

MC
2:

DOSSIER DE PRODUCTION

MAISON
DE LA
CULTURE
GRENOBLE

The Story of Billy Budd, Sailor

D'après *Billy Budd* de Benjamin Britten

Ted Huffman / Oliver Leith

Production du Festival d'Aix-en-Provence 2025

Synopsis	003
Générique et mentions	004
Calendrier	005
Résumé de l'intrigue	006
Dramaturgie	008
Notes d'intentions	010
Entretien Oliver Leith et Ted Huffman	013
De quoi <i>Billy Budd</i> est-il le nom ?	019
Biographies	023

PRODUCTION & DIFFUSION

Caroline Dubois

Directrice des productions déléguées,
de l'innovation et du développement international
06 19 88 09 09
caroline.dubois@mc2grenoble.fr

Carla Hérin-Sève

Administratrice de production et de diffusion
06 35 27 43 40
carla.herin@mc2grenoble.fr



**Productions
et tournées**

Synopsis

The Story of Billy Budd, Sailor

Ted Huffman et Oliver Leith revisite *Billy Budd* et signe une œuvre de théâtre musical intense et épurée.

Comment un marin, admiré pour sa beauté, sa bonté et sa profonde humanité, finit-il pendu au mât de son navire ? Inspirée du court roman posthume d'Herman Melville, et adaptée sous forme d'opéra par Benjamin Britten au XX^e siècle, l'histoire de Billy Budd aborde, en avance sur son temps, l'homosexualité et la question queer.

Durant les conflits révolutionnaires de la fin du XVIII^e siècle, le jeune, innocent et beau Billy est enrôlé de force sur un navire de guerre britannique, sans cesse aux abois d'attaques ennemies mais aussi de fauteurs de troubles en son sein. Rapidement accusé de sédition par un capitaine d'armes tiraillé par des sentiments contradictoires, John Claggart, il devient le prisonnier d'une terrible injustice et victime de l'implacable et l'inexorable justice militaire.

L'adaptation musicale de Oliver Leith, dans un déferlement d'inventivité vocale et orchestrale, traduit cet affrontement entre le bien et le mal, le broiement progressif d'une âme, aussi splendide qu'innocente, dans un univers d'une grande rudesse.

Réinterroger le sens et la forme de l'œuvre originelle, la réimaginer dans une version qui résonne davantage avec notre époque.



TED HUFFMAN

Générique et mentions

The Story of Billy Budd, Sailor

d'après Benjamin Britten / adaptation et mise en scène Ted Huffman

Opéra de chambre de Oliver Leith et Ted Huffman d'après Billy Budd de Benjamin Britten dans sa version en deux actes de 1964 (Boosey & Hawkes, Londres) sur un livret de Edward Morgan Foster et Éric Crozier, adapté de la nouvelle de Herman Melville Billy Budd, Sailor (an Inside Narrative), 1924 (posthume).

Avec

10 interprètes

dont 3 solistes, 3 chanteurs

4 musiciens de scène (clavier, percussions)

distribution en cours

—

Adaptation, mise en scène, costumes et accessoires **Ted Huffman**

Adaptation musicale **Oliver Leith**

Direction musicale **Romain Louveau**

Lumière **Bertrand Couderc**

Assistanat à la direction musicale **Richard Gowers**

Collaboration à la mise en scène, aux costumes et accessoires **Sonoko Kamimura**

Assistanat aux costumes et accessoires **Sara Bartesaghi Gallo**

Collaborateur aux mouvements **Pim Veulings**

—

Spectacle créé le 5 juillet 2025 au Théâtre du Jeu de Paume dans le cadre du Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence.

—

Production Festival d'Aix-en-Provence

Production déléguée pour la recreation et la tournée MC2: Maison de la Culture de Grenoble - Scène nationale

Coproduction Les Théâtres - Grand Théâtre de Provence, Aix-en-Provence

Avec l'aimable autorisation de Boosey & Hawkes, de la Britten Pears Foundation, de Durand et de Faber.

🕒 1:40 sans entracte

Spectacle en anglais surtitré en français et en anglais

Calendrier

TOURNÉE 24—25

CRÉATION Festival d'Aix-en-Provence - Théâtre du Jeu de Paume

05—10 juil

 **Disponible mars à décembre 2028**

Conditions techniques et financières : nous consulter

Résumé de l'intrigue

L'opéra est précédé d'un **prologue**, dans lequel le Capitaine Vere, devenu un vieil homme, médite sur le sens de certains événements dont il a été témoin il y a bien longtemps.

Acte I.

L'histoire se déroule principalement à bord du navire de guerre anglais *L'Indomptable*, en 1797. L'équipage vaque à ses tâches quotidiennes. Il est dirigé par le brutal John Claggart, capitaine d'armes du vaisseau, qui fait régner l'ordre par la violence. Trois nouveaux matelots arrivent à bord, débarqués d'un navire marchand et enrôlés de force. Deux d'entre eux sont des recrues sans grand intérêt mais le troisième, Billy Budd, est jeune, fort et beau. Sa bonté gagne le cœur de tous à l'exception de Claggart, dont le sombre univers est bouleversé par la beauté et la grâce de Billy, et qui décide de le détruire.

Pour parvenir à ses fins, il envoie son acolyte, Squeak, fouiller dans les affaires de Billy. Le jeune marin le surprend. Dansker, un vieux loup de mer, le prévient alors de se méfier de Claggart. Claggart envoie un novice qu'il a gagné à sa cause en le faisant battre. Le novice tente de soudoyer Billy afin de le faire participer à une mutinerie, mais sans succès.

Acte II.

Claggart va voir Vere pour accuser Billy. Leur entretien est interrompu par une brève escarmouche avec une frégate française qui se solde par la fuite de l'ennemi.

Claggart reprend alors ses accusations et Vere fait appeler Billy pour qu'il puisse se défendre. Celui-ci se met à bégayer. Frustré de ne pouvoir parler, il frappe Claggart et le tue sur le coup. Billy comparaît devant la cour martiale. Vere ne réussit pas à prendre sa défense. Billy est alors condamné à être pendu.

L'épilogue montre de nouveau Vere en vieil homme, toujours songeur concernant le rôle qu'il a tenu au cours de cette affaire.



Dramaturgie

Au soir de sa vie, le capitaine Edward Fairfax Vere se souvient d'événements tragiques survenus à bord du navire de la marine britannique dont il avait le commandement à l'époque où, à la toute fin du XVIII^e siècle, l'Angleterre était en guerre contre la France révolutionnaire. Enrôlé de force, un jeune matelot aussi beau qu'innocent du nom de Billy Budd a été accusé à tort de fomenter une mutinerie par le malfaisant capitaine d'armes John Claggart : contrarié par ce modèle d'humanité qui contredit son nihilisme viscéral, celui-ci a en effet juré sa perte. Or voici que Billy, incapable de s'expliquer devant Vere parce que, dans des moments de trouble intense, il est sujet au bégaiement, a frappé involontairement Claggart, qui est tombé raide mort. En proie à de vifs déchirements intérieurs, Vere s'est fait néanmoins l'instrument de la justice la plus implacable : Billy a été condamné et pendu devant tout l'équipage.

Le testament énigmatique d'Herman Melville

Billy Budd de Benjamin Britten, sur un livret d'Edward Morgan Forster et Éric Crozier, est d'abord créé dans une version en quatre actes à Covent Garden (Londres) en 1951 puis dans une version en deux actes en 1960 (version de concert) et 1964 (version scénique). La source dont le compositeur et ses librettistes ont tiré leur opéra est *Billy Budd, Sailor (an Inside Narrative)*, court roman que l'auteur américain Herman Melville (1819-1891) a écrit au soir de sa vie après vingt années de silence, s'inspirant de son propre passé de marin et d'un fait divers dont l'un de ses cousins a été le témoin.

Tout comme *Moby Dick* (1851) ou *Bartleby* (1853), *Billy Budd, Sailor* confronte le lecteur à une énigme : ici le « mystère de l'iniquité », d'autant plus incompréhensible que l'accent est mis sur les hautes qualités morales de Budd et de Vere, d'une part, et la malignité profonde de Claggart, d'autre part. Melville ne cesse en effet de souligner l'opacité grise de cette histoire, ne semble pas vouloir prendre parti, et clôt son livre par un compte-rendu « officiel » proclamant que l'innocent est coupable.

Laissé à l'état de manuscrit inachevé, *Billy Budd, Sailor* a été publié à titre posthume en 1924. Le caractère à la fois limpide de l'intrigue et énigmatique de sa portée, l'ambition des thématiques abordées – l'examen serré des notions de désir, de société, de justice, de transcendance, dessinant une parabole épurée aux accents

métaphysiques –, lui ont peu à peu conféré un statut de texte iconique, faisant de lui l'un des plus commentés de la littérature américaine.

