

## LE TOUR D'ÉCROU / THE TURN OF THE SCREW

Opéra de chambre en un prologue et deux actes, op. 54

Livret intégral de Myfanwy Piper

D'après la nouvelle d'Henry James

Musique de Benjamin Britten (1913-1976)

Une production de la Haute Ecole de Musique de Lausanne (HEMU)

En collaboration avec la Haute Ecole de Musique Genève (HEM Ge)

Chanté en anglais, surtitré en français

BCV Concert Hall, Lausanne, septembre 2014

## DOSSIER PÉDAGOGIQUE

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos .....	4
SOMMAIRE.....	5
I. GÉNÉRALITÉS.....	7
I.1 CRÉATION ET RÉCEPTION DE L'ŒUVRE.....	7
I.2 REPÈRES BIOGRAPHIQUES .....	7
I.3 SYNOPSIS .....	10
I.4 L'OPÉRA DE CHAMBRE, UNE NOUVELLE FORME D'ART .....	13
I.5 LES PROTAGONISTES.....	14
I.6 L'ORCHESTRE.....	15
☞ <i>En classe</i> .....	15
I.7 LA SOURCE: <i>LE TOUR D'ÉCROU</i> D'HENRY JAMES .....	16
I.7.1 Généralités.....	16
I.7.2 Stratégies d'écriture d'Henry James : l'ambiguïté comme source d'angoisse.....	17
I.7.3 Les tendances dans l'interprétation de l'œuvre de James: <i>story 1</i> et <i>story 2</i> .....	18
☞ <i>En classe</i> .....	19
II. L'INNOCENCE BAFOUÉE, UNE THÉMATIQUE EN OR POUR BRITTEN.....	20
III. LES ENJEUX RELATIFS À L'ADAPTATION SCÉNIQUE DE LA NOUVELLE .....	22
III.1 PRINCIPES GÉNÉRAUX.....	22
☞ <i>En classe</i> .....	23
III.2 FORME MUSICALE ET RESSERRAGE DE L'ÉCROU.....	24
III.2.1 Forme thème et variations .....	24
III.2.2 Le thème de l'érou.....	24
☞ <i>En classe</i> .....	26
III.3 LA PARTICULARITÉ DES RÔLES D'ENFANTS .....	26
☞ <i>En classe</i> .....	28

IV. SYMBOLES MUSICAUX CLÉS .....	29
IV.1.    LES TONALITÉS .....	29
VI.2    LES INTERVALLES .....	29
VI.3    LES INSTRUMENTS .....	29
☞ <i>En classe</i> .....	30
V. CARACTÉRISATION DES PERSONNAGES.....	30
V.1    MADAME GROSE .....	30
V.2    MILES .....	31
V.2    FLORA .....	32
V.3    LA GOUVERNANTE .....	32
V.4    QUINT .....	33
V.5    MADEMOISELLE JESSEL.....	34
☞ <i>En classe</i> .....	35
BIBLIOGRAPHIE.....	36
POUR ALLER PLUS LOIN... OUVRAGES CONSEILLÉS.....	36
Biographies en français.....	36
Analyse de l'opéra.....	36
Discographie conseillée .....	36
Vidéographie conseillée.....	36
OUVRAGES DE RÉFÉRENCE .....	36
Sources .....	36
Dictionnaires.....	37
Benjamin Britten, sa vie, son œuvre, Le tour d'écrou: livres, articles, essais.....	37
Le tour d'écrou d'Henry James: articles, essais .....	38
Site web de la Fondation Britten-Pears.....	38

## Avant-propos

Le présent dossier pédagogique a été rédigé par Marie Chabbey, musicologue, adjointe scientifique à la Haute Ecole de Musique de Lausanne. Volontairement richement fourni, il permet une approche de l'opéra sous des angles différents : de sa genèse (les protagonistes, les sources, etc.) à sa construction musicale, en passant notamment par les thèmes abordés, la typologie personnages et les instruments.

Afin de faciliter la lecture et le travail en classe avec les élèves, des pistes d'analyse sont suggérées. Elles sont facilement reconnaissables dans la table des matières et dans le corps du texte par des encadrés et l'indication *☞ En classe*.

Une bibliographie, non exhaustive, mais néanmoins bien détaillée permet enfin d'approfondir les connaissances sur différents types de supports (écrits et audio).

\*\*\*

L'accueil au BCV Concert Hall à Lausanne se fera 30 minutes avant le début du spectacle. Chaque classe sera accompagnée à la place qui lui aura été réservée. Les élèves resteront sous la responsabilité de leur enseignant et des accompagnateurs adultes. Pour le confort et le respect du public, ainsi que des artistes, nous serions très reconnaissants que les indications suivantes soient précisées aux élèves avant leur venue :

- les représentations commencent à l'heure indiquée ;
- les boissons et la nourriture ne sont pas autorisées dans la salle ;
- les téléphones mobiles ou autres appareils électroniques doivent être complètement éteints ;
- aucune photo, ni film n'est autorisé durant le spectacle.

L'HEMU se réjouit de proposer cet opéra aux écoles de la région et se fera un plaisir d'accueillir ce jeune public dans sa nouvelle salle de spectacles au Flon.

## SOMMAIRE

### LE TOUR D'ÉCROU

Opéra de chambre de Benjamin Britten (1913-1976)

Direction musicale, Aurélien Azan Zielinski

Mise en scène, Armand Deladoëy

Chef de chant, Todd Camburn

Scénographie, David Deppierraz

Lumières, Nicolas Mayoraz

Accessoires et régie générale, Renaud Berger

Costumes, Anna van Bree

Solistes, douze chanteurs (double distribution) de l'HEMU et la HEM Ge

Orchestre, treize musiciens de l'HEMU

Administration générale, Claudia Santucci

Administration de l'orchestre, Claire Schmidt

Rédaction du dossier pédagogique, Marie Chabbey

#### Distribution

	10/ 12 septembre	11/ 13 septembre
Le Narrateur du Prologue, ténor	Tristan Blanchet	Augustin Laudet
La Gouvernante, soprano	Aurélie Jarjaye	Sandrine Droin
Miles, enfant à la charge de la Gouvernante, soprano	Yuki Tsurusaki	Marine Le Mouël
Flora, enfant à la charge de la Gouvernante, soprano	Margot Genet	Sophie Chabert
Madame Grose, l'intendante, soprano	Marina Viotti	Anouk Molendijk
Peter Quint, ancien valet de chambre, ténor	Tristan Blanchet	Augustin Laudet
Mademoiselle Jessel, ancienne gouvernante, soprano	Cécile Houillon	Helen Weintritt

#### Orchestre de l'HEMU

Violon 1, Yevgeniya Suminova

Violon 2, Rasma Larsens

Alto, Evgeny Franchuk

Violoncelle, Marielle Schiltknecht

Clarinete, Sara Martelo Torres

Basson, Gordon Fantini

Cor, Isabelle Sierro

Piano, célesta, Elisavetha Touliankina

Contrebasse, Kazuaki Tsuda

Flûte, Tatiana Timonina

Hautbois, Sylvain Faucon

Harpe, Arianna Rossi

Percussion, Vera Muehlebach

Représentations scolaires

BCV Concert Hall, Voie du chariot 23, Lausanne

11 septembre 2014, 14h00

12 septembre 2014, 14h00

Renseignements

Claudia Santucci, chargée de projet

T. +41 21 321 35 37

[claudia.santucci@hemu-cl.ch](mailto:claudia.santucci@hemu-cl.ch)

## THE TURN OF THE SCREW (LE TOUR D'ÉCROU)

un opéra de chambre en deux actes de Benjamin Britten (1913 – 1976)

sur un livret de Myfanwy Piper (1911-1997)

d'après la nouvelle de Henry James (1843-1916)

création au théâtre de *La Fenice* de Venise en 1954 avec la troupe de l'English Opera Group, sous la direction de Benjamin Britten, mise en scène de Basile Coleman, scénographie de John Piper.

### I. GÉNÉRALITÉS

#### I.1 CRÉATION ET RÉCEPTION DE L'ŒUVRE

*Le tour d'écrou* est le huitième opéra chanté en anglais que Britten crée avec la troupe de l'English Opera Group (EOG), qu'il cofonde en 1947. La première se déroule au Teatro *La Fenice* de Venise le 14 septembre 1954 sous la direction du compositeur.

Le succès est au rendez-vous, même si le parti pris consistant à représenter les fantômes sur scène, tels que les perçoivent les protagonistes, fait l'objet de critiques lors des premières représentations, mais il semblerait que ces réserves se soient évanouies rapidement.

Cette première production voyagea pendant plus de quinze ans et tourne en Angleterre, puis, avec une distribution légèrement modifiée, au Canada (1957), à Tokyo et Montevideo (1958), Moscou et Leningrad (1963). Le *Screw* a évidemment été représenté au Festival créé par Britten à Aldeburgh (1961).

Le sujet même de l'opéra, malgré ses allusions à l'homosexualité et à la pédophilie, n'a pas été à l'origine de scandales majeurs. Certains critiques notent que si Britten a mis autant de temps avant de voir en la nouvelle de James un sujet potentiel, c'est qu'il aurait senti que le public devait être prêt à accepter une telle œuvre. Le compositeur lui-même avait sans doute besoin d'une certaine maturité pour pouvoir aborder des thèmes qui le ramènent, dans une certaine mesure, à son propre vécu d'enfant abusé et d'homme homosexuel.

#### I.2 REPÈRES BIOGRAPHIQUES



**Photo 1** Benjamin Britten, ©Britten-Pears Foundation

Le compositeur, pianiste et chef d'orchestre **Benjamin Britten** naît le 22 novembre 1913 à Lowestoft, dans le Suffolk (Est de l'Angleterre). C'est un enfant ultra-sensible, attaché à sa mère, terrifié dès le plus jeune âge par toute forme de violence. Dès 1920, il prend des cours de piano et compose des petites mélodies qui traduisent déjà son attachement à la mer. En 1928, soit deux ans avant d'entrer au Royal College of Music de Londres, il étudie la composition avec Frank Bridge qui le prend sous son aile. L'année 1937 marque sa rencontre avec celui qui sera son compagnon de vie et de travail, le ténor Peter Pears, avec qui il emménagera rapidement. On dit que c'est le timbre particulier de la voix de Peter qu'il a dans l'oreille lorsqu'il compose; il lui dédiera ses plus grands rôles de ténor et ses plus belles mélodies. Les convictions pacifistes des deux hommes les incitent à fuir l'Europe en guerre pour les USA. Britten déteste New-York, souffre du mal du pays... Ils rentrent en 1945 et s'installent à Aldeburgh, dans le Suffolk natal de Benjamin face à la mer qu'il aime tant. La même année, le compositeur rencontre un succès majeur et immédiat avec la création de son opéra

*Peter Grimes*. A noter que l'Angleterre, qui, selon les spécialistes, n'a jamais véritablement réussi à créer un opéra national, est particulièrement fière du travail de Britten dans ce domaine. Sa renommée internationale en tant que compositeur d'opéra est depuis lors acquise. L'année suivante, il fonde sa propre troupe, l'English Opera Group, compose son premier opéra de chambre (cf. point I.4) ainsi qu'une œuvre pédagogique pour orchestre symphonique, *Young Person's Guide to the Orchestra*. En 1948, il fonde son festival à Aldeburgh et invite les plus grands musiciens du moment comme le baryton Dietrich Fischer-Dieskau, Rostropovitch, Julian Bream. Sa vaste propriété lui permet de créer un centre pour soutenir les jeunes musiciens talentueux. Il crée donc une sorte de pôle artistique dont l'activité est toujours très intense aujourd'hui. Dès les années 1956, il voyage à Bali et se laisse influencer par la musique qu'il y découvre. L'année 1962 marque la création d'une pièce célèbre, le *War Requiem*, par le biais de laquelle Britten dénonce les horreurs de la guerre. Son opéra, *Mort à Venise* (1973), est sa dernière œuvre majeure. Il décède le 4 décembre 1976 à Aldeburgh. Britten laisse un important corpus d'une grande variété. Notons qu'il est particulièrement connu pour ses compositions vocales - scéniques ou non - dont une partie est dédiée aux enfants (opéras et œuvres pour chœurs d'enfants).





