



HAL
open science

London during the 1951 Festival of Britain: the cultural itinerary of a Nation?

Cécile Doustaly

► **To cite this version:**

Cécile Doustaly. London during the 1951 Festival of Britain: the cultural itinerary of a Nation?. Françoise Baillet; Odile Boucher-Rivalain. *Parcours urbains*, 25, L'Harmattan, pp.133-164, 2011, Cahiers du CICC, 978-2-296-13074-6. ⟨hal-04174987⟩

HAL Id: hal-04174987

<https://hal.science/hal-04174987v1>

Submitted on 23 May 2025

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.



HAL Authorization

Sous la direction de
Françoise Baillet et Odile Boucher-Rivalain

Parcours urbains


UNIVERSITÉ
de Cergy-Pontoise
CICC

L'Harmattan

Parcours urbains

Fascinante et effrayante, anonyme et néanmoins source de promiscuité, la ville constitue l'une des sources majeures d'inspiration d'une production littéraire et artistique marquée par la diversité. Envisagée concrètement ou bien métaphoriquement, elle peut à la fois servir de cadre à l'œuvre, devenir l'un de ses acteurs ou, bien sûr, influencer jusqu'à l'idiome verbal, pictural ou filmique de celle-ci. Pour l'artiste, le voyageur, l'écrivain ou le simple promeneur, la parcourir devient l'occasion de rencontres et d'expériences sans cesse renouvelées. Champ d'investigation foisonnant et toujours en mouvement, les rues de la ville débouchent sur toutes les découvertes, intimes ou collectives, littéraires et artistiques, politiques et sociales.

Odile Boucher-Rivalain est professeur à l'Université de Cergy-Pontoise. Son domaine de recherche est la littérature et l'histoire culturelle de l'époque victorienne.

Françoise Baillet est Maître de Conférences à l'Université de Cergy-Pontoise. Sa thèse portait sur l'illustrateur George du Maurier (1834-1896). Elle est spécialiste de l'histoire artistique de la Grande-Bretagne au XIX^{ème} siècle.



UNIVERSITÉ
de Cergy-Pontoise
CICC

Civilisations et Identités Culturelles Comparées



ISBN : 978-2-296-13074-6

28,50 €

Table des matières

- 7 Introduction
- 19 Richard THOLONIAT Jack, Sherlock, Peter et Sâti, des clubs du West End aux bouges de Whitechapel. Représentations du Londres victorien et édouardien dans la bande dessinée franco-belge (1990- 2009)
- 31 Françoise BAILLET *Painting the town red*: déambulations et virées nocturnes dans les illustrations de *Life in London* (de Pierce Egan) par Robert et George Cruikshank
- 45 Barbara TURQUIER Parcours dans le New York du cinéma expérimental américain (1960-1970)
- 63 Di DRUMMOND The View from the Train : railway constructions and new perspectives of the city
- 83 Odile BOUCHER-RIVALAIN Vision du Londres victorien des années 1840 par W.H. Leeds
- 97 Nathan UGLOW Elizabeth Gaskell's *North and South*: the industrial city and the moral self
- 119 Michel NAUMANN La découverte d'un autre système urbain : les voyageurs anglais et européens découvrent Kano (Nigéria) au milieu du 19^e siècle
- 133 Cécile DOUSTALY Londres durant le Festival de Grande-Bretagne: parcours autobiographique d'une nation ?
- 165 Florence MARIE-LAVERROU New-York dans *After my Fashion* de John Cowper Powys ou les ambivalences d'une ville à l'œuvre
- 181 Françoise DUPEYRON-LAFAY De *Jesting Pilate* (1926) à *Brave New World* (1932) : de la ville vécue à la ville imaginée, de l'écriture de la démesure à celle de la dystopie chez Aldous Huxley

- 193 Timea LONHARDT La crise urbaine dans les romans de Saul Bellow : une vision conservatrice
- 213 Stéphane VANDERHAEGHE Parcourir Vernise/courir par le texte : *Pinocchio in Venice* (1991) de Robert Coover
- 225 Zineb BOUIZEM “Melancholy streets, in a penitential garb of soot”: la représentation de la ville dans *Oliver Twist* et *Little Dorrit*, terre promise ou univers carcéral ?
- 237 Rosemary MITCHELL Buildings as books and books as buildings: reading and reconstructing the picturesque past of Paris and London in the historical novels of Victor Hugo and William Harrison Ainsworth
- 265 Xavier GIUDICELLI *East End Girls and West End Boys*: Londres et l’imaginaire de la ville dans les illustrations de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de R.L. Stevenson et *The Picture of Dorian Gray* d’Oscar Wilde
- 287 Dalita ROGER-HACYAN *Absolute Beginners* de Colin MacInnes
- 297 Emilie BOURDAROT Exploring and Excavating 1950s Berlin in *The Innocent* by Ian McEwan
- 307 Les Auteurs

Londres durant le Festival de Grande-Bretagne de 1951 : parcours culturel d'une nation ?

Cécile Doustaly

Les préparations du *Festival of Britain* commencèrent dès 1947, alors même que le Royaume-Uni entrait dans une période d'austérité. Le gouvernement travailliste était fragilisé par son incapacité à faire aboutir l'ensemble des projets liés à la mise en place de l'État-providence, ses dirigeants étaient fatigués, ses électeurs vivaient une crise de confiance. Les Britanniques étaient déçus par les sacrifices imposés par les réformes et le renforcement des rationnements après la crise de convertibilité de la livre sterling en 1947. En 1948, 42 % de la population souhaitait émigrer (Morgan, 66-74, 86).

Les divertissements faisant salle pleine, une fête nationale pouvait sembler bienvenue pour remonter le moral de la nation. C'était avant tout un projet travailliste élaboré par le gouvernement et la municipalité de Londres. Un accord fut trouvé dès 1947 pour organiser une exposition internationale et universelle sous le titre de *Festival of Britain 1951*, afin de prouver au monde la contribution britannique à la civilisation, passée, présente et future, dans les arts, la science, la technologie et le design industriel (ACGB, EL6). Comme pour la Grande Exposition de 1851, la proposition initiale de 1943 était issue de la *Royal Society of Arts* (Briggs, 7). Le projet fut réduit dans son ambition à mesure que le contexte devenait de plus en plus défavorable, notamment avec le déclin de l'Empire et le début de la guerre de Corée en 1950.

Le Festival n'eut donc finalement pas la dimension internationale de l'exposition universelle de 1851 dont il fêtait le centenaire. Ce n'était pas non plus un festival dans l'acception courante du terme car il impliqua durant une

année complète nombre de manifestations qui devaient démontrer, avant tout au pays lui-même, la renaissance britannique d'après-guerre dans les sphères morale, culturelle, spirituelle et matérielle (ACGB, EL6/1; EL6/2). Le Festival offrait des représentations communes de l'identité par le rappel d'une histoire plus ou moins idéalisée, notamment industrielle, et un rêve du futur afin d'encourager les Britanniques à regarder vers l'avenir. Il faudra s'interroger sur la dichotomie d'un parcours intégrant passé et futur et confronter les critiques des historiens aux témoignages de ceux qui ont sillonné le Londres de l'époque. Cette célébration de l'identité britannique devait se fonder, selon les organisateurs, sur « une autobiographie de la Nation », une « narration » dont les artistes et les scientifiques proposeraient les éléments et dont les Britanniques seraient les auteurs :

The autobiography of a nation is presented for the first time in this Festival of Britain and millions of the British people will be the authors of it, displaying through every means by which Man expresses his nature how we have honoured our stewardship and used our talents. (*Festival of Britain Guide Book 1*)

Nous nous intéresserons à la place centrale de Londres et des arts dans ce « récit » qui prit pour de nombreux visiteurs la forme d'un parcours urbain entre les manifestations. Le Festival ne fut pas organisé à *Hyde Park* comme l'exposition de 1851, mais sur de nombreux sites, car il s'agissait de réunir les Londoniens des deux rives de la Tamise : la *City* et *Westminster* d'un côté, le *South Bank* au passé industriel de l'autre. Le Festival traçait ainsi des itinéraires jalonnés de multiples signes et symboles : mobilier urbain, parcs, constructions (*Albert Hall*, *Skylon*), œuvres (affiches, sculptures, fresques) et expositions variées. Cet article se concentre ainsi sur l'offre d'arts visuels du *Festival Council* et de l'*Arts Council*, bien qu'une programmation d'arts de la scène ait été organisée en complément. Il apparaît que le

grand nombre de parcours possibles transcrivait géographiquement le nouvel idéal d'un accès universel à la culture porté par le Parti travailliste, mais que la capacité du Festival à démocratiser la culture comme son impact sur les politiques culturelles à venir ne furent que partiellement réussis, sans que cela ne justifie la sévérité de nombreuses critiques émises à propos de l'événement.

