

« *Les racines de la détresse* »

Peter Grimes est-il victime ou bourreau ? Est-il responsable de ses actes, responsable de cette sombre violence qui le submerge et lui fait lever la main sur son apprenti, le malheureux petit John, avant de le précipiter dans la mort ? Cette question ne cesse de nous hanter tout au long de l'opéra. Et bien des aspects de cette œuvre, il faut l'avouer, donnent l'impression que Peter Grimes n'est ni victime ni bourreau, mais un simple jouet de la fatalité, ballotté par la vie comme un vaisseau par la tempête. Son destin personnel, en effet, ressemble terriblement à celui de son milieu social et de son milieu naturel, tous deux mus par des forces aveugles et capricieuses.

Le milieu social ? C'est le village de pêcheurs, sur la côte est de l'Angleterre, où se déroule le drame (le poème de George Crabbe, qui date de 1810, et qui inspire le livret, avait pour titre *The Borough*). Un village obsédé par la religion et surtout la morale, partageant son temps entre la prière ostentatoire et la médisance chuchotée. Bref, une société puritaine et pharisienne, qui préfigure celle de la *Lettre écarlate* de Hawthorne.

Or ce qui est frappant, et que la musique nous rend sensible, c'est que ce milieu social se comporte de manière aussi aveugle que le milieu naturel, cette côte sauvage où grondent les tempêtes, où montent et refluent les marées inexorables. Oui, la foule est agitée par ses passions comme la mer est secouée par les orages. La marée humaine répond à celle de l'océan, et la rumeur maligne de la foule à la rumeur sourde du vent. Ainsi, le deuxième interlude de l'opéra, tout entier voué à décrire la tempête et les éléments déchaînés, se caractérise musicalement par des ascensions chromatiques rageuses et répétées, jouées par les cuivres, et scandées par la violence obsédante des timbales. Or ces mouvements ascensionnels sans cesse répétés

se retrouvent dans le chœur déchaîné de la foule qui, juste avant le sixième et dernier interlude, s'engage à punir le « criminel » et se jette à sa poursuite. On ne saurait mieux dire, par des moyens purement musicaux, que les fureurs qui agitent la foule sont soumises à l'aveugle nécessité des tempêtes océaniques.

La nature et la foule obéissent au même destin. Le cas de l'individu Peter Grimes est plus complexe, assurément. Mais bien des aspects de l'œuvre nous poussent à voir en lui le jouet de la fatalité plutôt qu'un être libre et responsable. En tout cas, la musique recourt souvent aux mêmes motifs, aux mêmes figures, pour exprimer les forces de la nature et les émotions de cet homme. Ainsi, dans le premier interlude, comme dans les ultimes mesures de l'opéra, c'est un intervalle de seconde mineure, sous forme d'une appoggiature obsédante, qui traduit le ressac sempiternel des eaux sur le rivage. Or ce même intervalle accompagne aussi la folie de Grimes, dans la scène qui précède sa mort. Et la seconde mineure habite également la passacaille du quatrième interlude : c'est le thème de l'alto solo, qui se rattache, lui, à la douleur de l'enfant.

Les phénomènes naturels et les passions humaines sont donc constamment unis dans la musique. Et le texte renforce cette symbiose. Lorsqu'Ellen chante à l'adresse de l'enfant, pour tenter d'apaiser son angoisse, ses métaphores sont parlantes : « La tempête et toutes ses terreurs ne sont rien pour le désespoir du cœur ; après la tempête viendra le sommeil, profond comme l'océan ». Peter Grimes lui-même, dans son délire ultime, est encore plus explicite : « Qu'est-ce que la maison ? Calme comme l'eau profonde. Où est ma maison ? Profonde comme l'eau calme. L'eau va éteindre mes détresses, et la marée changera ». Ces paroles, chantées *a capella*, trahissent la folie du héros, mais scellent aussi l'union entre le destin des éléments et celui des humains. Évoquer l'un, c'est évoquer l'autre. La même aveugle nécessité conduit et contraint les hommes et les choses.