**Photo 2** Myfanwy et John Piper. Photo: Michael Ward.

**Myfanwy Piper**, de son nom de jeune fille Mary Myfanwy Evans, est une critique d'art et librettiste née à Londres le 28 mars 1911. Cette passionnée d'art fonde une revue anglaise dédiée à l'art abstrait, *Axis*, qui est publiée entre 1935 et 1937. Dans les mêmes années, elle rencontre et épouse **John Piper**, peintre spécialisé dans les représentations

architecturales, designer pour le théâtre, qui l'assiste dans son travail à *Axis*. Myfanwy fait la connaissance de Benjamin Britten par le biais de John, qui est le designer de l'English Opera Group, troupe d'opéra co-crée par le compositeur. C'est Myfanwy qui aurait proposé à Britten de réaliser un opéra sur la nouvelle de James. Devant son enthousiasme pour l'ouvrage, le compositeur lui confie l'écriture délicate du livret. Elle signera également le texte chanté des deux derniers opéras de Britten: *Owen Wingrave* (1971, d'après une œuvre de Henry James) et *Mort à Venise* (1973, d'après Thomas Mann). Mme Piper meurt le 18 janvier 1997.



**Photo 3** Henry James, par John Singer Sargent Charcoal, 1912

L'écrivain **Henry James** est né à New York le 15 avril 1843 et mort à Londres

le 28 février 1916. Comme il a passé la majeure partie de sa vie en Angleterre, il est naturalisé britannique à la fin de sa vie et reçoit l'ordre du Mérite. Il est considéré comme un grand maître de la littérature dont le catalogue des œuvres témoigne de l'intensité avec laquelle il écrivait. On y retrouve des romans, des nouvelles (genre qu'il apprécie particulièrement), des pièces de théâtre. Avec *Le tour d'écrou*, il mène une

réflexion particulièrement poussée sur la stratégie d'écriture que représente

l'utilisation du non-dit, élément clé qui fait le succès de cette nouvelle.

### **I.3 SYNOPSIS**

#### **Acte I**

##### **Prologue**

Un narrateur pose le cadre d'une curieuse histoire, celle d'une jeune gouvernante qui rencontre l'oncle de deux enfants orphelins. Trop occupé par sa vie londonienne, il demande à la jeune femme de prendre soin des bambins en lui faisant la promesse de ne jamais prendre contact avec lui. Charmée par cet homme, malgré ses hésitations, elle accepte.

##### **Scène 1, Le voyage**

Pendant le voyage qui la mène à Bly, la Gouvernante, inquiète, nerveuse, tente de se rassurer sur la pertinence de son choix; elle se questionne sur son avenir proche et s'encourage à être forte. Déjà, elle évoque l'amour maternel qu'elle est prête à offrir aux enfants.

##### **Scène 2, L'accueil**

A Bly, manoir isolé dans lequel se déroule l'action, Madame Grose, la vieille intendante, se réjouit de l'arrivée de la jeune femme. Elle tente vainement de gérer l'impatience des enfants qui chahutent autour d'elle. Dès son arrivée, la Gouvernante fait connaissance avec Madame Grose et s'extasie sur la beauté de Miles, le jeune garçon, et Flora, sa petite sœur. Les bambins entraînent la Gouvernante dans le parc; la jeune femme se sent comme chez elle.

##### **Scène 3, La lettre**

Un événement va bouleverser les deux femmes. Madame Grose apporte à la Gouvernante une lettre qui lui est adressée. Il y est mentionné que Miles a été définitivement renvoyé de l'école pour avoir été "mauvais". Madame Grose est catégorique, Miles a toujours été un bon garçon. Convaincues qu'il est innocent, les deux femmes s'extasient devant la gentillesse de Miles qui joue et chante une célèbre comptine anglaise avec sa sœur.

##### **Scène 4, La tour**

La Gouvernante se promène seule dans le grand parc quand soudain, elle voit un inconnu qui se tient en haut de la tour du manoir. L'homme la fixe d'un air inquiétant.

### **Scène 5, La fenêtre**

L'épisode s'ouvre sur une scène de jeu de poursuite entre Miles et Flora, qui entonnent une nouvelle comptine avant de sortir. La Gouvernante, qui a oublié ses gants, entre dans la pièce. Elle est surprise par le même homme qui l'observe par la fenêtre. Madame Grose arrive et, voyant que la jeune femme a blêmi de peur, se met à la questionner. Elle lui décrit précisément l'homme qu'elle a vu. Madame Grose reconnaît immédiatement Peter Quint. Désespérée, elle explique que Quint, l'ancien majordome, passait beaucoup de temps avec Miles et qu'il avait la fâcheuse habitude d'être "trop libre" avec tout le monde. Mademoiselle Jessel, l'ancienne gouvernante, aurait également été influencée par cet homme qui obtenait toujours ce qu'il voulait. Madame Grose annonce à la Gouvernante que Quint, dont elle n'aimait pas les manières, a été retrouvé mort et que Mademoiselle Jessel est également décédée. La Gouvernante, terrifiée, prend conscience du danger qui guette Miles et Flora. Elle se sent alors investie d'une mission: "Je dois protéger les enfants".

### **Scène 6, La leçon**

Dans la salle de classe, Miles récite son latin. Flora tente par tous les moyens d'attirer l'attention de la Gouvernante, mais cette dernière insiste pour que Miles poursuive sa leçon. Le garçon interprète alors la chanson "Malo" qu'il dit avoir inventée lui-même et qui exprime son profond mal-être d'adolescent. La Gouvernante reste interdite.

### **Scène 7, Le lac**

La Gouvernante profite d'une escapade au bord du lac de la propriété de Bly pour improviser une leçon de géographie avec Flora. Alors que la fillette est occupée à chanter une berceuse à sa poupée, la Gouvernante s'endort. A son réveil, elle aperçoit une femme à l'autre bout du lac; c'est Mademoiselle Jessel. La jeune femme est persuadée que Flora a vu son ancienne gouvernante, même si elle ne dit rien.

### **Scène 8, La nuit**

Les enfants ont quitté leurs chambres en pleine nuit pour rejoindre les fantômes. Quint appelle Miles de son chant le plus séduisant et entonne un air dans lequel il fait son autoportrait et encourage Miles à lui poser toutes les questions qu'il veut, car il a les réponses. Mademoiselle Jessel attire également Flora en lui rappelant tous les personnages féminins au destin amoureux tragique dont elle lui narrait la vie. Envoutés,

les enfants jurent de garder secrète leur relation avec les fantômes. Madame Grose et la Gouvernante les retrouvent. Miles justifie son escapade nocturne en disant à la Gouvernante qu'il est "mauvais".

## **Acte 2**

### **Scène 1, Colloque et soliloque**

Les revenants dévoilent leur désir de possession des enfants. Quint dit qu'il cherche un ami prêt à le suivre et qui nourrirait son "pouvoir croissant". Mademoiselle Jessel apparaît à son tour et annonce vouloir elle aussi un ami pour l'aider à supporter son chagrin de femme déçue par l'amour. Ils se rejoignent dans un duo qui se clôt par la phrase tirée du poème de Yeats "la cérémonie de l'innocence est noyée". La Gouvernante est dépassée par les événements qui se déroulent à Bly : "O innocence, tu m'as corrompue".

### **Scène 2, Les cloches**

Sur le chemin de l'église, les enfants entonnent un bénédicité des plus absurdes qui tourne à la perfidie. La Gouvernante se rend compte qu'il n'y a rien d'innocent dans le jeu des enfants. Persuadée qu'ils sont sous l'influence des fantômes, elle s'entretient avec Madame Grose qui lui conseille d'écrire à leur oncle. La jeune femme refuse net. Miles et la Gouvernante se retrouvent seuls. Le garçon l'interroge sur son retour à l'école et confie à la jeune femme qu'il grandit...

### **Scène 3, Mademoiselle Jessel**

La Gouvernante découvre Mademoiselle Jessel assise à son bureau dans la salle de classe. Le spectre se lamente et exprime à nouveau sa détermination à rester à Bly. La Gouvernante, décide d'écrire à l'oncle des enfants : elle demande à le rencontrer au plus vite pour l'informer de ce qui se passe.

### **Scène 4, La chambre**

La Gouvernante entre dans la chambre de Miles alors que celui-ci chante "Malo", perdu dans ses pensées. La Gouvernante tente de le questionner sur ce qui s'est passé à l'école. Quint appelle le garçon pour l'empêcher de se confier. La bougie s'éteint soudainement, provoquant les craintes de la Gouvernante. Miles prétend l'avoir soufflée...

### **Scène 5, Quint**

Inquiet du contenu de la lettre que la Gouvernante a écrite à l'Oncle, Quint abandonne son ton charmeur et ordonne à Miles de voler la lettre. L'enfant lui obéit.

### **Scène 6, Le piano**

La Gouvernante et Madame Grose s'extasie sur les talents pianistiques de Miles et sur son intelligence. Flora et Madame Grose jouent au jeu de la ficelle. Flora entonne une berceuse pour endormir l'intendante afin de se rendre au bord du lac sans se faire remarquer. Miles, complice, se lance dans une improvisation virtuose afin de distraire la Gouvernante pendant que sa sœur s'éclipse. Constatant l'absence de la fillette, la Gouvernante réveille Madame Grose et toutes deux se précipitent dehors.

### **Scène 7, Flora**

La Gouvernante tente de faire avouer à Flora qu'elle est venue pour rejoindre Mademoiselle Jessel. Cette dernière s'empresse de demander à la fillette de garder le silence. La Gouvernante insiste et la petite proteste, assurant qu'elle ne voit rien ni personne. Devant l'acharnement de la Gouvernante, elle s'emporte et prie Madame Grose de l'emmener loin de la jeune femme qu'elle trouve cruelle, mauvaise, détestable. La Gouvernante, se sent abandonnée: elle sait qu'elle a perdu Flora.

