



HAL
open science

Quelle musique anglaise pour la "Nouvelle Jérusalem" ?

Gilles Couderc

► To cite this version:

Gilles Couderc. Quelle musique anglaise pour la "Nouvelle Jérusalem" ?. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain. Cahiers du MIMMOC, 2019, Le "Festival of Britain 1951" : une certaine idée du Royaume-Uni, 20, [12 p.]. 10.4000/mimmoc.3674 . hal-02140354

HAL Id: hal-02140354

<https://hal.science/hal-02140354v1>

Submitted on 29 May 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain

Cahiers du MIMMOC

20 | 2019

Le 'Festival of Britain 1951' : une certaine idée du Royaume-Uni

Quelle musique anglaise pour la 'Nouvelle Jérusalem' ?

Gilles COUDERC



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/mimmoc/3674>

DOI: 10.4000/mimmoc.3674

ISSN: 1951-6789

Publisher

Université de Poitiers

Brought to you by Université de Rouen Normandie – Bibliothèque Universitaire



Electronic reference

Gilles COUDERC, "Quelle musique anglaise pour la 'Nouvelle Jérusalem' ? ", *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [Online], 20 | 2019, Online since 22 May 2019, connection on 29 May 2024. URL: <http://journals.openedition.org/mimmoc/3674> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/mimmoc.3674>

This text was automatically generated on February 16, 2023.



The text only may be used under licence CC BY 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

Quelle musique anglaise pour la 'Nouvelle Jérusalem' ?

Gilles COUDERC

Introduction

- 1 Le 3 mai 1951 à Londres est inauguré le Festival Hall, salle de concert sise sur la rive sud de la Tamise qui remplace celle de Queen's Hall, incendiée pendant le Blitz de 1941. Le bâtiment, qu'entourent les constructions de la South Bank Exhibition, constitue la contribution du London City Council au Festival of Britain de 1951, ouvert ici ce même jour sous le nom de « Saison des Arts de Londres ». Alors que la musique, parent pauvre de la Grande Exposition de 1851, est dominée par le répertoire continental, le concert inaugural de 1951 réunit des membres des cinq orchestres londoniens, des choristes des dix chœurs de la ville et les trompettes des Royal Horse Guards dans un programme de musique anglaise qui fait honneur à sa tradition chorale et rassemble des œuvres et des compositeurs qui célèbrent la musique comme la grandeur du royaume¹. Il comprend des extraits de l'*Ode à Ste Cécile*, patronne des musiciens, première célébration publique de la sainte en Angleterre en 1683, musique de Henry Purcell; le motet *Zadok the Priest* du sujet britannique George Frideric Handel, incorporé depuis 1727 aux cérémonies du couronnement des souverains et le célèbre *Rule Britannia* de Thomas Arne, extrait de son opéra *Alfred* (1740), souverain anglais de la légende. Le chœur *Blest pair of sirens* (1887) de C. Hubert H. Parry met en musique le poème *At a Solemn Music* de John Milton, auteur de l'épopée nationale du *Paradis Perdu* qui chante ici les deux sœurs, musique et poésie. La Marche n°1 des *Pomp and Circumstances* d'Edward Elgar offre son trio central, devenu en 1902 le chœur « *Land of Hope and Glory* » à la demande d'Edouard VII pour son couronnement². *Serenade to Music* du vétéran Ralph Vaughan-Williams réunit des textes de Shakespeare célébrant la musique. Salut à la tradition protestante du pays, le concert se termine par l'*Hallelujah* et l'*Amen* du *Messie* de Handel.
- 2 Ce programme, portrait officiel de la musique anglaise savante à travers les siècles, souligne l'absence de compositeurs indigènes entre la mort de Handel en 1759 et les années 1880. Ceci reflète la conception de la musique des élites de cette époque.

L'utilitarisme du XIXe siècle naissant fait de la musique, expression des passions et du sentiment, un art mineur, féminin, inutile et parfois dangereux³, comme l'air « Amour sacré de la patrie » dans l'opéra *La Muette de Portici* d'Auber qui déclenche la Révolution bruxelloise de 1830. Son inclusion dans les études universitaires fait débat, comme l'écrit Peter Maurice au Chancelier de l'université d'Oxford en 1856, « *What shall we do with music ?* », vu le développement des pratiques musicales dans le pays dont se réjouissent Wagner comme Berlioz⁴. En l'absence de tout soutien de l'état, malgré la passion pour la musique d'Albert et Victoria, elle reste dévolue aux artistes étrangers qui affluent à Londres. Le désintérêt des élites pour leur patrimoine musical vaut à l'Angleterre le nom de « *The Land Without Music* » que lui donne l'allemand Carl Engel dans son *Introduction to the Study of National Music* publiée à Londres en 1866, repris par Oskar Adolf Hermann Schmitz en 1904 dans un ouvrage venimeux réédité en 1914⁵.

