Le rôle de l'action publique dans la renaissance musicale anglaise (1940-1960)

Cécile DOUSTALY
CICC, Université de Cergy-Pontoise

Les relations entre État et culture au Royaume-Uni, fondées sur la doctrine du laissez-faire, ont suivi des chemins opposés à ceux de la France, de tradition volontariste. Cependant, à partir du milieu du XIX^e^ siècle, le soutien à l'art apparaît tour à tour comme le ciment de la nation, un droit des futurs citoyens, un outil d'encouragement aux loisirs respectables, voire de contrôle social. Des arguments économiques, défendant le rôle des musées dans le maintien de la compétitivité des arts appliqués britanniques, pèsent également sur des décideurs plutôt rétifs[1]. La première moitié du XX^e^ siècle, pourtant marquée par les débats sur le droit au loisir, est un *statu quo* dans ce domaine de l'intervention publique. Janie Mortier a bien montré comment la Seconde Guerre mondiale a précipité la rupture avec cette tradition d'un État « *étranger à la vie culturelle du pays* », soulignant les arts de façon délibérée car ceux-ci doivent rester « *libres de survivre ou de périr* »[2]. Sans désir de réforme à long terme, ce dernier se montre initialement interventionniste pour répondre à l'urgence et, selon le rapport de son successeur, l'*Arts Council* « *improvise un organisme pour éviter le black-out des arts* » et soutenir le moral de la population, le CEMA (*Council for the Encouragement of Music and the Arts*)[3]. Le théâtre et la musique, longtemps entachés d'immoralité, et qui florissaient de façon populaire et commerciale, n'ont ainsi fait l'objet d'un soutien public concerté qu'à partir de 1940. Face à la menace immédiate, grâce aux efforts consentis par les artistes et à la forte adhésion populaire, la Nation partage un temps une même culture, décloisonnant les frontières entre amateurs et professionnels, entre divertissements et arts. La genèse de l'action publique en faveur des arts de la scène en Grande-Bretagne diffère donc fortement de celle des autres pays européens qui, dans des contextes de paix, ont privilégié les arts d'élite.

---

[1] Cécile DOUSTALY, « La genèse du soutien public aux beaux-arts à Londres aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles », *in* Jacques CARRE (dir.), *Londres 1700-1900 : naissance d'une capitale culturelle*, Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2010, pp. 207-229.

[2] Janie MORTIER, « Les origines de l'Arts Council : l'État britannique se découvre une mission culturelle à la faveur de la guerre », *in* FRISON Danielle (dir.), *La Société anglaise en guerre*, Paris : Ellipses, 1996, p. 181.

[3] '*a body improvised* […] *to prevent the black out of the art'*, ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN (ACGB), *The First Ten Years*, ACGB, 1956, pp. 3-4.

Après de longues décennies d'indifférence, le CEMA a donc constitué un espace d'expérimentation exceptionnel qui a marqué durablement les politiques culturelles. La fin de la guerre ouvrit des questionnements sur les priorités à choisir parmi les missions parfois contradictoires assignées au CEMA (puis à son successeur, l'*Arts Council*) : démocratisation de la musique savante et de sa pratique ou encouragement à la création nationale et à l'excellence internationale. Sur la base de deniers limités, John M. Keynes, devenu président de l'organisme en 1942, préféra privilégier la qualité et le rayonnement international, tendance qui se confirma durant les années 1950. La création de Covent Garden en 1946 devait pallier le manque d'institutions culturelles prestigieuses et atténuer le sentiment d'infériorité causé par l'endettement du pays et par la perte de l'Empire britannique. Ce nouvel opéra « national » fut pourtant critiqué pour la faiblesse de sa gestion, le niveau inégal de ses productions comme des artistes nationaux qui y officiaient, d'autant qu'il pesait très lourdement sur les finances du jeune *Arts Council*. Le réel point d'achoppement de l'organisme résida cependant dans les commandes d'œuvres musicales originales destinées à étoffer un répertoire anglais limité. À l'occasion du *Festival of Britain* de 1951, l'*Arts Council* lança un concours d'opéra qui faillit tourner au fiasco. Lors des célébrations du couronnement de la reine Elizabeth en 1953, l'opéra *Gloriana* de Benjamin Britten reçut quant à lui un accueil très défavorable. Ces mésaventures reflètent l'embarras des responsables pour mettre en place des politiques d'encouragement à la création. Durant les vingt années à l'étude, le CEMA et l'*Arts Council* ont cependant encouragé une renaissance musicale anglaise fondée sur la démocratisation et la diffusion des productions, et la professionnalisation des professionnels et des institutions musicales. Leur rôle dans une renaissance d'une « musique anglaise », notion dont il faut souligner la définition mouvante, faisant tour à tour référence à des compositions en langue anglaise, à des compositeurs anglais, voire à une école anglaise, est beaucoup moins tranché.

Le rôle déclencheur du CEMA (1940-1945)

Quand, lors de la déclaration de guerre du 3 septembre 1939, la première réaction du ministère de l'Intérieur est de décréter la fermeture des théâtres, des cinémas et des lieux de réunion publique, le contexte et la pression des intéressés – professionnels et usagers – le conduit à revenir presque immédiatement sur sa décision. Le *Board of Education* octroie sa première subvention au CEMA en avril 1940 : « *C'est la première fois que l'État assume directement l'aide à la création artistique et à la diffusion des productions*. »[4] Depuis le début de la guerre, les forces armées bénéficiaient des divertissements proposés par l'ENSA (*Entertainments National Service Association*). Cependant, les civils étant durement touchés par le conflit, il apparaît vite essentiel d'assurer la continuité des activités artistiques en cette période troublée où la population est éprouvée, souvent évacuée, et privée de l'offre traditionnelle de loisir[5]. Le CEMA, produit d'une évolution

[4] Alice VALDIN-GUILLOU, « Un aspect de la politique culturelle en Grande-Bretagne : le rôle de l'Arts Council », *Les Cahiers Charles V*, Université Paris VII, 3 avril 1981, p. 108.
[5] John Maynard KEYNES, « The Arts Council: its Policy and Hopes », *The Listener*, 12 July 1945, p. 1.

pragmatique typique de nombreuses institutions britanniques, prit de l'ampleur à mesure que la guerre durait, suivant une logique expérimentale inspirée des acquis de l'initiative privée et associative. Il collabore ainsi au départ avec le *Pilgrim Trust*, une fondation culturelle présidée par Lord Macmillan, également ministre de l'Information. L'aide se concentre sur les associations, comme la *British Federation of Music Festivals* ou les *Rural Music Schools*. La devise du CEMA, « *le meilleur pour le plus grand nombre* » (‘*The Best for the Most*’), trouvée par Ivor Brown, résume bien les arbitrages qui poseront problème à l'avenir :

- entre artistes professionnels et amateurs ;
- entre la priorité à donner au travail de l'artiste par opposition à la satisfaction du public ;
- à propos de la définition de la culture et des formes artistiques à soutenir ;
- à propos de la définition de « l'excellence » : idéal élitiste théorisé par Matthew Arnold ou expression commune d'un peuple[6].