### **Scène 8, Miles**

Madame Grose et Flora quittent définitivement Bly. Miles et la Gouvernante sont seuls. La jeune femme incite le garçon à lui expliquer ce qui le tourmente. Alors que le petit semble prêt à se laisser aller à la confidence, Quint lui ordonne de se méfier. Sous la pression, Miles avoue avoir volé la lettre. La jeune femme, persuadée que le garçon sera sauf s'il prononce le nom de celui qui le hante, fait pression sur Miles. De son côté, Quint lui ordonne de se taire pour préserver leur secret. Pris au piège, Miles s'écroule en hurlant : "Peter Quint! Démon que vous êtes". Quint disparaît, conscient d'avoir échoué. La Gouvernante pense tout d'abord avoir sauvé le garçon. Lorsqu'elle réalise qu'il est mort, elle entonne la chanson "Malo", inventée par Miles.

## **I.4 L'OPÉRA DE CHAMBRE, UNE NOUVELLE FORME D'ART**

Dans une lettre qu'il adresse à Ralph Hawkes, le 30 juin 1946, Britten s'exprime de façon très directe sur ce qu'il entend par le terme *opéra de chambre*. «Je suis passionné à l'idée de développer une nouvelle forme d'art (l'opéra de chambre ou ce que tu veux) qui se tiendrait aux côtés du grand opéra, comme le quartet se tient aux côtés de l'orchestre. J'espère écrire beaucoup d'œuvres pour cela.»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Lettre citée In Arnold Whittall, (1982), *The Music of Britten and Tippett, Studies in themes and techniques*, Cambridge: Cambridge University Press, p.95 [trad. Marie Chabbey].

Après avoir été révélé en tant que compositeur d'opéra avec *Peter Grimes* (1945), Britten désire apporter un souffle nouveau à la forme classique du genre, via la composition d'opéras de chambre permettant d'exploiter une nouvelle esthétique. Cette idée répond également à un contexte historique bien particulier: les réalités économiques après la deuxième Guerre Mondiale n'étaient pas propices à la création artistique et ne favorisaient donc pas les grandes productions. Britten lui-même en avait pleinement conscience puisque c'est précisément les contraintes financières relatives à ses productions qui l'ont poussé à former sa propre troupe: l'English Opera Group, puis surtout à créer son propre Festival à Aldeburgh, sa ville de résidence dans l'est de l'Angleterre. L'opéra de chambre, nécessitant un effectif réduit, tant sur le plan vocal qu'instrumental, offrait des intérêts logistiques et financiers évidents: il était possible de se produire dans des salles de dimensions modestes et pas uniquement dans des grands théâtres équipés pour accueillir un opéra ; par ailleurs, le nombre d'intervenants nécessitait un budget moins important.

Concrètement, un opéra du type de *Peter Grimes* comporte un orchestre symphonique, un grand chœur, et treize rôles, soit plus d'une centaine de personnes. La partition du *tour d'écrou* est prévue pour treize instruments solistes et six chanteurs. Britten a écrit trois opéras de chambre: *Le viol de Lucrèce* (1946), *Albert Herring* (1947) et *Le tour d'écrou* (1954).

## I.5 LES PROTAGONISTES

Le Prologue, homme	ténor (voix aiguë d'homme)
La Gouvernante, jeune femme	soprano (voix aiguë de femme)
Quint, fantôme de l'ancien majordome	ténor
Mlle Jessel, fantôme de l'ancienne gouvernante	soprano
Miles, jeune garçon, frère de Flora	voix de garçon qui n'a pas mué
Flora, jeune fille, sœur de Miles	soprano
Mme Grose, vieille intendante	soprano

### Quelques considérations quant à la distribution

Lors de la première représentation du *tour d'écrou*, le personnage du Prologue a été interprété par le même chanteur qui jouait Quint. Cette ambiguïté dans la distribution a souvent été reprise dans les productions suivantes, et ce sera le cas dans la mise en scène d'Armand Deladoëy à l'HEMU en septembre 2014.

A l'origine, Britten a dédié le rôle de Miles à un jeune chanteur talentueux, David Hemmings. Le rôle de Flora était interprété par une jeune femme adulte de très petite

taille, Olive Dyer, qui s'était spécialisée dans les rôles d'enfants. Britten a justifié sa décision de ne pas faire apparaître deux enfants sur scène par le fait que la partition de Flora est plus exigeante que celle de Miles. De plus, il lui semblait trop risqué de partir à Venise avec deux enfants qu'il faudrait gérer tout au long des répétitions et des représentations. Dans les enregistrements disponibles du *tour d'écrou*, nous notons que le rôle de Miles est systématiquement attribué à un jeune garçon, conformément au choix de Britten. Il faut souligner que ce dernier avait une très grande connaissance des voix d'enfants pour lesquelles il a composé un grand nombre d'œuvres importantes (*Ceremony of carols, Le petit ramoneur...*). Le personnage de Flora est, quant à lui, parfois interprété par une femme adulte, et parfois par une jeune chanteuse. Dans la production de l'atelier lyrique de l'HEMU - tous les étudiants qui y participent étant des adultes - c'est une chanteuse déguisée en garçon qui interprétera le rôle de Miles; la voix de soprano étant celle qui est la plus proche d'une voix de jeune garçon avant la mue.

## I.6 L'ORCHESTRE

L'orchestre du *tour d'écrou* est composé de treize instruments solistes :

flûte (+ flûte piccolo et flûte alto)

hautbois (+ cor anglais)

clarinette en Sib (+ clarinette basse)

basson

cor

deux violons, alto, violoncelle, contrebasse

piano (+ célesta)

harpe

percussion (timbales, tambours, tom-tom, gong, cymbales, triangle, wood-block, Glockenspiel, cloches)

### ☞ *En classe*

Suggestions d'écoute pour comprendre le timbre particulier de l'orchestre du *tour d'écrou* par rapport à l'orchestre symphonique :

- La passacaille de *Peter Grimes* (Acte II, interlude IV)
- l'extrait du *tour d'écrou*. la variation VII de l'acte I.

En écoutant des extraits du *tour d'écrou*, tenter de reconnaître les instruments (insister sur ceux qui caractérisent les personnages: harpe et célesta). Se référer aux considérations sur les personnages (point IV).

## I.7 LA SOURCE: LE TOUR D'ÉCROU D'HENRY JAMES

### I.7.1 Généralités

Dès sa publication en 1898, la nouvelle d'Henry James connaît une popularité croissante auprès de générations de lecteurs, perturbés et effrayés par l'œuvre que certains considèrent comme l'histoire de fantôme la plus réussie jamais publiée.

L'idée du *Turn of the Screw* naît d'une histoire racontée à James par l'Archevêque de Canterbury mentionnée dans le Notebook de l'auteur le 12 janvier 1895 et dont voici un extrait:

*Noter ici l'histoire de fantôme qui m'a été racontée à Addington... par l'archevêque de Canterbury : son plus vague, imprécis, pâle croquis – étant tout ce qui lui a été narré (de façon très mauvaise et imparfaite), par une femme qui n'avait aucun art dans ce domaine et aucune clarté : l'histoire de jeunes enfants (indéfinis en nombre et en âge) laissés aux bons soins de serviteurs dans une vieille maison de campagne, à la suite de la mort, présumée, des parents. Les serviteurs mauvais et dépravés, ont corrompu et dépravé les enfants ; les enfants sont mauvais, démoniaques à un degré sinistre. Les serviteurs meurent (l'histoire est vague à propos de la façon dont cela s'est produit) et leurs apparitions, leurs silhouettes, reviennent pour hanter la maison et les enfants, dont ils semblent attirés, qu'ils invitent et sollicitent, depuis des lieux dangereux, un fossé profond derrière une clôture détruite, etc. – pour que les enfants s'autodétruisent, se perdent, en leur répondant, en cédant à leur pouvoir. Tant que les enfants ne sont pas en leur présence, ils ne sont pas perdus, mais ils essayent et essayent et essayent, ces présences démoniaques, de prendre possession d'eux. Tout tourne autour des enfants « venir là où ils sont ». Tout est obscur et imparfait, l'image, l'histoire, mais il y a un effet étrangement horrible en cela. L'histoire doit être racontée – selon toute évidence – par un spectateur, observateur extérieur.<sup>2</sup>*

Ce n'est que deux ans plus tard que cette histoire servira à James pour l'élaboration d'une nouvelle, qui sera publiée tout d'abord dans le journal *Collier's Weekly* en douze épisodes, soit de janvier à avril 1898, puis dans son intégralité, dans ce qui est communément appelé l'édition de New York après quelques révisions de l'auteur lui-même. Notons que cette nouvelle a également inspiré le réalisateur Jack Clayton pour son fameux film *The Innocents* (1961).

Pour le présent dossier, nous avons choisi de nous référer à la version bilingue traduite par Jean Pavans éditée par Gallimard (cf. bibliographie).

---

<sup>2</sup> Notebook d'Henry James, 12 janvier 1895 [trad. Marie Chabbey].



### I.7.2 Stratégies d'écriture d'Henry James : l'ambiguïté comme source d'angoisse

La note de James citée plus haut révèle deux des thèmes clés qui jalonnent *The Turn of the Screw*, (nous pensons à la fois à la nouvelle et à l'opéra de Britten), à savoir, l'ambiguïté et l'innocence.

En tant que maître de la littérature fantastique ayant abondamment réfléchi aux difficultés relatives à l'élaboration d'une *ghost story*, tant sur le plan formel que sur celui du contenu, James sait que l'ambiguïté et le non-dit sont autant d'éléments qui stimulent l'imagination du lecteur. L'évocation du mal dans un tel texte semble suffire à ce que le lecteur, influencé par ses propres angoisses, s'imagine les choses les plus horribles; c'est d'ailleurs ce sur quoi James insiste dans la préface du *tour d'écrou* : «Je me suis dit, rends seulement la vision générale du démon que se fait le lecteur suffisamment intense [...] et sa propre expérience, sa propre imagination, sa propre sympathie [...] le *rapprochera* assez suffisamment de toutes les particularités. Fais-lui penser au démon, fais-lui penser à cela pour lui-même, et tu es libéré de pauvres spécifications.»<sup>3</sup>

Dans *Le tour d'écrou*, la force dramatique des non-dits est renforcée par la structure et par la construction dramaturgique particulière et originale de la nouvelle. Cette fin des années 1890 marque en effet une période de grandes expérimentations pour James. Il décide de rompre avec la tradition victorienne qui prône le réalisme au sein de la fiction en préconisant l'usage d'un narrateur omniscient qui, alors qu'il s'adresse au lecteur, semble avoir les événements et les protagonistes sous son contrôle. Pour James, le réalisme consiste plutôt à présenter les faits selon le point de vue d'un nombre limité de personnages afin de laisser planer le doute quant à la fiabilité de leurs déclarations. Dans *Le tour d'écrou*, James pousse ce système à l'extrême, puisque le lecteur est informé des événements survenus à Bly grâce au seul témoignage de la gouvernante, dont la lettre est lue par le narrateur à ses invités. L'abondance de lectures dont cette nouvelle a fait l'objet s'explique en grande partie par la particularité du narrateur choisi par James; la crédibilité de la gouvernante est fortement fragilisée, à la fois par son rôle au sein même de la fiction et notamment par la relation qu'elle entretient avec les enfants, avec son employeur ou avec Madame Grose, mais aussi par la manière dont elle gère les sentiments qu'elle éprouve ainsi que ses propres expériences, qu'elle se garde d'ailleurs bien de nous livrer. En effet, James ne nous dit presque rien de cette gouvernante qu'il ne désigne que par son rôle auprès des enfants et dont nous ignorons le nom, le passé, et également l'avenir: le texte ne permet d'obtenir aucune information relative aux

---

<sup>3</sup> Henry James, In Art of the Novel, p. 176 [trad. Marie Chabbey].