Songez à la façon dont l'opéra se termine : en retrouvant son début. C'est le même ressac de la mer, indifférente aux hommes. Et les hommes, de leur côté, que font-ils ? Ils observent de loin un bateau qui coule. Ce bateau, c'est celui de Peter Grimes, qui est allé rejoindre dans la mort le petit John. Or non seulement les villageois ne songent pas à lui porter secours, mais ils ne prononcent même pas son nom ; ils ne constatent même pas son suicide : Peter Grimes n'a pas existé, son individualité s'est engloutie dans l'oubli comme son corps s'est noyé dans l'océan. Les derniers mots du chœur sont pour chanter le retour éternel de la marée « terrible et profonde ». Cette disparition complète du héros, derrière l'horizon de la mer et de la mémoire, est d'autant plus saisissante que juste auparavant, la foule l'avait traqué en l'appelant sans cesse par son nom, et que lui-même s'était appelé : « Peter Grimes ! Peter Grimes ! », d'innombrables fois, toujours plus désespérément, comme s'il cherchait à affirmer enfin, au moment de mourir, la réalité de sa propre existence.

Ainsi donc, si la foule oublieuse est aussi irresponsable que les tempêtes ou les marées, Peter Grimes, impuissant à s'atteindre lui-même, à constituer sa propre identité, meurt comme la vague reflue ou comme le vent tombe. Il n'est peut-être pas coupable de sa violence, mais il n'est pas innocent non plus : les êtres inanimés ne sont ni l'un ni l'autre.

*

Pourtant, il reste que les humains *souffrent*, et font souffrir : il reste que le mal est pour l'homme autre chose qu'un fait brut. C'est au contraire le mystère même de sa condition, le lieu même de son humanité. L'homme cherche toujours la cause et le sens de sa propre souffrance, et cela même fait de son être autre chose que le vent, la tempête ou la marée. Or cette humanité de la souffrance et par la souffrance imprègne toute

l'œuvre de Britten, et singulièrement cet opéra. Le personnage d'Ellen incarne la compassion, c'est-à-dire la participation à la douleur d'autrui : un sentiment humain par excellence. Et les plus beaux moments de l'œuvre sont peut-être ses chants de compassion, en particulier celui de la première scène du troisième acte, lorsqu'elle s'apitoie sur le tricot qu'elle avait fait pour l'enfant, et que la mer a rejeté.

Un autre air d'Ellen, dans la première scène du deuxième acte, nous conduit plus loin encore dans ce mystère de la souffrance humaine : l'institutrice vient de découvrir que la veste du petit John est déchirée, et qu'il porte au cou les marques de la violence de son patron. Le destin de cet enfant est d'autant plus poignant qu'il ne parle jamais. C'est un animal supplicié, l'agneau du sacrifice. Il est encore plus démuné que les autres personnages de l'opéra. Victime de la brutalité de l'adulte (ou, pour le moins, de ses sautes d'humeur incontrôlées), il va bientôt tomber du haut de la falaise et se tuer. C'est d'ailleurs à l'instant de sa mort que cet enfant martyr fait entendre sa voix, pour la première et la dernière fois, sur un *do* longuement tenu (cette note, chez Britten, symbolise souvent l'innocence et la pureté).

Or Ellen lui parle d'étrange manière : « Enfant, tu n'es pas trop jeune pour savoir où sont les racines de la détresse. Innocent, tu as appris combien la vie est proche de la torture ». On s'interroge : comment ce petit être, livré à l'arbitraire des adultes, à leurs passions incompréhensibles, promis à la servitude, ignorant, hébété, pourrait-il « savoir où sont les racines de la détresse » ? Comment pourrait-il détenir une science que les adultes eux-mêmes sont bien loin de posséder, et semblent même à mille lieues de seulement pressentir ? D'ailleurs, l'institutrice elle-même demeure muette sur ce mystère dont le petit John aurait la clé : celui de la souffrance innocente.