De Melville à Britten : l'innocence confrontée à la perversité

C'est ainsi que le roman a suscité le fort intérêt d'une galaxie d'écrivains proches de Britten, homosexuels comme lui, parmi lesquels le romancier E. M. Forster, avec lequel Britten souhaitait collaborer. C'est probablement ce dernier qui lui a recommandé, en vue d'une adaptation, l'œuvre de Melville à laquelle il avait déjà consacré une étude. Forster est secondé par le dramaturge et metteur en scène Éric Crozier, fidèle collaborateur du compositeur.

Ensemble, ils conçoivent une transposition théâtrale puissante – selon le schéma tragique classique « exposition, péripétie, catastrophe, conclusion » –, sans édulcorer la dimension symbolique du texte à laquelle Britten est attaché : l'éternel conflit du bien et du mal qui, dans des circonstances exceptionnelles, interroge les fondements de la justice humaine. L'œuvre cristallise par ailleurs le thème cher au compositeur de l'innocence confrontée à l'expérience, voire à la perversité – avec, toujours, cette sympathie manifestée pour les marginaux.

L'espace du navire, monde clos et autonome, offre alors comme un condensé de la société humaine qui se prête idéalement à ce type de parabole métaphysique empreinte de moralité qui fait l'étoffe de plusieurs de ses opéras. En modifiant le nom des bateaux, les librettistes renforcent leur valeur symbolique : Billy quitte le *Droits-de-l'Homme* (*Rights-of-Man*) – nom au clair parfum de sédition – pour *L'Indomptable* (*The Indomitable*), qui exprime certes la morgue des Anglais, mais peut également évoquer la puissance d'un désir ravageur.

Une parabole flamboyante et ténébreuse

On trouve au centre de l'intrigue le triangle formé par les trois protagonistes, allégories manichéennes du Bien, du Mal et de la Justice associées aux métaphores de l'ombre et de la lumière et nourries de références bibliques. Aimé de tous, Billy apparaît d'abord comme une figure édénique préservée de la tache du péché originel et du sentiment de culpabilité ; peu à peu, il se pare de traits christiques.

Claggart est à l'inverse l'ange pervers, le Lucifer schopenhauerien exclu et solitaire, probablement marqué du « sceau infâme de l'inversion ». Un parallèle est établi entre les deux personnages, semblables par leur beauté, leur passé mystérieux, leur proximité sur l'espace du bateau, enfin leur mort violente qui les rend à la mer.

Retiré sur les hauteurs du navire, Vere surplombe ses hommes comme s'il était leur dieu sous la voûte étoilée, auréolé de sa gloire militaire et de sa culture de fin lettré. Mais son nom même – « Fairfax Vere », *agir bien* – lui écrit une autre destinée, hantée par un débat de conscience insoluble sur ce que peut être le bon exercice de la justice. L'apparition de la comète Billy perturbe l'harmonie de son cosmos établi selon des lois séculaires. Un troublant rapport de réciprocité s'instaure entre les deux hommes, où se mêlent compréhension intime et compassion. Mais si Vere reconnaît bien en Billy l'ange de Dieu ayant exercé la justice en tuant Claggart, il se trouve pourtant contraint, dieu d'un monde dont il doit d'une main de fer perpétuer l'ordre, d'exercer contre lui celle implacable des hommes. À la fin de l'opéra, Vere est béni et sauvé par celui qu'il a condamné.

Dire, se taire

Un motif occupe une place essentielle : celui de la circulation de la parole ou, au contraire, du silence – distribué à travers tous les personnages. La mutinerie gronde dans le chœur avant de retomber, sans jamais parvenir au stade des mots. Ceux qui ont la parole l'emploient pour détruire – Claggart, serpent de la tentation – quand d'autres se taisent au contraire qui devraient parler – Vere, cherchant dans son colloque intérieur avec les Anciens une réponse à ses interrogations. À plusieurs moments, la musique prend le relais de ce qui ne peut être dit – notamment lors de la dernière entrevue cruciale entre Vere et Billy.

Et c'est enfin l'étonnant bégaiement dont est affublé Billy. Ses recruteurs voient dans cet infime mais significatif défaut l'éternel scandale que représente la manifestation du péché originel dans la perfection de la création divine. On peut toutefois noter que ce bégaiement intervient à chaque fois que le personnage rencontre le mal, dont l'existence provoque en lui l'effroi : il s'agirait alors moins d'une imperfection en soi que de la réticence profonde qu'éprouve la perfection face à son envers et sa négation.

Un « brouillard de sens queer » : métaphysique et musique du désir selon Ted Huffman et Oliver Leith

Suscitant maintes versions et interprétations, la nouvelle inachevée de Melville a produit un étonnant « brouillard de sens » qui fascine le metteur en scène Ted Huffman et le compositeur Oliver Leith. Dans l'intrigue, la brume de la guerre – qui recouvre littéralement la mer du Nord, mais rend également obscures jusqu'à les effacer les idées mêmes de société et de loi en Occident – se mêle de manière fatale à la nébuleuse du désir homosexuel, qui tout à la fois détruit et sauve les protagonistes, chacun à sa manière.

Pour les deux maîtres d'œuvre, adapter et concentrer l'opéra de Britten en réinterprétant sa matière narrative et sonore pour quelques chanteurs et instrumentistes, c'est déplacer le regard pour aller à l'essentiel : retrouver la racine folklorique, la ballade de marin jamais fixée ; interroger ce brouillard *queer* qui flotte jusqu'à nous, s'élargissant en réflexion politique et métaphysique sur ce qui fait l'humanité, cimente ou détruit une collectivité.

Timothée Picard

Dramaturge et conseiller artistique du Festival d'Aix-en-Provence

Note d'intention à la mise en scène

Billy Budd, la nouvelle inachevée d'Herman Melville, a longtemps produit comme un brouillard de sens. Depuis sa première publication en 1924, au fil des révisions et des versions ultérieures, et à la lumière de lectures critiques extrêmement différentes, le message de l'œuvre, et même son texte, ont changé à maintes reprises. Le brouillard de la guerre dans l'histoire se mêle de manière cruciale et fatale au brouillard du désir homosexuel ; ce désir, présent dans la beauté physique et émotionnelle de Billy Budd, dans le dégoût de soi du maître d'armes John Claggart, dans le regret paralysant du capitaine Vere et dans le cri proto-mutin de l'équipage du navire, détruit et sauve à la fois les personnages de l'histoire et, par extension, le « fragment flottant de la terre » qu'est leur navire de guerre. *Billy Budd* s'avère ainsi prophétique et bien au-delà de son temps.

En créant dans l'intimité du Théâtre du Jeu de Paume d'Aix-en-Provence, nous avons l'intention de refaire l'opéra de Britten en une nouvelle pièce de théâtre musical dynamique (1h40) pour six chanteurs et quatre musiciens. Ces dix interprètes chantent, et jouent ensemble la musique et le texte initialement prévus pour une distribution de vingt solistes, un chœur et un orchestre complet. Les interprètes assument des rôles et des fonctions multiples : un joueur de banjo pourra se glisser dans la peau d'un marin, un chanteur pourra s'accompagner aux claviers, toute la troupe pourra chanter un shanty (chant de marin) ensemble.

Nous envisageons cette version comme une relecture plutôt que comme une réduction, même si la taille réduite de la compagnie devrait rendre cette œuvre accessible à des théâtres qui, autrement, ne pourraient pas programmer l'opéra de Britten.

Nous imaginons une scène avec un décor minimal, où la lumière, les costumes, les accessoires et les instruments de musique nous aident à raconter cette histoire.

Ted Huffman
metteur en scène

Note d'intention à l'adaptation musicale

Sur le plan musical, il ne s'agit pas d'une réduction ou d'une ré-orchestration, ce qui, à mon avis, nuirait à la partition, mais d'un traitement qui réinterprète l'univers sonore de l'orchestre. La partition a été arrangée pour trois claviers électroniques, ce qui a permis de ré-imaginer la vaste palette des timbres pour de petits effectifs.

En utilisant les notes de Britten avec une ouverture totale des timbres, nous pouvons raconter des histoires avec le son. Un clavier peut jouer comme une corne de brume. Le sifflement du vent peut chanter les harmonies de Britten. Les cris de mouettes peuvent être joués à la flûte. Je pense que Britten aurait adhéré à cette approche plus radicale et qu'il aurait été extrêmement enthousiaste à l'idée de l'invention de la machine Fairlight (le clavier échantillonneur original de 1979). Il a toujours été expérimental dans son utilisation de la forme et de l'instrumentation.

Plutôt que de donner l'impression d'une version réduite, nous devrions donner l'impression de quelque chose de nouveau ; la façon dont nous présentons la musique donne une qualité cinématographique à l'œuvre. Les « instruments » et l'« orchestre » sont plutôt des sons de l'environnement dramatique, reconnaissables et étrangers à la fois. La tentation de ce type de traitement est de poursuivre l'esthétique du « théâtre pauvre » sur le plan instrumental, en le rendant « folklorique », en utilisant des instruments très familiers - harmonicas, banjos, etc. Je pense qu'il est beaucoup plus intéressant d'explorer la pièce d'une manière expansive, avec des sons complètement émancipés et généreux.