Parcours et organisateurs : philosophie(s) et objectif(s) divergents ? La genèse du Festival

Le projet du Festival exprimait un socialisme dédié à la qualité de vie et à la culture au sens large, au-delà des simples conditions matérielles de vie et de travail. Peter Hennessy l'a ainsi décrit comme « une sorte de politique du divertissement complet, pour aller avec celle du plein emploi », Kenneth O. Morgan comme une « liesse subventionnée » (« a kind of full enjoyment policy to go with full employment », Hennessy, 310; « state-sponsored gaiety », Morgan, 76). Mais ce n'était pas l'unique objectif puisque le pamphlet *Labour Believes in Britain*, publié en 1951, qui déclarait la nécessité d'encourager les loisirs et les arts, y associait une volonté de régulation du loisir pour le rendre bénéfique socialement : « Socialism is not bread alone. Material security and sufficiency are not the final goals. They are means to the greater end – the evolution of a people more kindly, intelligent, co-operative, enterprising and rich in culture. » (Labour Party, *Labour Believes in Britain* 3). L'aile gauche du parti travailliste décria d'ailleurs la programmation parce qu'elle n'aurait pas été suffisamment populaire. Becky Conekin résume bien les différentes missions assignées au Festival :

The Festival planners imagined 'New Britain' as a consensual, unified society in need of edifying entertainment. The Festival of Britain was simultaneously a public celebration, an educational undertaking and a

constructed vision of a new, democratic national community. (Conekin, *The Autobiography...* 9)

Le gouvernement travailliste, quoique conscient du potentiel politique du Festival, exclut délibérément toute propagande directe en faveur du parti. Selon Hugh Casson, architecte en chef du site du *South Bank*, cela restait insuffisant pour Winston Churchill et le reste du Parti Conservateur : « They (quite rightly) believed [that] the Festival [...] was the advanced guard of socialism. » (Hewison, *Culture...* 58). S'ensuivit une violente campagne publique d'opposition orchestrée par les conservateurs et le groupe de presse Beaverbrook, critiquant notamment le coût de l'opération, avec des titres tels que : « Mr. Morrison's multi-million-baby », « Up go the cost of the Festival » (Conekin, *The Autobiography...* 15). La presse relayait aussi l'argument que l'on opposa longtemps au financement de la culture dans le Royaume-Uni : il existait des priorités plus urgentes. Le pays connaissait une pénurie de matériaux de construction dont l'utilisation pour le Festival, au détriment de la reconstruction en logements, choqua. Les architectes durent se tourner vers d'autres matériaux et les travaux prirent du retard

(<<http://www.museumoflondon.org.uk/archive/exhibits/festival/constructing.htm>>).

C'est pourquoi le ministre responsable du Festival, Herbert Morrison, délégua son organisation à un organisme autonome ad hoc, le *Festival Council*, présidé par un proche de Winston Churchill, lord Ismay, et comptant des personnalités éminentes de la vie publique de diverses sensibilités politiques telles Kenneth Clark, T. S. Eliot, Robert Robinson et les présidents de l'*Arts Council*, du *Council of Industrial Design*, et de deux organismes créés spécialement pour le Festival, le *Council of Science and Technology* et le *Council for Architecture, Town Planning and Building Research*. Cette décision apaisa les critiques, d'autant que le roi et la reine devinrent mécènes du Festival à partir

de 1950. En outre, l'opinion publique évolua. Lors d'un sondage de l'hiver 1951, 58 % des Britanniques étaient favorables à la tenue du Festival malgré la guerre de Corée (Conekin, *'Autobiography...* 15). Les Britanniques avaient ainsi compris ce que les chercheurs s'accordent à penser aujourd'hui : l'existence d'une sincère volonté politique de faire du Festival une célébration destinée à l'ensemble du pays, dépassant le fossé entre les classes. Cet article tente de mesurer si cet objectif fut rempli et quelle est la place des arts dans cette réussite.

Pour cerner la philosophie du Festival, il faut s'intéresser aux visions divergentes des organisateurs. Après avoir repris les objectifs du gouvernement, le *Festival Council* collabora en effet ensuite avec différents organismes, principalement l'*Art Council*, dont l'approche ambitieuse, « présenter le génie de la nation », fut parfois jugée élitiste (« display the genius of the nation », ACGB, *6th Annual Report* 5).

C'est le comité exécutif du Festival, nommé dès 1948 et dirigé avec passion par le journaliste Gerald Barry, qui joua le plus grand rôle dans l'organisation et les réussites du Festival. Sur ses douze membres, cinq appartenaient au monde l'art : Hugh Wheldon, de l'*Arts Council*, Denis Forman du *British Film Institute*, l'architecte Hugh Casson, ainsi qu'un paysagiste et un designer industriel. Un autre membre représentait la science, les six autres étant des administrateurs (ACGB, EL6/2). Tel Henry Cole, responsable de l'exposition universelle de 1851, ils voyaient dans les arts appliqués et l'architecture un pont entre la culture visuelle savante et la culture populaire, tout autant qu'un moyen d'améliorer le quotidien des Britanniques. Les urbanistes du Festival intégrèrent ainsi de nombreuses œuvres d'art sur les sites du Festival.

Le Festival de Grande-Bretagne fut ouvert le 4 mai 1951 par le roi George VI, qui appela dans son discours à une utilisation pacifique de ces exemples de la connaissance moderne pour assurer le bonheur de tous (BBC,

04/05/1951). Londres compta deux catégories principales de manifestations qui pouvaient s'organiser en autant de parcours pour les visiteurs : les expositions principales, organisées directement par le *Festival Council*, et l'*Arts Festival*, organisé par l'*Arts Council*. Seule la foire de *Battersea* fut organisée de façon privée.

Les parcours du Festival Council à Londres

Les Battersea Pleasure Gardens

Si le site principal du Festival, le *South Bank*, se concentrait sur la culture savante, les *Battersea Pleasure Gardens* incarnaient la culture de masse. Inspirés des jardins de plaisance des XVIII^e et XIX^e siècles, ils étaient l'unique manifestation commerciale du Festival officiel. On y autorisa le mécénat d'entreprise, ce qui causa l'opposition des députés conservateurs, elle-même relayée par une controverse dans les journaux du groupe de presse conservateur Beaverbrook (Conekin, *Autobiography...* 86).

On trouvait ainsi la grotte Schweppes, le parc d'attractions Nestlé ou l'horloge Guinness qui consacraient un amusement consumériste. La musique populaire était présente par l'intermédiaire de spectacles de music-hall (Gardiner, 55-56), mais aussi quelques œuvres d'artistes dits savants, comme les fresques de John Piper et d'Osbert Lancaster. Les *Pleasure Gardens*, cependant, en disaient davantage sur les fantasmes des organisateurs que sur le public, en particulier sur leur désir de contredire le parallèle souvent fait à l'époque victorienne entre foire et désordre public. Les témoignages disponibles et les huit millions de visites du site prouvent cependant qu'ils plurent à un large public, principalement londonien (Conekin, *The Autobiography...* 4, 214-218).