- 3 C'est après la Grande Exposition de 1851 que se dessine un mouvement en faveur de la musique lorsque le soutien à l'art apparaît « comme le ciment de la nation, un droit des futurs citoyens, un outil d'encouragement aux loisirs respectables, voire de contrôle social⁶ ». Mieux vaut détourner le peuple de la boisson et des luttes sociales en encourageant la musique savante, rôle de toutes ces sociétés chorales créées au cours du XIXe siècle, consacrées aux oratorios de Handel et Mendelssohn, alors que progressent l'exode rural, le développement anarchique des villes et des mouvements sociaux comme le chartisme⁷. En 1854, les premiers Concerts Populaires du Samedi sont donnés dans le Crystal Palace reconstruit à Sydenham près de Londres. Organisés par George Grove et le chef allemand August Manns, ils révèlent aux Britanniques les compositeurs austro-allemands. Dans *Culture and Anarchy* de 1867-68, le poète Matthew Arnold promeut l'Art, facteur d'harmonie et de progrès social et dénonce le philistinisme de la bourgeoisie victorienne alors que s'impose la nécessité d'associer les arts, et la musique en particulier, à la construction d'une nouvelle identité britannique vu la montée en puissance des nationalismes celtiques et de l'Allemagne, rivale du pays au plan militaire, économique et culturel.
- 4 L'année 1871 est faste pour la musique anglaise. Sur les terrains de Kensington où s'élevait le Crystal Palace est inaugurée le Royal Albert Hall avec la cantate *Shore and Sea* d'Arthur Sullivan, le musicien anglais le plus célèbre de son temps. Dans *Music and Morals* le Révérend Hugh Haweis défend le pouvoir régénérateur de la musique savante et encourage la création d'un conservatoire national de musique pour la santé morale de la nation⁸. La Renaissance de la musique anglaise des années 1880 découle aussi de la parution de *Studies in the History of the Renaissance in Italy* de Walter Pater en 1873⁹. Elle se manifeste avec la publication de l'immense *Dictionary of Music and Musicians* (1879-1890) de Grove à partir de 1879 et l'ouverture du Royal College of Music en 1883, première fondation publique avec à sa tête Grove et les compositeurs de la Renaissance musicale, Charles Villiers Stanford et Parry. Ceux-ci se réfèrent directement à la Renaissance Tudor et jacobéenne comme exemple et source d'inspiration, et prônent l'infusion d'éléments harmoniques et mélodiques issus du folklore indigène ou de Purcell dans la tradition germanique. Preuve de la vitalité musicale du royaume, et pour ne parler que de Londres, le Queen's Hall, consacrée à la musique savante, ouvre en 1893. Résidence des *Promenade Concerts* fondés par Henry Wood en 1895, il accueille les compositeurs et les chefs d'orchestre majeurs des XIXe et XXe siècles tandis qu'en 1917, Wigmore Hall se consacre à la musique de chambre.

- 5 Les années d'après-guerre voient l'éclosion de nouveaux festivals de musique : The Cheltenham Festival of Contemporary British Music en 1945 ; le Festival International d'Edimbourg en 1947 ; le Festival de Bath et le festival d'Aldeburgh de Benjamin Britten en 1948. Le Festival de 1951 permet aux élites britanniques de faire un bilan des progrès accomplis depuis 1851 et de poser des jalons pour une nouvelle musique anglaise digne de la « Nouvelle Jérusalem », image de la Cité idéale associée au projet travailliste de 1945, puisque le *Jerusalem* du visionnaire William Blake, mis en musique par Hubert Parry en 1916 et réorchestré par Elgar en 1922, devient l'hymne de la campagne électorale de Clement Attlee. Tout en me limitant à la Saison de Londres, je voudrais ici examiner le travail du tout nouveau Arts Council, issu de l'expérience de la guerre et seul responsable au sein de l'événement, dans sa promotion de la musique anglaise savante au cours du Festival de 1951 ; puis voir quel canon de la musique anglaise il propose au public du Festival et enfin m'intéresser à ses tentatives malheureuses de mécénat d'état en faveur d'œuvres nouvelles, notamment, la création d'opéras anglais.