La musique était le principal budget du CEMA et, selon Janie Mortier, le secteur dans lequel il fit preuve de courage et d'imagination par le biais d'une politique volontariste de démocratisation et de décentralisation de l'offre musicale dans les usines, le métro et autres lieux inédits. Parcourant villes et villages, les *Music Travellers* aidaient les amateurs à monter orchestres et chorales. Ils donnèrent au passage 184 concerts devant un public de 38 000 personnes la première année, pour atteindre 1 411 concerts en 1943. Dès 1940, le CEMA organise aussi une tournée de concerts dans les usines, le matin, à la pause-repas, ou encore à minuit. Le succès qu'ils rencontrent auprès des ouvriers encourage le ministère du Travail à demander leur généralisation : en 1943, la dizaine de trios qui comptent parfois de grands talents, tels Yehudi Menuhin ou Kathleen Ferrier, présente 2 429 concerts dans l'ensemble du pays. À Londres, durant la période éprouvante du *Blitz*, les concerts de midi de Myra Hess à la National Gallery vidée de ses œuvres que l'on avait éloignées de Londres, séduisent un public nombreux et en partie nouveau grâce au caractère informel du lieu et au prix d'admission modique[7]. L'ensemble de ces actions permet à l'organisme de se faire connaître rapidement :

> *Dans les quartiers les plus touchés, le CEMA dépêche des brigades volantes de musiciens ; il y a en tout une soixantaine de groupes qui se produisent deux à trois fois par nuit. Ces Blitz concerts, donnés par ces artistes qui vont d'abri en abri au milieu des bombes et des éclats d'obus joueront, à coup sûr, un grand rôle dans la popularité du*

[6] Ivor Brown, critique de théâtre, dirigeait la commission théâtre du CEMA. ‘*the best for the most’*, Janet MINIHAN, *The Nationalisation of Culture: the Development of State Subsidies to the Arts in Great Britain,* London: Hamish Hamilton, 1977, pp. 215-249.

[7] Janie MORTIER, *op. cit.*, p. 184; EL 1/20, CEMA, *The Arts in War-time, A Report of the work of CEMA 1942-1943*, p. 4; Angus CALDER, *The People's War,* London : Pimlico, (Cape, 1969) 1996, pp. 373-374; Gwen & Roy SHAW, ‘The Cultural and Social Setting’, *in* Boris FORD (*ed.*), *The Cambridge Cultural History, vol. 9, Modern Britain,* Cambridge: Cambridge UP, p. 5.

> *CEMA ; ils constituent, on en conviendra, un étrange prélude au patronage des arts par l'État.*[8]

À l'image de nombreux artistes, Benjamin Britten donna des récitals, selon ses mots, « *un peu n'importe où, dans les conditions les plus étranges – jouant sur des vieux pianos désaccordés – chantant des programmations faciles, mais toujours de qualité* ». Il déclara également avoir rencontré ses plus grands succès auprès des publics les plus simples ('*simplest*'). Le succès populaire des actions du CEMA lui permit, comme à d'autres artistes, d'éviter la conscription, le juge statuant qu'il devait être complètement « libre de mener à bien son travail »[9]. L'approche missionnaire était pourtant loin de faire consensus. Des membres de l'*establishment* ont décrié le manque de qualité des initiatives subventionnées, sans pour autant définir cette notion qui semblait aller de soi. Certains regrettaient la perte de distinction sociale associée au prestige de l'art que Bourdieu théorisera en 1979. Dès 1940, John Christie, peut-être dépité de ne recevoir aucun soutien pour le festival de Glyndebourne, déclarait que les fonds sont gaspillés dans « *une mer de médiocrité* »[10] et à la même période, un article du *Times* reprochait au CEMA de privilégier les activités amateures et de négliger les grandes institutions comme *Sadler's Wells*[11]. Les deux approches étaient pourtant partiellement réconciliables. Ce fut grâce aux subventions que les orchestres symphoniques purent rester actifs, mais aussi toucher un public nouveau. À partir de 1940, le *London Symphony Orchestra* et le *London Philarmonic* évitent ainsi la faillite en donnant vingt concerts dans des quartiers industriels de la banlieue de Londres. Le succès du CEMA est tel qu'à partir de mars 1942, il n'a plus à convaincre du bien-fondé de sa mission et, après avoir versé un total de 62 500 livres sterling, le *Pilgrim Trust* se retire, affaiblissant la défense des amateurs au sein du Conseil. Commence alors ce que Mary Glasgow définit comme une bataille ouverte entre l'approche « missionnaire » et l'approche professionnelle[12]. Sur proposition de R. A. Butler, ministre de l'Éducation, John Maynard Keynes, économiste de renom, conseiller financier du gouvernement et très actif dans la vie artistique, malgré un emploi du temps chargé et une santé fragile, devient président du CEMA le 1er avril 1942. Il avait déclaré ouvertement son manque de sympathie pour la politique suivie jusqu'alors, qui faisait l'erreur selon lui de privilégier le service au public ('*welfare side*') aux dépens de la qualité artistique ('*standards*')[13]. Mary Glasgow a relaté leur

---

[8] Janie MORTIER, *op. cit.*, pp. 184-185.

[9] *'all over the place, under the strangest conditions—playing on awful old pianos—singing easy, but always good, programmes'*, B. Britten, cité par Humphrey CARPENTER, *Benjamin Britten, A Biography*, London: Faber & Faber, 1992, pp. 176-177.

[10] '*a sea of mediocrity'*, F. M. LEVENTHAL, "The Best for the Most": CEMA and State Sponsorship of the Arts in Wartime, 1939-194*'*, *in Twentieth Century British History*, vol. 1, n° 3, Oxford: Oxford UP, 1990, p. 301.

[11] '*Is Sadler's Wells to receive no encouragement while it alone is providing opera and ballet on a generous scale and of high artistic excellence to a not ungrateful public ?'*, « Music and the Arts », *The Times*, 15/06/1940, p. 7.

[12] ACGB, *The First Ten Years*, *op. cit.,* p. 9. C'est ensuite le *Carnegie United Kingdom Trust* qui soutient la musique amateur. B. Ifor EVANS, Mary GLASGOW, *A Study of Recent Organisations,* London: Falcon Press, 1949, p. 47.

[13] John Maynard Keynes, (1883-1946) était membre groupe de Bloomsbury et directeur bénévole de l'*Arts Theatre* de Cambridge, financé par souscriptions publiques à partir de

première entrevue : « *Il voulait savoir pourquoi le Conseil dépensait autant d'argent en faveur d'initiatives amateures. Pourquoi ne saisissait-il pas la possibilité évidente de soutenir des projets artistiques prestigieux ?* […] *C'était la qualité qui importait, la sauvegarde du secteur professionnel sérieux, pas les concerts obscurs dans des salles de village.* ». Entre 1942 et 1945, l'organisme rééquilibre sa politique en faveur de l'excellence, notamment dans le domaine musical[14]. De 1941 à 1943, afin de ne pas grever le budget de l'organisme, le *Carnegie Trust* prend en charge le financement des orchestres symphoniques par un système de garantie, quand le CEMA joue un rôle centralisateur en faisant coopérer les six orchestres symphoniques nationaux que compte le pays en 1944 (nombre inédit par le passé). Ce dernier peut alors libérer des fonds pour aider les ensembles de musique de chambre, la recréation des *Ballet Rambert* qui tournent dans les foyers de travailleurs, et pour financer en totalité *Sadler's Wells* – future compagnie nationale d'opéra et de ballet. L'activité musicale du CEMA atteint un sommet durant l'année 1944 : 6 140 concerts sont organisés dans les lieux les plus divers, dont environ la moitié dans des usines, une centaine dans les foyers d'accueil de sans-abris, d'autres encore dans les hôpitaux. Le type de concert reste varié : les artistes professionnels s'acquittant de 804 concerts symphoniques et de 298 concerts de musique de chambre quand 420 impliquaient des amateurs. Un des bénéfices à long terme de ces initiatives est de susciter des vocations artistiques, amateurs ou professionnelles[15].

En distrayant la population et en ouvrant le patrimoine artistique au plus grand nombre, le CEMA remplit deux des trois fonctions classiques des politiques culturelles : l'animation et la diffusion. Les circonstances étaient cependant peu favorables à la troisième, le soutien à la création, en particulier dans le domaine de la musique. Outre Beethoven, Mozart ou Bach, étaient surtout programmés les compositeurs issus du courant romantique et ceux qu'il a inspirés (Tchaïkovski et son premier concerto pour piano, Beethoven, Brahms, Dvořák, Rachmaninov ou Sibelius). Le CEMA entreprit de diversifier et de renouveler le répertoire en créant un fonds en faveur de la musique contemporaine. Cette tentative eut peu de succès face aux réticences du milieu lui-même, qui souhaitait avant tout satisfaire des civils cherchant à être rassurés, et, selon Kenneth Clark, réaffirmer par la musique des valeurs éternelles. Myra Hess refusa pour cette raison d'interpréter un répertoire expérimental[16]. Alors que la Première Guerre mondiale avait été une période de grande créativité, le CEMA fut donc accusé d'avoir soutenu une culture romantique et chauvine. Kenneth O. Morgan a écrit que la Seconde Guerre mondiale se serait limitée « *à donner une nouvelle vie à de vieilles valeurs*. » La contribution

---

1934, ce qui lui fournit une expérience en gestion culturelle. Lettre de John Maynard Keynes à B. Ifor Evans, 28/01/1942, EL 2. D. E., MOGGRIDGE, *Maynard Keynes, An Economist's Biography*, London : Routledge, 1992, pp. 697-698, pp. 705-711; W. M. KEYNES (*ed*.), *Essays on John Maynard Keynes*, Cambridge: Cambridge UP, 1975, pp. 272-279.