Bien sûr, cela implique un certain degré de réduction/édition des notes, un peu comme une partition de piano, mais la complexité et les nuances ne sont pas perdues grâce au riche potentiel des mondes sonores électroniques. Il y aura évidemment des morceaux de musique abrégés, étant donné que la pièce est raccourcie, et une certaine flexibilité dans les tempos, etc. Ces claviéristes joueront également de petits instruments de percussion simples, exécuteront des bruitages et apporteront des détails texturaux. Les acteurs et les musiciens fredonneront ou siffleront également des parties importantes. Il s'agit de créer une version aussi dynamique que possible avec peu de moyens, de raconter des histoires avec toutes les possibilités.

Oliver Leith
compositeur



Entretien avec Oliver Leith et Ted Huffman

Pouvez-vous, l'un et l'autre, retracer l'histoire de votre relation à l'opéra *Billy Budd* et, plus généralement, au compositeur Benjamin Britten ?

Ted Huffman : Enfant, j'ai chanté dans une chorale religieuse où nous interprétions beaucoup d'œuvres de Britten : sa musique sacrée, ses chansons folkloriques, etc. Nous ne chantions pas seulement du Britten mais également des œuvres de tout ce groupe de compositeurs qui ont surtout écrit de la musique sacrée, comme Charles Villiers Stanford, Ralph Vaughan Williams et d'autres. Il y a parmi cette généalogie une sorte de monde harmonique singulier qui n'est pas vraiment partagé par leurs homologues continentaux : c'est comme un îlot d'œuvres à part qui a façonné mon oreille et demeure encore très présent dans ma façon d'écouter aujourd'hui. Je faisais beaucoup de théâtre, et à l'âge de douze ou treize ans, j'ai participé à une production de *Billy Budd*. Je jouais le rôle du Cabin Boy, qui est parlé. Mais même si je ne jouais que dans quelques scènes, je devais assister à de nombreuses répétitions et je me suis donc familiarisé avec l'opéra dans son entier ; cela m'a beaucoup impressionné. Il s'agissait d'une ancienne production de John Dexter, dont il se trouve que j'ai eu moi-même à diriger la reprise quinze ans plus tard. J'ai donc grandi avec cette œuvre, sans beaucoup de distance : elle a toujours été en moi. Contrairement aux autres opéras que j'ai pu découvrir quand j'étais jeune – et même si, sous cette forme, elle avait quelque chose du *grand opéra* –, il y a toujours eu sous sa surface quelque chose que j'aimais et qui m'intéressait intimement.

Oliver Leith : J'ai pour ma part un rapport un peu plus lointain à l'opéra original, ainsi qu'à Britten lui-même. Être un compositeur de ma génération travaillant beaucoup pour le lyrique sans jamais avoir rencontré Britten est intéressant, d'autant que presque tous mes pairs plus âgés ont eu affaire à lui : c'est une figure omniprésente de la musique britannique mais en même temps parfaitement insaisissable pour moi, y compris dans sa musique. Il y a quelque chose en elle qui est peu à peu entré en décalage par rapport à une certaine évolution du langage musical britannique : quelque chose de très marqué et, en même temps, de très expérimental. C'est précisément cela qui m'intéresse : peu importe comment les œuvres nous apparaissent à leurs débuts, il s'agit de la manière dont elles parviennent à se transformer elles-mêmes en partie intégrante du canon. Britten en est l'une des plus passionnantes illustrations.

Et qu'en est-il, en amont de Britten, de l'œuvre et de la personnalité d'Herman Melville, qui, je crois, ont joué un rôle également important dans votre intérêt pour ce projet ?

Ted Huffman : J'ai découvert les romans et les nouvelles de Melville durant ma scolarité, et ce qui m'a tout de suite frappé, c'est le type d'expérimentation que l'écrivain mène, tant sur le plan du langage que sur celui du contenu. Les mondes qu'il décrit sont d'une complexité psychologique et politique saisissante ; il parvient à offrir des illustrations brillantes des mécanismes qui régissent la cohésion d'une société. C'est particulièrement perceptible à travers la métaphore du navire : la manière dont individus et groupes interagissent, les dynamiques de pouvoir qui se tissent entre eux – tout cela, il le rend extraordinairement vivant, avec des personnages puissamment incarnés. On ressent aussi une ambition plus vaste : sa parole d'auteur est puissante mais pas moralisatrice ; elle nous guide avec subtilité vers une compréhension profonde, dans une langue d'une grande beauté... Le fait que ce soit un livre inachevé soulève de nombreuses questions. Il y a eu beaucoup de spéculations sur la possible homosexualité de Melville, sur la probable relation qu'il a eue avec Nathaniel Hawthorne, et sur la manière de lire ce roman comme une œuvre *queer* ou non. Je pense qu'il est difficile de ne pas le faire. Il est certain que le texte manifeste une très franche connaissance de la sexualité entre hommes à bord des navires et une compréhension certaine du fait que, dans ces mondes isolés, celle-ci adoptait des significations et des dynamiques différentes. On retrouve cela partout où les sexes sont séparés, que ce soit dans les écoles ou les prisons : la sexualité humaine est assez malléable de ce point de vue-là. Il est intéressant de voir comment le navire est devenu un cliché *queer*, après *Querelle*¹ et toutes ces œuvres qui parlent de marins homosexuels. Mais le fait est que si vous mettez un groupe de jeunes hommes sur un bateau, il va forcément se passer des choses !

Oliver Leith : C'est étrange, mais on ne peut pas dire que tout ceci soit vraiment enseigné en Angleterre. On aborde bien sûr *Moby Dick*, mais cela fait vraiment partie du patrimoine américain. Il y a une scène absolument géniale de la série *Les Soprano* qui évoque justement ces spéculations autour de l'homosexualité de Melville. Lors d'un repas de famille, le fils évoque la mauvaise note qu'il a eue à une dissertation sur *Billy Budd* et

1. *Querelle de Brest* (1947), roman de Jean Genet porté à l'écran par Rainer Werner Fassbinder (*Querelle*, 1982).

dit : « Apparemment, c'est un roman gay », une hypothèse que la mère rejette en bloc, pestant contre des enseignements qui insinueraient que l'homosexualité pouvait déjà exister au XIX^e siècle ; mais la fille aînée, qui est allée à l'Université, intervient : « Évidemment que cela traite de thèmes homosexuels ! » Et ils se mettent tous à disserter de manière hilarante sur le sujet à coup d'interprétations contradictoires. Cette séquence montre à quel point l'œuvre est devenue une référence culturelle incontournable sur le sujet. Sur un autre plan, la mer apparaît comme un fil conducteur mystérieux à travers les différentes composantes de l'opéra, et en est le décor à part entière. C'est l'un des seuls endroits où l'on est complètement isolé, où tout ce qui nous entoure est extrême : on est embarqué sur un énorme morceau de bois et le seul autre élément à l'arrière-plan, ce sont les conditions climatiques ou la guerre. Ce postulat dramatique est extrêmement puissant.

Qu'est-ce qui vous a donné l'envie de proposer une adaptation de *Billy Budd* « à la Peter Brook » – si l'on songe à ce modèle du genre qu'est *La Tragédie de Carmen*, d'après l'opéra de Bizet ? Quels sont, selon vous, les bénéfices spécifiques d'une telle approche, et quels défis faut-il surmonter pour qu'elle soit réussie ?

Ted Huffman : Cela ne surprendra pas ceux qui ont vu certaines de mes précédentes mises en scène : le travail de précision psychologique et, bien souvent, d'épuration du superflu, sont deux paramètres sur lesquels j'aime particulièrement porter l'accent. Peter Brook est évidemment l'un de mes héros : une figure dont j'admire profondément le travail et les écrits. Les opéras dont il s'est emparé, *Carmen*, *Pelléas et Mélisande* et *La Flûte enchantée*, sont toutes des œuvres qui ont quelque chose d'essentiel dans leur principe même mais qui, dans la manière grandiose dont elles sont mises en scène parfois, peuvent perdre ce lien vital avec cette nécessité profonde : c'est cela, je pense, que Peter Brook s'est employé à renouer. Notre démarche n'est pas très éloignée : nous avons cherché à atteindre *Billy Budd* à l'os, à en retirer les fioritures et une forme de grandiloquence extérieure ; mais ni Oliver ni moi ne cherchons à créer une œuvre qui remplacerait l'opéra original de Britten. Ce que nous proposons est une alternative, une opportunité de l'amener vers de nouveaux publics et des théâtres qui n'auraient peut-être pas la possibilité de le présenter. À un niveau plus fondamental, c'est une chance qui nous est donnée de réinterroger le sens et la forme de l'œuvre originelle, et de la ré-imaginer dans une version qui résonne davantage avec notre époque.