Les expositions principales du *Festival Council* à Londres

Elles abordaient différents thèmes sur site principal, le *South Bank*, la science à South Kensington (*Science Museum*), et l'architecture dans le borough of Poplar (*Lansbury Estate*). Ces expositions avaient pour vocation de divertir comme d'encourager le goût de l'art et de la science dans un contexte de pénurie de main d'œuvre qualifiée pour mener la reconstruction. Gerald Barry, directeur général du Festival, redoutant que ces expositions soient trop rébarbatives, y intégra des sujets populaires tels l'habitat, la consommation, le design, les transports, les loisirs et les vacances (*The People of Britain, South Bank*). Les organisateurs souhaitaient offrir aux gens ce qu'ils désiraient, et pas seulement l'idée plus reithienne de ce dont ils avaient besoin, tout en ne sachant pas vraiment en quoi cela consistait.

La rénovation du site de *South Bank* symbolisait la renaissance du pays, car, à l'inverse des bâtiments publics de Whitehall situés de l'autre côté de la rive, c'était un quartier d'entrepôts et de taudis où peu s'aventuraient. La seule structure permanente du site, le *Festival Hall*, inauguré le 3 mai 1951, fut financée par le *London County Council* pour remplacer le *Queen's Hall* détruit en 1941. On le baptisa le Palais du Peuple (« *People's Palace* ») car il ne comprenait aucune mauvaise place, bénéficiait du confort moderne et comprenait de larges espaces de circulation et de socialisation⁹⁹.

Deux structures modernistes provisoires marquèrent les mémoires. Le Dôme de la Découverte (*Dome of Discovery*) était un immense hall ressemblant à une soucoupe volante, doté d'une base en béton et du plus grand toit en aluminium

⁹⁹ La grande salle de concert pouvait accueillir 2 900 spectateurs. <www.rfh.org.uk/main/generalinformation/about.asp?subpage=history>, 12/05/2006; Rennie 27-32. Paul Rennie est enseignant-chercheur à l'école d'art *Central St Martin's*.

jamais construit. Il proposait une exposition qui présentait une vision esthétique et aventureuse de l'avenir scientifique afin de mettre en valeur les talents nationaux. Il s'agissait de déclencher des vocations pour la science (*The Times*, « An interview with Rt. Hon. Herbert Morrison »). Le Skylon, construction de 105 mètres de haut en forme de cigare futuriste, était également une affirmation de panache architectural et d'ingénierie des tensions (Rennie 32-34).

Cette architecture futuriste ne s'accordait cependant pas avec le thème des expositions voisines : le circuit « en amont » de *The Land of Britain* et le circuit « en aval » de *The People of Britain*, qui, sous un vocabulaire démocratique aux résonances de propagande, cachaient un traitement néoromantique : « We are a people of mixed ancestry and now a blend of many different qualities. The story that has been told so far shows that, in achievement, the British are a nation of many different parts. » (*The People of Britain, Guidebook 1*).

Enfin, la *Live Architecture Exhibition*, située dans le *Landsbury Estate* en fin de construction, présentait des appartements témoins au mobilier et au confort modernes, et s'apparentait à une publicité à taille réelle pour les produits et la politique de reconstruction britanniques.

L'offre du Festival Council était donc diversifiée, si ce n'est cohérente, et fut complétée par l'*Arts Festival*. En termes de fréquentation, les principales expositions londoniennes furent un succès puisqu'elles enregistrèrent environ dix millions d'entrées payantes en cinq mois, soit davantage que les *Pleasure Gardens* ou les huit millions d'habitants du *Greater London*.

Exposition	Visiteurs	Origine des visiteurs
<i>Architecture Exhibition,</i> Lansbury	86 646	
<i>Science Exhibition,</i> South Kensington	213 744	
<i>South Bank Exhibition,</i> Waterloo	8 455 863	36.5% de Londres, 56% hors Londres, 7.5% d'étrangers
<i>Festival Pleasure Gardens,</i> Battersea	8 031 000	76% de Londres, 22% hors Londres, 2% d'étrangers ¹⁰⁰

Les parcours de l'Arts Council : *the London Season of the Arts*

L'Arts Council organisa de mai à juin 1951, en plus de 23 festivals en province, la *saison des arts* à Londres qui comptait 30 expositions, 300 concerts, sept pièces de théâtre et une saison Wagner (ACGB, EL6-172). Sa mission, « réussie », selon le *Times*, était d'affirmer la position de Londres comme capitale des arts et d'améliorer le rayonnement culturel du pays à l'échelle internationale, tout en s'adressant à l'ensemble de la population :

¹⁰⁰<<http://www.packer34.freereserve.co.uk>>;
<<http://www.visionofbritain.org.uk>>.

It can truly be claimed for the London season of the arts that the high reputation of our producers, actors and actresses was enhanced, that galleries and the National collections were seen in their glory and that London's bid to be recognized as the musical centre of the world was made more confidently than ever before. (*The Times*, « Policy of Arts Council... »).

La brochure de la *saison des arts* rappelait que la subvention du Trésor devait respecter les missions de l'*Arts Council* énoncées dans sa charte de 1946 : étendre la pratique et la connaissance de l'art et à améliorer leur qualité (« raise ») en les rendant accessibles à tous (« spread ») (Miscellaneous public documents, III, 1). Elles s'inspiraient ainsi de la devise (« the best for the most ») héritée du CEMA — *Council for the Encouragement of the Arts* — ancêtre de l'*Arts Council* durant la seconde guerre mondiale. Après guerre, ces deux missions furent souvent jugées contradictoires par les acteurs du secteur artistique. Elles pouvaient difficilement être menées de front faute de moyens financiers suffisants, sauf à redéfinir totalement la notion de qualité, ce qui ne fut fait que durant les années soixante. Londres comme la culture savante étaient ainsi favorisées (Doustaly, 128-224).

La place de la culture populaire

Habituellement exclue du financement de l'organisme, la culture populaire fut intégrée dans le programme pour offrir au public du music-hall, des comédies musicales, et des revues, aussi bien que des opéras, des ballets et du théâtre, ou encore des concerts d'orchestres symphoniques accompagnant des spectacles de danse et de feux d'artifice, ou des expositions (ACGB, EL6-172, 4-5).

Il s'agissait de faire des concessions vis-à-vis de la vision du *Festival Council*, que partageaient certains membres de l'*Arts Council* issus du CEMA. Ces derniers, en association avec la

Society for Education in the Arts, montèrent une exposition d'art populaire intitulée « Black Eyes and Lemonade ». L'artiste Barbara Jones la supervisa et en dessina l'affiche, restée célèbre, où les mots décrivant le contenu de l'exposition forment les cils des deux yeux grands ouverts et offrent ainsi une définition de l'art populaire : jouets, dessins, souvenirs, cartes de la Saint Valentin, journaux... (Jones).

Il est cependant éclairant de constater que les archives habituellement complètes de l'*Arts Council* n'ont pas conservé les chiffres des bonnes entrées de cette manifestation (30 754 au total pour une moyenne quotidienne de 669), que l'on trouve néanmoins dans celles de la *Whitechapel Gallery* où elle fut organisée (WAG/EXH/2).

L'essentiel de la *saison des arts* consistait ainsi en une démocratisation de la culture savante et non en une définition plus large de cette culture (démocratie culturelle), comme l'expliquait alors Sir Ernest Pooley, président de l'*Arts Council* :

We readily agree that nothing is good enough but the best, but we always bear in mind that the arts cannot be made truly popular unless they are attractive [...] a democratic conviction which has been growing steadily through the years that good art is enjoyable art and should be appreciated by all and sundry, whatever their incomes may be. (ACGB, EL/6-172, 4-5).

Nous allons voir qu'une étude plus approfondie fait cependant douter du lien entre rhétorique et action, comme de la capacité de l'organisme à résoudre cette équation.

Commandes de l'*Arts Council* pour le site du *South Bank*

Dans le cadre du festival des arts sur le site du *South Bank*, l'*Arts Council* commanda une trentaine de sculptures et des

fresques à John Minton, Ben Nicholson, Joseph Herman ou encore John Piper. On se souvient en particulier du panorama de Graham Sutherland, *Origins of the Land* sur le circuit la Terre, qui établit un parallèle entre la richesse géologique du charbon et les bénéfices sociaux tirés de la nationalisation des industries charbonnières (Burstow, 97-98).