événements ou quant au temps qui s'est écoulé entre la mort de Miles et le moment où elle écrit la lettre, alors qu'elle a quitté Bly.

D'autre part, l'absence de l'oncle des enfants n'est que brièvement évoquée : on le sait très pris par sa carrière et sa vie en général, mais les raisons profondes pour lesquelles il renonce à son autorité ne sont pas exprimées. Ainsi, le fait qu'il rende la Gouvernante totalement responsable du sort des petits et qu'il insiste sur le fait qu'il ne veut pas avoir de nouvelles intensifie le mystère qui entoure Bly et ses résidents. De plus, James semble jouer sur la notion même de nouvelle fantastique, puisqu'il laisse planer le doute quant à la réelle présence des fantômes. Au sein d'une œuvre de fiction, l'existence des fantômes peut être acceptée par le lecteur, dès lors que le texte lui-même l'atteste. Le fait est que James évite volontairement toute stratégie littéraire qui ferait de l'existence des revenants un élément irréfutable au sein de la fiction. L'auteur laisse donc la porte ouverte à de nombreuses interprétations. Ainsi, et pour cultiver cette ambiguïté sur leur présence «réelle», les personnages de Quint et de Mademoiselle Jessel sont incapables d'interagir, entre eux ou avec les protagonistes, que ce soit verbalement ou physiquement. De plus, il semblerait que les spectres apparaissent uniquement en présence de la Gouvernante, puisque aucun autre protagoniste, pas même les enfants, ne mentionnent fermement le fait de les avoir aperçus. Le doute subsiste néanmoins lorsque Miles prononce ses dernières paroles: "Peter Quint - démon que vous êtes!"

### **I.7.3 Les tendances dans l'interprétation de l'œuvre de James: *story 1* et *story 2***

La première lecture, ou *story 1*, considère que les fantômes de Quint et Mademoiselle Jessel existent indépendamment de l'interprétation de la Gouvernante. Cette vision de l'œuvre est accréditée par la proximité d'Henry James avec la Society for Psychical Research fondée en 1882 que son frère, William James, psychologue et philosophe, lui avait présentée. La société attestait l'existence des fantômes et récoltait des témoignages de leurs apparitions afin de les étudier. Dans la nouvelle, les descriptions de leurs apparitions sont relativement proches des observations de la société, qui insiste sur le fait qu'ils sont généralement calmes et silencieux. Néanmoins, et malgré leur mutisme, dans le contexte de l'écriture d'une nouvelle fantastique, les spectres des anciens employés se doivent d'être malintentionnés, d'autant plus que, selon Madame Grose, Quint et Mademoiselle Jessel auraient, déjà eu de leur vivant un certain pouvoir sur les enfants dont on ne connaît pas la nature mais que l'on sent malsain.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> [la Gouvernante] «Et vous me dites qu'ils [Quint et Miles] étaient de « grands amis » ?

- Oh, ce n'était pas *lui* ! déclara Madame Grose avec emphase. C'était Quint qui se le figurait. Pour jouer avec lui, veux-je dire... pour le gêter. » [...] « Quint était beaucoup trop libre. » [la Gouvernante] « Trop libre avec mon garçon ?

- [Madame Grose] Trop libre avec tout le monde ! ». Henry James, *The Turn of the Screw*, Paris: Gallimard, Ch. 11 p. 105 [trad. Jean Pavans].

L'autre grande tendance est de lire *Le tour d'érou* en se référant à des théories psychologiques modernes qu'Henry James aurait pu connaître, alors qu'il s'intéressait au traitement de sa sœur Alice. C'est d'ailleurs William James lui-même qui prit en charge sa maladie, une neurasthénie engendrant des troubles hystériques. Rien n'indique avec certitude que James aurait continué à s'intéresser à la psychologie et aurait lu Freud après le décès de sa sœur, malgré les recommandations de William. Néanmoins, on note une certaine ressemblance entre la gouvernante de la nouvelle et le cas d'une gouvernante viennoise qui souffrait de lassitude, et non pas d'hystérie et d'hallucinations, jusqu'à ce que Freud l'encourage à admettre qu'elle était amoureuse du père des enfants dont elle s'occupait. Sans se perdre dans les détails, la *story 2* nie l'existence des fantômes et se base sur le fait que les sentiments amoureux inavoués et les frustrations de la Gouvernante, générés par l'absence de relation avec son employeur, lui provoquent des hallucinations. Les enfants sont alors victimes des désillusions de la Gouvernante plutôt que d'un pouvoir surnaturel. Notons qu'elle semble se servir de son autorité sur les enfants pour compenser son insatisfaction.

Dans la perspective d'une réflexion sur l'opéra de Britten, la notion de possession qui jalonne la *story 1* est intéressante dans la mesure où, associée à l'enfance, elle traduit au mieux les préoccupations du compositeur. Britten et Myfanwy semblent bien peu intéressés par les enjeux psychologiques avancés dans la *story 2*. L'enjeu du passage à la scène sera de maintenir les réseaux d'ambiguïtés et de non-dits proposés par James pour recréer à l'opéra, une œuvre qui ne se soumet pas à une interprétation univoque.

#### ☞ *En classe*

Il est préférable d'abandonner l'idée d'analyser l'œuvre, tant littéraire que scénique, dans le but de prouver la validité d'une interprétation qui aurait percé le mystère du texte de James.

Pour une meilleure compréhension, il serait donc intéressant de faire réfléchir les élèves sur certains points clés et de confronter leurs idées; le but étant de les rendre sensibles à la différence entre ce que le texte dit clairement et la marge de manœuvre laissée à l'interprétation.

Un de ces éléments importants pourrait concerner la nature du danger que représentent les fantômes, sur la base de leurs apparitions au premier acte de l'opéra, et surtout suite aux explications de Madame Grose (A.I, sc. 5). Il serait intéressant de voir comment leur propre imagination fonctionne et comment ils réagissent aux stratégies d'écriture de James.

## II. L'INNOCENCE BAFOUÉE, UNE THÉMATIQUE EN OR POUR BRITTEN

Le réseau d'ambiguïtés mis en place par James tourne autour de l'innocence des enfants, du désir de possession des adultes (qu'il s'agisse de la Gouvernante ou des fantômes) qui mène un jeune garçon à la mort. Ce dernier point est probablement celui que James traite avec le plus d'équivoque et qui a d'ailleurs fait couler beaucoup d'encre. La majorité de la littérature consacrée tant à la nouvelle qu'à l'opéra laissent percevoir l'ombre d'une relation pédophile entre Quint et Miles, éventuellement entre Mademoiselle Jessel et Flora, voire entre la Gouvernante et Miles. Fidèle à sa stratégie d'écriture visant à réaliser un texte échappant à une interprétation univoque, James ne permet pas au lecteur de vérifier cette hypothèse de façon irréfutable. Certains critiques disent d'ailleurs que Britten aurait profité de l'opacité du texte original pour aborder un thème extrêmement sensible qui le toucherait de près à plusieurs égards.

A huit ans, il est inscrit en tant qu'élève externe à la South Lodge School, où il prend d'ailleurs ses premières leçons de piano. En évoquant sa petite enfance à l'école, il se souvient que le directeur de l'établissement avait la main lourde pour réprimander les élèves et semblait prendre un plaisir sadique à les frapper : «Pour les corrections sérieuses, on assemblait l'école tout entière, le criminel était exposé aux yeux de tous, puis on l'emmenait au dortoir situé au-dessus de la salle de classe.»<sup>5</sup> Il s'est dit choqué par ces pratiques cruelles et humiliantes contre lesquelles personne ne s'insurgeait : «Apprendre que l'on fermait les yeux sur ce genre de comportement, que c'était même approuvé, m'a profondément marqué.»<sup>6</sup> Au cours des années cinquante, il s'amusera à revenir sur cette période de son enfance en parlant de lui à la troisième personne :

*Il était une fois un élève de cours préparatoire. Son nom : Britten, ses initiales, B.B., le numéro de son vestiaire, 17. C'était un petit garçon plutôt ordinaire. Il gardait sa ceinture à boucle en forme de serpent au lit, il appréciait le cricket, un peu moins le football (encore qu'il se débrouillait bien), il adorait les mathématiques, s'en sortait en histoire, était effrayé par le latin. Il se comportait correctement, s'attifait mal, tout en restant dans le domaine de l'admissible. Il limitait ainsi ses contacts avec la canne ou le chausson...<sup>7</sup>*

Malgré cette stratégie destinée à passer sous silence les éventuels sévices subis, plusieurs témoignages signalent qu'il aurait été victime d'abus sexuels à l'époque où il fréquentait South Lodge. Dans sa biographie du compositeur, Humphrey Carpenter cite un extrait des Notes sur Benjamin Britten rédigées par Eric Crozier, dans lesquelles il affirme que Britten a reconnu avoir été violé par l'un de ses maîtres d'école. Le témoignage suivant

---

<sup>5</sup> Britten, In Mildred Clary, *Benjamin Britten ou le mythe de l'enfance*, Paris, Buchet/Chastel, 2006, p.17.

<sup>6</sup> *ibid.* 171, p.18.

<sup>7</sup> *ibid.* 172.

confirme plus ou moins ses dires. Alors que Britten et Pears séjournent aux Etats-Unis en 1939, ils logent chez Elizabeth Mayer, une personne pour qui les deux hommes ressentent une profonde affection. Amenée à s'occuper du compositeur lors d'une grave maladie, Beata Sauerlander, fille de Mme Mayer, déclare : « Dans son délire, il s'est beaucoup livré, notamment au sujet d'une expérience sexuelle traumatisante qu'il aurait subie au cours de son enfance et qui ne cessait de le troubler. »<sup>8</sup> Selon Mildred Clary, ce témoignage est crédible dans la mesure où « lorsqu'on sait que le directeur de South Lodge School enlevait le pantalon et le caleçon du garçon qu'il fouettait, on peut, en tout cas, se poser la question... »<sup>9</sup>

Compte tenu de ces diverses informations, il est légitime de percevoir dans ces expériences violentes le point de départ de son obsession pour le thème de la pureté souillée, de l'innocence meurtrie. Cette idée ne s'applique évidemment pas uniquement au *Screw*, mais à l'ensemble de ses œuvres. Les spécialistes qui abordent la correspondance entre la biographie du compositeur et sa musique, citent régulièrement la réplique suivante, tirée de son opéra de 1951, *Billy Budd* : « The pain'll soon pass. The shame'll never pass, the shame'll never pass, the shame'll never pass, never, never, never, never ». « N'est-ce pas de lui-même qu'il s'agit ? »<sup>10</sup>, se demande légitimement Mildred Clary.