Je m'intéresse à parts égales à la musique et au théâtre, et je m'aperçois qu'il est impossible de dire où s'arrête l'une et où commence l'autre. Les deux sont complètement inséparables : ils se poussent l'un l'autre. *Billy Budd* est une œuvre dans laquelle le chant se rapproche de la parole ; elle m'intéresse particulièrement à ce titre. La réduction de l'orchestre et du chœur à une dimension beaucoup plus intime, à un espace plus restreint, nous rapproche de l'idée que l'opéra serait une sorte d'extension de la parole et du théâtre : tout cela me tient à cœur.

Oliver Leith : Je trouve ce type de transformation particulièrement intéressant, car il revient à traiter *Billy Budd* davantage comme une pièce de théâtre que comme un simple livret, et à utiliser la musique pour effectuer ce changement d'échelle – moduler les nuances, les intonations, la manière dont les individus s'expriment. Dans l'opéra original, on a affaire à un orchestre et un chœur monumentaux ; même la puissance de projection exigée des chanteurs crée quelque chose de colossal. Ce qui m'a vraiment intéressé, c'est donc cette question : peut-on resserrer cela ? Peut-on réintroduire une forme de tragédie plus intime, plus contenue ? En un sens, il s'est agi de proposer de l'œuvre de Melville une version cristalline.

Ted : en quoi Oliver vous a-t-il semblé être le collaborateur idéal pour un tel projet ? Oliver : qu'est-ce qui vous a convaincu de vous lancer dans l'aventure ?

Ted Huffman : J'avais eu l'occasion de découvrir de loin en loin plusieurs œuvres d'Oliver. Je crois que la première était une pièce où une harpiste accordait et désaccordait constamment sa harpe, ce qui créait un magnifique jeu de textures, de formes et de mélodies. Par la suite, les autres pièces que j'ai entendues avaient cette même dimension ludique, que je trouve très théâtrale. J'aime particulièrement une page intitulée *Honey Siren* (2019) qu'il a écrite pour orchestre à cordes, ainsi que son opéra *Last Days*² (2022) dans lequel il intègre différents univers sonores, combinant la musique classique et un univers de musique électronique vibrant « à la Nicolas Jaar » : on pouvait voir la musique se créer sous nos yeux, ce qui résonne fortement en moi – à l'opposé de cette manière qu'avait le XIX^e siècle de reléguer les musiciens dans la fosse. L'acte de jouer semble essentiel dans la musique d'Oliver, tout comme il l'est pour moi ; de même pour l'acte de chanter. C'est pour cette raison que je lui ai demandé s'il était intéressé par ce projet.

Oliver Leith : Ted s'est attaché à certaines des œuvres les plus spécifiques du répertoire et ses réalisations comptent parmi les plus passionnantes que j'ai eu l'occasion de voir à l'opéra. La simplicité intense de son langage correspond bien à l'idée que je me fais moi-même du jeu instrumental telle qu'il l'expose. Dès le début, nous avons évoqué la piste de la présence des interprètes sur scène et cela m'a tout de suite paru très juste. Il y a aussi quelque chose dans la texture de l'image, ce à quoi Ted est très sensible et qui correspond vraiment à ma manière de penser le son.

Au départ, l'idée d'adapter *Billy Budd* m'est apparue comme la plus improbable que l'on m'ait jamais proposée ! Mais je dois dire que Ted a présenté ce projet d'une manière bien particulière qui, ajoutée au contexte stimulant du Festival d'Aix-en-Provence, m'a donné immédiatement confiance en notre capacité à inventer quelque chose.



Quels principes ont présidé à cette adaptation et comment avez-vous procédé concrètement ?

Ted Huffman : Nous avons d'abord abordé le projet de manière globale, en réfléchissant ensemble aux principes directeurs. Le premier principe était que nous aurions dix personnes sur scène, qui joueraient de tous les instruments, interpréteraient tous les rôles et s'occuperaient de tout le reste. Nous avons cherché à mélanger ces fonctions de différentes manières. Nous aurons ainsi à la fois des musiciens qui tiennent des rôles et des interprètes qui jouent de certains instruments, dans une approche horizontale du récit, où chaque personne sur scène est, d'une certaine manière, également un narrateur : c'était notre point de départ. Ensuite, sur le plan dramatique, il était important pour moi d'explorer pleinement le sens de l'œuvre, sans éviter la question *queer*. Je suis sûr que nous ne sommes pas les premiers à aborder cette dimension, que ce soit par le biais de l'esthétique ou de l'intrigue, mais nous avons ici l'opportunité de restructurer l'œuvre pour la rendre plus explicite. Nous voulions que le conflit central et la tension dramatique soient encore plus présents – alors que l'œuvre originale développe une ample intrigue secondaire autour de la vie sur le navire. Nous avons donc choisi de recentrer l'histoire sur le conflit principal.

Oliver Leith : Il était important de rester fidèle à un certain type de narration qui sert de matrice à la nouvelle de Melville et à l'opéra de Britten et dont nous avons discuté dès le départ : la ballade de marin, le style troubadour, traités « à la manière de ». Nous aurions pu opter pour des instruments acoustiques mais cela nous aurait probablement limités : pour une œuvre lyrique de cette ampleur, se restreindre à ce genre de palette, avec seulement quelques instruments en guise de substitut à un grand orchestre – un instrument par pupitre, par exemple –, aurait été très contraignant. Il fallait donc que la musique soit très éloignée de la partition originale et de ce pour quoi elle a été conçue. J'ai choisi de travailler à partir de trois claviers et d'un ensemble assez important de percussions. Les claviers me permettent d'exploiter des sons comme des cornes de brume, des basses, des sifflets, ou qui évoquent même des baleines sous l'eau ! Il n'est pas essentiel que le public reconnaisse ces sons mais il était pour moi crucial de créer une palette sonore totalement distincte de l'original et qui ne sonne pas comme un orchestre traditionnel. J'ai pu activer certaines évidences, comme faire référence au vocabulaire attendu des timbales dans certains moments de tension dramatique ; mais je les ai alors convoquées sous une forme atténuée : s'il était parfois nécessaire de n'adapter que légèrement le matériau original, j'ai également souvent cherché à le détourner. La musique fonctionne aussi beaucoup par répétitions et superpositions d'éléments, une manière de la rendre plus malléable. J'ai par ailleurs souhaité mettre en valeur certaines séquences de la partition. Lorsque tel passage me semblait remarquable, même s'il ne faisait que deux mesures, j'ai décidé parfois de l'étendre ou de le retravailler d'une autre manière.

Pour préciser les choses : la musique de *Billy Budd* me donne parfois l'impression d'évoluer dans une langue différente de celle que je parle. C'est presque comme regarder l'adaptation d'*Orgueil et Préjugés* par la BBC ! Tout semble légèrement décalé parce que le texte est tellement stylisé et théâtral qu'il en devient presque irréal. Ce décalage est fascinant et il est très intéressant de tenter parfois de le contrer. Par exemple, en changeant certaines hauteurs de notes, un peu comme si je modifiais un accent ou transformais une phrase affirmative en question – j'ai beaucoup travaillé sur cet aspect. Parce que la partition originale de Britten est « grand format », elle repose souvent sur des intervalles marqués qui structurent l'harmonie et permettent aux motifs d'émerger clairement de la texture musicale ; mais, de notre côté, nous n'avons pas forcément besoin de faire ressortir ces effets avec autant de force. J'ai donc voulu un langage musical plus melliflu : l'idée était que les personnages évoluent dans un fluide sonore ambiant, un monde étrange, certes, mais dans lequel les procédés utilisés par Britten ne se manifesteraient pas de manière aussi abrupte.

Pour donner un exemple concret, au moment où Billy est pendu, la musique de Britten s'adonne à un étrange effet de *mickeymousing* caractéristique de l'époque de la composition et qui se pratiquait également beaucoup au cinéma : quand le personnage monte l'échelle, la musique accompagne son mouvement d'un motif chromatique ascendant. C'est un procédé efficace mais très ancré dans son époque ; et cela me semblait en contradiction avec la forme de subtilité que nous cherchions à atteindre. J'ai donc dû épurer certaines composantes, les dérouler différemment, leur trouver une autre dynamique. Même chose pour les coups de canon que l'on entend dans l'opéra, souvent rendus au moyen de véritables effets pyrotechniques. J'ai voulu pour ma part recréer une sensation plus immersive, comme l'effet d'un bourdonnement persistant dans les oreilles après une détonation. Ainsi, les interprètes vont utiliser des sifflets à ultrason dont ils modifieront la hauteur, créant un phénomène psychoacoustique qui donne l'impression que quelque chose vous frôle. C'est ce genre d'idées qui m'intéressait : faire des choix sonores qui, à l'époque, auraient pu sembler complètement fous, mais que Britten aurait sans doute trouvés passionnants. Il n'y a par exemple aucun doute que, s'il avait vécu assez longtemps, Britten aurait utilisé le Fairlight CMI, l'un des premiers samplers, pour créer toutes sortes de sons.

