

Thomas Adès : héritier malgré lui ?

Hélène Cao

Depuis la mort de Britten, les critiques et les journalistes anglais lui cherchent un successeur susceptible d'incarner le génie de la nation à l'échelle internationale. Tous les dix ans environ, les espérances se focalisent sur un musicien dont l'aura semble comparable. Furent ainsi pressentis Oliver Knussen (né en 1952) et George Benjamin (né en 1960), qui empruntèrent cependant des voies trop éloignées de l'aîné pour endosser le statut d'héritier. Alors, quand Thomas Adès (né en 1971) émergea au début des années 1990, il fut aussitôt désigné comme le nouveau Britten. Même son éditeur Faber fait le rapprochement et cite plusieurs articles associant les deux compositeurs¹. Si la célébrité d'Adès n'a cessé de croître depuis deux décennies, la comparaison avec l'auteur de *Peter Grimes* est restée fréquente.

Carrières parallèles

Les journalistes et musicographes ont observé de nombreux points communs entre les deux compositeurs. Souvent superficielles, ces similitudes sont pourtant suffisamment nombreuses et diversifiées pour affermir l'idée d'un lien de parenté. Soulignons en premier lieu ce qui relève de l'inscription institutionnelle et du déroulement de la carrière. Adès est lui aussi pianiste, compositeur et chef d'orchestre. Il se produit souvent avec le ténor Ian Bostridge (qu'il a notamment accompagné dans les *Sechs Hölderlin-Fragmente* de Britten), duo comparé à celui formé par Britten et Peter Pears². En 1997, il fut nommé « Britten professor of composition » à la Royal Academy of Music de Londres, poste qu'il abandonna deux ans plus tard. De 1999 à 2008, il dirigea le festival d'Aldeburgh fondé par Britten, Pears et Crozier. Rappelons qu'après la mort de Britten, la direction artistique du festival fut partagée entre plusieurs personnes parmi lesquelles figurèrent Mstislav Rostropovitch, Murray Perahia, Simon Rattle ou encore Oliver Knussen. Mais en 1999, on décida de nommer un directeur unique sur le modèle de Britten. À cette époque, Thomas Adès avait déjà fait sensation avec son opéra *Powder Her Face* (1995) – « le meilleur opéra britannique depuis la mort de Britten » selon *The Sunday Times*³ – et *Asyla* (1997) couronné notamment par un Grawemeyer Award et le prix de l'œuvre orchestrale décerné par la Royal Philharmonic Society. Par ailleurs, il était déjà sous contrat avec Faber, éditeur de nombreuses œuvres de Britten (dont *Curlw River*, *Death in Venice*, *Ower Wingrave*, *Songs and Proverbs of William Blake*, *Trois Suites pour violoncelle*, *Nocturnal after John Dowland*)⁴. Voilà déjà quelques beaux symboles.

Deux partitions d'Adès furent créées lors de concerts où la musique de Britten était aussi à l'affiche. Rien d'anecdotique ici, car Adès les conçut en fonction du programme de la soirée. En 1993, il composa *...but all shall be well* (...mais tout ira bien)⁵, titre qui cite un vers de *Little Gidding* (1942), le dernier des *Four Quartets* de Thomas Stearns Eliot (poète

¹ Voir la brochure en PDF téléchargeable sur le site de Faber : <http://works-files.s3.amazonaws.com/9a08f259-0d77-4966-b72b-9a02beed4f9>. Site vérifié le 31/01/2017.

² Voir la brochure de l'éditeur Faber mentionnée ci-dessus, p. 3. Précisons qu'il s'agit d'un duo à la scène seulement, pas à la ville.

³ Hugh Canning, « Top 10 Recordings for Christmas », *The Sunday Times*, décembre 1998.

⁴ Liste complète des œuvres en PDF téléchargeable sur le site de l'éditeur : <http://www.fabermusic.com/composers/benjamin-britten>. Site consulté le 3/11/2014.

