

# De la cohésion dramatique à l'unité musicale

Mervyn Cooke

Voici, acte par acte, la construction de l'opéra présentée sous forme de tableaux. En regard, la structure de la pièce de Shakespeare, dont Britten ne conserve que la moitié. On voit ainsi clairement les étapes de la réorganisation de la pièce et les moyens musicaux qui ont permis à Britten et Pears de rester fidèles aux intentions de Shakespeare et de rendre plus puissante l'atmosphère d'étrangeté propre à l'œuvre.

**A**u cours d'un entretien accordé quelques jours avant la première représentation publique (1), Britten soulignait les difficultés qu'avait présentées l'adaptation sous forme d'opéra de la pièce de Shakespeare, et combien il avait tenu à rester fidèle à l'original. L'une des caractéristiques les plus intéressantes du *Songe d'une nuit d'été* est qu'il présente une action continue, ce que reflète la première édition *in-quarto* de 1600, où ne figure aucune division en scènes ni actes. Le développement de l'intrigue, bien peu conventionnelle, passe par la juxtaposition de plusieurs groupes de personnages autonomes ; amants et rustiques ignorent leur existence mutuelle, et aucun d'entre eux n'a conscience de la présence des fées : certains aspects de l'enchaînement dramatique ont dès lors peu d'importance. C'est pourquoi *Le Songe* se prête particulièrement bien à un traitement flexible ; et la décision prise par Britten de faire reposer la structure musicale de son opéra sur les contrastes dramatiques parfaitement maîtrisés de Shakespeare résulte en une relation étroite entre éléments unificateurs du livret et de la musique.

La pièce de Shakespeare n'obéit pas à une construction symétrique, même si l'action centrale dans le bois est encadrée par deux scènes statiques ayant pour décor la cour athénienne de Thésée. Thésée et Hippolyta restent extérieurs à l'action proprement dite et ne sont pas affectés par la magie d'Obéron (même s'il est implicite que leur mariage dépend de la réconciliation d'Obéron et Tytania) : ils représentent la stabilité et fournissent ainsi un cadre approprié

## Résumé de l'action chez Shakespeare

	INTRIGUE	ANALYSE
I, 1	Thésée et les amants	PROTASIS (exposition)
2	Lysandre et Hermia I Rustiques I	
II, 1	Fées Obéron et Tytania (discord) Démétrius et Héléna I	
2	Obéron et Puck Tytania et les fées Lysandre et Hermia II	EPITASIS (début des imbroglios)
	Puck Démétrius et Héléna II	(développement)
III, 1	Rustiques II (répétition) Tytania et Bottom I	
2	Obéron et Puck Démétrius et Hermia Lysandre et Héléna } }	
IV, 1	Tytania et Bottom II Obéron et Tytania (réconciliés)	DÉNOUEMENT
2	Thésée et les amants Rustiques III (Bottom)	
V, 1	Cour de Thésée Pyrame et Thisbé (pièce) Fées Épilogue (Puck)	

N.B. : les chiffres en petites capitales de la seconde colonne indiquent les différents moments d'une même scène interrompue par d'autres événements dans le bois.

# STRUCTURE DE L'OPÉRA

Acte I		
Symétrie musicale	Action	Symétrie dramatique
RITOURNELLE I Aria Duo Arioso	Fées (II, 1, 1-59) Obéron et Tytania (II, 1, 60-144) Obéron et Puck (II, 1, 146-185)	Fées  Obéron
RITOURNELLE II Recitativo accomp.	Lysandre et Hermia I (I, 1, 128-176)	Amants A
RITOURNELLE III Arioso Recitativo accomp. Arioso	Obéron (II, 1, 180-187) Démétrius et Hélène I (II, 1, 188-244) Obéron et Puck (II, 1, 247-264)	Obéron Amants B Obéron
RITOURNELLE IV		
(miroir) Recitativo	Rustiques I (I, 2, 1-103)	Rustiques (miroir)
RITOURNELLE V Recitativo accomp. (Parlé) Recitativo accomp.	Lysandre et Hermia II (II, 2, 34-62) Puck (II, 2, 65-82) Démétrius et Hélène II (II, 2, 83-153)	Amants A Puck Amants B
RITOURNELLE VI Aria Arioso	Tytania (II, 2, 1-8) Fées (II, 2, 9-25) Obéron (II, 2, 26-33)	Fées Obéron
RITOURNELLE VII		