Ce projet, pour être mené à bien, a obtenu l'accord de la Britten-Pears Foundation et de l'éditeur Boosey & Hawkes, qui détient les droits sur l'œuvre. Est-ce là la reconnaissance qu'en retravaillant la lettre de l'œuvre de Britten, vous en accomplissez d'une certaine manière l'esprit ?

Ted Huffman : C'est une sorte de petit miracle dont nous allons essayer de tirer le meilleur parti ! Il se trouve que la première institution à m'avoir engagé comme metteur en scène au Royaume-Uni a été le Festival d'Aldeburgh³ ; c'était pour monter une version réduite des *Mamelles de Tirésias* de Poulenc réalisée par Britten lui-même ; c'est aussi le premier spectacle que j'ai présenté au Festival d'Aix-en-Provence, dans le cadre d'une reprise. Britten a donc été lui-même concerné et intéressé par cet exercice consistant, dans un contexte spécifique, à réinventer des œuvres. Il n'avait en effet ni les ressources ni l'espace nécessaires pour monter l'opéra de Poulenc dans l'orchestration originale ; il s'est donc demandé comment l'adapter pour le Jubilee Hall, une toute petite salle située au cœur d'un village de pêcheurs. Ce que nous proposons ici est donc parfaitement en phase avec sa vision de ce que la musique et le théâtre peuvent accomplir ensemble sous contrainte : modifier, transformer, réinterpréter les œuvres.

Imaginer un projet artistique dans un cadre contraint peut être un défi intéressant ; cela oblige à se demander : « Qu'est-ce qui est essentiel à la narration ? Quel parti maximal pouvons-nous tirer de moyens prédéfinis ? ». Il se trouve que cette question est au cœur de mon travail ; je suis donc très en phase avec l'idée d'en relever le défi – qui exige en outre de réutiliser l'existant dans une philosophie très « écolo » de collage.

Le terme d'hommage n'est peut-être pas le plus approprié – mais le fait est que notre travail trouve bien son origine dans un amour profond de l'œuvre de Melville et de Britten, et en communauté d'esprit avec la manière dont ce dernier et Brook conçoivent l'adaptation.



Oliver Leith : Il s'agit de préserver quelque chose de l'œuvre originale : sans lui accorder une vénération totale mais en respectant ce qu'elle est censée être. Je pense depuis le début que Britten verrait d'un œil très favorable cette approche. C'est un compositeur qui a constamment fait preuve d'une grande faculté d'adaptation : il existe au moins deux versions de *Billy Budd*, ainsi que de nombreuses révisions de ses autres œuvres, et beaucoup de son activité de directeur musical témoigne des mêmes caractéristiques – le souci d'exprimer par tous les moyens l'essence des œuvres, tout en acceptant de ne pas toujours avoir à disposition un orchestre de cent soixante musiciens, et donc en les adaptant.

La difficulté réside dans le fait qu'une large partie du temps, le travail d'adaptation va à l'encontre de mon propre langage musical.

Harmoniquement, mon langage musical est tellement proche de celui de Britten que cela rend précisément les changements presque impossibles. On dirait que j'ai prélevé des fragments de ma propre musique et que quelqu'un y a ajouté des notes tirant l'ensemble dans un sens opposé, ce qui rend parfois la synthèse difficile... Avec *The Story of Billy Budd, Sailor*, je présente l'œuvre de Britten, mais avec mon nom associé au sien... C'est un

exercice presque infaisable, mais revigorant ; en tous les cas, excitant à réaliser.

Pour finir, quels sont les enjeux profonds de cette œuvre que vous avez voulu partager avec le public d'aujourd'hui et pourquoi ?

Oliver Leith : J'aimerais que l'on s'enferme un peu moins dans une attitude de révérence envers le répertoire, que l'on montre qu'il est pertinent de procéder à ce genre d'opération sur des œuvres déjà existantes, que cela ne les affaiblit pas ; que cela les transforme au contraire et peut même les révéler, d'une certaine manière. J'espère vraiment que le noyau tragique central ressortira ainsi davantage, plus fort et resserré – rappelant ce faisant au public que l'œuvre originale contient déjà tout ce potentiel.

Ted Huffman : Ce que j'aimerais souligner pour ma part est que l'histoire de l'interprétation scénique du *Billy Budd* de Britten est probablement celle d'un contresens durable. Pour un grand nombre de spectateurs, le sens véritable de l'œuvre se dérobe. Elle est écrite en langage codé, destiné à ceux qui savent le déchiffrer. La majorité de ceux qui l'ont découverte depuis sa création doivent penser qu'elle parle de l'opposition entre le bien et le mal ou de quelque chose de ce genre. Mais cette interprétation large et générale me semble moins intéressante que les questions réellement en jeu chez Melville. Ce projet nous donne l'opportunité de nous en emparer de manière plus subtile. Nos sociétés, dans leur manière d'aborder la question de la sexualité en général et de la sexualité *queer* en particulier, ont été façonnées de manière profondément réductrice et contre-productive. Melville l'avait perçu et a cherché à le déconstruire. Tant que nous ne nous serons pas confrontés à ce cadre de pensée, et que nous ne l'aurons pas démantelé, nous continuerons à en souffrir.

Propos recueillis par Timothée Picard le 31 mars 2025, avec la collaboration d'Anne Le Berre, dans le cadre du Festival d'Aix-en-Provence.



De quoi *Billy Budd* est-il le nom ?

Il faut peut-être davantage ou autre chose que de la sagacité pour comprendre comme il se doit un caractère comme celui de Billy Budd¹.

Herman Melville

Avec *The Story of Billy Budd, Sailor*, le metteur en scène Ted Huffman et le compositeur Oliver Leith proposent leur adaptation de l'opéra de Benjamin Britten, *Billy Budd*, qui était, lui-même, une transposition du roman éponyme d'Herman Melville. Une persistante énigme accompagne l'intérêt qu'inspire la fulgurante destinée de ce personnage devenu culte, comme si chaque œuvre qui en dérivait cherchait à percer son mystérieux contenu. Deux ans avant Britten, un premier opéra avait déjà été consacré à la figure du jeune marin tandis que le cinéma et le rock s'y intéresseraient à leur tour. Qu'est-ce qui fascine tant dans cet archétype dont la nature reste pourtant indéfinissable ? Si le roman de Melville est, comme on l'a souvent dit, le lieu de l'affrontement entre le bien et le mal, l'écrivain a, par sa puissance poétique, cultivé une ambiguïté à l'intérieur de son texte, laissant ouverte son interprétation : « Qui, dans l'arc-en-ciel, peut marquer l'endroit où finit le violet et où commence l'orange ? Nous voyons distinctement la différence des couleurs, mais où exactement l'une commence-t-elle à se mêler à l'autre² ? ».

Reprenons les faits tels qu'ils sont relatés chez Melville. L'histoire se passe dans la dernière décennie du XVIII^e siècle, à l'heure où l'Europe est plongée dans un climat de bouleversements et de guerres. La France, affranchie du règne des privilèges, cherche à imposer les idéaux révolutionnaires à travers le continent. Une coalition de monarchies résiste à ses assauts. En mer où le risque de mutinerie est grand, les agitateurs sont exécutés sur-le-champ afin de décourager les ardeurs libertaires. C'est dans ce contexte qu'apparaît Billy Budd, matelot de vingt-et-un ans naviguant sur un bateau de commerce, baptisé *Droits-de-l'Homme* (*Rights-of-Man*). Le jeune homme appartient à la catégorie des « beaux marins » qui se distinguent par leur charme naturel où s'allient force et beauté. En ces temps troublés, la pénurie d'hommes dans la flotte militaire oblige à opérer des réquisitions. Le physique remarquable de Billy le fait enrôler de force sur un navire de guerre britannique. À bord, son allure d'ange séduit immédiatement tout l'équipage à l'exception du capitaine d'armes, John Claggart, qui s'est juré de l'anéantir. À cette fin, il accuse le jeune gaillard de préparer une mutinerie.

Dans sa perfection, Billy a un talon d'Achille : l'émotion qu'il ressent face à une injustice le fait bégayer. Incapable de se défendre avec des mots, il frappe le capitaine d'armes qui meurt sur le coup. En vertu de la loi martiale, le capitaine Vere, qui a assisté à la scène, ne peut se soustraire à son devoir de condamner le jeune marin à la pendaison malgré la compassion qu'il éprouve à son égard. Avant de mourir, Billy, traversé par la grâce, s'écrie : « Dieu bénisse le capitaine Vere³ ! ».

