



**HAL**  
open science

# John Piper et Benjamin Britten : le renouveau de l'opéra anglais et ses décors

Sophie Aymes-Stokes

► **To cite this version:**

Sophie Aymes-Stokes. John Piper et Benjamin Britten : le renouveau de l'opéra anglais et ses décors. Revue LISA / LISA e-journal, 2006, volume IV (n°2), pp.89-105. 10.4000/lisa.2254 . hal-00481592

**HAL Id: hal-00481592**

**<https://hal.science/hal-00481592v1>**

Submitted on 4 Jun 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# Revue LISA/LISA e- journal

Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du Monde Anglophone – Literature,  
History of Ideas, Images and Societies of the English-speaking World

Vol. IV - n°2 | 2006 :

Opera and National Identity in the English-speaking world

Les rêves de l'opéra national anglais

---

## John Piper et Benjamin Britten : le renouveau de l'opéra anglais et ses décors

*John Piper and Benjamin Britten: backdrops to the renaissance of english opera*

SOPHIE AYMÈS

p. 89-105

<https://doi.org/10.4000/lisa.2254>

---

### Résumé

From 1946 the artist John Piper designed sets for eight of Benjamin Britten's operas. In this article, John Piper's contribution to the renaissance of English opera is considered in the wider context of the artistic and political reconstruction of England after the Second World War. During the War, Piper was one of the artists who redefined Englishness. As an abstract artist turned architectural painter, he created a pastoral vision of the national heritage whose preservation had become necessary. The designs form a part of Piper's pictorial work whose logical conclusion found expression in stained-glass windows. From the architectural designs for *The Rape of Lucretia* to the window he designed for the new Coventry Cathedral and to the last opera sets for *Death in Venice*, he created backdrops for Britten's works that provided a sense of aesthetic continuity whilst reflecting the contradictions of opera as a social form of art in post-war Britain.

## Entrées d'index

**Index de mots-clés** : Britten Benjamin, Piper John, opéra anglais

**Index by keywords** : Britten Benjamin, Piper John, English National Opera (ENO)

**Index chronologique** : 20th century, XXe siècle

**Index thématique et géographique** : Grande-Bretagne, Great Britain, histoire, history, littérature, littérature, opéra, opera, société, society

## Texte intégral

- 1 En 1945, *Peter Grimes*, premier opéra de Benjamin Britten après l'opérette *Paul Bunyan* (1940-1941), est salué comme le renouveau d'un art considéré comme moribond depuis Henry Purcell. Benjamin Britten demande ensuite à l'artiste John Piper de concevoir les décors de *The Rape of Lucretia* (1946), son deuxième opéra, et entame ainsi une collaboration qui durera près de trente ans. John Piper (1903-1992) a en effet conçu les décors de huit des douze opéras ou opérettes de Britten (1913-1976), de l'immédiat après-guerre à 1973, date de la première de *Death in Venice*<sup>1</sup>, et son épouse Myfanwy Piper (1911-1997) est l'auteur de trois livrets<sup>2</sup>. John Piper et Benjamin Britten sont également associés à la construction de la nouvelle cathédrale de Coventry, dont Piper dessine l'un des vitraux tandis que Britten compose le *War Requiem* pour célébrer sa consécration (1962). Le *War Requiem* n'est bien sûr pas un opéra, mais il représente un point culminant et un tournant dans la carrière de Britten, et ses éléments opératiques<sup>3</sup> justifient son inclusion dans ce survol.
- 2 Dès le début des années 1940, la reconstruction politique et matérielle de l'Angleterre est envisagée. John Piper déclare très tôt qu'il faut préparer la reconstruction nationale d'un point de vue artistique, et met l'accent sur la nécessité d'assurer la continuité entre tradition et modernité<sup>4</sup>. Il est significatif de le retrouver associé au renouveau de l'opéra anglais orchestré par Benjamin Britten à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale, ainsi qu'à l'épisode de la cathédrale de Coventry, qui marque l'aboutissement de la reconstruction. Les décors de Piper constituent la toile de fond des opéras de Benjamin Britten et les relie ainsi à un moment particulier où l'identité nationale est redéfinie.

## Le mal du pays

- 3 En 1945, l'idiome musical de *Peter Grimes* provoque la surprise d'un public qui n'avait pas toujours eu l'occasion de se familiariser avec les œuvres précédentes de Britten. Cet opéra n'en remporte pas moins un énorme succès populaire. La réception que connaissent ses opéras est ambivalente puisqu'ils peuvent avoir un succès extraordinaire comme subir les pires critiques, qui portent autant sur leur valeur artistique que sur la personne de Britten. Les décors de Piper, en revanche, connaissent un succès qui n'est jamais démenti<sup>5</sup>.
- 4 Les deux hommes se rencontrent en 1932 et participent tous deux aux productions du *Group Theatre*, aux côtés de W. H. Auden, Christopher Isherwood, Stephen Spender, et sous la direction de Rupert Doone, ancien danseur de Diaghilev. Cette compagnie d'avant-garde conçoit le travail scénique comme une collaboration étroite entre ses membres, à l'image des Ballets russes, que Piper a d'ailleurs vus à Londres dans les années 1920. Ce principe ordonnera tout le travail de Britten pour l'opéra, conçu comme une somme de talents qui doivent présenter ce que Piper appelle un « front uni<sup>6</sup> ». Dès 1938, le travail de Piper pour la scène prolonge son travail de peintre. Il s'intéresse aux décors d'artistes tels que Picasso, Braque, Matisse, notamment pour les spectacles de Diaghilev. Au début des années 1950, il fait encore partie, selon le chef éclairagiste Michael Northen, de l'avant-garde en matière de décoration théâtrale<sup>7</sup>.
- 5 Piper et Britten ont pour point commun d'être des artistes très prolifiques et doués d'une mentalité cosmopolite. Ils se sont initialement tournés vers l'extérieur, c'est-à-dire vers les avant-gardes européennes, et ont absorbé les principes musicaux et

picturaux modernes lors de leurs périodes de formation respectives. La Seconde Guerre mondiale est pour chacun d'eux un tournant crucial aboutissant à un repli sur l'Angleterre.

