, 303, 305, 315-320, 326, 337, 354-360, 364, 406, 415, 422
Midsummer Marriage, The : 23, 32, 52, 75, 76, 78-83, 95-98, 107, 135, 165, 176, 178, 191, 193, 250, 267-272, 275, 276, 280, 283, 284, 303, 307-312, 335-341, 342-351, 409, 410, 422
Moving into Aquarius : 22, 76, 116, 166, 167, 168, 184, 203, 207, 208, 274, 301, 302, 309, 374-376, 409, 412
Music : 423
Music of the Angels : 34, 76, 184, 200, 300

New Year : 27, 32, 34, 35, 40, 76, 124-181, 305, 306, 323, 326, 327, 331, 332, 336, 337, 361-364, 389-396, 406, 415, 416, 422, 425, 426

Quatuor à cordes n°1 : 51-53, 75, 303, 415
Quatuor à cordes n°2 : 303, 415
Quatuor à cordes n°3 : 75, 303, 415
Quatuor à cordes n°4 : 76, 303, 415
Quatuor à cordes n°5 : 76, 303, 306, 415

Rose Lake, The : 22, 76, 296, 303, 306, 323-333, 414, 415

Sonate pour piano n°1 : 303
Sonate pour piano n°2 : 303, 304
Sonate pour piano n°3 : 303
Sonate pour piano n°4 : 303, 305
Songs for Achilles : 406, 422
Songs for Ariel : 422
Song for Caliban : 76, 332, 333, 424
Songs for Dov : 406, 422, 426
Source, The : 423
Suite : The Tempest : 76, 303, 333, 424-428
Symphonie n°1 : 75, 303
Symphonie n°2 : 76, 303, 311, 324, 427
Symphonie n°3 : 76, 303, 304, 372-381, 420, 422
Symphonie n°4 : 76, 303, 425, 427

Those Twentieth-Century Blues : 27, 36, 39-47, 53, 56, 65-74, 76, 182, 183, 295, 296, 326, 367
Tippett on Music : 183, 305, 306, 324, 331, 383
Triple Concerto : 427
Triumph : 303, 320-323, 330

Vision of Saint Augustine, The : 32, 76, 78, 79, 95, 104, 105, 107-112, 115, 296, 303, 420-422, 424

Weeping Babe, The : 423
Windhover, The : 423
Words for Music Perhaps : 423

INDEX DES NOMS CITÉS

Akhmatova, Anna : 422
Armstrong, Louis : 378
Augustin, saint : 27, 32, 79, 95, 96, 103, 104, 108, 109, 115, 421

Balzac, Honoré de : 230-231
Baudelaire, Charles : 259, 414
Beethoven, Ludwig van : 10, 11, 14, 47, 48, 373, 374, 422
Bergson, Henri : 37, 42
Birtwistle, Harrison : 132
Bowen, Meirion : 34, 45, 87, 183, 200, 210, 220, 254, 255, 256, 300, 306, 312, 324, 331, 333, 381, 382, 383, 425
Boulez, Pierre : 334
Brelet , Gisèle : 94, 105, 106, 111, 114
Britten, Benjamin : 75, 76, 88
Brunel, Pierre : 190
Buci-Glucksmann, Christine : 365

Clarke, David : 44, 311, 312, 379
Clément, Catherine : 50, 116, 342, 343
Court, Raymond : 18, 19, 21, 22, 25, 74, 106, 182, 343, 345, 347, 385, 390, 408, 413, 417, 424

Davis, Colin : 76, 313, 330
Debussy, Claude : 330, 427
Didi- Huberman, Georges : 230
Dillard, Annie : 98
Dufrenne, Mikel : 364
Durand, Gilbert : 37, 173, 175

Eliot, T.S. : 23, 75, 96, 110, 124, 165, 240, 241, 338, 415, 419 , 420
Éliade, Mircea : 137, 139, 148, 178, 265, 283, 342
Escal, Françoise : 119, 247

Forster, E.M. : 10, 12
Frazer, James George : 137, 141, 298, 331, 332, 333, 420
Fry, Christopher : 423

Gœthe, Johann Wolfgang von : 42, 46, 422, 425
Graves, Robert : 333
Genette, Gérard : 77, 83, 229, 239, 243
Grynspan, Herschel : 385

Horowicz, Bronislaw : 168
Hutcheon, Linda : 242
Haendel, Georg Friedrich : 381
Homère : 195, 292, 422
Honegger, Marc : 306, 343, 428
Hopkins, Gerard Manley : 423
Hudson, W.H., 423

Imberty, Michel : 38, 92, 94, 120, 121
Indy, Vincent d' : 307
Ingarden, Roman : 14, 15, 18, 19