[14] *'He wanted to know why the Council was spending so much money on amateur effort. Why was it missing this obvious opportunity to support artistic ventures of standing?* […] *It was standards that mattered, and the preservation of serious professional enterprise, not obscure concerts in village halls.'*, Mary GLASGOW, « The Concept of the Arts Council », *in* W. M. KEYNES (*ed*.), *op. cit*., p. 262.

[15] AAD/EL/1/4, CEMA, 'Progress Report', 25/01/1940; 'CEMA Survey', 1942; p. 2. *The Fifth Year of CEMA*, *op. cit.*, pp. 5-11.

[16] EL/2/12 cité par Janie MORTIER, *op. cit.*, p. 187; Angus CALDER*, op. cit.,* pp. 373-374.

principale des artistes aurait été le soutien à l'identité nationale : les dessins de Henry Moore exprimant le courage de la population, les chansons folkloriques, l'adaptation de la poésie anglaise dans la *Sérénade pour Ténor, cor et cordes* (1943) de Benjamin Britten[17]. Selon Bertrand Lemonnier, loin du mythe d'une renaissance artistique nourrie par les aides publiques, c'est l'idée d'un déclin des arts qui se généralisa : « *Les années de guerre génèrent une célébration très consensuelle de la* « *britannité* »*. Il s'agit d'une contribution morale et culturelle à l'effort de guerre, et non d'un apport décisif à la vie de l'esprit*. »[18]

Si une certaine démocratisation culturelle fut atteinte, il ne faut pas sous-estimer la dimension captive de ce nouveau public, pendant et juste après la guerre, car il était privé de ses loisirs habituels et du choix qui l'attendrait à nouveau à la fin des restrictions. En outre, une partie du public traditionnel s'était reconstituée en province suite à la dispersion de l'intelligentsia londonienne. L'intermède servit toutefois de prise de contact. Le dernier rapport du CEMA déclarait ainsi vouloir poursuivre en temps de paix l'animation musicale dans les usines quand certains ouvriers au goût aiguisé regrettaient ouvertement la médiocrité des concerts de l'ENSA[19]. La BBC avait précédé le CEMA dans cette tâche de démocratisation, et selon Kenneth O. Morgan, ce fut cette institution qui marqua le plus la guerre et contribua à former un « *peuple plus curieux et éduqué* ». Les *Promenade Concerts*, qui initiaient le grand public à la musique classique depuis 1895 de façon privée, avaient reçu dès 1927 le soutien de la BBC. Le public étant très affecté par la destruction du Queen's Hall par les bombardements durant le Blitz, on rouvrit le Royal Albert Hall pour y organiser les *Proms* après 1941. Construit en 1871, et bien que doté d'une moins bonne acoustique, ce grand bâtiment pouvait accueillir jusqu'à 5 000 personnes en deux mois. Après le décès du chef d'orchestre Henry Wood (1869-1944), qui dirigeait les *Proms* depuis leur création, le populaire Malcom Sargent, dit « Flash Harry », connu pour sa participation au *Brains Trust*, en prit la tête. Ce dernier attribuait l'engouement du grand public pour les concerts du CEMA au fait que les lieux où ils étaient organisés lui étaient familiers : c'étaient les théâtres, les music-halls, et les cinémas fréquentés avant-guerre. La musique classique conserva après la guerre une place de choix, sa valeur universelle offrant une possibilité d'évasion bienvenue. Thomas Russel, administrateur en chef du *London Philarmonic Orchestra,* se félicita alors qu'une centaine de lieux présente régulièrement des concerts, situation totalement inconnue dix ans auparavant. Le contexte, conjonction du plein emploi et de pénurie de biens de consommation, restait favorable à l'apparition d'un public nouveau, en particulier parmi les ouvriers[20].

---

[17] Il s'intéresse néanmoins principalement à la littérature. *'The war gave some new life to old values.'*, Kenneth O. MORGAN (*ed.*), *The Oxford Illustrated History of Britain* (1984), Oxford: Oxford UP, 1992, p. 564. Gwen & Roy SHAW, *op. cit.*, pp. 4-5.

[18] Bertrand LEMMONIER, *Histoire culturelle et sociale de l'Angleterre de 1939 à nos jours*, Paris, Belin, 1997. http://berlemon.net/articles/belin.pdf, consulté le 12 mai 2011.

[19] EL 1/21, CEMA, *The Fifth Year of CEMA, The end of the beginning: Report on the work of CEMA for 1944*, p. 7.

[20] *Ibid*. Le *Brains Trust* était une émission de débat très populaire de la BBC (1941-1961). Angus CALDER*, op. cit.,* pp. 372-373, p. 385. Pour les programmes des *Proms* depuis leur création, voir http://www.bbc.co.uk/proms/archive.

Dès la première réunion du CEMA, ses membres avaient envisagé sa continuité après la guerre. En cinq années, il s'était développé en une structure complexe, peu dirigiste, à la fois décisionnaire et consultative, dotée d'un personnel salarié impliqué dans de nombreux projets au niveau régional et national. John M. Keynes tira la conclusion suivante de cette expérience: « *À l'origine, notre but était de remplacer ce que la guerre avait emporté ; mais nous réalisâmes vite que ce que nous proposions n'avait jamais existé, même en temps de paix*. »[21] L'organisme dépassa le simple soutien au moral des civils et la protection du patrimoine artistique pour s'imposer comme un acteur à part entière : « *Le CEMA a démontré que l'intervention étatique dans [les arts] pouvait être autant couronnée de succès que celle du secteur privé par le passé, non seulement en satisfaisant les besoins du public mais aussi en remplissant le double objectif de soutenir le prestige national et de 'civiliser' les masses*. »[22] Pour conserver cet élan, le gouvernement d'après-guerre créa l'*Arts Council of Great Britain*, par l'intermédiaire duquel la majorité des activités artistiques sont encore subventionnées aujourd'hui.

La création de l'Arts Council of Great Britain (ACGB)

Les élections de juillet 1945 sont marquées par la victoire aussi nette qu'inattendue des travaillistes et, dès septembre, J. M. Keynes présente une « Proposition de réorganisation du CEMA comme organisme permanent en temps de paix » qui reçoit un accueil plutôt favorable. La constitution de l'*Arts Council of Great Britain* par charte royale n'est approuvée que le 10 juillet 1946, car elle est retardée par des discussions sur le statut de l'Écosse et du pays de Galles qui souhaitaient voir leur identité culturelle prise en compte. Elle reflète les convictions libérales de son premier président, J. M. Keynes, établissant un organisme autonome, protégé des tentations de censure comme de dirigisme et soutenant les arts à distance, en octroyant les fonds à des organisations plutôt qu'à des individus afin de garantir le respect de la liberté des artistes[23]. Dès 1943, les milieux cultivés s'étaient pourtant divisés sur le projet d'État-providence proposé par J. M. Keynes et William Beveridge. À l'élection de 1945, le parti conservateur dirigé par Winston Churchill se battit en tant que « démocrate » (entendre partisan de la liberté d'entreprise) contre les « bureaucrates » (c'est-à-dire les défenseurs de l'économie dirigée) avec lesquels aucun compromis n'était présenté comme possible. En réalité, l'opposition à l'interventionnisme ne faisait pas l'unanimité chez les conservateurs[24] et la conclusion de François Poirier s'applique parfaitement au secteur de la culture

---

[21] *'At the start our aim was to replace what war had taken away but we soon found out that we were providing what had never existed even in peace time.'*, John Maynard KEYNES, 'The Arts Council : its Policy and Hopes', *op. cit.*, p. 1.