- 6 En effet, John Piper annonce dès 1936 qu'il abandonne l'abstraction qu'il pratiquait depuis le début des années 1930, et revient à la peinture figurative et au paysage anglais<sup>8</sup>. Il entame aussi à cette époque sa collaboration à l'*Architectural Review*, où ses articles énoncent le retour à l'esthétique pittoresque et la nécessité de préserver les ruines de bâtiments faisant partie du patrimoine national. Il faut préserver les murs couverts de lichen ou les surfaces patinées des vieux vitraux, c'est-à-dire tous les bâtiments atteints de la dégradation qu'il nomme « *pleasing decay* » parce qu'elle est source de plaisir esthétique<sup>9</sup>. Dans ses articles écrits pendant la guerre, il adopte la même attitude vis-à-vis des ruines provoquées par les bombardements, qui ont une valeur esthétique comparable parce qu'elles permettent d'assurer la continuité entre le passé et le présent grâce à leur capacité de rendre visibles les effets de l'Histoire<sup>10</sup>. Tandis que le pays se retrouve progressivement isolé, de nombreux artistes se détournent des avant-gardes européennes pour revenir aux « sources » de l'art anglais, à savoir l'art romantique notamment représenté par William Blake, Samuel Palmer et les grands paysagistes. Ce retour aux sources est exposé par Piper dans son essai *British Romantic Artists*, qui paraît en 1942. Les artistes de la tendance néo-romantique construisent alors une vision pastorale du paysage anglais qui symbolise les valeurs à défendre face à la menace de l'invasion ennemie<sup>11</sup>. La campagne et l'architecture (domestique, religieuse et aristocratique) anglaises sont deux des thèmes de prédilection de John Piper. Il aime particulièrement les bâtiments situés dans leur écrin naturel : petites églises de campagne, vieilles granges, mais aussi *country houses*, les demeures de ses mécènes, dont l'un, Edward Sackville-West, est l'un des amateurs d'opéra faisant partie du cercle de Benjamin Britten [Illustration 1]. Embauché comme artiste de guerre, Piper participe à plusieurs programmes étatiques de préservation patrimoniale. Comme toutes les autres manifestations de nationalisme culturel, les œuvres des artistes de guerre sont alors canalisées par de nouveaux organismes gouvernementaux tels que le *CEMA (Committee for Education in Music and the Arts)* ou le *WAAC (War Artists' Advisory Committee)* et deviennent l'une des armes de propagande utilisées contre l'ennemi. Elles participent de l'iconographie de ce moment de grâce où la société britannique présente un « front uni », pour reprendre l'expression de Piper, thème central du discours officiel qui efface la différence entre classes sociales, entre « *Englishness* » et « *Britishness* », entre le centre et ses marges<sup>12</sup>.
- 7 Dès 1938, John Piper envisage la reconstruction d'un point de vue artistique. Dans son œuvre, le point de départ symbolique de cette reconstruction est la plage<sup>13</sup>, la côte qui délimite le territoire national insulaire et forme une interface entre l'Angleterre et l'Europe des avant-gardes ou d'une invasion redoutée. De manière significative l'un des principaux programmes de sauvegarde patrimoniale, lancé en 1940 et intitulé *Recording Britain*, insiste sur les comtés du sud-est parce qu'ils sont directement exposés au danger.
- 8 Or, cette zone sensible est bien connue de Britten : c'est sur la côte du Suffolk qu'il a passé son enfance. Il est aux Etats-Unis lorsque la guerre éclate, mais il éprouve très vite de la nostalgie pour l'Angleterre et pour cette région associée à l'âge d'or de l'enfance. La lecture d'un article de E. M. Forster<sup>14</sup> sur le poète du Suffolk, George Crabbe, le décide à partir retrouver ses racines. En 1942, il quitte l'Amérique pour l'Angleterre. Objecteur de conscience, il refuse toute idée de participation au combat mais sa conception du rôle social de l'artiste est de servir la communauté, ce qu'il fera en composant pour de grandes occasions. C'est le poème de George Crabbe intitulé « *Peter Grimes* » qui fournit le sujet de son premier opéra : « *to think of Crabbe is to think of England* », écrit E. M. Forster<sup>15</sup>. Le renouveau de l'opéra anglais passe donc, comme la peinture de Piper, par un retour aux sources.
- 9 Cette renaissance implique des choix artistiques et matériels : Britten veut créer une nouvelle compagnie, un nouveau répertoire, réhabiliter l'anglais, éduquer la sensibilité d'un public trop conservateur, trouver un lieu d'accueil et des subventions<sup>16</sup>. Il va ainsi faire naître un collectif d'artistes, musiciens, librettistes, peintres, chorégraphes, techniciens, au service de sa conception d'un opéra au format particulier, un opéra de

chambre fondé sur une économie de moyens en ces temps d'austérité. La compagnie – qui devient l'*English Opera Group* en 1947<sup>17</sup> – réside un temps à Glyndebourne, monte des opéras à Sadler's Wells et Covent Garden. Mais c'est dans le Suffolk, à Aldeburgh, que Britten va trouver un lieu idéal pour des raisons matérielles, esthétiques et relationnelles. Aldeburgh deviendra son refuge quasi-exclusif au cours des années 1960. A l'époque où se consolident le mécénat et l'intervention étatiques dans les arts, Britten bâtit un « petit royaume autonome<sup>18</sup> » à l'échelle locale. Cette enclave est dès l'origine un lieu nostalgique. L'autre opéra caché dans la campagne anglaise est le manoir Tudor de Glyndebourne, qu'un prospectus de 1934, année de la création de son festival, décrit comme un paradis pastoral<sup>19</sup> évoquant immanquablement les descriptions que fait John Piper des *country houses* anglaises<sup>20</sup>. C'est d'ailleurs le paysage anglais qui symbolise les racines de Britten lorsqu'il est aux États-Unis. Il écrit dans une lettre: « *I am homesick, and really only enjoy scenery that reminds me of England*<sup>21</sup>. »

10 Ce retrait géographique progressif va néanmoins de pair avec sa renommée internationale grandissante et avec l'affirmation de son rôle de musicien national. Nombre de ses opéras sont en effet liés à des événements nationaux, ce qu'il appelle « *occasions* » : dates symboliques telles que la réouverture de Sadler's Wells en 1945 avec la création de *Peter Grimes* – qui coïncide avec le 250<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Henry Purcell – mais aussi commandes prestigieuses. *Billy Budd*, créé à Covent Garden, est une commande pour le *Festival of Britain* en 1951, qui commémore le centenaire de la *Great Exhibition* de 1851. Le Festival signe la fin des années d'austérité et est conçu comme une célébration de l'identité nationale et de la puissance impériale, dont le déclin est pourtant bien entamé<sup>22</sup>. *Gloriana*, créé à Covent Garden, est une commande royale pour le couronnement d'Élisabeth II en 1953, mais représente un échec majeur et frôle, pour certains, le crime de lèse-majesté. Une autre commande nationale enfin, compense l'échec de *Gloriana* : le *War Requiem* pour la consécration de la nouvelle cathédrale de Coventry, en 1962.