Jankélévitch, Vladimir : 21, 29, 39, 74, 111, 115, 164, 180, 181, 185, 260
Jung, Carl Gustav : 64, 65, 128, 242, 258, 261, 268, 420

Keats, John : 11, 195
Kemp; Ian : 198, 239, 289, 310, 314, 340, 373, 376, 386
Kerman, Joseph : 169
Keyes, Sidney : 423
King, Martin, Luther : 76, 375

Lejeune, Philippe : 69, 72
Lewis, Alun : 423

Mandela, Nelson : 76
Milhaud, Darius : 314
Monteverdi, Claudio : 75
Mallarmé, Stéphane : 334
Milton, John : 422
Messiaen, Olivier : 110

Nancy, Jean-Luc : 150, 151
Nattiez, Jean-Jacques : 180
Nietzsche, Friedrich : 106, 243, 245

Pasternak, Boris : 422
Pears, Peter : 55, 60, 75
Platon : 306, 329
Picasso, Pablo : 406-411
Poizat, Michel : 105, 107
Pound Ezra : 28
Purcell, Henry : 59, 60, 61, 75, 76, 424, 425

Ricœur, Paul : 66, 67, 185, 289, 290, 423
Rich, Adrienne : 373
Rilke, Rainer Maria : 360
Rouget, Gilbert : 138, 140, 294, 297
Rousseau, Jean-Jacques : 319

Scheppach, Margaret : 123, 191
Schiller, Friedrich von : 422
Schœnberg, Arnold : 115, 301, 302
Schubert, Franz : 177-178
Serres, Michel : 201, 334, 335, 336, 339, 340
Servier, Jean : 147
Shakespeare, William : 246, 249, 250, 251, 332, 420, 422
Shaw, George Bernard : 422
Shelley, Percy Bysshe : 294, 316, 322, 333, 422, 423
Sitwell, Edith : 423
Smith, Bessie : 378
Souriau, Étienne : 170
Stevens, Wallace : 218, 406-411
Stravinsky, Igor : 104, 302

Ubersfeld, Anne : 150

Valéry, Paul : 338, 342

Wagner, Richard : 166
Whittal, Arnold : 202, 304, 305, 311, 314, 366
Wind, Edgar : 217
Woolf, Virginia : 54, 283

Yeats, William Butler : 199, 330, 350-351, 360, 419-420, 422-423

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos 5

Sommaire 9

Introduction 10

Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? 12

Musiques imaginaires 14

La voie des symboles 19

L'imagination matérielle 22

Parcours 25

Dominantes 27

Préfigurations 31

Temps littéraire et temps musical 32

Chapitre I[er] : Chronos et Orphée 36

1. Avertissements 39
2. Nocturne 42
3. L'interprétation du rêve 45
4. Lyrisme 51
5. Identité 68

Chapitre II : La distension de l'âme 77

1. Le temps de l'inconscient 80
2. Le temps philosophique 95
3. Le temps métaphysique 105

Chapitre III : Lire l'opéra : livrets et paratexte 117

1. Un paratexte anaphorique et cataphorique 125
2. Le Nouvel An éponyme 134
3. Opéra de l'espace ou « space opera » 150
4. Parcours initiatique : fable, intrigue et schéma actantiel 166

Prophétie en acte 182

Les figures d'Hermès 187

Hermès et ses doubles 188

Chapitre IV : L'Hermès mythologique 195
1. L'hymne à la musique 197
2. La nostalgie des origines 201
3. « The go-between » 210

Chapitre V : Astron, le messager céleste 218
1. Incarnation 220
2. Double voix 235
3. Citations ? 240
4. Haute fidélité et distorsion 252

Chapitre VI : Quand le silence est d'or : Grand Œuvre et opéra 259
1. Opus 264
2. Chromatismes 275
3. Chiffrage 279

Le musicien primordial 289

Transfigurations 293

Incantations 294

Chapitre VII : Oxymores 298
1. *Discordia concors* 299
2. « Music that's bitter-sweet » 314

Chapitre VIII : De syncopes en échos 334
1. Pli selon pli 335
2. Plis du voile et syncope mantique 337
3. Résonances d'outre-opéra 351

Chapitre IX : Blues 367
1. Trois blues pour une symphonie 371
2. Cinq spirituals dans un oratorio 381
3. L'opéra comme « song and dance » 389

La guitare bleue 406

Conclusion 412
« The singing will never be done » 415
Une obscure clarté 417
De la création textuelle ... 422
... à l'appropriation textuelle 423
Suite et fin 424

Sources bibliographiques, discographiques et scéniques 429
Sources primaires 429
Sources secondaires 438

Index des œuvres de Michael Tippett 450
Index des noms cités 452