Dans *Billy Budd*, il est question d'un jeune matelot enrôlé de force sur un navire de guerre britannique. Accusé à tort de fomenter une mutinerie, on l'empêche de s'expliquer et il frappe involontairement son accusateur qui tombe mort. Malgré les circonstances, il sera pendu. Son opéra pour enfants *Le petit ramoneur* met en scène un jeune garçon qui nettoie les cheminées; sa petite taille est considérée comme un atout majeur par les adultes qui l'exploitent! Sa chute dans le conduit d'une cheminée l'amènera à être secouru par des enfants qui le retrouvent dans leur salon. Deux jeunes garçons ont perdu la vie alors qu'ils travaillaient pour le pêcheur Peter Grimes, dans l'opéra du même nom. Les enfants entre eux, à l'image des adultes, peuvent aussi être cruels; c'est le cas dans *Albert Herring*.

Les sous-entendus de James quant à la nature du désir de possession de Quint pourraient avoir fait écho au traumatisme subi par Britten. Néanmoins, le fantôme de l'ancien majordome est représenté musicalement de façon extrêmement séduisante ; cela nous semble peu à même de corroborer cette seule hypothèse. En ce cas comme dans toute sa démarche, Britten évite les clichés musicaux opposant le bien et le mal et nous

---

<sup>8</sup> Beata Sauerlander, in Mildred Clary, *Benjamin Britten ou le mythe de l'enfance*, Paris, Buchet/Chastel, 2006, p. 29.

<sup>9</sup> Mildred Clary, *Benjamin Britten ou le mythe de l'enfance*, Paris, Buchet/Chastel, 2006, p. 29.

<sup>10</sup> « La douleur disparaîtra rapidement. La honte ne disparaîtra jamais, la honte ne disparaîtra jamais, la honte ne disparaîtra jamais, jamais, jamais, jamais, jamais. » [trad. Marie Chabbey] (*Billy, Billy Budd*).

offre un discours complexe et nuancé. Alors que tous les biographes insistent sur l'engagement de Britten afin de sensibiliser les enfants à la musique et son attachement aux jeunes dont il s'entourait, une partie de la littérature récente consacrée au *Screw* fait plus ou moins timidement allusion au fait que le compositeur aurait lui-même lutté contre son attirance pour les jeunes hommes. Dans le film documentaire *Britten's Children*, ce sujet sensible est abordé par ses proches et ses amis. Si certains témoignages laissent entendre son attrait pour certains garçons qu'il côtoyait lors des productions de ses œuvres ou lors d'ateliers organisés à Aldeburgh, tous sont catégoriques sur le fait qu'il n'aurait jamais eu de geste déplacé ou constitué une menace. David Hemmings, le petit Miles de la première production du *tour d'écrou*, a d'ailleurs toujours souligné que l'attention et la tendresse que Britten lui a portées étaient dénuées de toute ambiguïté. Quoiqu'ils soient importants dans la compréhension des thématiques abordées, nous n'estimons pas pertinent de baser une analyse musicale sur ces éléments biographiques. Toutefois, les non-dits qui jalonnent l'œuvre, notamment quant au danger qui menace Miles, sont si proches de certaines zones d'ombre de la vie du compositeur qu'il nous semble essentiel de les mentionner. Sans trop s'avancer, il est légitime d'imaginer qu'en tant qu'artiste, Britten se servait de ses créations pour exprimer des souffrances inavouées ou inavouables. Sachant que l'homosexualité était passible d'emprisonnement en Angleterre, à l'époque de la composition du *Screw*, il eut été peu judicieux de la part du compositeur de s'exprimer publiquement sur sa vie privée. Sans chercher à remonter à ses peurs secrètes par le biais d'une étude de son opéra, nous ne pouvons que constater que son adaptation de l'œuvre de James insiste fortement sur la puissance et la dangerosité du désir de possession de Quint et de la Gouvernante sur Miles.

### **III. LES ENJEUX RELATIFS À L'ADAPTATION SCÉNIQUE DE LA NOUVELLE**

#### **III.1 PRINCIPES GÉNÉRAUX**

L'élément majeur et essentiellement nouveau qui caractérise le passage de la page à la scène d'opéra est évidemment la musique, ainsi que toutes les notions qui lui sont indissociables comme la forme, l'instrumentation, les timbres, les tonalités, les *tempi*, les carrures... Le compositeur a donc la charge de gérer l'association d'un texte, inspiré plus ou moins largement de la source, et de nouveaux moyens. Sur le plan formel, le passage de la nouvelle *The Turn of the Screw* à la scène musicale offre au spectateur la possibilité de vivre instantanément le déroulement de l'histoire, alors que les informations transmises au lecteur ont passé par plusieurs intermédiaires. Dans la nouvelle, le narrateur lit sa retranscription, prétendument exacte, d'une lettre offerte à Douglas par

une gouvernante qui désire lui faire part de son expérience horrible à Bly. Cette idée proche de la mise en abîme n'a pas été retenue par le compositeur et la librettiste, qui se libèrent ainsi du cadre subjectif et unidimensionnel de la lettre, permettant à tous les personnages d'être incarnés: de narratrice d'une histoire passée, la Gouvernante se transforme en actrice et interagit avec les autres protagonistes. Madame Grose et les enfants deviennent, dans l'opéra, des interlocuteurs directs, alors que dans la nouvelle, la Gouvernante transcrit leurs échanges verbaux sous forme de dialogue ou de citations. Tous ces éléments sont pour ainsi dire des conséquences logiques inhérentes à la transposition.

Les cas de Quint et de Mademoiselle Jessel sont différents, car la question de leur représentation constitue un choix d'interprétation fort. L'abondante littérature consacrée à l'œuvre de Britten et Piper ne manque pas de discuter le choix de l'incarnation des fantômes sur scène, mais également celui de les faire chanter. En effet, la nouvelle de James ne donne pas la parole aux fantômes, mystère oblige. Leur silence tout au long de l'histoire est d'ailleurs un argument essentiel en faveur de l'interprétation habituellement nommée *story 2* qui, comme nous l'avons vu, réfute l'existence des fantômes et considère que la Gouvernante souffre d'une maladie psychique provoquant des hallucinations. En attribuant un texte et des motifs musicaux à Quint et Mademoiselle Jessel, le compositeur et la librettiste semblent avoir nettement pris le parti de la *story 1* qui reconnaît une influence néfaste des revenants sur les enfants.

Qu'on privilégie la *story 1* ou *2*, les spécialistes s'accordent à dire que l'attestation de l'existence des fantômes au sein de l'opéra a été magistralement orchestrée, au point de n'altérer en aucune manière le réseau d'ambiguïtés proposé par James. En effet, leurs discours, composés de monologues, d'un duo entre revenants et de quelques appels sinistres aux enfants, ne révèlent ni la nature exacte de leur relation passée avec les bambins ni leurs intentions précises et ne modifient en aucun cas le cours de l'histoire, les actes de la Gouvernante et des autres protagonistes étant identiques à ceux de l'œuvre originale.

#### **En classe**

Lire le chapitre 3 (décrivant l'apparition de Quint en haut de la tour ou à la fenêtre (chapitre 4) et écouter la musique de Britten (scènes 4 et 5). Eventuellement premièrement en écoutant seulement la musique, (discuter des instruments, des

timbres...) et ensuite en regardant une, voire plusieurs versions de l'opéra mis en scène (cf. bibliographie).

Cette comparaison pourrait être également étendue à la version cinématographique de Jack Clayton *The Innocents* (cf. vidéographie recommandée).

### III.2 FORME MUSICALE ET RESSERRAGE DE L'ÉCROU

#### III.2.1 Forme thème et variations

La nouvelle de James est structurée de la façon suivante: un prologue et vingt-quatre chapitres. L'opéra de Britten, quant à lui, est composé de deux actes; le premier débute par un prologue et huit scènes, le deuxième est composé de huit scènes. Tout au long de l'œuvre, chaque scène est précédée d'un intermède instrumental. Le premier intermède introduit le thème et les autres sont ses variations. Chaque variation du thème permet de passer de l'atmosphère d'une scène à l'autre et d'assurer la continuité du drame. Ainsi, et conformément à ce que le titre de l'œuvre originale suggère, la musique évolue à mesure que l'histoire avance, donc à mesure que l'érou se resserre et que le danger croît. Les tours successifs de l'érou sont traduits par la progression tonale: le thème est en La, ainsi que la première scène, la deuxième en Si, et ainsi de suite pour atteindre La bémol avant de régresser par des tonalités bémolisées plus sombres dans le deuxième acte.

**Tableau 1** structure musicale générale de l'opéra de Britten

A.I									A.II							
Prolog.	s.1	s.2	s.3	s.4	s.5	s.6	s.7	s.8	s.1	s.2	s.3	s.4	s.5	s.6	s.7	s.8
	La	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	Lab	Lab	Solb	Fa	Mib	Réb	Do	Sib	La
										rupture						

|| = thème et ses variations

#### III.2.2 Le thème de l'érou

Le thème de l'œuvre, communément appelé thème de l'érou ou *Screw theme* (Ex.1), est composé d'une 4<sup>te</sup> juste, La-Ré, (ou plus précisément d'une série de quarts ascendantes enchaînées par tons entiers qui contient les douze sons du total chromatique) (Ex.2).





Ex. 1 Thème, A.I thème, (mes. 1-2), thème de l'écrou exposé entre le prologue et la variation 1 de la scène 2.



Ex. 2 Gamme par ton du Screw

Cet intervalle, qui jalonne l'intégralité du discours, se trouve au cœur de la trame dramatique du *tour d'écrou* et unifie les deux actes de l'opéra. Le drame se structure autour de la note de La, pôle tonal généralement associé à la beauté et l'innocence de l'enfance dans les œuvres de Britten<sup>11</sup>. Le développement thématique se réalise au fil des quinze variations, à l'image d'une vis sans fin qui se resserre progressivement. L'intervalle de 4te juste, faisant office de thème, est révélateur d'un point de vue dramaturgique à plusieurs égards. Tout d'abord, il illustre parfaitement l'idée de vis sans fin, puisque l'empilement de 4tes justes produit un cycle infini qui n'aboutit pas à une résolution. De plus, son organisation selon les douze sons du total chromatique «suggère par sa physionomie même, le serrage progressif de la vis.»<sup>12</sup> La progression de l'écrou semble déclenchée par la décision de la Gouvernante d'accepter l'offre de l'oncle des enfants: en effet, l'énonciation du thème (Ex.1) accompagne les mots «"J'accepte" dit-elle» prononcés par le Prologue.

De plus, l'intervalle de 4te juste fait souvent partie de la ligne vocale dans les chansons pour enfants : nous le retrouverons fréquemment dans *Le tour d'écrou*, mais il a également été utilisé dans le discours d'autres jeunes protagonistes dans le répertoire de l'opéra au 20<sup>e</sup> siècle.<sup>13</sup> En bref, l'intervalle du thème de l'écrou associé à la tonalité de La majeur traduit musicalement la volonté du compositeur de faire du thème de l'enfance l'élément central du discours dramatique. Dès lors, la progression de l'écrou apparaît également comme une métaphore de l'évolution naturelle d'un enfant vers le monde des adultes.

<sup>11</sup> Selon l'analyse de Stephen Arthur Allen, « Britten and the world of the child », In *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 279 – 291.

<sup>12</sup> Jean-François Boukobza, « Commentaire littéraire et musical », *Le Tour d'écrou, L'Avant-scène Opéra*, n°173, 1996.