11 Voici donc deux artistes dont les œuvres sont liées à la représentation nationale de l'identité anglaise. Deux artistes qui ont su assimiler les principes abstraits modernes et les rendre acceptables à un public souvent décrit comme conservateur, voire philistin. Le compromis entre apports insulaires et européens apparaît dans le contraste entre les deux formations orchestrales du *War Requiem*, orchestre de chambre d'une part, grand chœur et grand orchestre, d'autre part. Or le Requiem est fondé sur le contrepoint ironique entre deux textes, les poèmes de Wilfrid Owen et le texte liturgique de la messe des morts<sup>23</sup>. Le discours conventionnel dominant est miné par un commentaire pacifiste, qui aurait été jugé inacceptable pendant la guerre. Pour reprendre un jeu de mots contemporain, tantôt ironique, tantôt élogieux, il n'y a pas de coïncidence parfaite entre les termes « *Britain* » et « *Britten*<sup>24</sup> ». La « *Battle of Britten* » pour le renouveau d'un opéra national est menée par un artiste homosexuel et pacifiste, qui a une conscience aiguë de l'isolement de l'individu face à la société qui le juge<sup>25</sup>, l'un des thèmes majeurs de ses opéras. Si Britten a un statut de musicien national, il n'est pas le musicien de la nation au sens où son art servirait une vision patriotique. En 1945, le grand compositeur patriotique est Vaughan Williams – véritable « trésor national<sup>26</sup> » qui a servi la nation pendant la guerre – et non Benjamin Britten. Les écarts ironiques dans son œuvre sont significatifs puisque le mythe d'une société unifiée où les barrières sociales se seraient effacées dans la lutte contre l'ennemi, ainsi que le mythe de la nation renaissante lors d'un second âge d'or élisabéthain sont remis en question à partir des années 1950<sup>27</sup>.

12 En revanche, John Piper est en 1945 un artiste déjà reconnu et loué pour avoir su préserver une certaine image de l'architecture et du paysage anglais. En 1974, un an après la première de *Death in Venice*, il est reçu docteur *honoris causa* de l'université de Sussex à l'occasion de ses quatre-vingts ans, pour son œuvre de peintre et de décorateur, et en tant que « *observer, recorder and conserver of English landscape and English architecture*<sup>28</sup> ». Ses tableaux font partie du patrimoine pictural national et offrent des signes idéologiquement rassurants, déjà assimilés par le public au lendemain de la guerre, et qui neutralisent l'ambivalence des opéras de Britten ainsi que leur aspect le plus moderne.

## La toile de fond : De la toile au décor

- 13 L'idée de reconstruction repose sur un trope architectural qui peut se décliner à l'envi, au sens où l'on parle d'édifice social, par exemple. L'opéra est à la fois œuvre et édifice et implique métaphoriquement la notion de représentation sociale. Dès l'origine, ses décors empruntent ses conventions à la peinture d'architecture : représentation perspectiviste, vues d'architecture, et parfois représentation de la ville où se situe le théâtre<sup>29</sup>. Britten choisit comme décorateur un peintre d'architecture dont les toiles sont remarquables par leur théâtralité. Elles représentent de manière caractéristique la vue panoramique d'un domaine, la vue frontale rapprochée de ses bâtiments ou encore une esplanade centrale évoquant une scène [Illustration 2]. L'un de ces domaines, Seaton Delaval, a été construit (après Castle Howard et Blenheim Palace) par l'architecte et dramaturge John Vanbrugh, qui se référait explicitement au décor théâtral. Notons aussi que les toiles de Piper sont remarquables par l'absence de personnages. Tout se passe comme si les opéras de Britten allaient permettre de les peupler.
- 14 A l'exception de *Billy Budd* et de *Owen Wingrave*, pour lesquels il conçoit des décors construits (tels que la maquette du navire pour le premier), Piper recourt en général à peu d'accessoires. Une partie du décor est mobile : il s'agit de toiles de fond de scène et de panneaux de toile peints, suspendus à des rails afin de dissimuler certaines parties de la scène et levés progressivement depuis les cintres lors des changements de scène<sup>30</sup>. Dans ses premiers décors, il représente en toile de fond les ciels sombres et spectaculaires de ses années de guerre « romantiques », et l'architecture est omniprésente. Le transfert entre théâtralité et architecture est signifié par la représentation d'éléments décoratifs permanents tels que rideaux et arcs de scène jusqu'à *Gloriana* (1953) [Illustration 3]. Le décor représentant la maison de Lucrece dans *The Rape of Lucretia* (1946) renvoie explicitement au système de représentation perspectiviste dans le théâtre à l'italienne et utilise le support conventionnel que sont les panneaux perpendiculaires aux coulisses [Illustration 4]. Les arcades, les colonnades et la façade frontale rappellent le haut lieu du théâtre italien du XVI<sup>e</sup> siècle, le Théâtre Olympique de Vicence construit en dur par Palladio, avec un mur en avant-scène percé de trois portes, une colonnade et cinq rues en perspective.
- 15 Néanmoins si les arrêtes et les pans des bâtiments représentés sur les toiles de Piper constituent des éléments de perspective, l'illusion de profondeur est niée par le travail de surface sur la texture de la toile. On mesure l'évolution de sa peinture en comparant la structure frontale de *Seaton Delaval* ou les décors de *The Rape of Lucretia* à des œuvres plus tardives telles que la grande sérigraphie *The Five Gates of London* (1978), qui était à l'origine une étude pour une tapisserie, et où les percées des portes de la ville n'ouvrent même plus sur une amorce de perspective<sup>31</sup> [Illustration 5]. Pour les décors légèrement antérieurs de *Death in Venice* (1973), Piper a réalisé des dizaines d'études lors d'un voyage en 1971, notes graphiques qui sont autant de signes métonymiques suggérant une vue par accumulation de la ville, qui échappe à toute saisie panoramique : « *a cumulative suggestion of the evasive city* »<sup>32</sup>. Ville où Monteverdi acheva sa carrière, Venise est déjà bien connue de Britten et de Piper, qui reviennent ainsi sur le lieu où *The Turn of the Screw* fut créé en 1954. Le terme « *evasive* » tend donc à faire penser qu'il s'agit de retrouver une vision perdue, tout comme le romancier Gustav Von Aschenbach qui tente de combattre le manque d'inspiration.
- 16 Ainsi, le travail graphique pour la scène et le travail pictural de Piper cèdent progressivement à la reproduction en série d'éléments détachés, colonnes, vasques, statues, piliers, appartenant souvent aux domaines aristocratiques dont on trouve de moins en moins de vues d'ensemble<sup>33</sup>. Sa peinture abandonne également toute représentation illusionniste de l'espace pour affirmer sa nature bidimensionnelle et donner une importance croissante à la surface. Ses toiles sont de plus en plus colorées et le travail de surface l'emporte sur les formes architecturales qui s'effacent derrière elle. L'accent est mis sur la transparence, la lumière et l'aspect textile de la toile. Dans son œuvre, une métaphore filée associe les panneaux de scène peints à la surface des

bâtiments et à la surface de ses toiles. Le rapport est explicite dans l'article « *The Colour of English Country Houses* » publié dans la revue *International Textiles* en 1944.