Le *Festival Council* ne devait pourtant pas être totalement satisfait de ces choix car il encouragea les architectes du *South Bank* à commander des œuvres sur leurs propres budgets. 10 000 livres sterling furent ainsi dépensées pour exposer une vingtaine de sculptures traditionnelles ou plus contemporaines de jeunes talents. Hugh Casson, architecte en chef du *South Bank*, a écrit à ce sujet : « We did not see why the Exhibition should be either highbrow or lowbrow [...] we believed in concertina-brows. » (*loc. cit.*) Il fut pourtant déçu en réalisant que ses collègues ne proposaient aucun nom en dehors du sculpteur Henry Moore. Finalement, l'expertise de l'*Arts Council* s'avéra précieuse pour élargir les choix. Au total, ce sont cinquante peintres et vingt-cinq sculpteurs qui reçurent des commandes pour le seul site de *South Bank*, sans que de nouvelles idées artistiques soient exprimées, à l'exception de la fresque murale de Victor Pasmore. L'ampleur et la nature de ce mécénat en faveur d'un art public contemporain était cependant inégalée : les commandes se limitaient auparavant à la représentation de figures historiques. La fonction d'expert de l'*Arts Council* fut ensuite confirmée car les sculptures du *South Bank* qui sont passées à la postérité étaient ses commissions : *Youth Advances* de Jacob Epstein, *Contrapuntal Forms* de Barbara Hepworth ou *Reclining Figure* de Henry Moore. Le risque était certes limité par la réputation des artistes. Le soutien à de jeunes artistes n'était pas une pratique courante de l'*Arts Council* à l'époque et l'organisme échoua dans ce domaine (Rennie, 41-47; Hewison, *In Anger...* 51).

La Battersea Park International Open-air Sculpture Exhibition

La brochure des *Pleasure Gardens* invitait ses visiteurs à se rendre de l'autre côté du parc, où se trouvaient en libre accès les sculptures de la seconde *Battersea Park International Open-air Sculpture Exhibition*. Le succès de la première édition, tenue en 1948, avait encouragé les organisateurs du Festival à renouveler l'expérience. Un comité d'experts choisit des œuvres exécutées par des artistes européens reconnus du XX^e siècle, comme Auguste Rodin et Max Bill, ce qui tranchait avec la célébration exclusivement nationale du *Festival Council*. Le mécénat privé joua un rôle essentiel puisque toutes les pièces britanniques furent empruntées à des collections privées. Le texte de cadrage décrivait le public cible comme suit :

For the student, for the art-lover, and even for the many who normally prefer to avoid galleries and museums, the scope of the exhibition will make it one of the most outstanding events of its kind in recent years. Many visitors will find themselves enjoying sculpture as never before. To see these works of art in the open-air against a natural background of grass and trees will be a new and vivid experience of beauty. (Conekin, *The Autobiography...* 217)

Les organisateurs voulaient croire que toutes sortes de personnes iraient voir l'exposition en chemin vers le parc d'attractions. Malgré les excellentes conditions de présentation, seul le public familier de la sculpture trouva l'exposition accessible. La presse et les témoignages de l'époque en firent peu écho. Ceci étant, 110 000 visiteurs, dont 15 000 enfants et étudiants en art, s'y rendirent (ACGB/121/614, 717).

L'exposition *60 paintings for 51*

Dans certains cas, le budget limité de l'*Arts Council* le conduisit à fédérer les enthousiasmes plutôt qu'à financer directement la création. Il organisa ainsi un concours de peinture libre auquel il invita 60 peintres et 12 sculpteurs, qui acceptèrent pour la plupart, dont Lucian Freud, L. S. Lowry et John Nash (Francis Bacon détruisit son œuvre). Outre les toiles d'un format minimum de 114 par 152 cm qui furent distribuées, l'organisme ne déboursa que 500 livres sterling pour acquérir les œuvres des cinq lauréats, les autres artistes participant bénévolement en échange de la garantie d'être exposés. Lucian Freud remporta la compétition avec *Interior at Paddington*. C'était son premier tableau grand format comme sa première commande publique d'envergure. *Autumn Landscape*, large fresque abstraite que William Gear mit six mois à peindre, fut également primée. L'œuvre fit l'objet d'un débat à la Chambre des communes durant lequel le député conservateur Colonel Alan Gomme-Duncan la décrit comme « affligeante » (« appalling »), critique relayée dans la presse nationale, le *Daily Mail* y voyant : « a 'jam pot thrown at canvas' ». Les trois autres lauréats étaient Elinor Bellingham-Smith (*The Island*), Robert MacBryde (*Figure and Still Life*), Claude Rogers (*Miss Lynn*). Le palmarès comprenait trois œuvres figuratives, une semi-figurative et une abstraite. Comme l'ensemble du catalogue, les choix de l'*Arts Council*, étaient donc représentatifs des courants contemporains britanniques¹⁰¹.

Les tableaux de *60 paintings for 51*, qui tournèrent à Londres et dans 11 grandes villes de province, avaient pour vocation d'être vendus à des municipalités pour décorer les bâtiments accueillant les services publics mis en place par l'État-

¹⁰¹<<http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-william-gear-1272139.html>>.

<http://www.channel4.com/culture/microsites/T/turner_2001/ShockTactics_t.htm>. Pour voir le tableau :

<<http://www.fulltable.com/VTS/f/fbt/p/05.jpg>>.

providence, mais, comme souvent, ce type de dépense ne s'avéra pas prioritaire dans les budgets locaux. L'exposition reçut un accueil plus populaire en province, notamment à Manchester (30 889 visiteurs), qu'à Londres (6 150)¹⁰².

L'impact et la mémoire du Festival. Dichotomie passé/futur : le rôle discuté de l'art moderne

En 1951, pour renforcer l'identité nationale par la culture, les représentations du passé et du futur offraient une meilleure identification avec la « britannité » que la situation politique et économique du pays. En outre, ces références pouvaient faire l'objet d'une sélection plus grande que le temps présent, confirmant la théorie de Benedict Anderson qu'une Nation est une « communauté politique imaginaire » (« imagined political community », 6). Il faut s'interroger sur la coexistence de références au passé et au futur sur un même site et au sein des parcours possibles tout en rappelant l'objectif premier du Festival de rassembler les Britanniques autour d'une grande manifestation nationale. Comme le soulignent Eley et Suny, l'idée de nation fut construite dans la sphère politique, mais fut popularisée par la culture (8).

La majorité des historiens considèrent que le Festival était ambivalent face à la modernité. Nous avons vu que l'architecture du *South Bank* contrastait avec le contenu de certaines expositions comme *The Land and The People* (Hewison, *Culture...* 59). B. E. Conekin s'oppose à cette interprétation car, pour elle, passé et futur se renforçaient mutuellement : « Modernism has often combined with the most traditional imaginings of Englishness or Britishness » (Conekin, « No 'Glorious... 143). Les références au passé s'appuyaient davantage sur des traditions communes sublimées que sur le travail d'historiens, absents de

¹⁰² ADD, ACGB, EL 6/29, 6/30, 6/31, EL 163 ; *The Times*, « 60 artists to exhibit at 1951 Festival », ACGB, *60 Paintings for '51' guide* et <<http://www.fulltable.com/VTS/f/fbt/pa.htm>>; ACGB/75/138.

l'organisation du Festival. Elles reposaient sur l'idéal de la « Nouvelle Jérusalem », où règnerait égalité, liberté et unité (la construction démocratique du XVIII^e au XX^e, le chartisme, l'esprit du Blitz hérité de la seconde guerre mondiale) et sur le rappel de caractéristiques transhistoriques traditionnellement associées au peuple britannique (légalisme, humilité, patriotisme). L'ère victorienne dans son ensemble comportait trop de connotations liées à l'Empire, aux classes sociales et au capitalisme pour convenir et on en offrit une vision patrimoniale sélective : patrimoine imaginaire (*Pleasure Gardens*) et patrimoine scientifique des disciplines forgées à l'époque (géologie, biologie, anthropologie). Les références à l'exposition de 1851 devaient initialement se limiter à une exposition de l'*Arts Council* sur la photographie victorienne et sur le *Crystal palace* à South Kensington. Lors des derniers préparatifs, les organisateurs réalisèrent ainsi qu'il n'y avait aucune référence à 1851 sur le site du *South Bank* et firent hâtivement construire une maquette du *Crystal Palace* pour l'y exposer (*Ibid.* 138-149 ; *The Times, Festival of Britain Supplement*, ACGB, *Masterpieces...*). Plutôt qu'une certaine nostalgie, il s'agissait ainsi d'offrir un programme démocratique pour une nation moderne unie par un passé commun idéalisé.