D'OÙ VIENT L'ÉNIGME

Comment comprendre une telle intrigue ? Notre raison contemporaine est pour le moins décontenancée : elle accepte mal le sort de Billy et peine à se résoudre au fait qu'une injustice puisse être salutaire. Pourquoi diable Billy Budd accepte-t-il sa condamnation sans se révolter ? Car, enfin, il ne fomentait aucune mutinerie et le coup qu'il a donné à Claggart n'avait pas d'intention meurtrière. Sa peine est disproportionnée ! La logique qui gouverne l'acceptation de Billy nous échappe autant que la condamnation prononcée par le capitaine Vere, qui, pour maintenir l'ordre, se résout à le sacrifier en dépit des circonstances qui plaident en sa faveur. Quelle justice valorise une telle injustice ? Celle d'une loi supérieure, inintelligible aux individus que nous sommes devenus ? Celle d'un démon réclamant son lot de sang ? Ou est-elle simplement le reflet d'une vérité que nous ne savons plus admettre : l'imperfection à laquelle nous sommes voués mêle aux effets de nos actes du bon et du mauvais ? Devant l'apparente neutralité de l'auteur, nous lui en voulons de ne pas faire un geste pour sauver le jeune matelot quand ce dernier en vient à bénir son juge de lui faire perdre la vie au seuil de l'existence. Que recèle cette étrange tragédie qui, tout en nous choquant, nous parle ? Melville, qui se dit aussi perdu que le lecteur, joue volontiers sur le caractère incompréhensible des faits : « Il n'y a personne ici qui puisse jeter une lumière indirecte [...] sur ce qui reste mystérieux en cette affaire⁴. » Du jeune marin et du capitaine, il affirme qu'ils possèdent des qualités humaines tellement rares « qu'elles paraîtraient incroyables à des esprits moyens, même fort cultivés⁵ ». Quant à la réelle motivation de la méchanceté de Claggart, elle est déclarée « impénétrable⁶ ». Melville, qui a toujours aimé brouiller les pistes, fait mine d'être, lui-même, dépassé par sa fable, tout en tentant de nous faire croire qu'il n'en s'agit pas d'une.

1. Herman Melville, *Billy Budd, marin*, trad. de l'anglais (américain) par Pierre Leyris, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 2002, p. 101.

2. Ibid., p. 121.

3. Ibid., p. 151.

4. Ibid., p. 128, 129.

5. Ibid., p. 138.

6. Ibid., p. 127.

Billy Budd, marin occupe une place particulière dans la production d'Herman Melville (1819-1891). En 1851, la publication de son chef-d'œuvre *Moby Dick*, alors qu'il n'avait que trente-deux ans, a été le début de sa chute. Après le succès de ses premiers livres narrant ses aventures maritimes (*Taipei*, 1846, *Omoo*, 1847), Melville, fervent lecteur de la Bible, ambitionnait d'écrire de grands textes allégoriques. S'il révéla un don prodigieux pour la transformation de l'intime en épopée et la création de figures mythiques telles que le vénénéux capitaine Achab, son génie effraya le public de son temps au point qu'il dut mettre un terme à sa carrière de romancier dès 1857. En 1866, il obtint un poste à la douane de New York et tomba dans l'oubli. Dans son anonymat, il n'abandonna pas l'écriture puisqu'il se consacra, avec une émouvante discipline, à la poésie. Ce n'est qu'après sa retraite, en 1886, qu'il se mit à rédiger secrètement *Billy Budd*. Le texte, découvert après sa mort, ne fut publié qu'en 1924. Ce destin ne peut être ignoré lorsqu'on aborde cette histoire où les implications personnelles sont nombreuses. La nostalgie de la mer, que Melville ne fréquentait plus que depuis la terre ferme, imprègne le récit. « L'exécution en 1842 d'un aspirant et de deux marins à bord d'une frégate américaine⁷ » lui avait été rapportée par un cousin qui en avait été témoin. Évoquée dans le roman, elle a assurément nourri sa conception, d'autant plus que le jeune matelot dans l'affaire réelle avait crié avant d'être pendu : « Dieu bénisse ce pavillon⁸ ! ». L'acceptation par Billy Budd de son sort semble faire écho, à ce stade du parcours de l'écrivain, au deuil de la gloire à laquelle il aspirait. À travers la sagesse de son jeune personnage, il acte le difficile consentement à son propre drame. En 1853, sous le coup de son insuccès, il faisait répéter à Bartleby, figure négative de la résignation, sa triste formule : « Je préférerais ne pas » (*I would prefer not to*). Une trentaine d'années plus tard, Billy Budd réussit à illuminer le renoncement. Dans l'élévation du « beau marin », la référence christique est évidente. La dimension rédemptrice de sa mort est soulignée jusqu'au bout : « un morceau de la vergue où Billy a été pendu deviendra pour l'équipage comme une relique de la Croix⁹ ».

LE DÉSIR INTERDIT

La sensibilité à la beauté masculine est une constante dans l'œuvre de Melville. À une époque où il est encore impensable de nommer cet attrait, l'univers de la marine est plus franc en la matière. Des profils comme Billy Budd, Melville en a connus lorsqu'il a sillonné les mers avant de devenir écrivain. Il dédie d'ailleurs son texte à l'un d'entre eux. Bien que les allusions homo érotiques soient déjà très présentes dans *Moby Dick*, *Billy Budd* va un cran plus loin en plaçant ce désir au centre de la mécanique du récit. La charge sexuelle du personnage est évoquée sans détour : ce « beau spécimen du genus

homo qui, nu, aurait pu poser pour une statue du jeune Adam avant la Chute¹⁰ » fait naître chez les hommes un « sourire ambigu¹¹ ». Fasciné par Billy, le capitaine Vere songe, un instant, à le promouvoir à un poste où il pourrait mieux l'observer. Claggart lui-même, précise l'auteur, « aurait pu aimer Billy n'eût été l'interdit du destin¹² ». L'opéra de Britten creusera davantage la psyché tortueuse du capitaine d'armes, à l'origine du refoulement d'un tel désir et de la destruction de son objet : « Ô beauté de l'âme, ô beauté du corps, bon dieu, s'exclame-il en pensant au jeune matelot, j'aurais dû ne jamais vous rencontrer¹³... ». Il y a derrière le désir homosexuel une force subversive qui échappe aux injonctions productivistes : il ne répond qu'à l'appel gratuit de la beauté. Par sa capacité d'étourdir les autres hommes, Billy représente une menace pour l'ordre établi sur le navire en cette période de guerre où tous les efforts doivent être concentrés sur le combat. Puisqu'il existe, l'ange qui éveille la tentation doit être pendu. Non pour ce qu'il a fait mais pour ce qu'il est. Afin de préserver l'unité du bateau, Vere doit évacuer le danger du cœur de chaque homme. Chez Melville, contrairement à un sortilège qui détournerait du droit chemin, la sensibilité au beau est la marque d'une authenticité qu'il rapproche de « l'innocence essentielle¹⁴ » des peuplades primitives condamnées à disparaître dans le monde moderne. Billy Budd est un être épargné de toute malignité là où Claggart en est le véhicule. Dans les livres du XIX^{ème} siècle, l'homosexualité ne se manifeste que sous la forme du trouble qu'elle provoque. La beauté a cette vertu métaphysique de signaler une harmonie cachée derrière le chaos. C'est à cette aspiration spirituelle, contenue dans le désir, cet élan vers un horizon qui dépasse notre finitude, que l'écrivain s'attache à travers la figure de Billy Budd.

NAISSANCE D'UNE CONSCIENCE POLITIQUE

De ce point de vue, l'adaptation opératique signera une évolution par rapport à Melville. Il faut dire qu'entre-temps, le contexte a changé. Dès la fin du XIX^{ème} siècle, une conscience est née dans le domaine du droit à la différence d'orientation sexuelle. Le profil de Benjamin Britten, ouvertement homosexuel et pacifiste, induit une lecture nouvelle de cette histoire de désir masculin au sein d'un navire de guerre. Néanmoins, si le compositeur ne fait pas mystère de sa relation avec le chanteur Peter Pears qui créa le rôle du capitaine Vere, l'homosexualité reste un crime en Angleterre au moment de la création de l'opéra en 1951. Elle n'y sera dépénalisée qu'en 1967 (en France, en 1982), raison pour laquelle E.M. Forster, qui cosigne le livret, reste discret sur cet aspect de sa vie – écrit en 1913, son roman *Maurice*, traitant d'une passion entre hommes, ne sera publié qu'en 1971, un an après sa mort. Nous sommes donc dans une période de