- 17 Ainsi, les décors se font de plus en plus immatériels et suggestifs, au sens où Piper cesse de représenter des édifices construits selon des règles perspectivistes. A partir de ses décors pour *Don Giovanni* en 1951<sup>34</sup> et pour *The Turn of the Screw* en 1954, il utilise de plus en plus de toiles de gaze peintes : une fenêtre peinte sur un voile de gaze permet à Quint de faire des apparitions par transparence dans la tour gothique située en fond de scène. Alors que pour *Gloriana* (1953) un rideau de fond de scène représente encore une vue panoramique de la ville de Norwich, les décors de *The Turn of the Screw* sont composés d'éléments suggérant la façade de la maison, dont le modèle est la demeure de Bly (Essex), et qui sont illuminés tour à tour<sup>35</sup>. Pour l'opéra suivant, *A Midsummer Night's Dream* (1960), il utilise des découpes de toile et de grands rideaux de fond de scène<sup>36</sup>. Les études pour les costumes sont signées Carl Toms, alors jeune assistant de Piper. Comme Piper pour les décors, il utilise de l'encre de Chine dont les taches parsèment la surface du dessin et forment un voile, sorte de salpêtre ou moisissure graphique que l'on trouvait déjà dans certaines études de Piper pour les costumes et décors de *The Rape of Lucretia*<sup>37</sup>. Enfin, dans *Death in Venice*, on voit l'architecture disparaître, sublimée par un voile coloré [Illustration 6].

## Du décor au vitrail

- 18 L'opération de translation permettant à John Piper de passer de la toile au décor est répétée pour passer de la toile au vitrail à partir des années 1950. Le vitrail représente l'aboutissement logique de son évolution picturale vers la transparence colorée.
- 19 Piper peint la cathédrale de Coventry après le bombardement de novembre 1940 [Illustration 7]. Coventry est la première ville anglaise après Londres à subir le Blitz. La destruction de la cathédrale en vient à symboliser le destin de la ville et, partant, de la nation<sup>38</sup>. Le long débat sur les modalités de sa reconstruction fait écho au discours sur la reconstruction nationale. Les tenants de la restauration et de la préservation pittoresque des ruines – partie intégrante de l'iconographie du Blitz – s'opposent à ceux qui veulent une cathédrale moderne<sup>39</sup>. L'architecte choisi en 1951, Basil Spence, propose un compromis qui consiste à intégrer une partie des ruines de l'ancienne cathédrale à un bâtiment moderne qui témoigne du savoir-faire artistique britannique moderne, ou du moins qui représentait encore la modernité en 1945. Encore inconnu à cette époque, Spence prévoit de passer commande auprès d'artistes reconnus afin d'asseoir la légitimité du projet et de réaliser une nouvelle union de l'architecture et des arts<sup>40</sup>. Outre John Piper, à qui il demande de dessiner le vitrail du baptistère, Graham Sutherland dessine la tapisserie située derrière l'autel, et Jacob Epstein crée la sculpture de Saint Michel située à l'entrée du monument. Mais en 1962, onze ans après le choix de l'architecte, le contexte a changé et l'audace du projet s'est émoussée. On critique le « complexe du monument » ainsi que l'aspect décoratif et non fonctionnel des œuvres d'art qui s'y trouvent, tandis qu'une nouvelle génération supplante celle des architectes et théoriciens des années de guerre<sup>41</sup>.
- 20 L'art du vitrail est explicitement conçu par John Piper comme un prolongement de son travail scénique et pictural<sup>42</sup>. Dans la toile *Coventry Cathedral, 15 November 1940*, la répartition des masses colorées autour des nervures de la rosace détruite évoque déjà la structure métallique du vitrail et préfigure la future toile de verre abstraite serties au sein d'un monument national<sup>43</sup>. Piper a exposé ses idées sur l'art du vitrail dans l'article « *Stained Glass : Art or Anti-Art ?* » (1968). Comme l'opéra, le vitrail est un art considéré comme mineur et qu'il faut revitaliser en établissant une continuité entre dessin figuratif et motif abstrait – à commencer par celui formé par les plombs et l'armature métallique –, c'est-à-dire en assurant là encore le lien entre des traditions séculaires et l'art moderne. C'est la patine du verre qui symbolise cette unité<sup>44</sup>. Le vitrail est un art individuel au service de la communauté, dont on ne peut admirer les merveilles qu'avec des jumelles de théâtre<sup>45</sup>. Il doit s'intégrer à un ensemble architectural grâce à la collaboration active entre artistes et architecte, idée proche du

rêve communautaire de Britten. On songe aussi aux barres de mesure qui lient les partitions musicales et dont la fonction est comparable aux plombs du vitrail.

21 Dans ce contexte, l'évolution artistique de Piper permet de dire que ses décors d'opéra forment une toile de fond assurant une continuité esthétique. Il doit sa notoriété au fait d'avoir représenté le patrimoine architectural anglais et d'avoir participé à l'élaboration de l'iconographie du Blitz, où la ruine est devenue le symbole par excellence du destin de la nation parce qu'elle cristallise l'expérience de la guerre et tout le poids d'un passé à jamais disparu<sup>46</sup>. La peinture de Piper trouve sa résolution dans le verre du vitrail, dont la patine a la même fonction que la texture de ses toiles ou des vieux murs : elle assure la continuité entre le passé et le présent<sup>47</sup>. En 1979 Piper crée un vitrail en hommage à Britten, mémorial qui se trouve dans l'église paroissiale de Aldeburgh, et qui représente les trois *church parables*, dont il n'a pas dessiné les décors : *Curlew River*, *The Burning Fiery Furnace* et *The Prodigal Son* (1964, 1966, 1968). Ce vitrail comble donc l'un des rares vides dans leur collaboration<sup>48</sup>.

22 Mais paradoxalement, ce travail unificateur représente aussi une solution de continuité : on peut en effet analyser l'évolution de la peinture de Piper vers la surface colorée et la dissolution de la perspective architecturale dans ses décors d'opéra comme une rupture avec le mode théâtral de représentation métonymique de la ville, et, partant, de la société. On pourrait rapprocher ce changement de l'évolution sémantique du mot anglais « *fabric* », qui signifie à l'origine « construction », puis désigne le « tissu » vers le milieu du XVIIIe siècle, et métaphoriquement le « tissu social » vers le début du XIXe siècle<sup>49</sup>. Cela signifie donc que le décor d'architecture traditionnel n'est plus pertinent en raison des changements sociaux de l'après-guerre, et que le trope architectural a perdu sa force de représentation sociale. En 1970, la modernité de l'œuvre de Piper s'est érodée depuis longtemps. Ainsi, à Glyndebourne, le premier artiste contemporain à être employé après Piper est David Hockney pour les décors de *The Rake's Progress* de Igor Stravinsky en 1975.