[22] *'CEMA demonstrated that state intervention in this area could be at least as successful as the private sector had previously been, not only in fulfilling the needs of the public, but also in advancing the twin objectives of national prestige and the "civilising" of the masses.'* C. GRAY, *The Politics of the Arts in Britain,* London: Macmillan, 2000, p. 39.

[23] John Maynard KEYNES, 'The Arts Council: its Policy and Hopes', *op. cit.*, pp. 1-2; D. E., MOGGRIDGE, *op. cit.*, p. 704.

[24] Antoine CAPET, « L'ambition réformatrice », *in* François POIRIER (dir.), *Londres 1939-45, Riches et pauvres dans le même élan patriotique : derrière la légende...*, Paris : Autrement, 1995, pp. 262-263; E. H. H. GREEN, *Ideologies of Conservatism*, *Conservative Political Ideas in the Twentieth Century*, Oxford: Oxford UP, 2004, p. 10.

publique : « *Le consensus qui s'est construit durant la guerre a tenu quelques décennies sur l'acceptation générale du changement et de son extrême modération tout à la fois, autour de la notion d'un partage équitable* (fair shares)*, ce qui ne veut pas dire égal ou égalitaire.* »[25] Grâce à l'expérience réussie du CEMA, la culture fut intégrée au projet de la Nouvelle Jérusalem, cette société nouvelle fondée sur l'État-providence. Cela répondait à un besoin exprimé par la population, d'autant que les salles de théâtre et de musique commençaient à fermer à cause de la concurrence du cinéma et de la télévision. Cette culture de masse, en particulier américaine, était considérée comme une menace. Dans ce contexte, un consensus s'établit sur la nécessité de subventionner les arts, à la fois pour préserver des formes moins populaires et pour intégrer un nouveau public plus éduqué, ce qu'illustre bien la politique du jeune *Arts Council*, qui renonce peu à peu à l'ambition égalitaire du CEMA, mais s'impose dans le monde artistique en tant qu'interlocuteur privilégié des aides publiques. La période de l'immédiat après-guerre est ainsi marquée par l'optimiste autour de la création de l'État-providence, doublé d'un climat international qui encourage le Royaume-Uni à voir dans le soutien public à la culture l'expression d'une société libre et démocratique. Malgré l'apparition de quelques artistes majeurs, elle n'est cependant pas considérée comme très riche en terme de création. Cette dernière, mise à mal par la guerre, prend une dimension de plus en plus confidentielle. Le développement autonome de la forme aux dépens du fond est particulièrement perceptible dans l'art visuel, la musique et la littérature. C'est le ballet qui est jugé comme le lieu privilégié des innovations artistiques[26].

La réussite du CEMA n'avait pas masqué le manque – par rapport aux pays du continent – de scènes nationales prestigieuses et de bâtiments appropriés pour les accueillir, manque que la situation d'infériorité ressentie à l'échelle internationale ne rend que plus criant. L'*Arts Council*, selon le souhait de son fondateur, octroie les fonds considérables nécessaires à la création de grandes institutions de ballet et d'opéra situées dans la capitale, et à leur préservation – l'exception notable étant la construction de théâtres en province. Étant donné le budget restreint dont il disposait, John M. Keynes préféra garantir la qualité des productions artistiques aux dépens d'une démarche favorisant une plus grande diffusion des arts. Ces priorités lui valurent d'être taxé d'élitisme, mais ses choix artistiques et administratifs marquèrent durablement l'*Arts Council*. La création de l'Opéra national fut planifiée dès la guerre. Alors qu'entre les deux guerres la programmation du théâtre de Covent Garden rebâti en 1858 s'était limitée à des saisons occasionnelles, celui-ci fut loué à la société Mecca Cafés qui l'utilisa comme salle de bal jusqu'en juillet 1944. Le CEMA soutint alors la reprise du bail de cinq ans par des éditeurs de musique et John M. Keynes devint président du comité qui allait transformer la *Royal Opera House* en résidence permanente de compagnies nationales de ballet et d'opéra. En 1944, le monde politique et l'opinion publique n'étaient pas encore prêts pour cette évolution et ces projets firent seulement l'objet d'une allusion dans le rapport annuel. Malgré la longue tradition théâtrale britannique, ce n'est donc pas le projet de formation d'un théâtre national qui aboutit en premier. Symbole de la

[25] François POIRIER, « Question de mémoire », *in* François POIRIER (dir.), *op. cit.*, p. 286.
[26] Gwen & Roy SHAW, *op. cit.,* pp. 3-4. Robert HEWISON, *In Anger, Culture in the Cold War, 1945-60,* London: Weidenfeld and Nicolson, 1981, pp. 5-7. J. REDFERN, *The Spectator*, 01/03/1946.

civilisation du pays, il devait éclipser le souvenir de ceux des pays fascistes. Cependant, on évalua mal le retard à rattraper face à l'Italie ou à l'Allemagne en termes de compétences et de répertoire comme le poids budgétaire qu'un tel projet impliquait[27]. Le ballet de *Sadler's Wells* s'installa immédiatement à Covent Garden. La première saison ouvrit en 1946 pour, selon John M. Keynes, « *marquer la renaissance de la vie culturelle anglaise* » et « *symboliser le retour de la capitale de l'Angleterre à sa place légitime.* »[28] Avant de mourir, une de ses dernières décisions fut ainsi d'allouer 5 000 livres sterling au *Trust* de la *Royal Opera House*. Le 20 février 1946, bien que malade, il assista à la représentation de *La Belle au Bois Dormant* qui fut très bien reçue. La *Covent Garden Opera Company* présenta sa première production, *Carmen*, le 14 janvier 1947, à laquelle la critique réserva un accueil plus réservé. En 1949, l'État reprenait le bail du lieu et, l'année suivante, la responsabilité de la *Royal Opera House* passait à l'*Arts Council* avec la mission d'offrir un opéra de qualité à un prix raisonnable, sans intervenir pour autant dans la gestion de l'opéra confiée à un Trust. Le principe d'autonomie était en effet appliqué par le gouvernement à l'égard de l'*Arts Council*, comme par ce dernier aux organisations qu'il subventionnait[29].

L'année 1947 constitue un tournant : les difficultés économiques et internationales empêchent le gouvernement travailliste de faire pleinement aboutir son projet d'État-providence qui coûte plus cher que prévu. La dépendance financière vis-à-vis des États-Unis s'accroît alors même que l'Empire britannique se délite. Les rationnements et la lenteur du pays à se remettre de la guerre démoralisent la population. Bien que les activités culturelles poursuivent leur expansion, l'*Arts Council* est victime des mesures d'austérité. Il commence alors à consacrer une large proportion de sa dotation à Covent Garden, soit un quart en 1948-49, malgré les revenus satisfaisants de la billetterie. Cela n'évita pas les déficits, car les subventions étaient bien inférieures aux dépenses des établissements européens pour des projets d'ampleur similaire[30]. Selon Richard Witts, le directeur David Webster, qui avait promis à l'*Arts Council* une compagnie d'un nouveau genre qui rivaliserait avec la Scala tout en chantant en anglais, avait sous-estimé l'ampleur de la tâche. D'ailleurs, le directeur musical autrichien, Karl Rankl, privilégiait le répertoire germanique car malgré les progrès dans la formation, il existait un manque de compétences nationales. Ce recours à des artistes internationaux compliquait le travail. Certaines œuvres étaient même chantées dans des langues différentes, au grand dam du *Guardian* : « *Libero de Lucia, un Suisse, chanta en italien* […] *Mme Grandi dans la langue qui convenait le mieux à la*

---

[27] Kenneth CLARK, *The Other Half,* London: Hamish Hamilton, (1977) 1986, pp. 26-27; D. E. MOGGRIDGE*, op. cit.*, p. 703; CEMA, *The Fifth Year of CEMA*, *op. cit.,* p. 6; Robert WITTS, *Artist Unknown, the Alternative History of the Arts Council,* London: Little, Brown and Company, 1998*,* pp. 222-223.