⁵ *...but all shall be well* a été enregistré en 1998 par le City of Birmingham Symphony Orchestra placé sous la direction du compositeur (EMI).

mis en musique également par Britten⁶) : « *Sin is Behovely, but/ All shall be well, and/ All manner of thing shall be well.* » D'environ dix minutes, sa pièce pour orchestre (qui existe aussi dans une version pour formation réduite) sert de prélude au *War Requiem* (1961-1962) programmé dans le même concert. L'orchestre de *...but all shall be well* est divisé en un petit groupe et un grand groupe, référence au *War Requiem* qui comporte un orchestre de chambre et un grand orchestre. Mais la partition d'Adès, de forme sonate, n'emprunte pas de matériau à Britten. Son long thème donne lieu à une présentation originale et exploite la division de l'effectif. Le grand groupe est toujours « en retard » sur la mélodie des solistes où se détache la clarinette : après que les solistes ont joué la deuxième phrase, le « tutti » répète la première ; le petit groupe expose la troisième phrase et le grand groupe reprend la deuxième, etc. Le développement amorce un nouveau thème qui, lors de la coda, dévoile son identité : il s'agit d'une citation de la *Romance oubliée* de Liszt (1880)⁷. Or, *...but all shall be well* est une « pièce sur le présent, sur notre fin de siècle⁸ », de même que la *Romance* date de la fin du XIX^e siècle. Adès a choisi Liszt parce qu'il est l'auteur de *Consolations* pour piano et que lui-même considère sa partition orchestrale comme une « consolation » dédiée à la mémoire de son grand-père, décédé en 1993. En définitive, une sorte de requiem détaché du culte, comme le *War Requiem* de Britten qui se termine sur les mots « *Let us sleep now* » chantés par le ténor et le baryton, superposés au « *Resquiescant in pace. Amen* » du texte liturgique déployé par le chœur.

Œuvre plus récente, *Totentanz* (« Danse macabre ») est une vaste scène lyrique pour mezzo-soprano, baryton et orchestre créée le 17 juillet 2013 au Royal Albert Hall de Londres. Le compositeur a élaboré le programme de ce concert des Proms avec, dans son cahier des charges, la mission de célébrer le centenaire de la naissance de Britten et de Lutoslawski. *Totentanz* résulte d'une commande de Robin Boyle, ancien directeur de Chester Music (éditeur de Lutoslawski) puis de Faber Music, qui souhaitait rendre hommage au compositeur polonais et à son épouse Danuta. La soirée s'ouvrit avec la *Sinfonia da Requiem* de Britten (1939-1940), continua avec le *Concerto pour violoncelle* de Lutoslawski (1969-1970) et se referma sur *Totentanz* (dont il sera question plus loin) ceignant ainsi le concerto de deux œuvres inspirées par la mort.

Convergences musicales

Comme Britten, Adès s'illustre dans tous les genres (piano, musique de chambre, pour orchestre, pour chœur, théâtre lyrique, etc.). Il a jusqu'à présent achevé trois opéras : *Powder Her Face* (1995), *The Tempest* (2004) et *The Exterminating Angel* (créé le 28 juillet 2016 au Festival de Salzbourg). Au même âge, Britten en avait écrit davantage : *Paul Bunyan* (1941), *Peter Grimes* (1945), *The Rape of Lucretia* (1946), *Albert Herring* (1947), *Let's Make an Opera* (1949), *Billy Budd* (1951), *Gloriana* (1953), *The Turn of Screw* (1954).

Quelques fils relient les sujets des opéras d'Adès à ceux de Britten. La scène 4 de *Powder Her Face* se déroule à Londres en 1953, au moment du couronnement d'Elisabeth II. À l'occasion de cet événement, Britten reçut la commande de *Gloriana*, centré sur la figure d'Elisabeth I^{ère} vieillissante : l'œuvre essuya un échec, jugée peu flatteuse pour la nouvelle souveraine. Chez Adès, la date du sacre coïncide avec une scène érotique : pendant que défille

⁶ Britten a puisé chez Eliot les textes de ses deux derniers *Canticles*, « *The Journey of the Magi* » (1971) et « *The Death of Saint Narcissus* » (1974).