The Arts Council et le Festival of Britain

- 6 L'expérience de la guerre et l'effort de toute la nation pour la gagner sont déterminants pour le royaume. Ils conduisent à l'adoption du Rapport Beveridge de 1942 et du projet d'Etat-Providence comme des théories d'économie dirigée de John Maynard Keynes par le gouvernement travailliste en 1945. Ils déterminent une nouvelle politique de l'état vis-à-vis de l'éducation et de la culture. À l'accès de tous à l'emploi et aux soins correspond la volonté d'étendre à tous les bienfaits d'une culture jusqu'à présent réservée à une élite disposant de loisirs, selon l'idéal de Matthew Arnold.
- 7 À la déclaration de guerre, le gouvernement vise à soutenir le moral des troupes comme des civils en encourageant les activités artistiques et musicales en créant le Council for the Encouragement of Music and the Arts. Première intervention directe de l'état dans le soutien à la création artistique et à la diffusion des œuvres, il reçoit ses premières subventions en avril 1940. Le rôle du CEMA, dont la musique absorbe la majorité de son budget, s'amplifie alors que la guerre se prolonge. Il poursuit avec grand succès une politique de démocratisation et de décentralisation de l'offre musicale par des tournées de concerts donnés par des artistes comme Yehudi Menuhin, Kathleen Ferrier ou Benjamin Britten et son compagnon Peter Pears dans des usines, le métro et d'autres lieux inattendus¹⁰, comme les concerts de midi de la pianiste Myra Hess dans la National Gallery de Londres vidée de ses œuvres. C'est grâce au CEMA que des orchestres comme le London Symphony Orchestra et le London Philharmonic peuvent rester actifs et toucher un public nouveau et plus large.
- 8 De 1941 à 1943, le Carnegie Trust du philanthrope américain soutient financièrement les six orchestres symphoniques nationaux que compte à présent le pays. En avril 1942 le CEMA est présidé par Keynes. Conseiller financier du gouvernement, il s'implique avec passion dans la vie artistique du pays malgré des responsabilités croissantes. Membre du groupe de Bloomsbury, amoureux du ballet et de l'opéra, Keynes épouse en 1925 Lydia Lopokova, danseuse étoile des Ballets Russes de Diaghilev, avec qui il fait construire le Cambridge Arts Theatre en 1934, première expérience en gestion culturelle. Sous sa présidence le CEMA prend une orientation élitiste et privilégie la qualité professionnelle plus que les pratiques amateurs, ainsi que Londres plus que les provinces en finançant notamment la recréation des Ballets Rambert et la troupe de Sadler's Wells, la compagnie

d'opéra et de ballet qui rouvre sa salle londonienne le 6 juin 1945 avec le *Peter Grimes* de Britten¹¹.

- 9 Dès le départ, les membres du CEMA envisagent sa pérennisation. En 1945 c'est devenu une structure complexe mais assez souple dans son fonctionnement, dévouée à des projets régionaux et nationaux, capable de satisfaire les besoins du public en distrayant la population comme de remplir le double objectif de soutenir le prestige national et d'ouvrir le patrimoine artistique au plus grand nombre¹². Pour conserver cet élan, donner du travail aux musiciens démobilisés et soutenir le moral d'une population affectée par les destructions de la guerre et le rationnement, en juillet 1946 le gouvernement Attlee crée l'Arts Council of Great Britain, suite à la proposition de Keynes de réorganiser le CEMA de manière pérenne. Fidèle ses convictions libérales, Keynes établit un organisme autonome, directement subventionné par le gouvernement mais protégé de ses tentations de dirigisme comme de la censure parlementaire. Il soutient les arts en octroyant des fonds à des organisations plutôt qu'à des individus afin de garantir le respect de la liberté des artistes, même si l'indépendance du Council n'est jamais aussi totale qu'on veut bien le dire¹³.
- 10 Dans la période pré-Festival, le Council comprend 16 membres nommés par le Chancelier de l'Échiquier, issus du monde des arts, du mécénat et de la fonction d'état plutôt que de la politique. En 1946, la Commission Musique inclut les compositeurs Herbert Howells et Britten, Joan Cross, ancienne directrice du Wells, Myra Hess, Frank Howes, critique musical du *Times* et Ninette de Valois, directrice du ballet à Covent Garden. Le Council est dirigé par des personnalités fortes comme sa première Secrétaire Générale, Mary C. Glasgow, en poste jusqu'en 1951 et Eric Walter White, son Secrétaire Adjoint de 1946 à 1971. Spécialiste de l'opéra, il soutient fermement les commandes d'opéras pour le Festival, sa programmation de musique ancienne et Benjamin Britten.
- 11 En 1947, juste après sa création, le Council, suite aux sollicitations du Chancelier de l'Échiquier, devient seul responsable du projet « Musique » au sein du futur festival¹⁴. Fidèle aux conceptions élitistes de Keynes et de ses diplômés d'Oxbridge, le Council soutient la musique savante. Sa mission, comme celle du Festival, est de promouvoir les beaux-arts, ce qui reflète le système de classes sociales du pays où les frontières entre les genres artistiques sont toujours très marquées, comme il apparaît dans les programmes musicaux de la BBC. En 1951, elle propose son Light Service au public le moins diplômé et le Home Service à la bourgeoisie cultivée. Le Third Programme, créé en 1946 pour des mélomanes avertis, explore en profondeur le patrimoine anglais et européen¹⁵. Sont donc exclus du soutien du Council des genres populaires ou commerciaux comme la musique légère ou de danse, le jazz, le music-hall, la comédie musicale, les orphéons et fanfares et la chanson populaire. Pour Keynes l'établissement d'un théâtre national d'opéra avec sa compagnie de ballet d'un niveau international est indispensable pour le prestige du pays. Pendant la guerre, Covent Garden, loué à la société Mecca Cafés, fonctionne comme salle de bal jusqu'en juillet 1944. Le CEMA soutient alors la reprise du bail par les éditeurs de musique Boosey & Hawkes et Keynes, nouveau président du Council, fait du Garden le Royal Opera House malgré le poids financier du projet. Le ballet du Wells, installé au Garden, ouvre sa première saison en février 1946 avec cette *Belle au Bois Dormant* dans laquelle Keynes a vu sa future femme. Pour lui ce spectacle marque la renaissance de la vie culturelle anglaise et symbolise le retour de sa capitale à sa place légitime¹⁶. Mais, conçu pour fonder la tradition d'opéra qui lui manque, avec des œuvres sur des sujets anglais, chantés en anglais par des artistes anglais, le Garden revient rapidement au « *star*