## Conclusion

23 *Death in Venice*, l'ultime opéra de Britten, est un testament musical qui reprend l'un de ses thèmes majeurs : la perte de l'innocence et de l'inspiration, l'impossible retour à un âge d'or. À l'issue de ce parcours, on peut dire que *Death in Venice* symbolise la fin du rêve pastoral de retour vers un âge d'or mythique né pendant les années de guerre. Rapprochons pour finir l'épidémie de choléra qui se répand à Venise de ce que Piper appelle « *pleasing decay* », principe unificateur mais aussi corruption qui attaque les surfaces, montrant que le principe de continuité et de préservation du passé a vécu. Avec la fin de l'Empire, les certitudes érigées autour de l'identité britannique volent en éclat. L'iconographie née pendant la guerre trouve un refuge ultime dans le verre du vitrail ou dans les décors pour les opéras de Britten, auxquels ils confèrent une univocité qu'ils n'ont pas, ne serait-ce que parce qu'ils présentent des destins individuels et des personnages bègues ou frappés de mutisme qui ont parfois du mal à donner une voix aux personnages absents des tableaux de Piper.

---

## Bibliographie

## Benjamin Britten et son œuvre

BANKS Paul (Dir.), *The Making of Peter Grimes*, Woodbridge: Boydell Press, 1996. Introduction de Benjamin Britten [1945].

CARPENTER Humphrey, *Benjamin Britten: a Biography*, Londres: Faber & Faber, 1992.

COOKE Mervyn, *Britten: War Requiem*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

CROZIER Eric (Dir.), « Peter Grimes », *Sadler's Wells Opera Books*, n° 3, 1945.



DUNCAN Ronald Frederick Henry (Dir.), *The Rape of Lucretia: A Symposium by Benjamin Britten, Ronald Duncan, John Piper, Henry Boys, Eric Crozier, Angus McBean, with reproductions in full colour of original designs by John Piper*, Londres: The Bodley Head, 1948.

HERBERT David (Dir.), *The Operas of Benjamin Britten: The Complete Librettos Illustrated With Designs of the First Productions*, Londres: The Herbert Press, 1979.

KENNEDY Michael, *Britten*, Oxford: Oxford University Press, collection *Master Musicians*, 1993 [1983].

*Le Viol de Lucrece*, Arles : Actes Sud, Collection Théâtre de Caen – Actes Sud, 1997.

OLIVER Michael, *Benjamin Britten*, Londres : Phaidon, 1996.

SCHAFER Murray, *British Composers in Interview*, Londres : Faber & Faber, 1963.

John Piper et son œuvre

ELBORN Geoffrey (Dir.), *To John Piper on His Eightieth Birthday, 13 December 1983*, Londres: Stourton, 1983.

GRAHAM Rigby, « John Piper », 11 avril 2003, <<http://www.johnpiperprints.com>>.

INGRAMS Richard, *Piper's Places*, Londres : Chatto & Windus, 1983.

JENKINS David Fraser, *John Piper*, Londres : Tate Gallery, 1983. Catalogue de l'exposition à la Tate Gallery, 30 novembre 1983 - 22 janvier 1984.

JENKINS David Fraser, *John Piper: The Forties*, Londres: Philip Wilson Publishers & Imperial War Museum, 2000.

JENKINS David Fraser et SPALDING Frances, *John Piper in the 1930s. Abstraction on the Beach*, Londres: Merrell, 2003.

LEVINSON Orde, 'Quality and Experiment': *the Prints of John Piper: a Catalogue Raisonné, 1923-91*, Londres: Lund Humphries, 1996.

OSBORNE June, *John Piper and the Stained Glass*, Stroud: Sutton, 1997.

PIPER John, « Abstraction on the Beach », *XXème siècle*, 1er juillet 1938, n° 3, 41.

« The Colour of English Country Houses », *International Textiles*, n° 8, 1944.

« Decrepit Glory: Hafod », *The Architectural Review*, juin 1940, vol. 87, 207-210.

« Designing for Britten » in HERBERT David (Dir.), *The Operas of Benjamin Britten: The Complete Librettos Illustrated With Designs of the First Productions*, Londres: The Herbert Press, 1979, 5-7.

*John Piper's Stowe*, Westerham: Hurtwood Press in association with the Tate Gallery, 1983.

« Pleasing Decay », *Architectural Review*, vol. 102, septembre 1947, 85-94.

« Stained Glass: Art or Anti-Art? » in OSBORNE June, *John Piper and the Stained Glass*, Stroud: Sutton, 1997, 155-169.

PIPER John et GRIGSON Geoffrey, « England's Climate », *Axis*, n° 7, automne 1936, 4-9.

## Ouvrages généraux

BURK Kathleen (Dir.), *The Short Oxford History of the British Isles. The British Isles since 1945*, Oxford: Oxford University Press, 2003.

CALDER Angus, *The Myth of the Blitz*, Londres: John Cape, 1991.

CALDER Angus, *The People's War: Britain 1939-1945*, Londres: Pimlico, 1997 [1969].

CAMPBELL Louise, *Coventry Cathedral. Art and Architecture in Post-War Britain*, Oxford: Clarendon Press, 1996.

HAYES Nick et HILL Jeff (Dir.), *Millions Like Us? British Culture in the Second World War*, Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

HIGGINS John (Dir.), *Glyndebourne. A Celebration*, Londres: Cape, 1984.

LISTA Giovanni (Dir.), *Ligeia*, n° 2 (« Du tableau à la scène »), 1988.

MELLOR David (Dir.), *A Paradise Lost: The Neo-Romantic Imagination in Britain, 1935-1955*, Londres: Lund Humphries & The Barbican Art Gallery, 1987.

RICHARDS J.M., *The Bombed Buildings of Britain. A Record of Architectural Casualties: 1940-41*, Londres: The Architectural Press, 1942.

ROBBINS Keith (Dir.), *The Short Oxford History of the British Isles. The British Isles, 1901-1951*, Oxford: Oxford University Press, 2002.

# Références réseaugraphiques

<<http://www.johnpiper.fsnet.co.uk>>, consulté le 30 mai 2005. Nombreuses reproductions des œuvres de John Piper.

<<http://www.johnpiperprints.com>>, consulté le 30 mai 2005. Reproductions des œuvres de John Piper, articles écrits à l'occasion du centenaire de sa naissance.

<[http://www.peopleplayuk.org.uk/guided\\_tours/opera\\_tour/england/royal.php](http://www.peopleplayuk.org.uk/guided_tours/opera_tour/england/royal.php) >, consulté le 30 mai 2005. Photographie d'une représentation de *A Midsummer Night's Dream* à Covent Garden en 1961.

<<http://www.sitwell.co.uk/docs/jpgall1.htm>>, consulté le 30 mai 2005. La galerie John Piper à Renishaw Hall.