[28] '*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.

[29] D. E. MOGGRIDGE, *op. cit.*, p. 705; *The Times*, 'Arts Council Policy', 24/11/1948, p. 2, 'Royal Opera House', 26/07/1948, p. 4.

[30] 145 000 sur 575 000 livres sterling. ACGB, *The 2nd Annual Report, 1948-49*, pp. 8-10. Andrew SINCLAIR*, Arts and Cultures, The History of the fifty years of the Arts Council of Great Britain,* London: Sinclair-Stevenson, 1995, p. 111.

situation : ainsi, après avoir rossé le méchant baryton américain en anglais, elle recourut à l'italien pour s'expliquer auprès de son amoureux le ténor, et incidemment, chanta encore mieux dans cette langue. »[31] Les premières années furent donc marquées par un niveau inégal de productions et des incohérences de gestion, loin de l'institution britannique d'excellence annoncée. L'*Arts Council* était cependant dans l'impossibilité de revenir en arrière car l'opéra national était le lieu privilégié des hommes politiques, et son sort semblait lié au leur depuis l'adoubement de J. M. Keynes. Cette situation mit en danger deux autres compagnies durant les années 1950 : *Sadler's Wells* (écartée de la programmation de Covent Garden pour niveau insuffisant) et la *Carl Rosa*, la seule à se produire exclusivement en tournées. Pauvre en œuvres de langue anglaise, le répertoire lyrique était en outre dominé par des œuvres grand public, qui comportaient peu de risques financiers : « *Il existait une théorie populaire selon laquelle les soldats britanniques ayant combattu en Italie avaient acquis le goût de l'opéra italien, et les producteurs étaient prêts à l'exploiter* ». Or, le boom de la guerre était passé et la BBC constituait une concurrence accrue. Le manque de qualité associé à un excès d'offre identique déclencha de sévères critiques, y compris parmi les professionnels, qui, tels Thomas Beecham, lancèrent en 1949 une campagne pour améliorer le niveau de la musique professionnelle : « *Nous souffrons de six années d'isolement lyrique : la qualité des productions est déplorable, nous n'avons ni modèles, ni même d'école d'opéra ; nos chanteurs errent sur la scène dotés d'une culture et d'un goût musical réduits au minimum.*»[32] Pour les acteurs des politiques culturelles naissantes, ce n'était pas seulement la gestion à distance des institutions musicales qui comportait des difficultés, mais aussi l'encouragement à la création par des commandes d'œuvres originales, notamment à l'occasion de deux événements marquants de l'après-guerre, le *Festival of Britain* et le couronnement d'Elizabeth II.

Musique, Arts Council *et* Festival of Britain

À l'occasion du *Festival of Britain*, des manifestations musicales commerciales furent organisées, notamment des spectacles de musique et de music-hall dans les *Pleasure Gardens*[33]. Le milieu associatif et amateur participa également activement aux festivités. Les initiatives musicales d'envergure, cependant, émergèrent de la sphère publique, par l'intermédiaire de l'*Arts Council*, qui passa onze commandes de musique lyrique et orchestrale, dont trois opéras. Ces derniers rencontrèrent un succès mitigé. *Billy Budd* de Benjamin Britten, le plus connu à ce jour, et *A*

---

[31] *'Libero de Lucia, a Swiss, sang in Italian* […] *Mme Grandi sang in either language as best suited: thus after trouncing the American baritone villain in English, she resorted to Italian to explain things to the tenor lover, and incidentally sang even better in that language.'*, *The Guardian*, 1949. Robert WITTS, *op. cit.*, pp. 225-226; Harold ROSENTHAL, *Opera at Covent Garden, A Short History*, London: Victor Gollantz, 1967, pp. 139-144.

[32] *'There was a popular theory that British soldiers who had fought in Italy had acquired a liking for Italian Opera, and the producers were ready to exploit it.',* Martin Cooper, *The Spectator*, 12/1946. Voir Robert HEWISON, *In Anger, op. cit.*, pp. 7-9. *'We are suffering from six years of operatic isolation: we have no standards, no models, not even a school of opera ; our singers drift on to the stage with the minimum of general culture and musical taste.'*, Desmond SHAWE-TAYLOR, *New Statesman*, 18/10/1947.

[33] Juliet GARDINER, *From the Bomb to the Beatles*, London: Collins & Brown, 1999, pp. 55-56.

Pilgrim's Progress de Vaughan Williams, eurent un succès d'estime, mais rebutèrent le grand public qui les trouva ennuyeux (le premier pour son sujet exclusivement masculin). À l'inverse, *John Socman* de George Lloyd reçut les faveurs du public, bien que son intrigue déçût les critiques[34]. *Covent Garden* programma une saison Wagner en alternance avec *Tiresias*, une création des ballets de *Sadler's Wells*, qui tournait également en province. Un certain équilibre entre succès critique et succès public, difficile à trouver pour des mécènes privés comme publics, fut ainsi atteint. Il en est autrement pour le concours de composition lyrique en langue anglaise lancé en février 1949 par l'*Arts Council* à l'initiative de son secrétaire général adjoint, Éric Walter White. Le prix s'élevait à 300 livres sterling sans garantie cependant que l'opéra soit monté[35]. Selon Lewis Foreman, l'organisme, qui visait des candidats d'envergure internationale, fut surpris par le sérieux des 117 propositions, mais dut se résoudre à se démarquer de la dimension nationaliste du Festival en intégrant des musiciens étrangers. En effet, durant les premières étapes du concours, les propositions anonymes des plus grands compositeurs britanniques de l'époque furent rejetées. À l'annonce des résultats, la commission, découvrant l'origine étrangère des trois compositeurs retenus – deux Allemands (Karl Rankl, alors directeur musical de la *Royal Opera House,* avec *Deirdre of the Sorrows* et Berthold Goldschmidt avec *Beatrice Cenci*) et un Australien (Arthur Benjamin avec *The Tale of Two Cities)* – décida de sélectionner un quatrième opéra composé par un Britannique de naissance : Alan Bush et son *Wat Tyler* furent choisis après beaucoup d'hésitation et de débat. L'inexpérience de l'*Arts Council* dans le domaine se lit également dans le retard que prit la commission, qui dépassa largement les délais[36]. En outre, même si la création du premier concours lyrique de cette envergure constituait un tournant historique, il faut rappeler qu'aucun des opéras primés ne fut joué durant le Festival. Les lauréats ne pouvaient alors imaginer que leurs œuvres ne seraient pas mises en scène : « *Vivant sous une administration travailliste, les compositeurs – en majorité des sympathisants de gauche – s'attendaient à ce qu'un État socialiste se comporte comme tel, c'est-à-dire qu'il octroie des subventions.* »[37]

L'élection d'un gouvernement conservateur en octobre 1951 fit disparaître tous leurs espoirs, d'autant que le seul britannique, Alan Bush, était un communiste notoire. Son *Wat Tyler*, malgré un large succès en Allemagne (pays dont il reçut ensuite trois commandes[38]), ne fut présenté en Grande-Bretagne qu'en 1974 à

---

[34] ACGB, EL6/45-56, EL6/71-72.

[35] Le jury comptait Sir Stuart Wilson, Frederic Austin, Lawrence Collingwood, Edward J. Dent et Constant Lambert. *The Times*, 'Opera Commission for 1951 Festival', 26/02/1949, p. 6; AAD, ACGB, EL6/72.