system » pour satisfaire les aficionados de l'opéra et absorbe la majorité des ressources du Council.

Un canon immuable

- 12 On reste confondu par le nombre de concerts offerts au public pendant le Festival sous l'égide du Council. Dans les huit semaines de la Saison londonienne, on donne plus de 750 œuvres, connues ou peu connues, de 170 compositeurs britanniques, grands ou petits, couvrant 700 ans de musique, dont le choix est supervisé par le compositeur Herbert Murril. Sans souci des goûts du public et fidèle à son approche verticale de l'accès à la culture, le Council présente un large éventail d'œuvres qui dressent un tableau historique de la musique du pays et adopte une attitude prudente vis-à-vis des œuvres d'avant-garde pour ne pas effaroucher son public. Son didactisme musicologique se vérifie non seulement dans la programmation mais aussi avec le projet *Musica Britannica*. Il permet la parution du Recueil Mulliner de musique pour clavier Tudor (1545-1570) ; de la musique de Matthew Locke (1621-1677) et Christopher Gibbons (1615-1676), fils du célèbre Orlando, pour *Cupid and Death*, leur « masque » de 1653, genre que certains estiment l'ancêtre de l'opéra anglais, et celle de Thomas Arne pour le *Comus* de Milton, autre masque de 1738¹⁷. Comme on va le voir, le Council adopte ainsi le roman officiel de la musique anglaise.
- 13 Parmi les trois séries de concerts spéciaux présentées par le Council, la première inclut 8 concerts donnant 69 œuvres de Purcell de tous genres. Depuis le début du XXe siècle, les compositeurs du RCM célèbrent Purcell comme le grand compositeur baroque britannique alors que Handel est écarté du roman national car sa suprématie¹⁸, notamment sur le répertoire des sociétés chorales, constitue un obstacle à l'éclosion de la nouvelle musique anglaise. Le 250e anniversaire de la mort de Purcell en 1945 est fêté comme un événement national et en décembre 1946 le Garden ressuscite son *Fairy Queen* jamais donné depuis 1692. La deuxième série de concerts spéciaux, organisée par Basil Lama, producteur au Third Programme de la BBC, offre un panorama musical de 1300 à 1750 et se concentre sur l'Âge d'or Tudor où la musique anglaise est renommée sur le continent et constitue un ferment crucial pour des compositeurs comme Gustave Holst ou Vaughan-Williams. La troisième série, « *The English Song Series* » est consacrée à la mélodie, objet de consommation très populaire. Cette série présente un riche répertoire allant de Purcell à l'époque contemporaine avec des œuvres de Britten et Michael Tippett.
- 14 Malgré l'ambition des organisateurs d'embrasser un vaste répertoire d'œuvres connues ou inconnues, c'est le canon dominé par l'historiographie musicale du RCM et les choix des mandarins du Council qui émerge de ces programmes. Il inclut les compositeurs de l'Âge d'or Tudor, avec en tête William Byrd, John Dowland et Thomas Tallis ; la période de Purcell et de Handel puis les compositeurs de la Renaissance des années 1880, dont Stanford, Elgar, Vaughan-Williams et Holst ; puis les contemporains, Britten, son professeur John Ireland, William Walton et les mélodistes Peter Warlock et Ernest Moeran¹⁹. Ceci reflète l'histoire de la musique anglaise que Parry propose dans *The Art of Music* de 1893, où des périodes de rayonnement intense, celle de Dunstable, de Tallis, Byrd, Gibbons et Purcell alternent avec des années d'obscurité, comme la Guerre des Deux Roses, le Commonwealth cromwellien et la mort de Purcell, prélude aux années d'occupation étrangère, marasme dont l'émulation du modèle allemand et de la trinité Tudor-Purcell-Folksong peut seul conjurer²⁰.