7 Ibid., p. 136.

8 Ibid., cité dans la préface de Pierre Leyris, p. 11.

9 Ibid., p. 164.

10 Ibid., p. 108.

11 Ibid., p. 40.

12 Ibid., p. 98.

13 Benjamin Britten, *Billy Budd*, opéra en deux actes (E.M. Forster / Éric Crozier), acte I, scène 3.

14 Herman Melville, *Billy Budd, marin*, op. cit., p. 149.

tiraillement où l'affirmation se heurte à la condamnation. Bien que relativement fidèle à l'intrigue originelle, l'opéra en atténue la dimension spirituelle et métaphorique pour se concentrer sur l'humanité de la tragédie en donnant des accents de vérité aux personnages. Là où Melville les hissait à la hauteur de demi-dieux, Britten les fait redescendre sur terre, où leurs aspirations se nouent à leurs failles. Enfant trouvé, Billy y apparaît dans la vulnérabilité de son lien avec le monde. Son innocence s'enracine dans l'infortune de son parcours. Démuni de la prudence qu'une éducation lui aurait donnée, il subit le bon et le mauvais vouloir d'autrui. La confiance qu'il accorde spontanément et la sympathie qu'il reçoit en retour réveillent les interdits du milieu où il est placé. Son incapacité à se défendre, qui se formalise par son théâtral bégaiement, fait de lui une proie idéale dans une société avide de persécution. À peine quelques années après la seconde guerre mondiale, le spectre de la déportation des homosexuels par les nazis est bien présent. Il n'est plus question de faire de Billy un martyr nécessaire. Sa mort est devenue scandaleuse. Tout dans la construction de l'opéra le signale. Le regret du capitaine Vere, d'abord, sur lequel est bâtie la trame lyrique. Au lieu de le voir mourir au combat, comme chez Melville, on retrouve le personnage à la fin de sa vie, se remémorant cet épisode douloureux : « J'aurais pu le sauver... Oh ! qu'ai-je fait¹⁵ ? » Si, dans le roman, la pendaison de Billy suscite une morne acceptation de la part de l'équipage (un « murmure inarticulé à la signification douteuse¹⁶ »), le sentiment d'injustice est plus prégnant dans l'opéra où une solidarité se manifeste à l'égard du jeune matelot : « Y'en a qui pensent à te sauver, Billy Petit... Ils ont juré que t'irais pas te balancer là-haut¹⁷... ». Le nom du navire n'est d'ailleurs pas le même : le *Bellipotent* (le « maître de guerre ») est devenu *L'Indomptable*, qualificatif plus équivoque dont on ne sait s'il se rapporte à la puissance militaire du bateau, à l'insubordination de son équipage ou au remous que le désir provoque. Enfin, Billy lui-même, n'expose plus un visage extatique face à sa condamnation. Lors de son procès, il va jusqu'à s'exclamer : « Capitaine Vere, sauvez-moi¹⁸ ! ». Et dans son ultime monologue, il adresse symboliquement un second salut au vieux *Droits-de-l'Homme*, son ancien navire, avant d'ajouter : « Adieu à ce monde splendide et rude¹⁹ ! ». Britten est moins fataliste que Melville : face à l'emprise du mal, il admet l'insoumission et dessine, derrière l'humanité blessée, une espérance politique. Le ressort d'une fable réside dans le caractère inentamable de sa force d'interpellation. Le titre de l'adaptation de Ted Huffman et d'Oliver Leith, *The Story of Billy Budd, Sailor*, sort le personnage de sa dimension purement archétypale et donne à son histoire la teneur d'une existence véritable qui serait parvenue jusqu'à nous. Nous ne sommes plus dans l'idéal melvillien.

Les spectacles de Ted Huffman cherchent à amener dans le genre opératique des questions très ancrées dans le réel. Né dans un pays qui a vu naître le mouvement LGBTQ+, le metteur en scène sait que les droits acquis dans les démocraties par les minorités sexuelles sont fragiles. Ils n'ont été accordés qu'au prix d'un combat incessant contre les courants conservateurs et obscurantistes, qui n'ont pas dit leur dernier mot. Dans tous les régimes totalitaires, l'homosexualité reste assimilée à un grave trouble de l'ordre. Une dizaine de pays la condamnent à la peine capitale. La pendaison de Billy n'est pas qu'une image : c'est une réalité encore contemporaine.

Propos rédigés par Stéphane Lambert

L'écrivain a publié différents livres sur des artistes (Goya, Klee, Monet, Rothko, Staël...), qui lui ont valu d'être récompensé par le prix André Malraux et par l'Académie française. En 2018, il a consacré un essai à l'amitié de Herman Melville et Nathaniel Hawthorne (*Fraternelle mélancolie*, Arléa), sujet qu'il a repris dans une fiction pour France Culture.

¹⁵ Benjamin Britten, *Billy Budd*, op. cit., Épilogue.

¹⁶ Herman Melville, *Billy Budd, marin*, op. cit., p. 155.

¹⁷ Benjamin Britten, *Billy Budd*, op. cit., acte II, scène 3.

¹⁸ Ibid., acte II, scène 2.

¹⁹ Ibid., acte II, scène 4.



Biographies

Ted Huffman

metteur en scène

Ted Huffman est auteur et metteur en scène. Il a récemment mis en scène *L'incoronazione di Poppea* pour le Festival d'Aix-en-Provence, nommé pour la meilleure production aux International Opera Awards 2022 et figurant parmi les meilleures performances de musique classique de 2022 du New York Times ; la première mondiale de *The Girl with the Pearl Earring* de Stefan Wirth pour l'Opernhaus Zürich, lauréate de la meilleure première mondiale 2022 de l'Opernwelt ; et la première mondiale de *The Time of our Singing* de Kris Defoort pour La Monnaie, lauréate de la meilleure première mondiale aux International Opera Awards 2022.

En 2024-25, il a écrit et mis en scène sa troisième œuvre théâtrale avec le compositeur Philip Venables, une adaptation du livre culte de Larry Mitchell paru en 1977, *The Faggots and Their Friends Between Revolutions*. *Faggots* est une coproduction du Manchester International Festival (MIF), du Festival d'Aix-en-Provence, du Festival de Bregenz et du Skirball Center (NYU). Il a également mis en scène une nouvelle production de *Roméo et Juliette* pour l'Opernhaus Zürich (filmée pour Arte), ainsi que des reprises de *The Time of Our Singing* pour le Theater St. Gallen et de *L'incoronazione di Poppea* pour l'Opéra royal de Versailles et le Palau de les Arts Reina Sofia.

Sa pièce originale la plus récente est *Denis & Katya* (2019), un opéra inspiré d'une histoire vraie, créé avec Venables pour l'Opera Philadelphia, puis mis en scène par le Dutch National Opera, le Staatsoper Hannover, l'Opéra national de Montpellier et le Music Theatre Wales. *Denis & Katya* a remporté le prix Fedora Generali 2019 et le prix Ivor Novello 2020 pour l'œuvre scénique, ainsi que des nominations aux International Opera Awards et aux Opernwelt Jahrbuch Awards pour la meilleure première mondiale. Les critiques l'ont qualifié de « triomphe intime et obsédant » (New York Times) ; « original et sombrement puissant » (The Telegraph) ; « un événement monumental et dramatiquement bouleversant » (Parterre Box) ; « une pièce impitoyablement originale qui expose notre monde moderne [...] révisé radicalement le genre de l'opéra » (The Sunday Times) et "l'œuvre lyrique la

plus brillamment originale que j'ai vue depuis dix ans [...] une méditation sensible, subtile et profondément interrogative sur la jeunesse, le voyeurisme et l'ère des médias sociaux" (Musical America).

Son précédent opéra avec Venables, *4.48 Psychosis* (Royal Opera, Londres), était la première adaptation autorisée de l'œuvre de la dramaturge britannique Sarah Kane. L'opéra a remporté le UK Theatre Award for Opera 2016 et la production a été nominée pour un Olivier Award, un Royal Philharmonic Society Award et un Sky Arts South Bank Award. La production originale et les reprises ultérieures à New York (Prototype Festival) et à Strasbourg (Opéra national du Rhin) ont été salués par une presse dithyrambique.

Parmi les autres productions passées, citons *Madame Butterfly* (Opernhaus Zürich), *Rinaldo* (Oper Frankfurt), *Salomé* (Oper Köln), *Le Premier meurtre d'Arthur Lavandier* (Opéra de Lille), *Le Songe d'une nuit d'été* (Deutsche Oper Berlin, Opéra national de Montpellier), *Il trionfo del tempo e del disinganno* (Royal Danish Theater), *Die Vögel* (Opéra national du Rhin), *Macbeth* de Luke Styles (Glyndebourne), *Svádba* d'Ana Sokolovic (Festival d'Aix-en-Provence), et *Les Mamelles de Tirésias* (La Monnaie, Festival d'Aix-en-Provence, Dutch National Opera, Juilliard Opera, Aldeburgh Festival).

Originaire de New York, Ted a étudié les sciences humaines à l'Université de Yale et a fait son apprentissage au Merola Opera Program de San Francisco. Il a été boursier MacDowell en 2017 avec le compositeur Philip Venables.