[36] Dont Malcolm Arnold, Albert Coates, Arnold Cooked, Christian Darnton, Norman Demuth, Maurice Johnstone, Clifton Parker, Ian Parrott, Cyril Scott, et Bernard Stevens. Lewis FOREMAN, 'Alan Bush, Arthur Benjamin, Berthold Goldschmidt, Karl Rankl, Lennox Berkeley & the *Arts Council*'s 1951 Opera Competition', *BMS News Issue 100 celebrating 25 Years of the British Music Society,* http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/Feb04/Foreman_opera.html, consulté le 12 mai 2011; AAD, ACGB, EL6/73 à EL6/75.

[37] *'Living under the post-war Labour administration, the composers who were largely of a politically left sympathy, expected a socialist state to behave like a socialist state and provide funding.'* Lewis FOREMAN, *op. cit.*.

[38] http://www.bl.uk/collections/music/bush2.html, consulté le 12 mai 2011.

Sadler's Wells. *The Tale of Two Cities,* certainement l'opéra le plus accessible des quatre, fut monté en Grande-Bretagne en 1957 par la *New Opera Company*. L'obstination de Karl Rankl à ne faire entendre son opéra une première fois que sur scène condamna longtemps *Beatrice Cenci* à l'oubli. Il ne fut jamais monté et seul un enregistrement en est disponible aujourd'hui. Ce dernier opéra et celui de Goldschmidt – pourtant jugés inégaux et difficiles à monter par la BBC – avaient été choisis selon des critères internationaux : « *fruits de compositeurs armés d'une formation allemande complète, ils impressionnèrent les juges par leur style continental sophistiqué, leur maîtrise de l'harmonie et du contrepoint, doublée d'une intrigue complexe en termes psychologiques. [Ces derniers] doutaient [cependant] de leur viabilité auprès d'un public britannique*. »[39] On était loin d'un soutien à une renaissance d'un style musical anglais. À l'inverse, l'opéra d'Arthur Benjamin fut retenu pour ses qualités scéniques et son attrait public potentiel. Selon Lewis Foreman, l'*Arts Council* fut très embarrassé qu'aucun des quatre opéras sélectionnés n'attire de producteur, d'autant que deux des opéras écartés composés par des Britanniques répondaient aux deux attentes principales des organisateurs du Festival : ils étaient accessibles et s'inspiraient de l'imaginaire national. Le *Mayor of Casterbridge*, de Peter Tranchell fut présenté à Cambridge en 1951 avec succès ; *Nelson*, de Lennox Berkeley, opéra héroïque et romantique, reçut un bon accueil des critiques lors de sa première à *Sadler's Wells* en 1954. Lewis Foreman conclut : « *Le concours d'opéra, mal conçu, était un fiasco typique du système britannique de financement public. Ce projet idéaliste ne réussit pas à dégager les fonds nécessaires afin de remplir ses objectifs, entravé qu'il était par les agissements des factions artistiques concurrentes et les aigreurs tenaces résultant de la publicité créée autour du projet*. »[40] Cette compétition fut pour l'*Arts Council* une occasion ratée à la fois de soutenir un style anglais, mais aussi d'attirer vers l'opéra le grand public dans une période de festivités propice à la découverte de nouvelles expressions artistiques.

Roy Strong a écrit que la réussite principale de l'*Arts Council* durant le Festival a résidé dans une certaine démocratisation de la culture savante, notamment par l'organisation de festivals artistiques, dont certains existent encore aujourd'hui. Présentant l'art d'une façon nouvelle et faisant participer la population, ils s'approchaient d'un idéal de démocratie culturelle. L'*Arts Council* dépensa un quart de sa dotation spéciale pour ces festivals provinciaux, situés dans 23 centres et une centaine de villes. L'organisme espérait que l'élan artistique créé par les clubs se poursuivrait et, bien qu'il ait clairement prévenu de son incapacité à fournir des financements pérennes, se trouva sollicité en 1952. Il renvoya alors la responsabilité au gouvernement et aux collectivités : « *Si le Festival a déclenché des espoirs, il*

---

[39] Seuls deux extraits de *Beatrice Cenci* furent présentés à la BBC en 1995. *'by composers armed with full German training, [they] impressed the judges with their sophisticated continental styles, harmonic and contrapuntal mastery, and engagement with psychologically complex plots. Although* […] *they entertained doubts as to their viability with English audiences.'*, Lewis FOREMAN, *op. cit.*.

[40] *'The ill-conceived competition* […] [was] *a classic British funding cock-up. Its starry-eyed scheme did not command the resources to implement its outcome, compounded by competing artistic factions and longstanding resulting ill-will as a consequence of the publicity attendant on the scheme.'*, *ibid*..

faudrait que quelqu'un se charge de faire pression pour les réaliser »[41], considérant qu'il n'avait ni pour mission de soutenir l'art populaire ou amateur, ni les fonds nécessaires pour le faire. Malgré les pressions du *Festival Council*, l'*Arts Council* alloua davantage de subventions à la culture savante qui était plus chère à produire, et plus particulièrement l'opéra, la musique classique et le ballet. B. E. Conekin jugea que si la politique de l'*Arts Council* n'était pas cohérente, du moins tenta-t-elle de trouver un compromis entre charte, qualité et accès : « *Durant la Saison des arts, tout du moins, il semble que l'Arts Council ait oscillé entre une voie consistant à donner 'aux gens' ce que les anciens propriétaires de music-hall avaient coutume d'appeler 'un peu de ce que vous aimez' et la conviction de Lord Reith qui trouvait nécessaire d'offrir au public 'un peu plus que ce qu'il pense aimer pour l'instant'*. »[42]

Le Festival devint rapidement impopulaire dans l'*establishment*, qui l'associait au déclin national. L'histoire officielle, dont on retrouve les échos encore aujourd'hui chez Norman Lebrecht, a exagéré la dimension nationaliste et passéiste de l'événement. L'analyse plus complète d'Asa Briggs montre que le Festival célébrait tout autant la tradition que le changement. Bien que le projet social-démocrate et moderniste de ses initiateurs n'ait pas abouti, les témoignages du grand public sont essentiellement positifs. Si le Festival s'est déroulé dans un contexte politique et économique plus tendu que celui qui lui avait donné naissance, Kenneth O. Morgan reconnait que ce fut un succès populaire. Le *Council for Industrial Design* joua cependant un rôle plus important que l'*Arts Council* pour remplir les objectifs culturels énoncés par le *Festival Council*. Les sites officiels ont attiré 18 millions de visiteurs, plus de 2 000 manifestations furent organisées sans subventions et le sentiment de communion nationale fut renforcé par la BBC qui retransmit 2 700 événements[43]. L'événement, qui se termina par l'hymne *Jerusalem*, sur un poème de William Blake, ne suffit pas à faire réélire les travaillistes dont la Nouvelle Jérusalem tardait à se concrétiser.

---

[41] Roy Strong, historien d'art, directeur de musées, siégea à l'*Arts Council* durant les années 1980. Roy STRONG, *The Spirit of Britain, a Narrative History of the Arts*, London: Pimlico, 2000, pp. 643-644. *'If the Festival has aroused great expectations, it should be somebody's business to press for their realization'*, *The Times*, 'Policy of Arts Council: important change foreshadowed, concentration on resources', 01/10/1951, p. 3.

[42] *'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"'*, B. E. CONEKIN, *'The Autobiography of a Nation', the Festival of Great Britain*, Manchester: Manchester UP, 2003, pp. 119-120.

[43] Norman LEBRECHT, *Covent Garden: The Untold Story: Dispatches from the English Culture War, 1945-2000*, Boston: Northeastern University, Simon & Schuster, 2001, pp. 129-131. Asa BRIGGS, « Exhibiting Britain: 1851, 1951 and 2000 », *in Bulletin de la SAES*, n° 58, mars 2001, p. 17; Kenneth O. MORGAN, *Britain since 1945 : The People's Peace, 3rd edition*, Oxford: Oxford UP, 2001, p. 110. Pour la liste complète des événements, voir <http://www.packer34.freeserve.co.uk/festivalcentres.htm>. À Propos des arts visuels et de l'historiographie, voir Cécile DOUSTALY, « Londres durant le Festival de Grande-Bretagne de 1951 : parcours culturel d'une nation ? », Odile BOUCHER-RIVALAIN & Françoise BAILLET dir., *Parcours urbains,* Paris: L'Harmattan, 2011, pp. 133-164.