<sup>13</sup> Nous pensons particulièrement à la scène de *Wozzeck* d'Alban Berg, alors que le fils de Marie tente d'ignorer les railleries du chœur d'enfants en entonnant « hop ! hop ! » sur une 4te juste (dernière scène de l'opéra) qui rappelle la berceuse chantée par sa mère précédemment. L'enfant mis en scène par Maurice Ravel dans *L'enfant et les sortilèges* enchaîne les 4tes justes alors qu'il enrage dans sa chambre. Le petit Ignold dans *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy ponctue fréquemment son discours de 4tes justes en prononçant « petit père ».

### ☞ *En classe*

Aborder des notions de solfège pour comprendre ce qu'est un intervalle de 4<sup>te</sup> juste. La faire chanter (ou jouer) aux élèves. Puis, faire chanter par groupes des empilements de 4<sup>tes</sup> justes pour faire comprendre qu'il est impossible d'aboutir à une résolution dans une tonalité: la métaphore de la vis sans fin qui traduit l'implacabilité du drame sera alors plus clairement perçue.

Faire chanter le thème de l'écrou et tenter de le repérer dans l'une ou l'autre des intermèdes à l'écoute en identifiant l'instrument qui le joue.

### III.3 LA PARTICULARITÉ DES RÔLES D'ENFANTS

La représentation des enfants sur scène semble avoir été au cœur des préoccupations de Britten. De tous les personnages, Miles et Flora sont ceux dont le traitement du langage est le plus original et le plus fort d'un point de vue dramaturgique, si l'on considère le rapport entre la nouvelle et l'opéra.

Dans la nouvelle, formée d'un prologue et de vingt-quatre chapitres, James structure les interventions des enfants en deux phases : du chapitre 1 au chapitre 10, les enfants, leur beauté et leur innocence sont sans cesse évoqués par la Gouvernante. Dès le chapitre 10, au moment où les doutes de la Gouvernante quant à l'innocence des enfants atteignent leur paroxysme et qu'elle prend conscience de l'existence de leur relation avec les fantômes, les paroles de Miles et Flora sont transcrites sous forme de dialogues ou de citations directes. Cette stratégie littéraire est extrêmement efficace car le lecteur entre en contact avec les enfants au moment où ils sont suspectés d'être complices des fantômes et juste avant la rupture du chapitre 12 (lorsque la jeune femme se rend compte qu'elle est seule à devoir protéger les enfants). De plus, nous noterons que leurs discours se font de plus en plus ambigus, surprenants et parfois manipulateurs au fil des chapitres qui suivent. Ce changement dans la structure narrative va de paire avec la volonté de la Gouvernante de nous convaincre de la légitimité de sa démarche et de ses craintes : en citant directement les enfants, elle cherche à prouver par leurs propres dires qu'ils sont possédés. Le tableau ci-dessous présente un découpage de la nouvelle qui schématise la présence de dialogues entre la Gouvernante et les enfants. Notons que les interventions de Miles sont bien plus nombreuses que celles de Flora, qui est un personnage moins touché par le drame, puisqu'elle n'y laissera pas la vie.

**Tableau 2** Miles et Flora dans la nouvelle de James - dialogues avec la Gouvernante<sup>14</sup>

Ch.1 - 9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Aucun dialogue des enfants	G & F	G & M	Rupture		G & M		G & M	G & M	G & M	G & F	G & F		G & M	G & M	G & M

G= La Gouvernante  
M = Miles

F= Flora

Dans l'opéra, ils chantent, mais la forme qui est donnée à leurs parties musicales est bien différente de celle qui est dédiée aux autres personnages: en effet, si les enfants interprètent également des dialogues, leur discours est majoritairement composé de chansons de scène. On parle de chanson de scène lorsqu'une chanson est intégrée au discours d'un protagoniste. Le terme musique de scène est utilisé lorsqu'un ou plusieurs musiciens se produisent sur la scène, au milieu des acteurs; c'est le cas dans cet opéra, (A.II, sc.6) alors que Miles interprète une pièce au piano. Nous distinguons trois groupes de chansons dans *Le tour d'écrou* :

- Les *nursery rhymes* ou comptines anglaises. Ce sont des chansons typiques de la petite enfance qui sont chantées ou apprises par les adultes aux enfants, pour les endormir, les calmer ou accompagner un jeu. L'origine des comptines, qu'elles soient anglaises ou non, vient généralement du répertoire chanté des adultes (en Angleterre, elles dérivent de chansons d'opéras ballades, de chansons à boire, de chansons populaires parfois grivoises). Les textes sont alors souvent adaptés, voire édulcorés, avant d'entrer dans les nurseries, même s'il reste parfois quelques allusions que seuls les adultes perçoivent. Dans le *tour d'écrou*, c'est le cas de "Lavender's blue" (A.I, sc.3), une ancienne chanson d'amour qui est devenue une comptine célèbre en Angleterre. Miles et Flora la chantent mais évitent de prononcer la fin de la dernière phrase "pendant que toi et moi, nous nous tenons chaud". Les enfants auraient-ils été informés de l'existence d'une intimité charnelle dans le couple? Cela les mettrait-ils mal à l'aise? La Gouvernante est trop prude pour tenir ce genre de discours: est-ce que Quint et Mademoiselle Jessel auraient pu en parler aux bambins?
- Les chansons d'apprentissage dont le texte est souvent composé de listes destinées à faciliter l'assimilation des connaissances. Ce répertoire symbolise un enseignement relativement codifié, voire rigide, qui correspond bien aux principes d'éducation de la Gouvernante, puisqu'elle demande à plusieurs reprises à Miles (A.I, sc.6) et à Flora (A.I, sc.7) de les chanter.

<sup>14</sup> Tableau tiré de Marie Chabbey, *Au tour des enfants. De la page à la scène; un regard sur The Turn of the Screw de Benjamin Britten basé sur le discours de Miles et Flora*, Mémoire de Master of art en musicologie, dir. Professeur Georges Starobinski, Université de Genève, septembre 2012.

- Les chansons inventées par les enfants eux-mêmes s'opposent aux chansons d'apprentissage dans la mesure où elles échappent au contrôle de la Gouvernante et permettent aux enfants de s'exprimer librement.

C'est d'ailleurs par le biais d'une chanson inventée, "Malo" (A.I, sc.6 et A.II, sc.4), qui rompt avec la liste imposée par la Gouvernante que Miles laisse transparaître son profond mal-être d'adolescent, un sentiment que la jeune femme ne comprend pas et voudrait bien occulter. L'invention de Flora à sa poupée est rassurante pour la Gouvernante car il s'agit d'une berceuse, soit d'une comptine classique (A.I, sc.7). C'est par le biais d'une chanson inventée par les deux enfants que la Gouvernante comprend qu'ils sont possédés: à la scène 2 du deuxième acte, alors qu'ils se livrent à une parodie de bénédicité dont la complexité et la perfidie qui caractérise le texte est telle que l'on pourrait penser que les fantômes eux-mêmes leurs soufflent les paroles.

Indépendamment du type de chanson ou de dialogue attribué à chaque enfant, il est intéressant de constater qu'au fil du drame, le discours de Miles et Flora s'individualise distinctement. Ainsi, à tous les niveaux, l'organisation de la partition des enfants traduit leur différence d'âge et de développement psychologique et cognitif. Le tableau ci-dessous illustre bien cette observation.

**Tableau 3,** Distinction du discours de Miles et Flora dans l'opéra de Britten

A.I									A.II								
Prolog.	s.1	s.2	s.3	s.4	s.5	s.6	s.7	s.8	s.1	s.2	s.3	s.4	s.5	s.6	s.7	s.8	
		M & F	Mrs, G, M & F	G Q	M & F G Q Mrs	M & F G M	F G Mrs	Q M Miss F G Mrs	Miss Q G	M & F Mrs G rupture	G Miss	M G Q	Q (M)	G Mrs FM	Mrs G Miss F	Mrs G Q M	
M&F = Miles&Flora									M = Miles				F = Flora				

☞ **En classe**

La comptine *Lavender's blue* est chantée en arrière scène par les enfants et il peut être difficile de repérer la mélodie si l'on ne connaît pas cette chanson. Etant donné qu'elle est encore très célèbre en Angleterre, il est aisé de la trouver sur youtube ou itunes dans différentes versions: des programmes pour enfants, une belle version classique (Laura Wright, album *The Last Rose*, Decca: <http://www.youtube.com/watch?v=BxkipcAcLXs>) et dans la version arrangée par les Jackson Five.

Si le cours de musique le prévoit, apprendre aux élèves la chanson "Malo" pourrait leur permettre de se familiariser avec l'air qui caractérise Miles (cf. V.2).

## IV. SYMBOLES MUSICAUX CLÉS

### IV.1. LES TONALITÉS

Comme nous l'avons vu précédemment, la tonalité du thème de l'écrou est celle de La. Les spécialistes de Britten s'accordent à dire qu'il a l'habitude d'utiliser cette tonalité pour représenter la nescience et l'innocence propre à l'enfance. Mi, dominante de La est quant à elle, une tonalité qui apparaît fréquemment dans la partition du compositeur lorsqu'il s'agit d'apporter de la lumière, du soulagement.

Le tableau 1 (cf. III.2.1) met en évidence que la dernière scène de l'acte se conclut sur une variation en La bémol et non en La. Effectivement, le drame avance et la notion d'innocence associée à l'enfance est définitivement mise à mal. La littérature spécifique relative à l'écriture de Britten nous permet de vérifier cette hypothèse; en effet, le demi-ton (qui sépare en l'occurrence La de La bémol et leurs dominantes respectives Mi et Mi bémol) symbolise la fragilité de la limite entre l'innocence et la perversité et, dans le contexte du *tour d'écrou*, la vulnérabilité de l'enfant. Lors du deuxième acte, les variations passeront par des tonalités bémolisées symbolisant le danger et le pouvoir de Quint.

### VI.2 LES INTERVALLES

Comme nous l'avons précisé au point III.2.2, la 4<sup>te</sup> juste La-Ré qui fait office de thème est également un intervalle symbolisant l'enfance. La 5<sup>te</sup>, (plus précisément Lab-Mib), est associée au fantôme. Cela n'est guère surprenant lorsqu'on sait que le mot 5<sup>te</sup> en Anglais se dit *quint*! Ce jeu de mot n'aura pas échappé à Britten. Notons que le compositeur évite d'opposer l'innocence de l'enfance au désir du revenant en utilisant le cliché du *diabolus in musica* que représentent la 4<sup>te</sup> augmentée ou la 5<sup>te</sup> diminuée: il choisit la 5<sup>te</sup> qui est le renversement de la 4<sup>te</sup>.

### VI.3 LES INSTRUMENTS

La harpe est l'instrument qui accompagne majoritairement Miles et Flora dans *Le tour d'écrou*, il s'associe donc à la tonalité de La et à l'intervalle de 4<sup>te</sup> juste pour symboliser leur innocence. Notons que Britten a déjà associé les voix d'enfants à la harpe dans sa célèbre œuvre pour chœurs de jeunes garçons et harpe *A Ceremony of Carols*. Il est surprenant de constater que la harpe est également parfois utilisée pour accompagner la voix de Quint (A.II, sc.1).