⁷ La pièce de Liszt peut être jouée par différentes formations, associant le piano à un violon, à un alto ou encore un violoncelle.

⁸ Propos du compositeur. Voir la note de programme sur le site Internet des éditions Faber : <http://www.fabermusic.com/repertoire/but-all-shall-be-well-2350>. Site vérifié le 31/01/2017.

le cortège royal, la Duchesse (personnage principal de l'intrigue) assouvit ses fantasmes sexuels en gratifiant un serveur de son hôtel d'une fellation. Autres temps, autres mœurs, car le parfum de scandale a contribué au succès de l'œuvre plus qu'il ne l'a desservie. Par ailleurs, les deux musiciens se sont inspirés de Shakespeare : Britten pour *A Midsummer Night's Dream* (1960), Adès pour *The Tempest*, qui contiennent tous deux une part de merveilleux et de magie.

Comme son aîné, Adès intègre des références à d'autres musiques. Il peut s'agir d'adaptations de partitions d'autres compositeurs (*Les Baricades mystérieuses* et *Three Studies from Couperin*, *Cardiac Arrest* du groupe Madness), ou de citations insérées dans une œuvre originale : par exemple *Tristan und Isolde* de Wagner, *Mephisto Polka* de Liszt, *Der Tod und das Mädchen* de Schubert, « Berceuse » des *Chants et danses de la mort* de Moussorgski dans *Powder Her Face* ; *La Guerra* de Flecha dans *America – A Prophecy* pour mezzo-soprano, orchestre et chœur ad libitum (1999) ; plusieurs opus de Brahms dans le lied pour baryton et orchestre justement intitulé *Brahms* (2001), sur un poème d'Alfred Brendel⁹. Adès multiplie surtout les « citations imaginaires » évoquant un style ou un langage. Dans ce domaine, il revendique l'éclectisme, puisque qu'il regarde, entre autres, vers le Baroque français (*Sonata da caccia* pour hautbois, cor et clavecin), Beethoven (*Quintette pour cordes et piano*), Elgar (*Arcadiana* pour quatuor à cordes), la musique espagnole (*Living Toys* pour ensemble), le jazz (*Chamber Symphony*, *Powder Her Face*, *Life Story*, *Living Toys*), le tango (*Arcadiana*, *Powder Her Face*), la techno (*Asyla*).

Par conséquent, Adès est également perçu comme le successeur de Britten en raison de son enracinement dans le passé. Son indifférence à la question de la modernité le conduit à forger un style accessible à un public relativement large. « Comme celle de Britten, sa musique est très communicative et [Adès] n'est pas un avant-gardiste radical », lit-on sur le site de Faber. L'éditeur met ces caractéristiques en avant, même s'il tempère la comparaison en rappelant qu'Adès refuse de se considérer comme un « compositeur anglais¹⁰ ». Les deux musiciens recourent à certaines structures traditionnelles, la passacaille en particulier. Chez l'aîné, on la trouve par exemple dans *Peter Grimes*, la *Symphonie pour violoncelle et orchestre*, le *Concerto pour violon*, la *Suite pour violoncelle n° 3*. Le cadet l'adopte pour certains épisodes d'*Arcadiana*, *Powder Her Face*, *Asyla*, *Concerto conciso*, *The Tempest* et du *Concerto pour violon*. Il associe consonances et dissonances (intégrant d'ailleurs davantage de consonances depuis une dizaine d'années) et reste fidèle au principe de la polarité, bien que son langage s'avère moins tonal que celui de Britten. Mais il évolue dans un spectre très large, entre tonalité fonctionnelle et dodécaphonisme. Cette faculté à créer un style singulier, à maintenir la relation entre tradition et innovation, le rapproche de Britten.