Les années 1950 : « peu, mais des roses »

En 1951, le Parti travailliste, éprouvé par la reconstruction, est divisé. Il s'est rendu impopulaire par les nationalisations, les rationnements, la dévaluation de la livre sterling et son échec à faire aboutir son programme d'État-providence. Lorsque les élections législatives se concentrent sur les questions de pouvoir d'achat sur fond de guerre en Corée, les conservateurs réorganisés mettent en avant leur chef de guerre, Winston Churchill, et gagnent les élections « à l'anglaise », c'est-à-dire en dépit d'un total de voix inférieur. Ils restent au pouvoir jusqu'en 1964. Après le troisième échec électoral successif en 1959, Hugh Gaitskell, le jeune chef du Parti travailliste, tente sans succès de supprimer la clause IV de la constitution du parti sur la propriété commune des moyens de production – 35 ans avant que Tony Blair n'y parvienne. Les manifestes électoraux de la décennie s'attardent très peu, par rapport à 1945, sur la culture, les loisirs et la qualité de vie[44]. À leur arrivée, les conservateurs bénéficient d'un contexte économique bien plus favorable que celui de l'après-guerre, qui leur permet de supprimer le rationnement en 1954 et de profiter d'une économie en forte croissance marquée par le plein emploi et la prospérité. Ils s'engagent à conserver l'État-providence, et selon Raymond Williams, malgré des actions en faveur des plus riches, font aussi des concessions aux plus pauvres. C'était selon lui le « *prix du pouvoir* » ou, comme l'appela un conservateur, du « *socialisme butlérien* ». Les chercheurs font remonter la société d'abondance à 1953, car, sans que les inégalités se soient réduites, elles sont moins évidentes car la grande misère a reculé[45]. L'offre culturelle publique connaît un parcours similaire : un grand pas a été franchi par rapport à l'avant-guerre, que ce soit en termes de structures ou de financements, mais les mesures égalitaires ne sont pas à l'ordre du jour. Les années 1950 sont ainsi caractérisées par une augmentation très légère de la dotation de l'*Arts Council* qui constitue une source de difficultés aiguës vers la fin de la période, les besoins des bénéficiaires s'intensifiant. Les titres de certains rapports annuels sont à ce titre éclairants : en 1956-57, « Les arts dans le rouge », en 1958-59 « La lutte pour la survie ». Ses responsables regrettaient publiquement que les autres pays d'Europe construisent de nombreux bâtiments alors que la Grande-Bretagne n'avait à son actif, à cette date, que le Royal Festival Hall (financé par l'État) et le théâtre de Coventry (subventionné par la municipalité et ouvert en 1958)[46]. La culture n'était pas une priorité du gouvernement conservateur.

---

[44] Chris COOK, Alan SKED, *Post-War Britain, A Political History, op. cit.,* pp. 87-100, pp. 154-158; Peter HENNESSY, *Never Again*, London: Vintage Books, 1993, p. 422; F. W. S. CRAIG (*ed.*), *British General Elections Manifestos 1939-1987*, Aldershot, Parliamentary Research Services, 1990.

[45] *'Butler socialism'*, Raymond Williams tente d'analyser les défaites travaillistes consécutives en lien avec les évolutions des classes sociales, *The Long Revolution,* Harmondsworth : Penguin, 1965 (Chatto and Windus 1961), pp. 353-359; A. H. HALSEY, *Change in British Society, from 1900 to the Present Day,* Oxford: Oxford UP, 1995, p. 102.

[46] ACGB, *12th Annual Report and Accounts, Arts in the Red*, 1957; *14th Annual Report and Accounts, Struggle for Survival*, 1959.

Les dirigeants de l'*Arts Council,* protégés d'une grande partie des pressions politiques et sociales par l'autonomie de l'organisme, privilégiaient la formulation d'objectifs internes presque exclusivement artistiques, à une approche de style ministériel qui les aurait exposés au regard du gouvernement. Deux personnalités attachées à la naissance de l'organisme sont à l'origine de formules opposées pour définir les deux grands axes de sa politique. W. E. Williams, qui défendait l'accès universel à l'art à l'époque du CEMA et avait parfois réussi à limiter l'influence de J. M. Keynes, se rangea après la guerre aux positions de ce dernier. Secrétaire général de 1951 à 1963, il remplaça la devise du CEMA, « *le meilleur pour le plus grand nombre* », par une formule interrogative : « *s'élever ou s'étendre ?* ». La charte ne proposait pourtant pas de choisir entre les deux, mais ces fonctions étaient souvent jugées contradictoires. Elles étaient en outre assujetties au montant de la dotation, sauf à redéfinir totalement la notion de qualité largement dictée, malgré les critiques émanant de la presse et du TUC, par l'*Arts Council*, plus que par le gouvernement au pouvoir ou par l'opinion publique. Par rapport à la période 1945-1951, la politique de l'*Arts Council* se concentre davantage encore sur l'excellence artistique et reste réactive : l'organisation directe d'événements culturels, héritage du CEMA, se perd à cette période, à l'exception des arts plastiques et du soutien à quelques jeunes dramaturges. L'organisme octroie les fonds sur demande des organisations et sur critère avant tout artistique, et non « social ». Leur usage est par la suite rarement critiqué[47]. Dans les rapports suivants, ce choix est clairement confirmé : « *Dans la devise 's'élever ou s'étendre', si l'on doit mettre l'accent quelque part, il semble plus sage et plus réaliste de se concentrer sur le premier terme*. »[48] En suggérant que la consommation de masse des spectacles contribue à la baisse du niveau des productions, l'organisme déplore l'insuffisance du soutien de nombreuses collectivités locales sans l'aide desquelles il refuse d'organiser de grandes tournées. Il défend, comme J. M. Keynes et beaucoup d'autres à l'époque, une répartition des tâches entre un *Arts Council* subventionnant des productions de qualité, et les municipalités comme la BBC chargées de leur diffusion. Le *Times* regrette le blocage « psychologique » des municipalités face aux dépenses autorisées en faveur de la culture depuis le *Local Government Act* de 1948, qui oblige l'*Arts Council* à abandonner certaines initiatives. Un rapport de l'organisme s'étonne : « *Si une collectivité déclare une 'perte' de 10 000 livres liée à son orchestre municipal, cela fausse la vraie nature de sa fonction. Si on annonçait plutôt que la 'contribution municipale' en faveur de l'orchestre s'est élevée à 10 000 livres, cela remettrait le soutien dans la perspective appropriée. Un orchestre ou un théâtre municipal subventionné 'fait une perte' de la même façon qu'une bibliothèque*. » En 1953, quand 68% de la dotation aux organisations allait aux institutions nationales basées à Londres, l'*Arts Council* se défendait de privilégier la capitale en mettant en avant les tournées réalisées dans les régions. Il était selon lui impossible d'allouer moins d'un tiers de cette dotation à Covent Garden dont la fréquentation était bonne, car le montant de sa subvention était six fois inférieur à celui dont bénéficiaient les deux opéras parisiens. Les orchestres symphoniques souffraient du même mal,

---

[47] *'Raise or Spread ?'*, ACGB, *The 7th Annual Report, 1951-52*, p. 12. *The Times*, « Encouraging new playwrights », 30/12/1952, p. 3.

[48] *'In reconsidering the exhortation of its charter to "Raise and Spread" the Council may decide for the time being, to emphasize the first more than the second work.'* ACGB*, The 6th Annual Report 1950-51*, p. 34.

quand d'autres institutions comme l'Old Vic ne remplissaient certains soirs la salle qu'à un tiers[49].