Le timbre délicat et cristallin du célesta jalonne la partition de Quint. Quoi de plus surprenant que cette constatation lorsqu'on sait que le désir de possession du fantôme contribuera à la mort du jeune garçon! Cet instrument met en évidence le pouvoir de séduction que l'ancien majordome exerce sur Miles. Comme nous l'avons vu au point

IV.2, lorsqu'il s'agit du bien et du mal, chez Britten, la nuance est de mise (cf. V). Notons que le timbre du célesta est très proche de celui de la harpe et traduit musicalement l'emprise qu'il a sur Miles.

Le gong, instrument exotique qui rappelle que Britten s'est intéressé à la musique des gamelans bien avant son voyage à Bali, accompagne les apparitions de Mademoiselle Jessel. L'exotisme a également un côté attirant et séduisant bien particulier qui permet traiter de façon nuancée le personnage de la revenante.

#### **☞ En classe**

Aborder les notions de tonique et dominante.

Expliquer ce qu'est le célesta et son fonctionnement. Faire constater aux élèves la proximité de timbre entre la harpe et le célesta. Tenter de leur faire reconnaître les deux instruments à l'écoute.

## **V. CARACTÉRISATION DES PERSONNAGES**

### **V.1 MADAME GROSE**

L'intendante de Bly est un véritable second rôle, mais dont la présence est essentielle à deux moments du drame. Ainsi, à la scène 5 de l'acte I, c'est grâce à elle que la Gouvernante apprend que l'homme qu'elle a vu est se nomme Quint et surtout, qu'il est mort. De plus, le discours de la vieille femme introduit certains des éléments principaux qui constituent le réseau d'ambiguïtés mis en place par James et qui concernent la relation malsaine qu'entretenait l'ancien majordome avec Miles; dès lors, l'ombre d'une relation pédophile entre Quint et le garçon plane sur Bly.

L'autre moment clé qui marque l'importance de cette protagoniste est l'ouverture de la scène 8 du deuxième acte, alors qu'elle emmène Flora loin de Bly. Cette action sauve Flora, mais condamne Miles à rester à Bly avec deux adultes prêts à tout pour assouvir leur désir de possession.

De façon générale, Madame Grose ne comprends pas du tout ce qui se joue; elle sert de baromètre lorsqu'il s'agit d'observer l'évolution du personnage de la Gouvernante qui, elle, admet que les enfants ne sont pas totalement innocents et entretiennent une relation secrète avec les fantômes.

## V.2 MILES

Le jeune Miles n'a qu'un désir, celui de s'émanciper. Les quelques phrases clés qu'il prononce<sup>15</sup>, souvent tirées de la nouvelle de James, attestent de la pertinence de cette analyse, néanmoins, un examen approfondi de la partition et de certains textes réalisés par Britten et Piper sont particulièrement intéressants à cet égard.

En ce qui concerne la répartition des types de chansons de scènes, nous avons constaté qu'au fil du drame, Miles cherche à se distinguer de sa sœur (cf. point III). Il invente la chanson Malo qui rompt radicalement l'atmosphère juvénile installée au début de la scène: sa chanson se distingue à la fois des *nursery rhymes* du monde enfantin qu'il partage initialement avec Flora et des chansons d'apprentissage que lui impose la Gouvernante. Le jeune garçon sort des sentiers battus, se libère du cadre imposé de la leçon de latin et des listes auxquelles la jeune femme s'attend. Le fait qu'il soit capable de s'exprimer indépendamment de l'enseignement dispensé par un adulte témoigne de la différence d'évolution psychologique et cognitive entre Miles et Flora.

Cette chanson révèle également et surtout sa souffrance intérieure, engendrée par le besoin d'émancipation du jeune garçon. En se penchant sur le texte, nous constatons que la chanson de Miles est parfaitement en lien avec le thème du cours dispensé par la Gouvernante.

### A.I, sc.6, "Malo"

Malo: I would rather be	Malo: je préférerais être
Malo: in an apple-tree	Malo: dans un pommier
Malo: than a naughty boy	Malo: qu'un mauvais garçon
Malo: in adversity	Malo: dans l'adversité

En effet, le terme *malo* en latin signifie à la fois le mal et la pomme. L'allusion au paradis terrestre que renferment les paroles du jeune garçon rappelle la mélancolie que génère la perte de l'innocence, qui correspond traditionnellement au passage du monde de l'enfance au monde des adultes. Cette allusion marque le côté paradoxal de l'enfant qui souhaite vivement grandir et la douleur que représente le départ du monde de l'enfance. D'autre part, le pommier est traditionnellement considéré comme l'arbre de la connaissance. Dès lors, la signification de ces vers est ambiguë: préférerait-il savoir? Avoir la connaissance qu'il n'a pas encore? Ou a-t-il déjà des connaissances qui le forcent à regretter son statut d'enfant? Ce qui est certain, c'est qu'il exprime très clairement le lien entre son tourment et un sentiment de culpabilité ; il se qualifie lui-même de «mauvais

---

<sup>15</sup> A.II, sc.2 : lorsqu'il dit, à la fin de la scène: "...I'm growing up you know..." ("... je grandis vous savez...") et demande quand il retournera à l'école. A.II, sc.4 : alors qu'il explique à la Gouvernante qu'il réfléchit à la vie.

garçon» dans "Malo", mais également à plusieurs reprises dans l'opéra. Cette chanson, lors de laquelle Miles confie avec hésitation son mal-être en présence de la Gouvernante, peut être considérée comme un appel au secours. Si l'on estime qu'il est dans l'adversité par son manque de connaissance, il semblerait légitime qu'il se tourne vers l'adulte qui est responsable de lui mais la jeune femme, trop naïve, est dépassée (cf. V.3) et ne peut pas le rassurer sur le fait qu'il est naturel pour un adolescent d'avoir des désirs. Quint, quant à lui, est séduisant, car disponible à répondre aux questions de Miles (cf. V.4), néanmoins, il utilise de façon perverse le désir d'émancipation de Miles. Par le traitement du personnage de Miles, Britten a une attitude nuancée par rapport au cliché associant enfance et totale innocence; Miles n'est pas une innocente victime, il n'est pas coupable, il est une victime consentante, un garçon qui veut contenter à la fois la Gouvernante et Quint et qui est pris au piège.

## **V.2 FLORA**

D'un point de vue formel, le discours de Flora est conforme à celui d'une enfant: elle chante des berceuses, des comptines et des chansons en jouant avec Madame Grose. Elle est assez jeune pour aller à l'école et apprendre des listes, comme celle des mers (A.I, sc.7), mais pas encore assez pour celles qui sont plus complexes, comme celle des mots en -is qu'elle fait mine de connaître en répétant simplement ce qu'a récité son frère (A.I, sc.6). Son attirance pour Mademoiselle Jessel ne semble pas aussi complexe et malsaine que celle qui lie Miles à Quint. Dans la scène 8 (A.I), il semblerait que l'attachement de Flora à son ancienne nounou soit assez proche de celui qu'elle a pour la Gouvernante actuelle; en effet, la fillette lui demande, quoi de plus banalement enfantin, de lui raconter une histoire. Néanmoins, la petite sœur de Miles, même si elle baigne dans le monde de l'enfance, n'est pas totalement innocente: au premier acte (sc.6) elle chante une berceuse qui endort la Gouvernante et permet à Mademoiselle Jessel d'apparaître (A.I, sc.6), puis (A.II, sc6) elle fait de même avec Madame Grose pour rejoindre son ancienne nounou avec la complicité de Miles qui improvise au piano pour distraire la Gouvernante.

## **V.3 LA GOUVERNANTE**

La jeune femme qui arrive à Bly est, selon la préface de l'œuvre de James, une fille de pasteur tout juste sortie de l'école qui prend son premier poste. C'est son attirance pour l'oncle des enfants (cf. Prologue), qui la pousse à accepter de prendre en charge les enfants. Britten illustre musicalement son manque d'expérience de la vie et des sentiments en la faisant apparaître dans la première scène, "le voyage", qui évolue dans



la tonalité de la nescience, de l'innocence, celle de La. Les enfants, eux interviendront pour la première fois dans la scène 2 qui est en Si; les bambins en savent plus qu'elle, sur ce qui se passe à Bly, sur les sentiments... Elle est innocente, elle dit d'ailleurs (A.II, sc1) que son innocence l'a corrompue. Selon la librettiste Myfanwy Piper, la Gouvernante réalise qu'on ne peut pas être innocent dans tout ce qu'on appréhende; en ce sens, c'est son innocence qui la fait sombrer.

Quoi qu'il en soit elle est une jeune femme dévouée et compétente tant qu'il s'agit d'éducation livresque; sa fierté lorsque les enfants récitent des chansons d'apprentissage sous forme de listes en est la preuve (A.I, sc. 6 et 7). Par cette organisation musicale, elle représente tout ce qui se rapporte aux conventions. Son désarroi face à la souffrance de Miles corrobore également cette hypothèse (A.I, sc.6 après son interprétation de Malo).

Son désir de protéger les enfants alors qu'elle prend conscience de la relation malsaine qui lie la fratrie aux revenants témoigne de sa volonté de bien faire et de l'amour maternel qu'elle ressent pour les petits. Néanmoins, son attachement se transformera en désir de possession et son manque d'expérience à ne pas comprendre ce que ressent Miles. Elle se battra contre Quint pour posséder Miles et le maintenir dans le monde de l'enfance, celui qu'elle connaît. Pour se faire, elle voudra que le garçon expie en prononçant le nom de Quint. Elle aussi contribue à mener Miles à sa perte. A la toute fin de l'opéra, alors qu'elle constate la mort du garçon, elle entonne de façon poignante la chanson "Malo"; aurait-elle compris la détresse de Miles alors qu'il est trop tard?

#### V.4 QUINT

Dans la nouvelle, Quint, comme d'ailleurs Mademoiselle Jessel, est totalement silencieux. Dans l'opéra, Britten le fait chanter et joue avec le réseau de non-dits mis en place par James; il se refuse de dépeindre le fantôme de façon terrifiante. Dès lors, il accroît l'ambiguïté qui règne autour de la relation malsaine qu'il entretient avec Miles. Ainsi, et comme nous l'avions mis en évidence précédemment, le garçon n'est pas forcé à entrer en contact avec Quint, il est envoûté. Cela est particulièrement évident à la dernière scène du premier acte alors que le fantôme, accompagné du célesta qui annonce sa présence même dans les scènes lors desquelles il ne chante pas, use de ses plus beaux mélismes sur le nom du jeune garçon pour l'appeler. Sa ligne vocale est séduisante, légère, envoûtante, même si elle tourne autour du fameux Mi bémol qui le caractérise. Face à Miles, il se décrit comme un homme peu conventionnel, insondable, ni bon, ni mauvais; à la fois pillard et héro (A.I, sc.8). Il se compare tour à tour à Hermès<sup>16</sup>, à

---

<sup>16</sup> Hermès est une figure de la mythologie grecque. Quelques instants après sa naissance, sa ruse naturelle lui aurait permis de voler le troupeau d'Apollon, il aurait fabriqué une lyre et appris à en jouer. Charmé par le jeu d'Hermès sur cet instrument, Apollon lui aurait d'ailleurs échangé sa lyre contre les animaux dérobés. Grâce à sa rapidité, Hermès serait

Midas<sup>17</sup> et à un cheval indompté dont les sabots frappent le sable. Cette dernière référence est intéressante dans le cas d'une œuvre de Britten; les spécialistes soutiennent que les allusions au galop des chevaux sont liées à l'attraction sexuelle<sup>18</sup>. De plus, le personnage indompté contraste avec le côté conventionnel de la Gouvernante qui veut le garder dans le monde de l'enfance; Quint se dit être prêt à répondre aux questions de Miles, opportunité que la Gouvernante n'offre pas.