Une autre conséquence de la dichotomie passé/futur a été négligée par les chercheurs. En effet, le rayonnement de l'*Arts Council* durant le Festival fut limité par une polémique à propos de son soutien au modernisme qui lui attira bien davantage d'articles dans le *Times* que l'événement lui-même. D'août à novembre 1951, le quotidien publia dans le courrier des lecteurs pas moins de 28 lettres mettant en cause le fonctionnement démocratique et les choix de subvention de l'organisme plus globalement que ne l'avait fait le scandale du tableau de William Gear (voir ci-avant). La bataille entre les anciens et les modernes dans les beaux-arts, qui datait des années 1930, avait été exacerbée par les aides octroyées par l'*Arts Council* à l'art moderne depuis sa création en 1945.

La polémique fut orchestrée par les dix sociétés d'art traditionnel, à l'exception des deux plus connues, la *Royal Society of Arts* et la *Royal Academy of Arts*, qui collaboraient avec l'*Arts Council* à l'époque. Apparaît alors le rôle de déclencheur du *Festival of Britain* dans cette polémique : « It is the continuous propaganda exemplified by the type of lecture given by the official guides supplied by the Arts Council for the Battersea Park sculpture exhibition, [...] it is this partisan policy [...] which is so bitterly resented. » (*The Times*, 06/09/1951, 5). Ce qui dérange, c'est donc aussi la coloration travailliste du Festival et les fonds supplémentaires reçus par l'*Arts Council* à cette occasion. La thématique moderne du Festival légitimait pourtant le choix d'artistes tels que Henry Moore, Barbara Hepworth ou Ben Nicholson. Ces derniers se sentirent d'ailleurs attaqués puisqu'ils écrivirent à leur tour au *Times*. Selon eux, les sociétés en question étaient autosuffisantes grâce à la propriété de lieux d'exposition et de débouchés sur le marché traditionnel : « Since the war, private patronage [...] has died, and the only real aid the experimental artist can hope for is from the State [...]. Such work must also be shown to the general public. » (*The Times*, 11/09/1951, 5). Chaque camp s'alignait de façon caricaturale autour de stéréotypes pour ou contre l'art moderne : à la déformation visuelle et morale regrettée par les uns, s'opposait pour les autres une représentation authentique de la nature humaine et de ses passions. L'art moderne était en outre associé à un certain élitisme, au socialisme et à une volonté de renverser les valeurs existantes. Ainsi :

The traditionalists were disturbed by the new role played by the artist: they wanted constructive feeling, optimism and a desire to rebuild, while the modernists were arguing that the artist had a duty to reflect the horrors and deficits of the age. (Taylor, 180-181)

Le *Times* conclut la polémique en regrettant la confusion entre les fonctions des sociétés artistiques et celles de l'*Arts*

Council, car ce dernier achetait des œuvres quand les sociétés en vendaient : « It is no remedy to make customer and producer the same person ». Il jugeait en outre qu'il était normal que l'État soutienne davantage l'art nouveau et expérimental (*The Times*, « The Arts Council as Patron » 7). Le Festival permit donc à l'*Arts Council* de consolider ses choix en subventionnant de nouvelles formes artistiques.

L'impact du Festival sur la politique culturelle à venir

À l'exception du *South Bank* où d'autres institutions sont intervenues, l'*Arts Council* fut chargé de la programmation artistique — constituée principalement d'art contemporain — du Festival à hauteur de 400 000 livres sterling octroyées par le Trésor en 1948 alors que l'allocation de l'organisme pour 1950-51 et 1951-52 n'était que de 575 000 livres sterling annuelles (ACGB, *6th Annual Report*, *7th Annual Report*). Cette marque de confiance et la pression du *Festival Council* l'encouragèrent à sortir de ses habitudes, qui consistaient à octroyer des aides minimales ou des garanties contre pertes à la culture savante, pour multiplier les commandes et revenir vers la culture populaire soutenue durant la guerre par le CEMA. Il se fit aussi prescripteur en consacrant Henry Moore comme le principal artiste britannique de son temps par une première rétrospective à la *Tate Gallery* qui reçut un nombre moyen de visiteurs (21 083) (ACGB/75/138). Ernest Pooley, le président de l'*Arts Council*, déclarait ainsi dans le programme de la Saison des arts :

There are many visible signs that the arts in this country can no longer rely on the generosity and the discrimination of the private patron for their welfare. The new order has come about not only because of the material destruction caused by the great wars of this century, and the general social and economic changes which have followed. It is based on something profounder than that – a democratic conviction that has steadily been growing through the years

that good art is enjoyable art and should be appreciated by all and sundry, whatever their incomes may be. (ACGB EL6/172, 1)

La vision de l'*Arts Council* ne s'accorda pourtant pas toujours à celle du *Festival Council*. Gerald Barry précisa à l'organisme dès le départ l'importance des actions locales, et d'un contenu divertissant et accessible (« gay and entertaining — not 'precious' or 'highbrow' because there is no reason [...] to be afraid of being amused », ACGB EL6/23). À l'inverse, un document de l'*Arts Council* regrettait que celui-ci préférât « les feux d'artifice au ballet » (« fireworks to ballet », Hillier, 16). Dans l'optique d'une politique culturelle globale, on voit que les objectifs de la charte de l'*Arts Council* étaient trop limités, à l'instar de ses fonds. Son statut indépendant ne lui épargna pas certains compromis, qu'une partie des employés, si ce n'est son secrétaire général, W. E. Williams, étaient heureux de faire. On ne peut donc généraliser. Certaines collaborations avec le *Festival Council* et avec les localités ont été fructueuses quand d'autres ont révélé un fossé entre les priorités financières et/ou les critères artistiques des uns et des autres.

Roy Strong, conservateur de musée réputé et membre de l'*Arts Council* durant les années 1980, a écrit que la réussite principale de l'*Arts Council* durant le Festival résidait dans les 120 festivals artistiques en province qui faisaient participer la population. L'*Arts Council* dépensa un quart de sa dotation spéciale à cet effet, en espérant que l'élan artistique serait prolongé par les localités dont il considérait que c'était le rôle (Strong, 644). Malgré les pressions du *Festival Council*, l'*Arts Council* alloua ainsi davantage de subventions à la culture savante, qui était plus chère à produire, et prioritaire dans ses politiques. L'opéra, la musique classique et le ballet furent ses principaux bénéficiaires. B. E. Conekin juge que si la politique de l'*Arts Council* n'était pas cohérente, du moins

tenta-t-elle de trouver un compromis entre qualité et accès, les deux objectifs de la charte :

In the Festival summer, if at no other time, it seems that the Arts Council was attempting to navigate a path between giving 'the people' the traditional music hall owner's dictum of 'a bit of what you fancy' and Lord Reith's belief in offering the public 'slightly better than it now thinks it likes'. (Conekin, *The Autobiography...* 119-120)

Le rapport de l'organisme de 1950-1951 introduisit un tournant plus élitiste et conservateur dans sa politique et ferme la parenthèse du Festival, comme l'illustrent les mots avec lesquels son président, Sir Ernest Pooley, loua les succès de l'*Arts Council* pendant le Festival :

Dangers and anxieties continue to beset Great Britain, yet [...], there has been more good art and music to be seen and heard in this country than ever before. The public has shown, in its hundreds of thousands, that it has a keen and growing appetite for the serious pleasures. (ACGB, *The 6th Annual Report* 3).