En 1997, Allan Kozinn, journaliste au *New York Times*, décrit *Darknesse Visible* (1992) comme une « œuvre pianistique magnifique, dans le style des *Lachrymae* et de *Nocturnal* de Britten : une déconstruction moderne d'une mélodie de Dowland, suivie d'une citation exacte de l'original¹¹ ». La comparaison se justifie, car les trois œuvres mentionnées sont élaborées à partir d'un *lute song* de Dowland. Britten soumet les mélodies à un travail de variation. À la fin des *Lachrymae* pour alto et orchestre à cordes (1976), sous-titrées *Reflections on a Song of Dowland*, la totalité de la mélodie de Dowland est énoncée. Une idée reprise dans la pièce pour guitare *Nocturnal after John Dowland: Reflections on 'Come,*

⁹ Sur la question des citations et références, voir Hélène Cao, *Thomas Adès le voyageur. Devenir compositeur. Être musicien*, MF, 2007, notamment le chapitre II, « Lieux de mémoire », p. 21-36.

¹⁰ Voir l'adresse du site mentionnée *supra*.

¹¹ <http://www.nytimes.com/1997/12/11/arts/critic-s-choice-classical-cd-s-a-sense-of-humor-and-a-reflection-of-grief.html>. Site vérifié le 31/01/2017.

heavy sleep (1963). Pour sa seule partition entièrement fondée sur une œuvre préexistante, Adès choisit *In Darknesse Let Mee Dwell* (« Laissez-moi vivre dans les ténèbres », 1610), mais pour en faire un usage tout différent : jouée une seule fois, la mélodie de Dowland se déploie sur la totalité de *Darknesse Visible*. On la reconnaît difficilement, tant elle est fracassée et répartie entre les registres de l'instrument, enveloppée de contre-chants et d'un halo fantomatique constitué de notes répétées très rapidement qui produisent un effet de trémolos¹². Mais comme chez Britten, l'œuvre s'achève sur une citation littérale du *lute song*, dont elle reprend la dernière phrase. Cinq couleurs différencient les plans sonores : noir (pour la mélodie de Dowland), violet, rouge, vert et gris¹³.

La filiation remise en question

Convenons-en : les croisements, dans la trajectoire de la carrière comme dans la substance musicale à proprement parler, ne suffisent pas à créer une filiation. D'autres compositeurs ont écrit des passacailles, des partitions inspirées par Eliot ou Shakespeare, utilisé des consonances dans un langage émancipé de la tonalité fonctionnelle, sans être pour autant considérés comme des héritiers de Britten. Un véritable lignage devrait impliquer, non pas une culture commune, mais de réelles et solides convergences stylistiques et esthétiques, idée à laquelle Adès s'oppose violemment. Jusqu'en 2012, il est resté relativement discret sur le sujet, se réfugiant dans sa posture d'homme rétif aux interviews. Les quelques flèches lancées çà et là (« Britten n'est pas un compositeur majeur du XX^e siècle¹⁴ ») ne servaient pas de point de départ à une réflexion développée. Dans ses entretiens avec Tom Service (critique, producteur de radio et de concert que le compositeur connaît de longue date), Adès met en revanche les choses au point et tire à boulets rouges sur Britten¹⁵. Les réactions publiées sur Internet témoignent du retentissement de ses propos, en Angleterre du moins.