Oliver Leith

compositeur

Oliver Leith est un compositeur londonien qui fait de la musique acoustique, de la musique électronique et de la vidéo. Il a reçu des commandes de groupes tels que le London Sinfonietta, le Festival d'Aix-en-Provence, le London Symphony Orchestra, le Tanglewood Music Festival, le Heidelberg Festival, Musicon, Homo Novus/ Valmiera Theatre et St John Smith's Square.

Parmi les collaborateurs et les interprètes, citons Apartment House, BBC Symphony Orchestra, Ives Ensemble, Exaudi, 12 Ensemble, Plus Minus, Mimitabu, Philharmonia Orchestra, An Assembly, Trio Catch, GBSR Duo, Loré Lixenberg, Explore Ensemble, Matthew Herbert et John Harle.

Il s'est produit au Royal Festival Hall, au Barbican Hall, au Wigmore Hall, à Kings Place, au Royal Opera House, à Aldeburgh, à Huddersfield (HCMF), au LSO St Luke's, à St Martin-in-the-fields, au Horniman Museum, The Forge, CNSDMP (Paris), RCM, GSMD, Milton Court, Howard Assembly Room, The Place, Handel House, l'Ambassade du Mexique (Royaume-Uni et Tokyo), l'académie Liszt (Budapest), la Maison du Canada (Paris), Howard Assembly et Leeds Lieder.

Ses collaborations en matière d'art visuel sont exposées au Museum of Western Australia et sa musique enregistrée est diffusée sur BBC Radio 3 et NTS radio. Oliver a reçu le prix Ivor Novello en 2020, le British Composer Award en 2016 et le Royal Philharmonic Composition Prize en 2014.

Romain Louveau

directeur musical

Romain Louveau est pianiste et chef de chant. Depuis 2016, il est directeur artistique de Miroirs Étendus, aux côtés de Fiona Monbet et Othman Louati, en résidence à l'Opéra de Rouen-Normandie, à l'Orchestre National de Lille et à l'Atelier Lyrique de Tourcoing. Il est également cofondateur en Savoie du festival La Brèche.

Sa discographie compte l'intégrale de la musique vocale de Rita Strohl aux côtés d'Elsa Dreisig et Stéphane Degout (BBC Music awards, Choc Classica, FFFF Télérama, 5 Diapasons). En 2024, il a enregistré *Le Voyage d'hiver* de Schubert avec Victoire Bunel et Jean-Christophe Lanièce. Le premier album de Miroirs Étendus, paru en 2021, réunissait une création pour piano d'Othman Louati et les Chansons de Bilitis de Debussy avec Marie-Laure Garnier (Révélation aux Victoires de la Musique 2021), et a également été salué par la critique (4 Diapasons).

Lauréat de l'Académie Orsay-Royaumont en 2018, il a remporté en 2016, avec Fiona Monbet, le prix de musique de chambre avec piano à l'ISA de l'Université de musique de Vienne. Formé auprès d'Hervé Billaut au CRR de Lyon, il a suivi au CNSMD de Paris la classe de Lied et Mélodie de Jeff Cohen.

Il collabore avec des artistes lyriques de premier plan tels que Elsa Dreisig, Stéphane Degout, Marianne Croux, Adèle Charvet, Eva Zaïcik. Il s'est produit en récital dans des salles prestigieuses en Europe (au Wigmore Hall à Londres, à La Monnaie à Bruxelles, au Lied Festival Victoria de Barcelone) et en France au Théâtre des Champs-Élysées, à l'Auditorium du Musée d'Orsay et à la Maison de la Radio, à la MC2 de Grenoble, à l'Opéra de Lille, à l'Opéra de Rouen et au Théâtre Impérial de Compiègne. Par ailleurs, il a travaillé avec le quatuor Agate, les pianistes Susan Manoff, Jean-Sébastien Dureau, les violoncellistes Michèle Pierre, Valérie Aimard, Marie Bitloch, la violoniste Hélène Maréchaux, le clarinetiste Bertrand Laude ou encore la flûtiste Mathilde Caldérini.

Diplômé en philosophie de l'Université Paris VIII et en musicologie au CNSMDP, il s'associe à des artistes venant d'horizons artistiques très divers : le danseur François Chaignaud, la metteuse en scène Tiphaine Raffier, le compositeur irlandais Michael Gallen, le vidéaste Jacques Perconte, le peintre Silvere Jarosson, la compagnie de théâtre l'Éventuel Hérissou Bleu ou encore la classe théâtre d'Emmanuelle Cordoliani au CNSMDP. Avec Marie Soubestre, il partage un projet de recherche et d'enregistrements autour de Hanns Eisler sur les poèmes de Bertolt Brecht.

Bertrand Couderc

créateur lumière

Diplômé de l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT), Bertrand Couderc se voit décerner en 2017 la bourse « hors-les-murs » de l'Institut français pour son projet intitulé *L'Esprit du vide*, au Japon. Il collabore avec Patrice Chéreau : *Così fan tutte* à l'Opéra national de Paris, *Tristan et Isolde* à la Scala de Milan, *De la maison des morts* à Vienne, à la Scala de Milan, au Metropolitan Opera de New York, à l'Opéra national de Paris, *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès. Il assure aussi la conception lumière des deux dernières mises en scène de Luc Bondy en 2014 et 2015 : *Charlotte Salomon* au Festival de Salzbourg et *Ivanov* à l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Il s'associe ensuite à Bartabas et à l'Académie équestre de Versailles pour *Davide penitente* et le *Requiem* de Mozart à Salzbourg et, dernièrement, *Le Sacre du printemps* à la Seine Musicale.

Il collabore aussi avec Éric Ruf (*La Vie de Galilée*, *Bajazet*, *Roméo et Juliette* au Théâtre national de l'Opéra-Comique, *Le Soulier de satin* à la Comédie-Française et *Pelléas et Mélisande* au Théâtre des Champs-Élysées) ainsi qu'avec Philippe Torreton (*Le Funambule*, création 2024).

Pour Ted Huffman, il crée les éclairages du *Couronnement de Poppée*, *The Faggots and Their Friends Between Revolutions* au Festival international de Manchester mais aussi de *Street Scenes* à l'Opéra national de Paris ou encore *We Are the Lucky Ones* à l'Opéra d'Amsterdam. Ses futurs projets le mènent à la Comédie-Française, à l'Opéra national du Rhin, au Festival de Salzbourg, au Théâtre national de l'Opéra-Comique, à Notre-Dame de Paris, au Wiener Concert-Verein.

Ses réalisations au Festival d'Aix-en-Provence comprennent *L'Amour des trois oranges* (2004), *Così fan tutte* (2005), *De la maison des morts* (2007), *Austerlitz* (2011), *Didon et Énée* (2018), *Le Couronnement de Poppée* (2022), *The Faggots and Their Friends Between Revolutions* (2023) et *Samson* (2024).

Sonoko Kamimura

collaboratrice artistique

Originaire de Gifu, au Japon, Sonoko Kamimura se forme à la danse classique au Reiko Matsuoka Ballet Studio à Nagoya avant d'obtenir sa licence en danse contemporaine à l'Université Codarts pour les Arts de Rotterdam. Après avoir dansé avec le Scapino Ballet Rotterdam et avec la Forsythe Company comme danseuse invitée, elle débute sa carrière de directrice de mouvement et collaboratrice artistique à l'opéra. Elle travaille en étroite collaboration avec le metteur en scène Ted Huffman pour de nombreuses productions, notamment *Madame Butterfly* à l'Opéra de Zurich, *Il trionfo del tempo e del disinganno* à l'Opéra de Copenhague et à l'Opéra national de Montpellier, *Les Mamelles de Tirésias* au Palau de les Arts Reina Sofia, *Les Oiseaux* à l'Opéra national du Rhin, et *La Jeune Fille à la perle* à l'Opéra de Zurich.

Parmi ses autres réalisations, on compte *Madame Butterfly* avec R.B. Schlather à l'Opéra de Francfort, *Mexico Aura : The Myth of Possession* avec Christopher Roman à la Neuköllner Opera de Berlin, et des consultations en mouvement pour *Madame Butterfly* au Covent Garden de Londres. En 2023, elle assiste Ted Huffman à la mise en scène de l'opéra *The Faggots and Their Friends Between Revolutions* de Philip Venables produit par Factory International pour le Manchester International Festival et co-commandé par le Festival d'Aix-en-Provence.

En 2025, Sonoko Kamimura fait ses débuts en tant que créatrice costumes pour la création de *We Are the Lucky Ones* de Philip Venables, Ted Huffman et Nina Segal à l'Opéra d'Amsterdam. Ses projets à venir incluent d'autres collaborations avec Ted Huffman pour de nouvelles productions d'opéra en Europe.

MC2GRENOBLE.FR

MAISON DE LA CULTURE GRENOBLE