La tentative de démocratie culturelle que constituaient les différents parcours ne sera donc pas reprise comme modèle par l'*Arts Council* durant les années cinquante. Il conserva la politique en place auparavant qui consistait à privilégier la qualité au détriment de l'accès, et renvoya cette dernière responsabilité aux collectivités locales. W. E. Williams, le secrétaire général de l'*Arts Council* à partir de 1951, résumait sa politique par l'expression : « few, but roses » (ACGB, *The 6th Annual Report* 34, *The 7th Annual Report* 12; Doustaly, 262-278).

Si le Festival a atteint la plupart des objectifs culturels énoncés par le *Festival Council*, c'est aussi grâce au *Council for Industrial Design* qui a soutenu une renaissance dans l'architecture et le design. Une cinquantaine d'architectes et

plus d'une centaine de designers ont construit pour l'événement un paysage urbain moderniste dans les moindres détails : architecture et œuvres d'art, mais aussi signalétique et mobilier urbain. 20 000 objets furent exposés durant le Festival. C'était par l'intermédiaire du visuel et des objets que le Festival réussit à faire imaginer au pays un avenir meilleur : « It was an impressive line-up of talent that heralded the renaissance of British architecture and design and confirmed the State's patronage of the arts. » (Gardiner, 51-53; Rennie, 18-39, 52-56)

Réception des parcours londoniens par le public et bilan des historiens

Au-delà de l'histoire officielle et institutionnelle, il faut s'intéresser à l'impact des parcours londoniens sur les visiteurs avant de revenir sur l'historiographie produite autour du Festival.

Si le Festival devint rapidement impopulaire dans l'*establishment*, les sources disponibles issues du grand public retracent des souvenirs essentiellement positifs, bien que par la suite, l'avenir socio-démocrate et moderniste qu'incarnait l'événement n'ait pas pris une forme tangible (Rennie, 70-74). La plupart des journaux conclurent à un succès public. Harold Nicolson écrivit dans le *Spectator* que ce n'était pas la leçon sur les bienfaits de l'État-providence qu'il redoutait : « instead of the cemetery I had dreaded, I found a maternity home, gay with pink and blue and resonant with cries » (Nicolson, 187). Selon le *Times*, les gens étaient « d'humeur joyeuse » (« joyous mood »). Même le *Daily Telegraph* finit par concéder : « It may perhaps be likened to a moderately successful party, but one held on the wrong day and at far too great a cost. » Le dramaturge Michael Frayn, qui se rendit à Londres pour le Festival alors qu'il était encore adolescent, décrit l'événement comme un « arc-en-ciel » marquant la fin de l'austérité (« rainbow » Frayn, 347).

Il faut s'interroger sur le fossé entre l'enthousiasme du grand public et le mépris de certaines élites de l'époque et de la majorité des historiens, qui regrettent la dimension paternaliste du Festival qui célébrait « la terre et le peuple » sans avoir consulté les britanniques, en particulier la classe ouvrière. Les organisateurs étaient conscients que cette autobiographie de la nation n'avait pas été rédigée par elle. L'architecte Hugh Casson aurait ainsi ironisé sur le Festival : « [It was] the usual charade of Hampstead wets teaching the working classes how to have fun. » (Hewison, *Culture...* 50-51, 58). Les auteurs de l'exposition *The People of Britain* reconnaissent en conclusion du catalogue la difficulté de définir une identité britannique : « If, on leaving this Pavilion, the visitor from overseas concludes that he is still not much wiser about the British national character, it might console him to know that the British people are themselves still very much in the dark. » (*South Bank Exhibition Guide Book* 12) Parmi les organisateurs, seul Herbert Morrison était issu de la classe ouvrière.

Michael Frayn reconnaît que les ouvriers étaient les bénéficiaires inertes de la bonté administrative (« the lovably human but essentially inert objects of benevolent administration », Gardiner, 48-50). Il considère que le Festival marque ainsi la fin d'une culture qui était encore dominée par le groupe social ayant le plus œuvré à sa démocratisation au XIX^e siècle et auquel il reconnaît appartenir : « the radical middle classes – the do-gooders, the readers of the News Chronicle, the Guardian, and the Observer, the signers of petitions, the backbones of the BBC. In short, the Herbivores or gentle ruminants. » Ce groupe, en voie de disparition selon lui, aurait donné le ton du Festival (« philanthropic, kindly, whimsical, cosy, optimistic, middlebrow »). Il taxe au contraire les classes moyennes et supérieures conservatrices, qui arrivèrent au pouvoir en 1951, de « Carnivores » profitant des plus faibles sans scrupules (« Carnivores », Frayn, 320-323). L'historien Robert Hewison, plus mesuré, conclut que la coloration

socialiste du Festival se serait limitée à l'influence fabienne (Hewison, *Culture...*, 62), ce qui est logique car cette dernière dominait le parti travailliste.

Charles Plouviez, assistant du directeur des expositions durant le Festival, juge que le Festival marquait le déclin industriel britannique, le moment, qu'il qualifie de « mal anglais », où le pays se reconvertit dans les industries tertiaires du divertissement et du tourisme et caricature son identité :

Where 1851 had been deliberately international, 1951 was deliberately chauvinistic. It might be said to mark the beginning of our *'English' disease* — the moment at which we stopped trying to lead the world as an industrial power, and started being the world's entertainers, coaxing tourists to laugh at our eccentricities, marvel at our traditions and wallow in our nostalgia. (165-166).

Pour Arthur Marwick, ce fut au contraire l'occasion de se féliciter des réussites obtenues depuis la guerre, réussites dont on verrait les fruits dans les années soixante. Peter Hennessy considère plutôt que le Festival a prouvé que la société britannique était toujours divisée en deux classes (Hennessy, chapitre 11). Ces deux historiens, comme Asa Briggs, concluent que le Festival célébrait tout autant la tradition que le changement (Briggs, 17). S'il reconnaît que la population s'est en effet amusée, Kenneth O. Morgan juge que l'événement était tourné vers le passé et n'a pas laissé de trace à long terme (Morgan, 110). Cette analyse s'applique bien à l'impact politique du Festival, mais en termes culturels, Roy Strong relève à juste titre une démocratisation du design et de la culture savante (Strong, 643-644). Ces historiens réputés n'ont cependant que peu traité du sujet, à l'exception de Briggs, et seuls deux ouvrages traitent spécifiquement du Festival (Conekin, Banham & Hillier).

Une nouvelle source s'ajoutera bientôt à la littérature existante. Il s'agit du second volume de la trilogie de David

Kanyston sur la période 1945-1979, pour laquelle il a puisé dans des sources inexploitées. Dans un article précédant la publication de cet ouvrage, il conclut que le Festival, organisé de façon paternaliste, fut au mieux un « succès mitigé » en s'appuyant sur les journaux intimes à la base de son travail de recherche :

Vere Hodgson, a welfare worker, disliked the 'awful steel chairs, all modern, no grace and no beauty and no elegance', but thought the Lion and the Unicorn pavilion 'a MUST for everyone' for the way it represented 'obstinacy and imagination, the two best characteristics of the British race'. Kenneth Williams, still a struggling young actor, found it 'all madly educative and very tiring', though 'beautifully cooked!!'. For Anthony Heap, a local government officer from St Pancras, 'the entire contents of the dimly-lit Dome of Discovery were of no interest to me whatsoever'. And as for the would-be novelist John Fowles, 'all the cleverness and the practicality and the didacticism I found rather repellent'. [...] This private testimony adds weight to the view that the Festival of Britain was at best only a qualified success, with a gap existing between elite and popular perceptions. (Kynaston)

David Kanyston réfute les avis positifs qu'il a relevés chez Cecil Beaton, Dylan Thomas et le critique d'architecture le plus renommé de l'époque, John Summerson, selon lesquels le Festival aurait été « un succès énorme » (« a resounding hit ») (Kynaston). Dans une source non exploitée par l'historien, l'homme politique et diplomate Harold Nicholson déclare pourtant avoir apprécié l'exposition du *South Bank* pour son intelligence : « we enjoyed it uproariously. It is the most intelligent exhibition that I have ever visited. I have never seen people so cheered up or amused. » (Gardiner, 48-50). Où l'on voit que le terme « intelligent », aussi utilisé par John Fowles, peut constituer aussi bien un compliment qu'une critique. Les élites étaient donc divisées dans leur évaluation du Festival à l'époque, les

sensibilités travaillistes émettant généralement des avis plutôt positifs.