Acte II		Acte III	
Structure musicale	Action	Structure musicale	Action
PASSACAÏLE : Thème Var. 1-4	Rustiques II (III, 1, 1-119) Tytania et Bottom I et II (III, 1, 120-189 / IV, 1, 1-44)	RITOURNELLE I	Obéron (IV, 1, 45-74)
PASSACAÏLE : Var. 5 Var. 6-8	Obéron et Puck (III, 2, 4-42) Démétrius et Hermia } (III, 2, 43-412) Lysandre et Hélène }	RITOURNELLE II	Obéron et Tytania (IV, 1, 75-93)
PASSACAÏLE : Var. 9 Var. 10 (rétrograde)	(They sleep – III, 2, 413-447)	RITOURNELLE III (cors)	Amants (IV, 1, 186-189) « And I have found... like a jewel » (IV, 1, 190-191)
Var. 11-18 Coda	Fées (III, 2, 448-463)	RITOURNELLE IV (cors)	(IV, 1, 197-198) Bottom (IV, 1, 199-217) Rustiques III (IV, 2, 1-43)
		INTERLUDE (changement de décor)	
			Thésée et Hippolyta (I, 1, 1-19) Thésée et les amants (IV, 1, 140-180 / V, 1, 29-30) Pyrame et Thisbé (V, 1, 32-354) Fées (V, 1, 357-408) Épilogue (V, 1, 409-422)

N.B. : les indications scéniques renvoient au texte de Shakespeare. Les chiffres en petites capitales de la seconde colonne indiquent les différents moments d'une même scène interrompue par d'autres événements dans le bois.

aux remous des sections centrales de la pièce. Le jugement prononcé par Thésée à l'encontre d'Hermia est le point de départ de bien des complications portées à leur comble par l'intervention des forces surnaturelles dans le bois, tandis que la cérémonie nuptiale satisfait les aspirations de tous, amants, rustiques et fées. On peut donc considérer que Britten, en décidant de couper une grande partie de l'exposition de la pièce (I, 1, 1-127), a tout à la fois sacrifié l'un des procédés fondamentaux de cohésion utilisés par Shakespeare et ôté une partie de sa justification dramatique à la scène finale dans la cour de Thésée. Chez Britten, c'est le sort que jette Obéron aux autres personnages qui devient le principal élément unificateur, ce que la musique des actes I et II reflète clairement en ayant recours à une symétrie structurelle qui souligne l'activité des personnages surnaturels. Bien sûr, le monde féerique a déjà chez Shakespeare une réelle importance en tant qu'élément de cohésion, mais la construction volontairement symétrique de Britten reflète un déplacement significatif de l'accent dramatique.

### Acte I

La prédominance de l'univers des fées est reflétée par la ritournelle instrumentale. Cette ritournelle est essentielle à la cohérence de l'acte I ; associée dès le départ au bois enchanté, elle donne également son unité symbolique à l'acte. Une telle utilisation de la ritournelle est fréquente dans la musique qu'écrit Britten à cette période, et semble émaner du fort désir de clarté formelle qui sous-tend toutes les œuvres de la maturité du compositeur. On se référera ici à deux exemples bien connus : le motif récurrent aux cordes, symbolisant le sommeil troublé, qui assure leur cohérence aux huit poèmes du *Nocturne* (1958), ouvrage notablement proche du *Songe* par son sujet et par les techniques musicales qui y sont utilisées ; et la description du passage du temps dans la *Cantata Misericordium* (1963).