<<http://www.suffolkchurches.co.uk/aldeburgh.html>>, consulté le 30 mai 2005. Mémorial de Benjamin Britten, église paroissiale de Aldeburgh.

---

## Annexe

# Illustrations

**Illustration 1: Renishaw, the North Front (1942-45).**



Huile, 43,2 x 73,7 cm. Famille Sitwell

**Illustration 2 : Seaton Delaval (1941)**



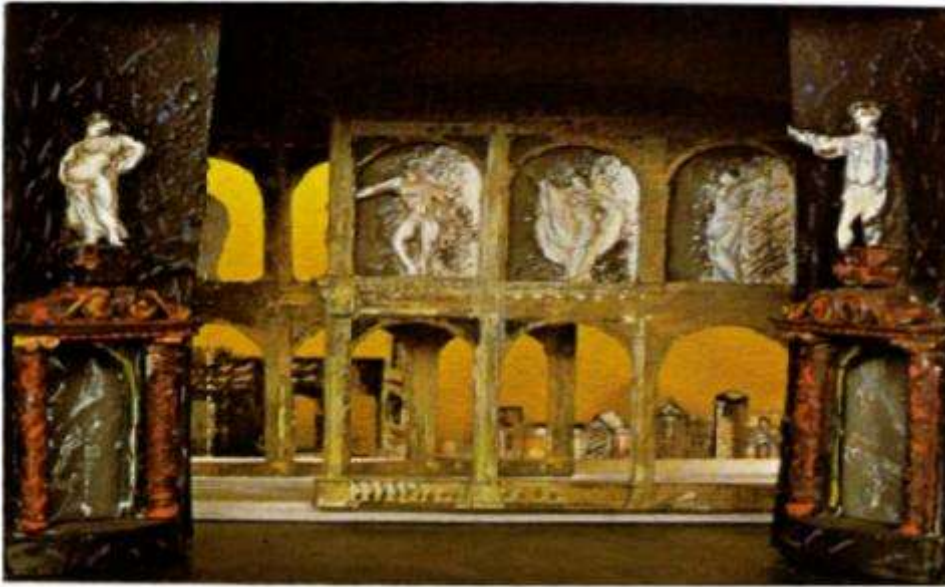
Huile sur toile, 63,5 x 76,2 cm. Tate Gallery

**Illustration 3: "The Marquee at the Vicarage"**



Étude de John Piper pour Albert Herring (1947)

**Illustration 4 : Maquette de John Piper pour la demeure de Lucrece**



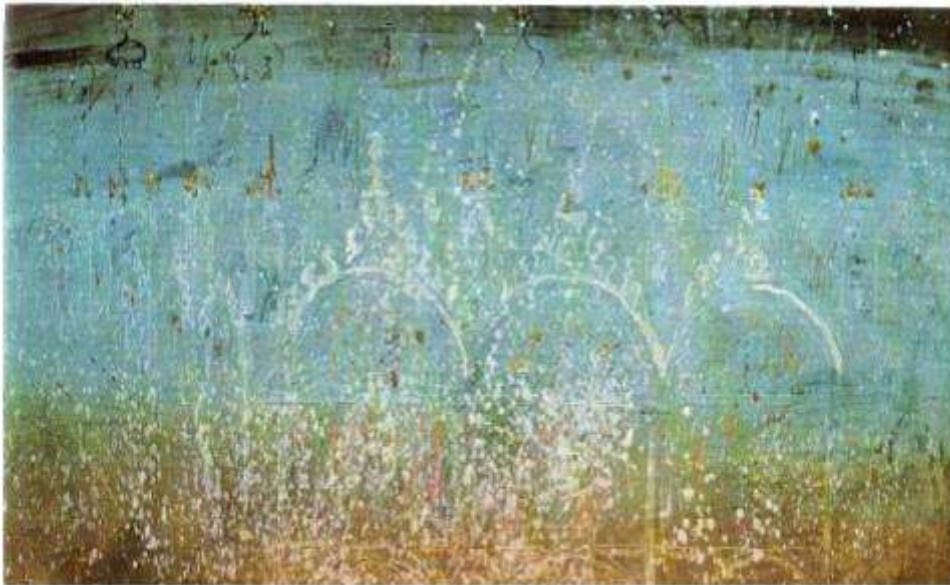
The Rape of Lucretia (1946)