Tout en prétendant s'opposer aux analyses existantes du Festival, David Kynaston les rejoint lorsqu'il réfute la pleine réussite défendue par les travaillistes à l'époque. Son argumentation est fondée sur une opposition discutable entre culture savante et culture populaire : l'échec du festival serait confirmé par le fait que les *Pleasure Gardens*, « la foire à l'américaine », aient attiré presque autant de visiteurs que le site « instructif » du *South Bank* — qui selon lui n'aurait pas eu une telle fréquentation sans la réputation de lieu de « rencontre » qui lui fut vite associée et sans un prix peu élevé du billet (Kynaston). L'argument peut néanmoins se retourner, car on peut considérer que ces deux chiffres sont la preuve d'un Festival ouvert aux différentes cultures afin de toucher l'ensemble de la nation. De plus, les pratiques culturelles suivent souvent le modèle défini par Linda Colley au sujet des identités : « Identities are not like hats. Human beings can and do put on several at a time. » (6) Nombre de chercheurs considèrent ainsi que l'opposition entre divertissement et culture est artificielle (Storey, 32-48). Les témoignages disponibles prouvent qu'une grande partie du public a visité plusieurs sites et associé des pratiques dites savantes à celles dites populaires. D'où l'intérêt de définir pour la première fois le Festival à Londres comme un ensemble de parcours au pluriel — notion clé pour mesurer sa réussite, car, si les visiteurs participèrent peu à sa conception, ils purent sélectionner leurs itinéraires parmi un vaste choix. L'existence d'un fossé entre les élites et le grand public a certainement été surestimé pour cette raison.

Une source primaire non exploitée par les chercheurs à ce jour confirme cette lecture. Il s'agit des 85 témoignages recueillis depuis 2001 sur le site du *Museum of London*. Ils sont généralement positifs et portent en grande majorité sur Londres, principalement sur les *Pleasure Gardens* et le *South*

Bank. On y relève ce qui a été le plus marquant pour une jeunesse sortant de la guerre et encore présente pour témoigner aujourd'hui. De nombreuses écoles venues de tout le pays organisèrent des visites au *South Bank*, et les jeunes londoniens fréquentèrent également les *Pleasure Gardens* en famille (voir le tableau ci-avant). La dimension futuriste, associée à la promesse d'un avenir meilleur, a bien davantage marqué ces jeunes esprits que les représentations du passé. On devine la difficulté de la vie quotidienne à l'époque au travers de l'enthousiasme soulevé par l'urbanisme et le design moderne du Festival dont le confort et la beauté semblaient accessibles. Les expositions du *Council for Industrial Design* étaient ainsi mieux adaptées aux attentes de cette tranche de la population que celles de l'*Arts Council*, mais on peut supposer que les œuvres d'art intégrées dans l'espace public participèrent de cette esthétique urbaine nouvelle et d'une éducation populaire à l'art visuel. La *saison des arts* ne figure dans aucun des témoignages, à l'exception de deux références à des sculpteurs : Henry Moore et Richard Huws (*Water Sculpture, South Bank*). Le public intéressé par les arts était vraisemblablement plus âgé¹⁰³. Comme d'autres sources sur le Festival, la représentativité de ces témoignages est imparfaite, d'autant que les souvenirs peuvent être influencés par le discours dominant développé depuis. La notoriété de Hugh Casson, l'architecte en chef du *South Bank*, signifie ainsi que son travail de mémoire à propos de la réussite du Festival dans les domaines du design et de l'architecture a certainement laissé d'autres succès dans l'ombre, notamment ceux de l'*Arts Council*.

Il apparaît donc que les témoignages de l'époque sont incomplets et qu'une étude de la réception reste à faire. En outre, les évaluations du Festival, souvent brèves et

¹⁰³ Les textes sont de longueur très inégale, la plupart viennent d'inconnus qui étaient enfants à l'époque, quelques-uns de personnes proches de l'organisation du Festival. Ils couvrent 53 pages imprimées. <http://www.museumoflondon.org.uk/archive/exhibits/festival/memoiry_show.asp>.

globalisantes, sont colorées par la spécialisation des chercheurs : le bilan des historiens du design est plus positif que celui des politologues. Une évaluation du Festival centrée sur les objectifs socio-culturels des organisateurs et sur l'histoire naissante des politiques culturelles modernes a ici permis de mettre en lumière des aspects peu ou pas étudiés.

Enfin, si le principe d'une fête nationale ne fut pas totalement respecté car les manifestations procédaient en partie d'une forme de discrimination entre les cultures populaire, scientifique et artistique, il faut se garder de juger le Festival à Londres à l'aune des politiques culturelles des dernières décennies, caractérisées par la participation du public et une définition large de la culture, pour se souvenir que l'intervention publique concertée dans le secteur ne datait alors que de dix ans.

Conclusion

Le Festival s'est déroulé dans un contexte politique et économique plus tendu que celui qui lui avait donné naissance — notamment à cause de la guerre en Corée qui menaça la tenue de l'événement jusqu'au dernier moment. Ce fut néanmoins un succès populaire, certes organisé dans la capitale sans la population, mais qui offrit une parenthèse bienvenue dans une période de privations. Il remplit une de ses missions en touchant une grande partie des Britanniques, d'autant que le sentiment de communion nationale fut renforcé par la BBC qui retransmit 2 700 événements. Dégageant un revenu total de 10 250 000 livres sterling, les sites du Festival officiel ont attiré 18 millions de visiteurs cumulés. Plus de 2 000 manifestations furent organisées en province sans subventions et le Festival ne coûta finalement qu'un million de livres sterling (<<http://www.packer34.freemove.co.uk>>; Kynaston; Forty, 26-38).

Le Festival s'acheva par l'hymne traditionnel *Jerusalem* dont le titre faisait écho à la Nouvelle Jérusalem promise par les travaillistes. Malgré les affirmations répétées de son caractère apolitique, c'était clairement un projet travailliste qui permit au parti de souligner son bilan depuis la guerre, principalement l'amélioration de la qualité de vie, surtout chez les gens ordinaires. Le Festival remplit certains des objectifs socio-démocrates intégrés dans leur programme : améliorer les conditions matérielles, mais aussi offrir une éducation populaire, allier culture et loisir, stimuler les arts, former des citoyens éclairés (Labour Party, *Festival*, 8-9; Morrison, *The Times*). Des membres du gouvernement Attlee, convaincus qu'il fallait exploiter son succès, firent pression pour repousser l'élection après le Festival, en octobre 1951 (Forty, 36-38).

La défaite électorale mesurée du parti travailliste prouve que le Festival n'avait pas suffi à convaincre des électeurs déçus dans leurs attentes. Les projets pour conserver le *South Bank* furent rejetés par le nouveau ministre conservateur des Travaux, David Eccles, qui ordonna le déblaiement des onze hectares à l'exception du *Telekinema* (qui devint comme prévu le *National Film Theatre*), du *riverside restaurant*, de la promenade le long d'*Embankment* et du *Festival Hall* encore inachevé. Le reste du site demeura vide pendant dix ans. Malgré sa popularité, le coût du déménagement du Skylon (£30 000) fut considéré trop élevé par Winston Churchill, qui, y voyant en outre un symbole du précédent gouvernement travailliste, donna l'ordre de le démanteler (Forty, 38 ; Frayn, 352 ; Rennie 32-34).