En fait, son sentiment est partagé. Adès affirme admirer Britten, reconnaître son apport à la musique du XX^e siècle. Il s'enthousiasme pour la *Missa brevis*, *Our Hunting Fathers*, *A Ceremony of Carols*, le *Concerto pour violon*¹⁶. Autant de titres qui ne sont pas considérés comme des œuvres majeures. Mais quand Tom Service dirige la conversation sur le théâtre lyrique, il déclenche l'ouragan. Son interlocuteur raconte qu'il a aimé les opéras de Britten au moment où il les a découverts, à l'âge de quatorze ou quinze ans. À l'époque, il appréciait notamment *Le Tour d'écrou* et le *Songe d'une nuit d'été*, n'était déjà guère sensible à *Peter Grimes*¹⁷. Lorsqu'il entama la composition de *Powder Her Face*, dix ans plus tard, il prit conscience que ses racines ne plongeaient pas dans Britten, mais dans *Lulu*, *Les Troyens* (futur modèle pour *The Tempest*) et les œuvres de Stravinsky¹⁸. Il cite aussi *Façade* (1922, révisé en 1951), ce qui ne manque pas de piquant car les poèmes de cette œuvre de William Walton sont récités et non chantés. Il n'aime pas l'intrigue de *Billy Budd* et s'acharne sur *Peter Grimes* : sujet trop mince, tout juste bon pour un programme radiophonique l'après-midi, qui veut ressembler à *Wozzeck* sans parvenir à approcher le chef-d'œuvre de Berg¹⁹.

¹² Adès interprète *Darknesse Visible* dans un récital pianistique gravé en 1996 (EMI). Par ailleurs, le DVD de l'opéra *Powder Her Face* inclut un reportage sur le compositeur où on le voit jouer cette pièce (Digital Classics).

¹³ Voir l'extrait de la partition sur le site de Faber : <http://scorelibrary.fabermusic.com/Darknesse-Visible-20579.aspx>. Site vérifié le 31/01/2017.

¹⁴ Alex Ross, « Roll Over Beethoven: Thomas Adès », *The New Yorker*, 2 novembre 1998.

¹⁵ Thomas Adès, *Full of Noises. Conversations with Tom Service*, Faber and Faber, 2012.

¹⁶ Ibidem, p. 119 et 126.

¹⁷ Ibidem, p. 118.

¹⁸ Ibidem, p. 123.

¹⁹ Ibidem, p. 120.

Le style vocal et le travail du matériau, surtout, le dérangent : « Le problème pour moi, ce ne sont pas les mots, c'est leur combinaison avec la musique. La musique les rend trop proches d'une conversation. C'est trop simple. À mon sens, cela ressemble trop à des gens qui chanteraient une mauvaise pièce en anglais²⁰. » Il juge nécessaire de conserver une artificialité, une distance entre le verbe et le son. Il cite comme exemple de réussite Tippett et surtout *The Rake's Progress* de Stravinsky. Qu'un Russe ait écrit le « meilleur opéra en anglais » peut paraître provocateur. Mais Adès déclare qu'il a lui-même approché Shakespeare comme s'il était un écrivain étranger, puisque « le passé est un autre pays²¹ ».

La comparaison de *The Tempest* avec *A Midsummer Night's Dream* révèle la nature de certaines incompatibilités. Si Britten a réalisé des coupures dans la pièce de Shakespeare, il a néanmoins mis en musique le texte d'origine, agissant comme Debussy pour *Pelléas et Mélisande*, Strauss pour *Salome* et *Elektra*. En revanche, Adès a travaillé avec la librettiste Meredith Oakes, laquelle a totalement réécrit la trame afin d'obtenir un nouveau style, plus propice à la musique²². Par ailleurs, il écarte presque toujours les lieux communs que le sujet laisserait attendre. L'acte I de Shakespeare commence par une tempête ? L'opéra conserve l'idée mais accorde à la scène une durée très réduite (trois minutes environ) et exclut les figures musicales conventionnelles (gammes fusées, machine à vent ou à tonnerre, etc.)²³. Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Tytania est une soprano colorature dotée des attributs vocaux traditionnels. Chez Adès, ce type de voix traduit l'immatérialité du personnage d'Ariel, sans les formules vocalisées et trilles habituels. La virtuosité repose sur un registre suraigu très sollicité, de grands sauts d'intervalles et une énergie guerrière.