**Illustration 5: The Five Gates of London (1978)**



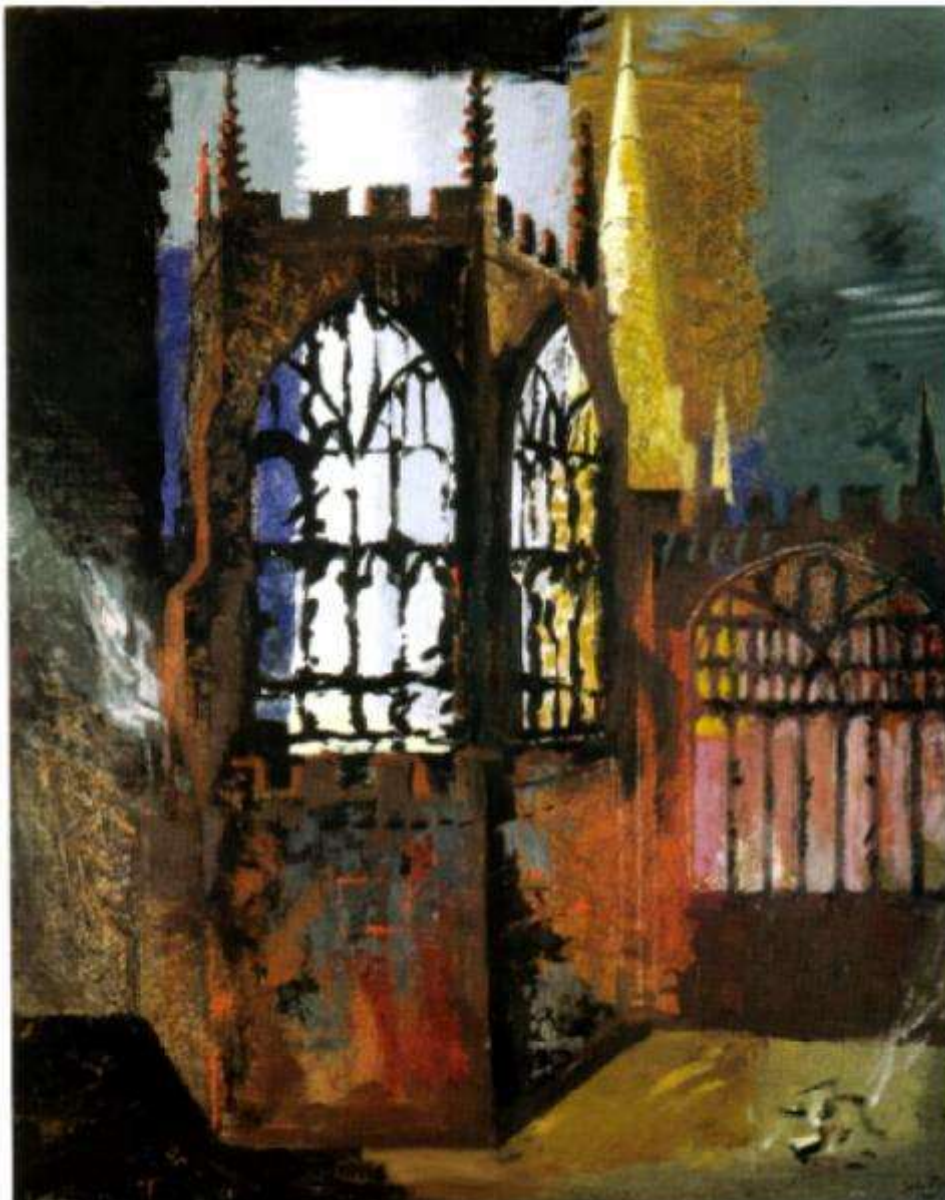
Sérigraphie, 43,2 x 160 cm

**Illustration 6 : Place Saint-Marc**



Étude de John Piper pour Death in Venice (1973))

**Illustration 7 : Coventry Cathedral, 15 November 1940 (1940)**



Huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm. Manchester City Art Gallery

## Notes

1 Voici la liste des opéras dont les décors ont été dessinés par Piper, ainsi que le lieu et la date des premières : *The Rape of Lucretia* (1946, Glyndebourne), *Albert Herring* (1947, Glyndebourne), *Billy Budd* (1951, Covent Garden, Londres), *Gloriana* (1953, Covent Garden), *The Turn of the Screw*, (1954, La Fenice, Venise), *A Midsummer Night's Dream* (1960, Jubilee Hall, Aldeburgh), *Owen Wingrave* (1971, retransmission télévisée sur la BBC ; 1973, Covent Garden), *Death in Venice* (1973, the Maltings, Snape).

2 *The Turn of the Screw*, *Owen Wingrave* et *Death in Venice*.

3 Mervyn Cooke, *Britten: War Requiem*, Cambridge: Cambridge UP, 1996, 49, 89.

4 Sophie Aymès, « *Recording Britain : John Piper et le patrimoine architectural anglais dans les années 1940* », à paraître dans *Polysèmes*.

5 Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten: a Biography*, Londres: Faber, 1992, 238, 325, 392, 554, 559. Michael Northen, « *Designs for the Theatre* » in David Fraser Jenkins, *John Piper*, Londres: Tate Gallery, 1983, 32-33.

6 John Piper, « *Designing for Britten* », in David Herbert (Dir.), *The Operas of Benjamin Britten: The Complete Librettos Illustrated With Designs of the First Productions*, Londres: The Herbert Press, 1979, 7.

7 Michael Northen, « *Stage Designer* », in Geoffrey Elborn (Dir.), *To John Piper on His Eightieth Birthday, 13 December 1983*, Londres: Stourton, 1983, 50.

8 John Piper et Geoffrey Grigson, « *England's Climate* », *Axis*, n° 7, automne 1936, 4-9.

9 John Piper, « *Pleasing Decay* », *Architectural Review*, vol. 102, septembre 1947, 85-94.

- 10 *Idem*, 85: « *their power to move us is enormously enhanced by the visible effects of history in terms of 'decay'* ».
- 11 Angus Calder, *The Myth of the Blitz*, Londres: John Cape, 1991, 10. Keith Robbins (Dir.), *The Short Oxford History of the British Isles. The British Isles, 1901-1951*, Oxford: Oxford UP, 2002, 121-122.
- 12 Angus Calder, *op. cit.*, chapitre 4. Keith Robbins (Dir.), *op. cit.*, 129-133.
- 13 John Piper, « Abstraction on the Beach », *XXème siècle*, 1er juillet 1938, n° 3, 41.
- 14 E.M. Forster, « George Crabbe: The Poet and the Man », *The Listener*, 29 mai 1941, in Eric Crozier (Dir.), *Peter Grimes*, Sadler's Wells Opera Books, n° 3, 1945, 9-14.
- 15 *Ibidem*, 9. Voir aussi l'introduction de Benjamin Britten : 7-8.
- 16 *Ibid.*, 7-8. Voir aussi l'introduction de Benjamin Britten (texte de 1945) in Paul Banks (Dir.), *The Making of Peter Grimes*, Woodbridge: Boydell Press, 1996, 1-3.
- 17 Benjamin Britten, John Piper et Eric Crozier en sont les directeurs artistiques.
- 18 *Le Viol de Lucreèce*, Arles : Actes Sud, Collection Théâtre de Caen – Actes Sud, 1997, 21 : « un territoire personnel, petit royaume autonome d'une musique d'expression anglaise où son autorité ne saurait être contestée ».
- 19 John Higgins (Dir.), *Glyndebourne. A Celebration*, Londres: Cape, 1984, 115.
- 20 Voir notamment « Decrepit Glory: Hafod », *The Architectural Review*, juin 1940, vol. 87, 207-210.
- 21 Humphrey Carpenter, *op. cit.*, 154. Lettre à Enid Slater datée du 29 mai 1941.
- 22 Angus Calder, *op. cit.*, 14-15. Keith Robbins, *op. cit.*, 134-135.
- 23 Michael Oliver, *Benjamin Britten*, Londres : Phaidon, 1996, 109 : cet écart parodique est préfiguré par *Peter Grimes* au moment où Grimes frappe Ellen en contrepoint de la messe qui se déroule à l'église.
- 24 *Sunday Times* du 15 juin 1941 et Igor Stravinsky dans *Themes and Conclusions* (1972), cités dans Mervyn Cooke, *op. cit.*, 14, 84.
- 25 Murray Schafer, *British Composers in Interview*, Londres: Faber & Faber, 1963, 116-117.
- 26 Robert Mackay, « Safe and Sound: New Music in Wartime Britain », in Nick Hayes et Jeff Hill (Dir.), *Millions Like Us? British Culture in the Second World War*, Liverpool: Liverpool UP, 1999, 208.
- 27 Kathleen Burk (Dir.), *The Short Oxford History of the British Isles. The British Isles since 1945*, Oxford: Oxford UP, 2003, 131. Nick Hayes, « An 'English War': Wartime Culture and 'Millions Like Us' », in Nick Hayes et Jeff Hill (Dir.), *op. cit.*, 1-32. Angus Calder, *op. cit.*, chapitre 1.
- 28 Geoffrey Elborn (Dir.), *op. cit.*, 76.
- 29 Giovanni Lista (Dir.), *Ligeia*, n° 2 (« Du tableau à la scène »), 1988.
- 30 Michael Northen, « Stage designer » in Geoffrey Elborn (Dir.), *op. cit.*, 50-53. Michael Northen, « Designs for the theatre » in David Fraser Jenkins, *op. cit.* On trouve de nombreuses reproductions des décors de Piper dans David Herbert, *op. cit.*, et de belles reproductions des dessins originaux pour les décors de *The Rape of Lucretia* dans Ronald Frederick Henry Duncan (Dir.), *The Rape of Lucretia : A Symposium*, Londres : The Bodley Head, 1948.
- 31 Rigby Graham, « John Piper », 11 avril 2003, < <http://www.johnpiperprints.com> >, consulté le 30 mai 2005.
- 32 David Herbert, *op. cit.*, 7.
- 33 John Piper, *John Piper's Stowe*, Westerham: Hurtwood Press in association with the Tate Gallery, 1983. L'ouvrage représente l'aboutissement de cette évolution picturale.
- 34 Production de Carl Ebert pour Glyndebourne en 1951.
- 35 David Herbert, *op. cit.*, 237.
- 36 < [http://www.peopleplayuk.org.uk/guided\\_tours/opera\\_tour/england/royal.php](http://www.peopleplayuk.org.uk/guided_tours/opera_tour/england/royal.php) >, consulté le 30 mai 2005 : la photographie d'une représentation à Covent Garden en 1961 figure sur ce site.
- 37 David Herbert, *op. cit.*, 278. Ronald Duncan (Dir.), *op. cit.*, face à 12, face à 27.
- 38 Louise Campbell, *Coventry Cathedral. Art and Architecture in Post-War Britain*, Oxford: Clarendon Press, 1996, 243.
- 39 La même opposition se retrouve à propos de la Chambre des Communes, touchée par les bombes en 1941, où le style néo-gothique est préservé.
- 40 Louise Campbell, *op. cit.*, 258.
- 41 *Ibidem*, 244-245.
- 42 June Osborne, *John Piper and the Stained Glass*, Stroud: Sutton, 1997, 44-45, 109, 137, 165.
- 43 *Ibidem*, 66, 166.