Les ritournelles de l'acte I sont de manière générale associées aux forces surnaturelles à l'œuvre dans le bois ; plus spécifiquement, elles sont liées à Tytania et à ses serviteurs-fées. « *Over hill, over dale* » émerge de la ritournelle I, et « *Come now a roundel* » est chanté par Tytania en même temps que la ritournelle IV. Quant à Obéron, son matériau musical est notablement différent d'un bout à l'autre de l'acte, ce qui souligne sa rupture temporaire avec Tytania et les fées ; ce n'est que dans la ritournelle finale que le motif de l'envoûtement qui lui est associé se

mêle symboliquement, sous sa forme originale et sous sa forme diminuée, à la musique du bois.

### Acte II

L'acte II consiste en deux scènes bien connues et assez longues qui concourent à former le *summa epitasis* (point culminant) de l'intrigue shakespearienne : la première dépeint Tytania éprise de Bottom métamorphosé, tandis que la seconde mène les amants à un tel point de méprise et d'hostilité réciproque que Puck doit intervenir pour éviter un désastre. La cohérence de ces deux scènes centrales, fort différentes mais d'égale importance, tient à la récurrence de la musique « du sommeil ». L'acte II préserve donc les choix formels de l'acte I sans essayer d'imiter la symétrie dramatique de ce dernier ; les deux épisodes qui le constituent, de dimensions plus importantes que ceux du premier acte, rassemblent les différents éléments de l'intrigue, tandis que la structure musicale qui leur est associée empêche leur fondamentale dissimilarité d'affaiblir le fort sentiment de cohésion dramatique qu'établit le premier acte.

### Acte III

L'acte III, qui repose sur deux scènes composées de grandes dimensions séparées par un long interlude, semble adopter la même structure générale que l'acte II. Mais l'absence d'un schéma musical unificateur rend la disparité des différents éléments très visible. Cette hétérogénéité a le mérite de faire apparaître très clairement le contraste qui existe entre la féerie des actes I et II et la normalité de l'existence à la cour de Thésée.

Les critiques sont cependant partagés à ce sujet et n'apprécient pas tous le soudain abandon par Britten de la structure pourtant convaincante des actes précédents. Pour Eric Walter White, aucun doute, ce changement radical d'approche est tout à fait heureux, et il affirme : « d'un bout à l'autre de la partition, Britten fait preuve d'un sens des proportions infailible, qui n'est nulle part aussi évident que dans le dernier acte, où le passage à la cour de Thésée place l'opéra sur un tout autre plan » (2). Quant à Peter Evans, il est le premier commentateur à s'être réellement intéressé aux implications structurelles du changement de lieu ; s'il s'attache à démontrer la finesse avec laquelle Britten passe de la première à la deuxième scène du troisième acte, grâce au son des cors de chasse de Thésée qui peu à peu se rapproche, il souligne que « arrivé à ce point, l'auditeur-spectateur ne peut que

ressentir un sentiment de désenchantement. [...] En termes d'expérience opératique, il lui faut trouver la place pour deux personnages qu'il n'a encore jamais vus et qui sont inévitablement très rigides : Thésée et Hippolyte. » (3) (Il est à noter qu'une coupe optionnelle autorisée par Britten entre 17 et 19a [ces chiffres correspondent aux divisions portées par Britten sur la partition], à l'acte III, et que le compositeur a lui-même observée pour son enregistrement de l'œuvre, tend à affaiblir l'efficacité de l'approche des sonneries de cor de Thésée.) L'observation d'Evans souligne les difficultés que crée le choix délibéré de Britten d'omettre la scène introductive de Shakespeare, et il convient de remarquer que, chez Shakespeare, la transition entre le reste de la pièce et cette scène finale à la cour de Thésée est beaucoup moins abrupte. L'intrigue shakespearienne débute dans la normalité, se développe dans un bois enchanté symbolisant « la soustraction puis le retour à l'être autonome » (4), et conclue sur la normalité avec laquelle elle avait commencé. L'opéra de Britten choisit pour norme le bois et sa féerie, si bien que l'intrusion soudaine de la vie à la cour athénienne dans les dernières pages peut paraître une conclusion arbitraire.