- 15 Le répertoire victorien profane est majoritairement ignoré, voire rejeté, comme l'est en 1951 une majeure partie de la production artistique de l'époque. Les *Savoy Operas* de Gilbert & Sullivan n'entrent pas dans la programmation du Council. La compagnie D'Oyle Carte, héritière de cette tradition burlesque, en donne une saison complète pendant le Festival, et ce répertoire chéri des amateurs n'a pas besoin de soutien²¹. Au nom des réalités du marché, le Council omet de réhabiliter des figures intéressantes comme Rutland Boughton (1878-1960), compositeur d'un cycle d'opéras arthuriens et fondateur du Festival de Glastonbury (1914-1925), mais son socialisme pur et dur lui porte ombrage²². De même, sont programmés peu de compositeurs d'avant-garde, sérialistes, expressionnistes ou stravinskistes, en dehors d'Elizabeth Lutyens, Humphrey Searle ou Peter Racine Fricker qui enseignent dans les conservatoires londoniens ou qui sont liés au Council²³. Il n'y a pas au Royaume-Uni de longue tradition musicale contre laquelle se révolter, comme sur le continent, d'où l'absence de dissidents de la musique. Le musicien, autrefois socialement suspect, vient de recevoir son brevet de citoyenneté grâce à sa participation à l'effort de guerre et ne saurait mordre la main qui le nourrit. Le Council pérennise ainsi une historiographie musicale héritée du XXe siècle naissant et un canon qui domine les concerts britanniques jusqu'à l'avènement de compositeurs plus expérimentaux dix ans plus tard, encouragés par l'arrivée de William Glock comme directeur de la musique à la BBC en 1959²⁴.

The Arts Council, malheureux mécène

- 16 À l'origine, le Council subventionne les exécutants plus que les créateurs mais les organisateurs du Festival le persuadent d'encourager la création en passant commande à des compositeurs. En mai 1948 sa Commission Musique établit une liste de sept œuvres à mettre au concours, dans des genres plutôt conventionnels pour 1951 mais susceptibles, par leur inscription dans la tradition nationale, de flatter la fierté des vainqueurs de la guerre :
- 1) une œuvre pour chœur et orchestre réunissant les masses orchestrales et chorales du Festival, pouvant être reprise dans d'autres occasions et donc contribuer au répertoire contemporain ;
 - 2) un hymne ou psaume pour le Festival, conforme à la tradition haendélienne ;
 - 3) de la musique à jouer sur l'eau, destinée aux fanfares militaires, qui perdront ainsi leur caractère guerrier mais rappelleront les fastes des rois Georges ;
 - 4) une « ouverture pour le Festival » pour grand orchestre, dans la tradition des ouvertures pour un jour de fête ;
 - 5) un concerto pour piano et orchestre.
- 17 Ce genre brillant et virtuose, plus léger qu'une symphonie, est volontiers utilisé au cinéma comme bande-son ou au music-hall comme inspiration. Le *Concerto de Varsovie* de Richard Addinsell est écrit en 1941 pour le film *Dangerous Moonlight*. En 1945, le *Brief Encounter* de David Lean, comme la chanson « *Full Moon and Empty Arms* » popularisée par Franck Sinatra, utilisent le *Deuxième Concerto* de Serge Rachmaninoff, grand succès des *Proms*.
- 18 Les autres commandes, expression d'un « un peu de tout pour tout le monde » très paternaliste, s'adressent aux amateurs du pays, d'horizons sociaux particuliers :