Mais c'est bien ce mystère qui est au cœur de l'opéra. L'enfant ne le comprend évidemment pas, mais il le « sait » parce qu'il l'éprouve. Et c'est à plus forte raison le cas de Peter Grimes. Ce mystère de la souffrance l'habite et le fait pleinement humain. Dès lors, le spectateur peut éprouver pour lui de la sympathie, et deviner qu'avant d'être un adulte imprévisible, instinctif et violent, Peter Grimes a été lui-même un enfant, lui-même victime de la violence. D'ailleurs le poème de Crabbe évoquait explicitement les jeunes années de cet anti-héros, et la figure de son père ; il le peignait en victime avant de le montrer coupable. Dans un premier temps, Britten avait envisagé de faire apparaître, lui aussi, Peter Grimes enfant. Il y a renoncé, du moins dans son livret. Mais il est certain qu'il l'a fait dans sa musique. Grimes a subi la douleur avant de l'infliger. Il la subit en l'infligeant. Tel est le mystère humain.

La passacaille du quatrième interlude orchestral est considérée comme le pivot de tout l'opéra. Elle intervient entre les deux grandes scènes du deuxième acte, et annonce la mort du petit John. Originellement, elle comportait un sous-titre éloquent : « La souffrance de l'enfant ». Dans l'opéra tel que nous l'entendons, le sous-titre a disparu, mais on peut dire que ce morceau associe deux souffrances, celle de John et celle de Peter Grimes lui-même. Le thème obstiné de la basse est dérivé d'une phrase chantée par Grimes : « Dieu, aie pitié de moi », tandis que le contre-chant, joué par l'alto, représente, nous l'avons déjà noté, la douleur muette de l'enfant. Et tout comme les deux thèmes sont étroitement associés, les destins, également tragiques, des deux personnages, sont indissolublement liés. Dans cette passacaille grandiose et désolée, l'homme et l'enfant trouvent ensemble leur humanité.

Juste après cet interlude, dans la grande scène qui débouchera sur la mort de John, Peter Grimes, après avoir rudoyé l'enfant, se met à imaginer à haute voix un avenir heureux : « Dans mes rêves je me suis bâti un foyer plus doux,

chaud à mon cœur et d'un charme doré où il n'y aura plus frayeur ni tempête (...) J'ai vu dans les étoiles la vie que nous aurions : fruits au jardin, enfants sur le rivage, un seuil peint de blanc, et l'amour d'une femme ». Or, la mélodie doucement balancée qui accompagne ces paroles fait écho à celle que chantait Ellen devant l'enfant, juste avant qu'elle ne découvre sa blessure : « Je crois que tu aimais l'asile avec son air grave et vide. Peut-être n'étais-tu pas si malheureux dans ta solitude ». C'est dire que dans ses rêves de bonheur, Peter Grimes éprouve quelque chose qui ressemble au sentiment d'Ellen : la compassion. Ce moment ne dure pas, mais il contribue, à son tour, à nous rendre fraternel ce sombre personnage.

Cette scène, en outre, nous fait pressentir la « qualité » humaine, si humaine, de son aveuglement : alors qu'il vient de traiter le petit John avec une incompréhensible violence, voilà qu'il rêve devant lui d'une vie illuminée par l'amour, et par la présence « d'enfants sur le rivage ». Autrement dit, il s'attendrit sur des enfants futurs tout en se comportant durement avec l'enfant présent ! On comprend alors que son rêve éveillé n'a rien d'un projet d'avenir. Il n'est que l'expression d'une nostalgie, celle de sa propre innocence, de sa propre enfance perdue.

Nul être humain ne connaît « les racines de la détresse » ; l'enfant John et l'enfant Peter moins que quiconque. Mais cette détresse même leur confère l'humanité. La douleur fait la conscience. Et cette conscience vit et croît dans la musique. Elle est la musique. Au cours de l'opéra, nous avons pu penser que les passions qui traversent les individus et la foule n'étaient rien d'autre que des marées, des tempêtes — ou du vent. Lorsque l'œuvre est achevée, notre sentiment s'est mystérieusement inversé. Tout l'univers, et jusqu'au monde naturel lui-même, est profondément humain : habité de conscience, et sachant sa détresse.