The image shows a musical score for Ariel's 'Fear' in Act I, Scene 3 of The Tempest. The score is written for a soprano voice and is in 4/4 time. It begins with a tempo marking of 148 and a dynamic marking of 'ff'. The melody is characterized by large intervals and a driving, energetic quality. The lyrics 'Fear, Fear to the sinner' are written below the notes.

Exemple 1. *The Tempest*. Acte I, scène 3.

Britten accompagne le personnage d'Oberon de sonorités magiques et cristallines (harpe, célesta et clavecin). Adès évacue ce type de timbres dans l'ensemble de son opéra. Il refuse de se complaire dans la féerie, sans doute pour éviter les clichés, plus encore parce qu'il considère que le noyau dramatique se situe ailleurs. Il s'autorise une exception, brève, lors du banquet (acte III, scène 2) : le piccolo et le glockenspiel énoncent la mélodie du premier solo d'Ariel (voir l'exemple 1 *supra*), mais la noient dans la texture. Ce retour thématique contribue toutefois à l'unité organique, laquelle repose sur des éléments plus importants encore. Adès insiste sur son ambition d'écrire un opéra symphonique où il accorde autant (si ce n'est davantage) d'importance à la logique purement musicale qu'au drame à proprement parler²⁴. Pourtant, il abhorre la structure à variations du *Tour d'écrou* : « C'est

²⁰ Ibidem, p. 121-122.

²¹ Ibidem, p. 158.

²² Sur *The Tempest*, voir Héléne Cao, op. cit., en particulier p. 84-94, et « Guide d'écoute de *The Tempest* », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 222, septembre-octobre 2004, p. 16-67.

²³ *The Tempest* est disponible en CD (enr. *live* à Covent Garden en 2007, EMI) et DVD avec une distribution différente mais également dirigée par Thomas Adès (production du Metropolitan Opera de New York mise en scène par Robert Lepage, 2012, Deutsche Grammophon).

²⁴ Voir Héléne Cao, *Thomas Adès le voyageur...*, p. 92-93.

gênant que le titre vous dise exactement ce que la musique va faire²⁵. » Il reproche aux opéras de Britten d'être en quelque sorte leurs propres comptes rendus. Répété, dilaté ou contracté mais pas développé, le matériau « ne se connecte pas avec lui-même²⁶ ». Adès refuse ce déterminisme et cette réflexivité : « Je laisse toujours une pièce me dire quelle sera sa forme, je ne crois pas que le matériau musical soit de l'argile morte à laquelle le souffle créateur de l'artiste donne vie. Je crois que tout matériau est magnétisé et polarisé²⁷. »

À l'opposé de ce qu'il dénonce, il fonde *The Tempest* sur deux éléments générateurs. Le premier consiste en un motif constitué d'une quinte juste et d'une seconde soit majeure, soit mineure. La combinaison de ces intervalles permet d'obtenir plusieurs cellules, utilisées horizontalement et verticalement.



Exemple 2. *The Tempest*, premier élément générateur.

Ce matériau très malléable s'intègre à des contextes harmoniques et dramatiques divers. Il est par exemple présent dans le solo d'Ariel « *Fear to the sinner* » mentionné *supra*. Dans certains cas, il donne naissance à une mélodie dodécaphonique, comme la phrase « *To Naples, crude and specious / To Naples, vain and pitiless* » chantée par Prospero (acte I, scène 2).

$\text{♩} = 102$ Prospero

ff

To Na - ples, crude and specious

To Na - ples vain and pi - ti - less

Exemple 3. *The Tempest*, acte I, scène 2.

Le deuxième élément unificateur enchaîne trois accords de trois sons, combinaison déjà utilisée dans le *Quintette pour cordes et piano* composé en 2000²⁸. La voix supérieure progresse par secondes majeures, celle du milieu par tierces mineures et celle du bas par tierces majeures. La logique de la progression conduit d'un accord parfait majeur à un accord dissonant, qui n'appartient plus au ton d'*ut* majeur auquel pouvaient se rattacher les deux premières harmonies.