- 6) « un chant simple à l'unisson avec accompagnement de piano et possibilité d'un contrechant » destiné aux écoles, aux clubs de jeunes, aux Women's Institutes et aux communautés rurales, avec le *Jérusalem* de Parry pour modèle ;
- 7) un chœur d'hommes à quatre voix et fanfare destiné aux mineurs et autres travailleurs en usine.
- 19 Le Council cède à son conservatisme en retenant des compositeurs anglais déjà connus. Peu de pièces respectent le cahier des charges et elles subissent le sort éphémère des commandes de circonstance. Le chant à l'unisson de George Dyson (6), sur un texte volontiers optimiste de Cecil Day Lewis, tombe vite dans l'oubli²⁵, ainsi que la *Festival March* (1) de William Alwyn qui, malgré toutes ses qualités formelles, ne peut soutenir la comparaison avec celles d'Elgar. Le *Festival Te Deum* d'Edmund Rubbra (3) est vite éclipsé par ses compositions suivantes. Le grand concerto pour piano d'Alan Rawsthorne (5) reste la plus belle œuvre d'un musicien peu joué. Le concerto pour violon de Peter Racine Fricker (4) déconcerte le public par son penchant affirmé pour les dissonances²⁶. Seul le *Music for a Festival* pour fanfare militaire de Gordon Jacob (3) s'impose au répertoire grâce à ses qualités d'invention et fait l'ouverture du festival de Cheltenham la même année. Le chœur d'hommes et fanfare (7) devient *The Rainbow : A Tale of Dunkirk* de Thomas Wood, la pièce la plus populaire du Festival à cause de sa célébration du mythique « *Spirit of Dunkirk* ». Diffusée sur le Light Service de la BBC, elle est reprise à Londres en décembre la même année.
- 20 Le Council ayant fait de l'opéra sa cause nationale dans un pays où l'opéra est depuis longtemps anathème, il ne lui reste plus qu'à passer commande d'opéras anglais pour le Festival, en plus de son soutien aux reprises d'œuvres connues. Il fait preuve de témérité en passant commande non seulement à trois compositeurs reconnus mais aussi en ouvrant un concours de composition d'opéra à l'aveugle qui se termine par un fiasco. À l'époque le Council subventionne les deux salles du Garden et du Wells, ainsi que la vénérable Carl Rosa Company itinérante et The English Opera Group de Britten, fondée en 1947. La Carl Rosa souhaite monter un opéra de George Lloyd, connu pour deux opéras, le Wells une œuvre du vétéran Vaughan-Williams et le Garden un opéra de Britten.
- 21 Après bien des péripéties, seul l'opéra de Lloyd *John Socman* est monté dans les délais, le 15 mai 1951 à l'Hippodrome de Bristol. Situé dans le Wiltshire, l'opéra raconte les amours contrariés de Richard, archer de retour d'Azincourt, et de Sybil, que poursuit de ses ardeurs le juge de paix John Socman, avant le *happy end* de rigueur. Opéra à numéros à l'ancienne, avec grands airs, chœurs et ballet, dans un langage musical évoquant le meilleur Verdi, son intrigue et son orchestration déçoivent les critiques mais ses ensembles patriotiques, « *O cry Agincourt! Harry for England! Hurrah* » ravissent le public provincial du Festival avant que l'opéra ne disparaisse de la scène²⁷.
- 22 Il en est autrement du *Pilgrim's Progress* de Vaughan-Williams et du *Billy Budd* de Britten, qui rencontrent un succès d'estime mais rebutent le grand public. Le dernier opéra de Vaughan-Williams est fondé sur le récit de John Bunyan qui décrit le périple du héros anonyme, Pèlerin, vers la Cité Sainte, sur un chemin semé d'embûches. Image de la quête de la Nouvelle Jérusalem de Blake et Parry, ses exhortations à la vertu ne sont plus de mise en 1951 alors que continuent le rationnement, les difficultés économiques, la dépendance financière vis-à-vis des États-Unis et l'agonie de l'Empire. Sa vision d'une Angleterre-qui-fut s'oppose aussi à la modernité que promeut le Festival. *Pilgrim* est donc créé en marge du Festival, le 26 avril 1951, sans enthousiasme de la part du Garden qui, malgré ses promesses de favoriser l'opéra en anglais de compositeurs anglais, préfère le

répertoire italien ou germanique²⁸. Victime d'une direction d'orchestre peu inspirée, d'une mise en scène vieillotte et de décors de patronage²⁹, *Pilgrim* n'est repris que de temps en temps dans les pays anglophones.

- 23 Ralph Vaughan Williams est conscient du caractère atypique de l'œuvre que son collègue Rutland Boughton qualifie de « *magnificent anomaly*³⁰ », reproche aussi fait au *Billy Budd* de Britten, d'après Herman Melville. Autre opéra sans femmes, il est lui aussi créé au Garden en marge du Festival, le 1^{er} décembre 1951, entouré des soins jaloux de Britten, soutenu par David Webster, directeur du Garden. Mais l'opéra est long, avec ses quatre actes, et s'oppose au caractère célébratoire du festival. Non seulement il donne l'image d'une société anglaise aux hiérarchies sclérosées où la force fait loi, rappelant la dystopie de 1984, mais aussi celle d'un chef, le capitaine Vere, qui loin d'être une figure éclatante comme Nelson, ressasse ses angoisses métaphysiques, sans parler du triangle masculin de protagonistes à la sexualité ambiguë. Mais que peut-on attendre de Britten, « *queer and conchie* », dont le *Peter Grimes* de 1945 rejette le consensus ? Le Council n'est pas plus heureux avec *The Sleeping Children* de Brian Easdale monté par l'English Opera Group au Festival de Cheltenham, sur un livret de Tyrone Guthrie. Il désarçonne le public et divise la critique par sa complexité symbolique et psychologique avant de disparaître corps et bien³¹. De même, *The Mayor of Casterbrige* de Peter Tranchell sur un livret de Peter Bentley d'après le roman de Thomas Hardy, monté à Cambridge malgré l'opinion très défavorable du Council, tombe vite dans l'oubli.
- 24 Un succès populaire, deux succès d'estime, deux échecs, le Council n'atteint pas l'équilibre que peuvent escompter les mécènes, et ne crée pas le nouveau répertoire attendu. Il en est de même avec le concours de composition d'opéra anglais lancé en 1949 à l'initiative d'Éric Walter White. D'un prix de 300 livres sterling mais sans garantie que les œuvres des lauréats soient montées, ce type de mécénat public constitue un tournant historique au Royaume-Uni. Mais le jury fait preuve d'inexpérience et dépasse largement les délais. Ses membres sont surpris par le nombre et le sérieux des 117 propositions anonymes. Au mépris de la dimension nationaliste et insulaire du Festival, ils doivent accepter les livrets de compositeurs étrangers pendant leurs premières sélections après leur rejet des envois des plus grands compositeurs britanniques du temps. Le jury découvre alors que deux des lauréats sont un réfugié autrichien et un juif allemand, et le troisième un britannique né en Australie. On décide alors de sélectionner un opéra composé par un anglais né à Londres. Sont alors primés le *Deirdre of the Sorrows* de Karl Rankl d'après la pièce de Synge ; la *Beatrice Cenci* de Berthold Goldschmidt d'après la tragédie de Shelley et *A Tale of Two Cities* de l'Australien Arthur Benjamin d'après le roman de Dickens. Le *Wat Tyler* d'Alan Bush, fondé sur la Révolte Paysanne de 1381, est choisi après moult hésitations car Bush est un communiste notoire et les taupes Burgess et Maclean viennent de rejoindre l'URSS. Aucun des opéras primés n'est joué pendant le Festival, au grand scandale des lauréats, qui s'attendent à ce que l'État socialiste leur octroie son soutien. L'élection d'un gouvernement conservateur en octobre 1951 anéantit tous leurs espoirs.