### Hiéarchie musicale

A partir de ce kaléidoscope unique que constitue la pièce de Shakespeare, Britten va user de divers procédés pour marquer les différences entre les trois groupes de personnages, et notamment de l'orchestration. Plus essentiellement encore, la structure de l'acte I repose sur les formes musicales associées à chacun des groupes de personnages, qui contribuent à l'effet général de symétrie, et sur les sections de ritournelle, qui assurent la transition entre les différents épisodes, servent à lier entre eux des événements très divers, mais aussi à introduire des techniques musicales reprises ultérieurement dans les actes II et III.

A l'exception (notable) des rustiques-interprètes de *Pyrame et Thisbé*, les seuls personnages pour lesquels la musique adopte la forme de « numéros » séparés propre à l'opéra pré-wagnérien sont les personnages surnaturels. Ce procédé a certainement été suggéré à Britten par la pièce de Shakespeare elle-même, où les fées parlent le plus souvent en strophes ; mais il sert également à illustrer de manière purement musicale leur supériorité au sein de la hiérarchie de l'opéra. Ainsi les récitatifs libres des amants et des rustiques sont-ils entrecoupés de passages *arioso* plus concis propres à Obéron et Puck, principaux acteurs de la pièce. Outre ce

contraste évident, les styles récitatifs associés aux amants et aux rustiques sont eux-mêmes subtilement différenciés : pour les amants, une musique à l'organisation interne complexe, basée sur l'élaboration à partir d'un motif ; pour les rustiques, récitatif libre le plus souvent. La représentation de *Pyrame et Thisbé* est donc hautement ironique : non seulement les rustiques ont recours, bien mal à propos, à des formes vocales fermées, mais les aristocrates adoptent le récitatif libre pour leurs réparties spirituelles ; ironie déjà présente dans la pièce de Shakespeare, où les rustiques optent pour les vers tandis que les amants reviennent à la prose.

Britten parvient à associer à l'une des plus populaires des pièces de Shakespeare une structure musicale qui non seulement assure au tout son unité, mais sert également fidèlement le développement de l'intrigue tout en lui gardant son atmosphère d'étrangeté. C'est W. Moelwyn Merchant, spécialiste de Shakespeare, qui a le mieux su isoler ce qui, en définitive, fait de l'opéra une telle réussite, réussite qu'il n'est peut-être donné qu'à un spécialiste de théâtre d'apprécier : « c'est l'une des ironies de l'histoire du théâtre que ce soit dans cet opéra que l'on trouve la plus riche et la plus fidèle interprétation des intentions de Shakespeare que la scène ait jamais connue de notre temps » (5). ■

### Notes

(1) Benjamin Britten : article paru dans *The Observer* du 5 juin 1960. Repris dans *The Britten Companion* sous le titre « The Composer's Dream » Éd. Faber & Faber p. 177 à 180. Le texte intégral est publié dans la première partie de ce volume.

(2) Eric Walter White, *Benjamin Britten : his life and operas* (Londres, seconde édition 1983), p. 232.

(3) Peter Evans *The Music of Benjamin Britten* (Londres, seconde édition 1990), p. 238.

(4) Brooks (ouvrage collectif) *A Midsummer Night's Dream*, p. xcvi. Cf. l'utilisation faite par Shakespeare des forêts dans *Les Deux gentilshommes de Vérone*, de la tombe dans *Beaucoup de bruit pour rien*, de la grotte dans *Cymbeline* et de l'île dans *La Tempête*.

(5) J.R. Brown et B. Harris (ouvrage collectif) *Early Shakespeare* (Stratford-upon-Avon Studies iii, Londres, 1961), p. 183.

*Chercheur et professeur de musique au Fitzwilliam College de Cambridge, Mervyn Cooke publie ici une partie de son étude, « Britten and Shakespeare : dramatic and musical cohesion in A Midsummer Night's Dream », à paraître dans Music and Letters en 1993.*

*Traduit de l'anglais par Josée Bégaud.*