2nde M
3ce m
3ce M

Exemple 4. *The Tempest*, second élément générateur.

²⁵ Thomas Adès, *Full of Noises*, op. cit., p. 123.

²⁶ Ibidem, p. 124-126.

²⁷ « Adès, dieu des concerts », propos recueillis par Eric Dahan, *Libération*, 15 juin 2012. Disponible en ligne sur : http://www.liberation.fr/culture/2012/06/15/ades-dieu-des-concerts_826661. Site vérifié le 31/01/2017.

²⁸ Voir Hélène Cao, op. cit., p. 42. Voir aussi Christopher Fox, « Tempestuous times: the recent music of Thomas Adès », *The Musical Times*, vol. 145, n° 1888, automne 2004, p. 47-52.

Ces deux matrices nourrissent la totalité de l'opéra, mais ne se présentent pas comme des motifs thématiques²⁹. Le plus souvent, les manipulations auxquelles elles sont soumises se dérobent à l'audition, Adès détestant les œuvres qui exhibent leurs coutures. On est donc tenté de penser qu'il maîtrise tous les détails du travail motivique. Il affirme néanmoins que sa musique se nourrit d'éléments inconscients, imprévisibles et inexplicables qu'il s'efforce de ne pas détruire.

Vers la réconciliation ?

Au rôle du fils spirituel, Adès préfère celui du fils prodigue. Peut-être cherche-t-il aussi à prendre le contre-pied de la figure qu'on aimerait lui voir incarner. Par provocation, par agacement, pour affirmer sa propre singularité. D'ailleurs, ses propos acerbes ne touchent pas seulement Britten, mais visent aussi Brahms³⁰ (dont Adès accentue les « faiblesses » pour s'en moquer dans son lied avec orchestre), Mahler³¹ ou Boulez³². S'il est aisé de déceler des points communs entre Adès et Britten, remarquons que les différences apparaissent plus facilement encore. En premier lieu parce que l'écart de génération les rend inévitables ; en second lieu parce que l'altérité des personnalités s'impose avec évidence³³.

Quel est en outre le compositeur dont la célébrité rejaillit sur l'autre ? Ne se laisse-t-on pas abuser par la prétendue logique de la chronologie, qui voudrait que le benjamin surfe sur la vague de l'aîné ? Car Adès a joui d'une reconnaissance institutionnelle et artistique beaucoup plus rapidement. Contrairement à Britten, il ne choque son époque ni par ses mœurs, ni par ses orientations politiques. Depuis 2002, son portrait, réalisé par Phil Hale, trône à la National Portrait Gallery de Londres³⁴. Considérer Adès comme un héritier, c'est supprimer les scories qui traînaient encore sur Britten.

De surcroît, le quadragénaire aurait-il scellé la réconciliation avec son ascendant ? Revenons à *Totentanz*, partition inspirée par une fresque de la Marienkirche de Lübeck détruite dans la nuit du 28 au 29 mars 1942, mais dont il existe des reproductions. Coïncidences qui n'ont sans doute pas échappé au compositeur, la *Sinfonia da requiem* (créée au Carnegie Hall de New York le 29 mars 1941, exactement un an plus tôt) a été jouée pour la première fois sur le sol anglais le 22 juillet 1942 (quelques mois après le bombardement de Lübeck), au Royal Albert Hall de Londres. Adès a mis en musique un texte allemand anonyme du XV^e siècle inscrit sur la fresque³⁵ : la Mort (incarnée par le baryton) fauche dans toutes les classes de la société (elle emporte le pape, l'empereur, le bourgmestre, un

²⁹ À propos de l'unité organique chez Adès et des procédés employés à cette fin, voir Hélène Cao, *Thomas Adès le voyageur*, en particulier p. 38-47, et Stella Ioanna Markou, *A Poetic Synthesis And Theoretical Analysis of Thomas Adès' Five Eliot Landscapes*, doctorat de l'Université de l'Arizona, 2002, disponible en ligne sur : http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/193954/1/azu_etd_10846_sip1_m.pdf. Site vérifié le 31/01/2017.