Dans le paysage des politiques culturelles des années 1945 à 1965, le Festival apparaît cependant comme un rare moment de partage où l'offre culturelle fut répartie géographiquement et socialement, comme durant la Seconde Guerre mondiale. En outre, le *Festival Council* mit en place la première politique culturelle généraliste et concertée en temps de paix. Le retour des conservateurs au pouvoir, le manque de fonds et l'approche dominante au sein de l'*Arts Council* expliquent

pourquoi l'organisme ne s'en est pas inspiré durant les années cinquante.

Selon Robert Hewison, la vision travailliste d'une démocratie sociale, d'une « *New Britain* », n'eut pas le temps de s'installer et fut ainsi rapidement remplacée par le « *New Elizabethan Age* » des conservateurs, fondé sur le mythe de l'Angleterre profonde (*Deep England*) — une nation patrimoniale rejetant l'État-providence, qu'elle associait à une bureaucratie néfaste (Hewison, *Culture...* 66-67). Le couronnement de la reine en 1952 célébra l'identité britannique différemment et incarna de façon plus rassurante l'équilibre entre modernité et tradition, notamment grâce au rôle central joué pour la première fois par la télévision (Conekin, *The Autobiography...* 226; Pimlott, 202).

L'étude du Festival éclaire également l'approche de la culture d'un Tony Blair arrivant au pouvoir en 1997 après dix-huit ans de conservatisme. Sa politique culturelle se voulait pleine d'entrain, de « créativité », de divertissement et d'ouverture vers la culture populaire. Peut-être tout autant que les années 1960, le Festival se trouve à l'origine de cette redéfinition du rôle de la culture, car c'est en 1951 qu'une politique culturelle prit autant de place dans un programme gouvernemental et électoral. Ce fut cependant durant les années Wilson (1964-1970) que l'*Arts Council* modifia durablement ses critères de valeur et produisit une politique culturelle ouverte et concertée sur le long terme.

Bibliographie

Sources primaires

MISCELLANEOUS PUBLIC DOCUMENTS III. GEORGE VI, « The Charter of Incorporation Granted by his Majesty the King to the ACGB, Ninth Day of August 1946 », London : 1951.

ARCHIVES OF ART AND DESIGN: ACGB (Arts Council of Great Britain archives)

- ACGB, EL6/1,6/2,6/29-31,6/123,6/161-174

- ACGB, EL6/23: Memo de Gerald Barry à Mary Glasgow (secrétaire générale de l'*Arts Council*).

- ACGB, EL6/172, « Official Souvenir Programme for the London Season of the Arts and a Special Supplement detailing events as part of the Arts in the Festival of Britain », 1951.
- ACGB/75/138, « Exhibition attendances », 1949-1954.
- ACGB/121/614 : « Minutes of proceedings of the Council ».
- ACGB, *6th Annual Report, 1950-51*, London : ACGB, 1951.
- _____ *7th Annual Report, 1950-51*, London : ACGB, 1952.
- _____ *60 Paintings for '51' guide*, London : ACGB, 1951.
- _____ *Masterpieces of Victorian Photography Guide*, London : ACGB, 1951.
- ARCHIVES OF THE WHITECHAPEL GALLERY, WAG/EXH/2 : « Black Eyes and Lemonade exhibition files ».
- LABOUR PARTY, *Labour Believes in Britain*, 1949
- _____ *Festival*, 1951.
- The Spectator*, H. NICOLSON, « Marginal Comment », 11/05/1951.
- The Telegraph*, D. KYNASTON, « The Festival of Britain - a model for today's South Bank or an awful warning? », 26/05/2007.
- The Times*, « An interview with Rt. Hon. Herbert Morrison », *Festival of Britain Supplement*, May 1951.
- _____ « 60 artists to exhibit at 1951 Festival », 20/07/1950.
- _____ W. C. H. King, To the Editor, 06/09/1951.
- _____ G. R. Downing, Misomé Peile, Penwith Society of Arts, Cornwall, L. J. Fuller, B. Hepworth, M. G. Hocken, B. Leach, D. Mitchell, M. Mostyn, B. Nicholson, To the Editor, 11/09/1951.
- _____ « Policy of *Arts Council*: important change foreshadowed, concentration on resources », 01/10/1951.
- _____ « The Arts Council as Patron - Editorials/Leaders », 17/11/1951.

Sources secondaires

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities, Reflection on the Origins and Spread of Nationalism*. 1983. London: Verso, 1991.
- BRIGGS, Asa. « Exhibiting Britain : 1851, 1951 and 2000 ». *Bulletin de la SAES* 58 (mars 2001) : 6-21.
- BURSTOW, Robert. « Modern Sculpture in the South Bank : Townscape ». Ed. Elaine Harwood, Alan Powers. *Festival of Britain, Twentieth Century Architecture 5*, London: *Twentieth Century Society*, 2001.
- COLLEY, Linda. *Britons: Forging the Nation 1707-1837*. 1992, Yale: Yale UP, 2005.
- CONEKIN, Becky E. *The Autobiography of a Nation: the 1951 Festival of Britain*, Manchester: Manchester UP, 2003.
- _____ « No 'Glorious Assurance': the 1951 Festival looks at the Victorian past ». Ed. Miles Taylor, Michael Wolff, *The Victorians since 1901: histories, representations and revisions*. Manchester: Manchester UP, 2004. 138-149.

- DOUSTALY, Cécile. *Le soutien public à l'art en Angleterre du XIXe siècle à la fin des années 1960 : de la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle ?* (thèse de doctorat). Paris : Université de Paris 3, 2007.
- ELEY, Geoff, SUNY, Ronald. *Becoming National: A Reader*. Oxford : Oxford UP, 1996.
- FORTY, Adrian. « Festival Politics », Ed. Mary Banham, Bevis Hillier. *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951*, London : Thames & Hudson, 1976, 26-38.
- FRAYN, Michael. « Festival of Britain ». *The Age of Austerity*. Ed. Phillip French and Michael Sissons, London: Hodder and Stourton, 1963. 317-342.
- GARDINER, Juliet. *From the Bomb to the Beatles*. London: Collins Brown, 1999.
- HENNESSY, Peter. *Never Again*. London : Vintage Books, 1993.
- HEWISON, Robert. *In Anger, Culture in the Cold War, 1945-60*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1981.
- _____. *Culture and Consensus*. London: Methuen, 1997.
- HILLIER, Bevis. « Introduction ». *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951*. Ed. Mary Banham, Bevis Hillier. *op. cit.*
- JONES, Barbara. *The Unsophisticated Arts*. London : Architectural Press, 1951.
- MORGAN, Kenneth O., *Britain since 1945: The People's Peace*. New edition, Oxford: Oxford UP, 2001.
- PIMLOTT, Ben. *The Queen: Biography of Elizabeth II*. London: Harper Collins, 1996.
- PLOUVIEZ, Charles. « A minor Mannerism in Art History ». Ed. Mary Banham, Bevis Hilliers, *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951*. *op. cit.*
- RENNIE, Paul. *The Festival of Britain, 1951*. London: Antique Collector's Club, 2007.
- STOREY, John. *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*. London: Blackwell, 2003.
- STRONG, Roy. *The Spirit of Britain, a Narrative History of the Arts*. London: Pimlico, 2000.
- TAYLOR, Brandon. *Art for the Nation, Exhibitions and the London public. 1747-2001*. Manchester: Manchester UP, 1999.

Sitographie (sources primaires)

Film du discours d'inauguration du Festival. BBC, 04/05/1951, <http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/may/3/newsid_2481000/2481099.stm>.

Iconographie et sources écrites du Festival (photographies, posters, objets, catalogues numérisés (*The People of Britain, Exhibition Guide, The Festival of Britain Guide Book ...*))

<<http://www.museumoflondon.org.uk/archive/exhibits/festival/index.htm>>.

Catalogue de *60 paintings for 1951*

<<http://www.fulltable.com/VTS/f/fbt/pa.htm>>.

Guide du *South Bank*, statistiques des entrées (sauf *Festival of the arts*), liste des événements <<http://www.packer34.freerve.co.uk>>

Festival of Britain society <<http://www.whitstablepier.com/fob>>.