Dans la scène 1 du 2<sup>e</sup> acte Quint précise ses intentions alors que la harpe, symbole de l'enfance, se glisse dans la partition: il dit chercher un ami (probablement Miles) prêt à le suivre et qui lui permettrait d'assouvir son pouvoir croissant. Ces paroles décrivent le côté déviant de son désir de possession; l'ombre d'une relation pédophile entre Quint et Miles qui plane sur l'histoire depuis les révélations de Madame Grose (A.I, sc.5) se fait de plus en plus sombre, même si elle n'est jamais clairement mentionnée.

Au fur et à mesure que l'écrou se serre dans l'acte II, Quint sent que la Gouvernante peut découvrir la relation qu'il entretient avec le garçon. Sa ligne vocale devient de moins en moins séduisante et gagne en autorité; il force Miles à voler la lettre écrite par la jeune femme à l'oncle des enfants (A.II, sc. 5). Puis, lors du duo final, alors qu'il veut préserver ses secrets sa ligne vocale oscille entre les mélismes séduisants et les ordres (ex. "beware!" une fois prononcé sur les mélismes avec lesquels il appelle Miles et une fois sur une 4<sup>te</sup> ascendante Mi bémol-La bémol).

## V.5 MADEMOISELLE JESSEL

Le personnage de Mademoiselle Jessel se révèle principalement dans la dernière scène du premier acte et la première du deuxième. Dans ces deux scènes, elle se décrit comme une femme malheureuse qui cherche une amie, Flora, pour l'aider à supporter sa tristesse. Elle fait allusion à des femmes célèbres de la mythologie qui ont souffert en amour, (Pandore, Psychée) et dont elle racontait les histoires à Flora. Son colloque (A.II. sc.1) avec Quint nous fait comprendre qu'elle a été amoureuse de lui et qu'il l'a rejetée. Tout porte à croire que l'ancienne gouvernante a également été une victime de Quint. Le fait qu'elle apparaisse dans la salle de classe (A.II, sc.3) accentue le fait que c'est le rôle qu'elle avait auprès de Flora qui lui manque. Son désir de possession de la fillette,

---

devenu le messenger des dieux, le dieu du vent, des voyageurs sur mer comme sur terre. Selon ces attributs, il est chargé d'emmener les âmes aux enfers d'Hadès. Il incarne la ruse et est représenté avec des sandales ailées, un chapeau à large bord et le caducée. Initialement incarné par un homme barbu, il évolue vers une figure plus juvénile dès l'époque classique et prend les traits d'un jeune homme athlétique, symbole pour la jeunesse.

<sup>17</sup> Le roi Midas, victime d'un sort qui, par sa main, transformait en or tout ce qu'il touchait.

<sup>18</sup> Dans *Le tour d'écrou*, le bruit des sabots accompagne la Gouvernante dans son voyage vers Bly (A.I, sc.1), les enfants jouent sur un cheval de bois en chantant "Tom the piper's son" et les woodblocks accompagnent la voix de Quint lorsqu'il se compare au cheval indompté. La connotation sexuelle associée au galop des chevaux est également présente dans la «Coaching song» du *Little Sweep (Le Petit Ramoneur)*, et lors de la chevauchée de Tarquinius dans *The Rape of Lucrecia (Le Viol de Lucrèce)*.

quoique décrit avec toute l'ambiguïté qui caractérise l'écriture de James, apparaît comme moins profondément malsain que celui de Quint. D'un point de vue dramaturgique, cela est logique dans la mesure où l'accent doit être mis sur Miles.

☛ ***En classe***

Après avoir discuté des symboles musicaux, il serait intéressant de guider les élèves pour qu'ils retrouvent ces éléments dans la partition ou à l'écoute des passages clés indiqués pour chaque personnage. L'accent devrait être mis sur le jeu entre les symboles et la volonté de Britten de ne pas opposer le bien et le mal.

La chanson "Malo" est un élément central dans l'œuvre. Il est essentiel d'y consacrer du temps, de discuter du texte, éventuellement de la chanter. La thématique soulevée par Miles ne manquera probablement pas de leur parler.

## BIBLIOGRAPHIE

### POUR ALLER PLUS LOIN... OUVRAGES CONSEILLÉS

#### Biographies en français

- CLARY, Mildred, *Benjamin Britten ou le mythe de l'enfance*, Paris, Buchet/Chastel, 2006.
- DE GAULLE, Xavier, *Benjamin Britten ou l'impossible quiétude: essai*, Paris, Acte Sud, 1996.
- SIGEL, Charles, "Benjamin Britten ou la voix humaine", *Emission l'humeur vagabonde*, RTS Espace 2, 7-11 octobre 2013.

#### Analyse de l'opéra

- L'Avant-Scène Opéra, Le tour d'écrou*, n° 173, pp.87 - 137, 1996.
- CHABBEY, Marie & Jean-Luc RIEDER (producteur), "Autour des enfants du *Turn of the Screw* de Benjamin Britten", Emission Musique en mémoire, RTS Espace 2, 2-6 décembre 2013. Réalisation Bruno Séribat Assistance de production Isabelle Watson.

#### Discographie conseillée

- BRITTEN, Benjamin, *The Turn of the Screw*, avec Peter Pears, Jennifer Vyvyan, David Hemmings, Olive Dyer, Joan Cross, Arda Mandikian, English Opera Group Orchestra, direction Benjamin Britten, 2 cd's Decca, 1955.

#### Vidéographie conseillée

- BRIDENT, John, (executive producer, writer, director), *Britten's Children*, BBC television, Mentorn, 2004.
- BRITTEN, Benjamin, *The Turn of the Screw*, Dir. Luc Bondy, Mahler Chamber Orchestra, dir. Musical Daniel Harding, festival d'Aix-en-Provence 2001, distribution Harmonia mundi, Bel Air Classiques, 2005.
- CLAYTON, Jack, dir. *The Innocents*, Cinemascope, Royaume Uni, 1961.

## OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

### Sources

- BRITTEN, Benjamin & PIPER Myfanwy Piper, *The Turn of the Screw*, London, Boosey & Hawkes, 1955.
- JAMES, Henry, *The Turn of the Screw*, 2<sup>nd</sup> edition, New York, London, Norton & Company, 1999. *Le tour d'écrou*, (édition bilingue, traduction française de Jean Pavans), Paris, GF Flammarion, 1998.

## Dictionnaires

OPIE, Iona & Peter, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, new edition, Oxford, Oxford university press, 1997.

SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>d</sup> ed, London, Macmillan Publishers Limited, 2001.

## Benjamin Britten, sa vie, son œuvre, Le tour d'écrou: livres, articles, essais

BOUKOBZA, Jean-François, « Commentaire littéraire et musical », In *L'Avant-Scène Opéra, Le tour d'écrou*, n° 173, pp.87-137, 1996.

BROWN, David, « Stimulus and form in Britten's Work », in *Music & Letters*, Vol. 39, n° 3, pp. 218-226, 1958.

CHABBEY, Marie, *Au tour des enfants; un regard sur The Turn of the Screw de Benjamin Britten basé sur le discours de Miles et Flora*. Mémoire de Master en musicologie, dir. Professeur Georges Starobinski, Université de Genève, septembre 2012.

CLARY, Mildred, *Benjamin Britten ou le mythe de l'enfance*, Paris, Buchet / Chastel, 2006.

COOK, Mervyn, ed. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge, Cambridge university press, 1999.

COUDREC, Gilles, « Fils prodiges et pères assassins », In *L'Avant-Scène Opéra, Le tour d'écrou*, n° 173, pp. 144–150, 1996.

DE GAULLE, Xavier, *Benjamin Britten ou l'impossible quiétude: essai*, Paris, Acte Sud, 1996.

EVANS, Peter, « Britten Texts », In *The Musical Times*, Vol. 121, n°1643, p. 31, janvier 1980.

Et Michael Kennedy, « The Music of Benjamin Britten », in *The Musical Times*, Vol. 120, n° 1638, pp. 651-652, 1979.

«Britten's Fourth Creative Decade », In *Tempo*, n° 106, pp. 8-17, 1973.

GROUT, Donald Jay, *A Short History of Opera, 4<sup>th</sup> edition*, New York, Columbia University Press, 2003.

HINDLEY, Clifford, « Why Does Miles Die ? A Study of Britten's *Turn of the Screw* », In *The Musical Quarterly*, Vol. 74, n° 1, pp. 1-17, 1990.

MITCHELL, Donald & Philip Reed, et Mervyn Cook, *Letters from a life, Selected Letters of Benjamin Britten*, vol. I-III, London, Faber and Faber, 2004.

PALMER, Christopher, « The Ceremony of Innocence », in *The Britten Companion*, ed. Christopher Palmer, Bristol, Faber and Faber, pp. 68-86, 1984.

PITT, Charles, « L'histoire scénique », In *L'Avant-Scène Opéra, Le tour d'écrou*, n° 173, pp. 151–153, 1996.

RUPPRECHT, Philip, *Britten's musical language*, Cambridge, Cambridge University press, 2001.

SEYMOUR, Claire, *The Operas of Benjamin Britten, expression and evasion*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004.

STIMPSON, Mansel, « Drama and Meaning in *The Turn of the Screw* » In *Opera Quarterly*, IV/3, pp. 75–82, 1986.

WHITTALL, Arnold, « Britten : Music and Words », In *The Musical Times*, Vol. 122, n°1660, p. 379, juin 1981.

YEATS, William Butler, *The Poems*, (ed. David Wright), London, Dent, 1990.

#### Le tour d'écrou d'Henry James: articles, essais

BRÈQUE, Jean-Michel, «Henry James, un univers énigmatique», In *L'Avant-Scène Opéra*, n° 173, pp. 138–143, 1996.

BRYLLION FAGIN, N., «Another Reading of the Turn of the Screw», In *Modern Language Notes*, Vol. 56, n°3, pp. 196-202, mars 1941.

HEILMAN, Robert B, «The Freudian Reading of the Turn of the Screw», In *Modern Language Notes*, Vol. 62, n°7, pp. 433-445, novembre 1977.

KILLORAN, Helen, «The Governess, Mrs. Grose and "The Poison of an Influence" in "The Turn of the Screw"», In *Modern Language Studies*, Vol. 23, n°2, pp. 13-24, 1993.

VAN PEER; Willie, et Van der Knaap, Ewout, «(In)compatible Interpretations? Contesting Readings of "The Turn of the Screw"», In *MLN*, Vol. 110, n°4, Comparative Literature Issue, pp. 692-710, septembre 1995.

#### Site web de la Fondation Britten-Pears

The Britten-Pears Library in Aldeburgh, [www.britten-pears.org](http://www.britten-pears.org)