³⁰ Voir aussi Thomas Adès, *Full of Noises*, p. 174-176.

³¹ Ibidem, p. 23, 42-43. Voir aussi Alex Ross, « Roll Over Beethoven: Thomas Adès », op. cit.

³² Voir *The Guardian*, 25 mars 2005. Article disponible en ligne sur :

<http://www.theguardian.com/music/2005/mar/25/classicalmusicandopera2>. Site vérifié le 31/01/2017.

³³ Pour une étude plus approfondie des caractéristiques du style d'Adès, nous renvoyons aux travaux cités dans le cadre de cet article.

³⁴ Voir la toile sur le site de la National Portrait Gallery : <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw61571/Thomas-Joseph-Edmund-Ads?LinkID=mp14392&role=sit&rNo=1>. Site vérifié le 31/01/2017.

³⁵ Sur les sources du texte et la fresque, voir notamment *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*, sous la direction de Hartmut Freytag, Cologne, Böhlau, 1993, et Marie-Christin Pollak, *Der mittelalterliche Totentanz (Unter besonderer Berücksichtigung des Lübecker Totentanzes von 1489)*, Grin Verlag, 2004.

marchand, un paysan, etc., autant de rôles confiés à la mezzo-soprano)³⁶. Elle cite à plusieurs reprises le *Dies irae* liturgique, déformé et désarticulé, parfois à l'arrière-plan, parfois sur le devant de la scène³⁷. Cette mélodie est en revanche absente du deuxième mouvement de la *Sinfonia da requiem*, pourtant intitulé « *Dies irae* ». Mais *Totentanz* pourrait bien proposer un prolongement, une amplification de la *Sinfonia da requiem* dont Britten décrivait le « *Dies irae* » en ces termes dans la notice de la création : « Une sorte de danse macabre [*Dance of Death*], avec quelques moments dans un rythme de marche paisible³⁸. » Les deux partitions se terminent avec une berceuse (chez Adès, la dernière victime est un enfant). À l'issue d'un balancement harmonique, elles concluent sur le ré (finale du *Dies irae* médiéval, de surcroît). Rappelons qu'entre les deux partitions britanniques se glissait le *Concerto pour violoncelle* de Lutoslawski, qui commence avec une cadence polarisée sur ré et s'achève sur des *la* répétés par le soliste. Peut-être Adès s'est-il soucié seulement de la cohérence musicale. Il est cependant difficile d'imaginer qu'il aurait agencé les polarités en ignorant leurs potentialités sémantiques et narratives. De plus, signalons que *Totentanz* est la seule œuvre où il utilise occasionnellement le procédé de l'« *ad libitum* collectif » caractéristique du Lutoslawski de la maturité. Il est dès lors tentant d'entendre le concert londonien comme un vaste drame en trois actes, dont le dernier volet tendrait la main à Britten.



(Iconographie. Lübeck, Marienkirche, *Totentanz*, détail : les dernières victimes de la Mort.)

³⁶ La partition de *Totentanz* est consultable sur le site de Faber, même si son format la rend difficilement lisible à l'écran : <http://scorelibrary.fabermusic.com/Totentanz-20627.aspx>. Site consulté le 31/01/2017.

³⁷ Il est possible de visionner en ligne le concert de la création (précédé d'une interview du compositeur) sur : <https://www.youtube.com/watch?v=2G8ySgSayK8>. Site consulté le 31/01/2017.

³⁸ La notice de Britten est disponible sur plusieurs sites Internet, notamment sur : http://media.aadl.org/documents/pdf/ums/programs_19641002e.pdf. Site consulté le 31/01/2017.