Épilogue

- 25 Le Council est très embarrassé qu'aucun des quatre opéras sélectionnés n'attire de producteur, alors que deux des opéras écartés en première sélection, *The Mayor of Casterbrige* et le *Nelson* de Lennox Berkeley, répondent à l'attente des organisateurs du

Festival : s'inspirer de l'imaginaire national, même si Berkeley écorne l'image du héros de Trafalgar en le montrant surtout intéressé par sa maîtresse Emma Hamilton³². Les opéras de Rankl et de Goldschmid, aux intrigues psychologiquement complexes, fruits d'une formation allemande poussée, dans un style sophistiqué loin de l'amateurisme dont on taxe souvent les compositeurs du RCM, sont choisis selon des critères exigeants. Mais pouvaient-ils convaincre le grand public britannique, encore peu familier de l'opéra ? À l'inverse, l'opéra d'Arthur Benjamin est retenu pour ses qualités scéniques et son attrait public potentiel, montrant ainsi les concepteurs officiels de l'opéra anglais à la croisée des chemins, entre modernité et tradition.

- 26 Le concours d'opéra est pour le Council l'occasion ratée de fonder un nouveau répertoire anglais mais aussi d'attirer vers ce genre un plus grand public dans une période de festivités propice à sa découverte. C'est aussi le meilleur exemple à ne pas suivre lorsqu'il s'agit d'encourager la création artistique. Si le Council ne sort pas grandi de l'expérience, du moins le Festival lui permet d'apporter la preuve de ces capacités d'organisation. À travers ses programmes, le Council fait connaître au plus grand nombre des œuvres oubliées et leur fait prendre conscience de la richesse de leur patrimoine musical savant. Mais il fixe dans les esprits la narratologie officielle de la musique anglaise, inspirée par la doxa conservatrice du RCM et ses propres choix consensuels, dont certains compositeurs d'alors se démarquent déjà.
- 27 Il faut cependant garder à l'esprit la situation atypique de la musique savante dans le pays, que retrace brièvement mon introduction. Comme le rappelle Lew, le Festival constitue une « normalisation » de la musique dans le pays³³. Si très peu d'œuvres parmi les commandes du Council ont survécu, il nous reste le projet *Musica Britannica* qui explore un répertoire de musique ancienne vers lequel se tournent des interprètes curieux dix ans plus tard. Le très beau *Music for a Festival* de Gordon Jacob continue à faire le bonheur des fanfares militaires. *The Pilgrim's Progress* de Vaughan-Williams et surtout le *Billy Budd* de Britten donnent le goût pour l'opéra aux compositeurs britanniques et à leur public. Les critiques de l'époque comme d'aujourd'hui ne manquent pas vis-à-vis de l'attitude du Council en 1951³⁴. Mais sans le didactisme du Festival, y aurait-il eu, hier comme aujourd'hui, ces générations de compositeurs ou d'interprètes britanniques de renom international ? Le Council peut donc être globalement satisfait.

NOTES

1. Nathaniel G. Lew, *Tonic to the Nation : Making English Music in the Festival of Britain*. New York, Routledge, 2017, p.1. C'est à ce jour l'ouvrage le plus complet et le plus équilibré sur la musique au sein du Festival of Britain auquel nous nous référerons souvent.

2. *Rule Britannia* et *Land of Hope and Glory* (avec le *Jerusalem* de Parry cité plus loin) font partie du finale traditionnel de The Last Night of the Proms.

3. Meirion Hughes & Robert Stradling. *The English Musical Renaissance 1840-1940 : Constructing a National Music*, Manchester University Press, 2001, p. 3.