44 John Piper, « *Stained Glass: Art or Anti-Art?* » in June Osborne, *ibid.*, 158, 167.

45 *Ibid.*, 155, 159.

46 J. M. Richards, *The Bombed Buildings of Britain. A Record of Architectural Casualties: 1940-41*, Londres: The Architectural Press, 1942, 2: « *The destruction has been made to symbolise the spectacular end of an era that will not return. From this point of view the ruin [...] represents the apotheosis of the past – the intense experience of these active days crystallized into architectural shape* ».

47 John Piper, « *Stained Glass: Art or Anti-Art?* », *op. cit.*, 9. « *Minute depressions [...] have been made in the surface and have filled with dirt, so that the characteristic shading is produced, giving each piece a quality and a character, a patin. [...] In any case this influences our half unconscious, automatic apprehension of the old and the weatherworn and the valuable, our sentimental feeling for 'pleasing decay'. It can give unity to fragments and coherence, especially coherence of tone, to assemblages of 'bits'* ».

48 June Osborne, *op. cit.*, 120, 148. On peut voir ce vitrail sur < <http://www.suffolkchurches.co.uk/aldeburgh.html> >, consulté le 30 mai 2005. Piper a également exécuté en 1986 une série de vitraux à partir de ses esquisses vénitiennes pour *Death in Venice*.

49 William R. Trumble et Angus Stevenson (Dir.), *New Shorter Oxford English Dictionary*, Oxford: Oxford UP, (5ème édition) 2002.

## Table des illustrations

	<b>Titre</b>	Illustration 1: Renishaw, the North Front (1942-45).
	<b>Légende</b>	Huile, 43,2 x 73,7 cm. Famille Sitwell
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/lisa/docannexe/image/2254/img-1.jpg">http://journals.openedition.org/lisa/docannexe/image/2254/img-1.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 536k
	<b>Titre</b>	Illustration 2 : Seaton Delaval (1941)
	<b>Légende</b>	Huile sur toile, 63,5 x 76,2 cm. Tate Gallery
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/lisa/docannexe/image/2254/img-2.jpg">http://journals.openedition.org/lisa/docannexe/image/2254/img-2.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 648k
	<b>Titre</b>	Illustration 3: "The Marquee at the Vicarage"
	<b>Légende</b>	Étude de John Piper pour Albert Herring (1947)
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/lisa/docannexe/image/2254/img-3.jpg">http://journals.openedition.org/lisa/docannexe/image/2254/img-3.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 728k
	<b>Titre</b>	Illustration 4 : Maquette de John Piper pour la demeure de Lucrece
	<b>Légende</b>	The Rape of Lucretia (1946)
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/lisa/docannexe/image/2254/img-4.jpg">http://journals.openedition.org/lisa/docannexe/image/2254/img-4.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 676k
	<b>Titre</b>	Illustration 5: The Five Gates of London (1978)
	<b>Légende</b>	Sérigraphie, 43,2 x 160 cm
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/lisa/docannexe/image/2254/img-5.jpg">http://journals.openedition.org/lisa/docannexe/image/2254/img-5.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 544k
	<b>Titre</b>	Illustration 6 : Place Saint-Marc
	<b>Légende</b>	Étude de John Piper pour Death in Venice (1973))
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/lisa/docannexe/image/2254/img-6.jpg">http://journals.openedition.org/lisa/docannexe/image/2254/img-6.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 724k
	<b>Titre</b>	Illustration 7 : Coventry Cathedral, 15 November 1940 (1940)
	<b>Légende</b>	Huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm. Manchester City Art Gallery
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/lisa/docannexe/image/2254/img-7.jpg">http://journals.openedition.org/lisa/docannexe/image/2254/img-7.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 447k

## Pour citer cet article

Référence papier

Sophie Aymès, « John Piper et Benjamin Britten : le renouveau de l'opéra anglais et ses décors », *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. IV - n°2 | 2006, 89-105.

*Référence électronique*

Sophie Aymès, « John Piper et Benjamin Britten : le renouveau de l'opéra anglais et ses décors », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Vol. IV - n°2 | 2006, mis en ligne le 26 octobre 2009, consulté le 12 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lisa/2254> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lisa.2254>

---

## ***Auteur***

### **Sophie Aymès**

(Université de Bourgogne, Dijon)

Sophie Aymès, maître de conférences à l'université de Bourgogne (Dijon), est l'auteur d'une thèse sur le rapport entre écriture et illustration dans l'œuvre de Mervyn Peake. Elle travaille sur l'art et la littérature des années 1940 et 1950 en Angleterre.

---

## ***Droits d'auteur***



Les contenus de la *Revue LISA / LISA e-journal* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.