4. Rosemary Golding, *Music and Academia in Victorian Britain*, Music in 19th-Century Britain Series, Farnham: Ashgate, 2013, p.1.
5. Oscar A. H. Schmitz, *Das Land ohne Musik : Englische Gesellschaftsprobleme*, Munich : Georg Müller, 1914. Pour une traduction en anglais, voir Schmitz, *The Land Without Music*, trad. H. Herzl, London : Jarrolds, 1926.
6. Cécile Doustaly, « Le rôle de l'action publique dans la renaissance musicale anglaise (1940-1960) », *Revue Française de Civilisation Britannique, Musique, Nation et Identité: la Renaissance de la musique anglaise, formes et conditions*. Gilles Couderc & Jean-Philippe Heberlé (dirs.) Vol.XVII, n° 4, décembre 2012.
7. E. D. Mackerness, *A Social History of English Music*, Studies in Social History, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1964, p. 147-151.
8. Hugh Reginald Haweis, *Music and Morals*, [Londres, Strahan & Co., 1871], Cambridge, CUP, 2011.
9. Meirion Hughes & Robert Stradling, *op.cit.*, p. 21.
10. *The First Ten Years. The Eleventh Annual Report of the Arts Council of Great Britain, 1955-1956*, p.9, consulté en ligne le 30/10/2018 <https://www.artscouncil.org.uk>.
11. Doustaly, *op. cit.*, p.9
12. Clive Gray, *The Politics of the Arts in Britain*, London, Palgrave Macmillan, 2000, p. 39.
13. Lew, *op. cit.*, p.9.
14. Lew, *op. cit.*, 13-19
15. Humphrey Carpenter, *The Envy of the World: Fifty Years of the BBC Third Programme and Radio 3, 1946-1996*, London, Phoenix, Orion Books, 1997.
16. 'landmark in the restoration of English cultural life', 'to symbolise the return of England's capital to its rightful place in a world of peace', KCKP box 12, JMK to C. R. Atlee, 24/01/1946.
17. Lew, *op. cit.*, p. 35.
18. Gilles Couderc. « 'Move over, Handel!' The English Musical Renaissance and the Quest for New Musical Heroes » in *Haendel après Haendel : Construction, renommée, influence de Haendel et de la figure haendélienne. Musicorum*, N°14, 2013, Université François-Rabelais, Tours, pp. 193-204.
19. Lew, *op. cit.*, p.41.
20. Parry, C. Hubert H. *The Art of Music*, [London, Kegan & Co. 1894], Cambridge, CUP, 2010.
21. Eden, David & Saremba, Meinhard (dirs.). *The Cambridge Companion to Gilbert & Sullivan*. Cambridge, CUP, 2009, p. 180-184.
22. Lew, *op. cit.*, 53
23. Riley, Matthew (dir.). *British Music and Modernism, 1895-1960*, Farnham, Ashgate, 2010, p. 7.
24. Carpenter, *op. cit.*, p. 194-199.
25. Les numéros renvoient à la liste plus haut des œuvres proposées par le Council.
26. Lew, *op. cit.*, p. 66.
27. Lew, *op. cit.*, p. 80-86.
28. Le chef allemand Karl Rankl privilégie le répertoire traditionnel et le Garden donne cette année-là un *Ring* complet, *Tristan, Die Meistersinger, Parsifal, Fidelio, Salomé, Rigoletto* et *Butterfly*. Lebrecht, Norman. *Covent Garden, the Untold Story: Dispatches from the English Culture Wars, 1945-2000*, Boston, Northeastern University Press, 2000, p.127.
29. Kennedy, Michael. *The Works of Ralph Vaughan Williams*, Clarendon Paperbacks, Oxford, OUP, 1992, p. 314.
30. Kennedy, *ibidem*, p. 313.
31. Lew, *op. cit.*, p. 98-102.
32. Il reçoit un bon accueil critique lors de sa première au Wells en 1954. Dickinson, Peter. *The Music of Lennox Berkeley*, Woodbridge, The Boydell Press, 2003, p. 131-136.
33. Lew, *op. cit.*; p.5.
34. Lew, *op. cit.*, p. 177-180.

ABSTRACTS

Cet article se propose d'examiner la place accordée à la musique dans les manifestations londoniennes du Festival of Britain de 1951 et le rôle que joue le tout nouveau Arts Council dans l'organisation des nombreux concerts qui visent à familiariser un vaste public britannique avec son patrimoine musical, dans sa volonté d'apporter à tous une culture jusqu'à présent réservée à des privilégiés. Genre longtemps négligé par les élites, la musique participe alors du prestige de la nation renaissante. Mais si les efforts didactiques du Council fixent dans les esprits le roman officiel de la musique anglaise, ses tentatives de mécénat d'état se révèlent peu fructueuses dans sa quête d'œuvres témoignant d'un véritable renouveau.

INDEX

Geographical index: Grande Bretagne

Subjects: musique anglaise des années 1880, roman national

Mots-clés: Royal College of Music, John Maynard Keynes, The Arts Council, mécénat d'état, Eric Walter White, Festival of Britain

Chronological index: 1880-1951, l'après-2e guerre mondiale

AUTHOR

GILLES COUDERC

Maître de conférences en civilisation britannique à l'Université de Caen