W. E. Williams n'était alors secrétaire général que depuis deux ans. Les dix années qu'il resta à ce poste auraient pu lui permettre de reprendre son combat en faveur d'une démocratisation de la culture qui figure dans la charte royale, mais « *son zèle éducatif était retombé lorsqu'il accepta le poste* ». Dans un article du *Daily Telegraph* intitulé « *L'Art est pour une minorité* » il déclare que l'élite artistique est « *sans classe* », l'accès à la culture ouvert, mais que peu nombreuses sont les personnes qui désirent en profiter[50]. Quand le recentrage de l'*Arts Council* sur Londres aboutit à la fermeture des bureaux régionaux, il justifia sa politique par le manque de fonds. Tout en soutenant l'aspect gratuit de l'art et la nécessité de subventions publiques, il considérait que de telles dépenses ne pouvaient se justifier que dans les grandes villes. Cette approche, qui privilégie la rentabilité économique à l'offre de service public, est une constante du soutien public à l'art de sa genèse au XIX^{e} siècle à nos jours[51]. Kenneth Clark, qui devient président de l'*Arts Council* en 1953, regrette dans ses mémoires que les grandes compagnies comme *Covent Garden*, *Sadler's Wells* ou les orchestres philharmoniques absorbent la majorité des fonds dans « *ce pays en faillite* » et que les hommes politiques soient forts ignorants du monde de la culture. Tout en reconnaissant que le Conseil était constitué de personnes qualifiées et agréables, il tire un bilan négatif de ses sept années à la présidence, marquées par un manque d'argent « chronique » et par des désaccords avec W. E. Williams, qui s'évertuait, selon lui, à le priver de tout pouvoir[52]. Le *Festival of Britain* constitua donc la dernière tentative forte de démocratisation culturelle : « *l'Arts Council n'était plus engagé dans la décentralisation, ayant en réalité concentré la plupart de ses énergies et de ses fonds aux productions et aux représentations londoniennes.* » Le couronnement de la reine en 1952 célébra tout autrement l'identité britannique et semble avoir incarné de façon plus rassurante pour le grand public modernité et tradition[53].

---

[49] 'Section 132', *Local Governement Act*, 1948 (C. 26). '*If a council declares a "loss" of £10, 000 on its municipal orchestra it distorts the true nature of its function. It if is announced instead that the 'civic contribution' to the orchestra was 10, 000, it would be putting patronage in its proper perspective. A subsidized municipal orchestra or playhouse 'makes a loss' merely in the same sense as the public library does.'*, ACGB, *The 7th Annual Report, 1951-52,* p. 12. Voir aussi *The Times*, *'Arts Council* Warning: Need of Bigger Grants, More Collective Aid Urged*'*, 13/11/1952, p. 3.

[50] Roy Shaw fut secrétaire général de l'*Arts Council* de 1975 à 1982. *'He seemed to leave his educational zeal behind him when he took up the post.'*, *'classless' in* 'Art is for a Minority', Roy SHAW, *The Arts and the People*, London: Cape, 1987, p. 124.

[51] ACGB, *The 6th Annual Report, 1950-51,* p. 34.

[52] *'bankrupt country*', Kenneth CLARK, *op. cit.*, p. 136. Voir aussi p. 135, p. 145.

[53] *'In 1951 the Arts Council was no longer committed to decentralisation, having actually consolidated most of its energies and funds on London productions and performances.'*, B. E. CONEKIN, *op. cit.,* p. 157, p. 226.

Les années 1950 : couronnement et compagnies lyriques

Le décès du roi George VI en février 1952 fut l'occasion de nouvelles célébrations qui coûtèrent plus d'un million de livres au gouvernement pour environ une semaine, contre onze millions pour le *Festival of Britain*, qui s'était déroulé sur plusieurs mois. La monarchie, qui avait renforcé son caractère symbolique durant la Seconde Guerre mondiale, occupait une place centrale dans la culture et l'identité britanniques. La présence de la télévision permit d'en présenter une image moderne, car 56 % de la population y regarda la cérémonie de couronnement d'Elisabeth II. Robert Hewison, pour qui la vision travailliste d'une démocratie sociale associée à une « *New Britain* » n'avait pas eu le temps de s'installer, voit dans l'événement l'entrée dans le « *New Elizabethan age* » des conservateurs, c'est à dire une période de consensus social autour d'une nation patrimoniale hiérarchisée, fondée sur le mythe de l'Angleterre profonde (*Deep England*) et une méfiance à l'égard de l'État-providence. Les célébrations incluaient une programmation culturelle pour laquelle l'*Arts Council* reçut une subvention exceptionnelle de 15 000 livres sterling, dont il dépensa seulement 750 livres sterling pour commander des œuvres musicales, en particulier une marche de William Walton. La compétition ratée du Festival avait donc marqué les esprits dans un pays où le volontarisme de l'État en matière de création était traditionnellement mal vu. En collaboration avec le London County Council, l'organisme subventionna, outre le *Henry VII* de Shakespeare à l'*Old Vic,* une série de concerts de compositeurs britanniques par le *Royal Philharmonic* au Festival Hall. Trois expositions furent également présentées : Gainsborough, Sutherland et l'« exposition du couronnement » qui présentait plus de cent tableaux depuis le règne d'Elisabeth I^re^. La reine prêta quelques œuvres de la collection royale, mais ce fut la seule initiative culturelle royale[54].

L'événement artistique le plus controversé fut l'opéra *Gloriana*, composé pour l'occasion par Benjamin Britten qui avait siégé un an auparavant à la sous-commission opéra du *Festival of Britain* et fut nommé *Companion of Honour* dans la liste officielle du couronnement. Ce dernier en avait développé l'idée avec Lord Harewood, cousin de la reine et membre du conseil de la *Royal Opera House*, ami et grand admirateur du compositeur. Ce n'était pourtant pas une commande, la reine se contentant de donner son accord pour qu'il soit monté « en association »[55]. Benjamin Britten, s'inspirant de la musique Tudor, y reprend l'histoire tragique d'Elisabeth I^re^ et d'Essex dans un décor pastoral, et y ajoute une réflexion sur la vieillesse, la raison d'État et l'amour. La reine est aimée, puis trahie par Essex qu'elle fait exécuter. Benjamin Britten ne modifia pas son livret par déférence vis-à-vis de la nouvelle reine. Le soir de la représentation, l'auditoire n'était pas composé d'artistes ni de mélomanes, mais de dignitaires peu préparés à l'écoute d'un morceau de musique contemporaine dont une partie fut irritée de ce portrait de

---

[54] B. E. CONEKIN, *op. cit.*, p. 7; Robert HEWISON, *Culture and Consensus, England, Art and Politics since 1940,* London: Methuen, 1997 (1995), pp. 66-69; *The Times*, *'Arts Council* Coronation Exhibition*'*, 21/05/1953, p. 10.

[55] ACGB, *The 8th Annual Report, 1952-53; 'This work is dedicated by gracious permission to Her Majesty Queen Elizabeth II in honour of whose Coronation it was composed'*, Benjamin BRITTEN, *Gloriana: Opera Guide n° 24*, London: John Calder, 1983, p. 103.

souveraine en déclin victime de son amant, métaphore de l'empire et des problèmes auxquels le pays faisait face[56]. Lord Drogheda relate ainsi la soirée : « *Elle fut mémorable, mais en tant que fiasco. La musique était parfaitement accessible à des mélomanes, mais la majorité du public n'avait pas du tout l'habitude d'aller à l'opéra.* […] *'Ennuiana' se lisait sur toutes les lèvres. La scène la plus difficile fut celle où la reine Elisabeth I^re^ vieillissante enlève sa perruque et apparaît comme presque chauve : ce fut compris, sans raison valable aucune, comme une preuve de mauvais goût.* »[57] La maison Windsor, qui n'avait pourtant pas la réputation d'être férue d'art, influença les critiques acerbes du lendemain. Si l'accueil public fut frileux, les critiques de musique eurent un jugement plus nuancé, comme le rappelle le biographe de Britten, Humphrey Carpenter. Le critique musical David Cairns ne fut pas étonné de cette réception : « *En s'opposant à l'opéra subventionné et à Benjamin Britten considéré comme son enfant gâté, la tradition d'obscurantisme britannique ne faisait que se montrer sous son vrai jour.* » Pour Lord Harewood, cette expérience de mécénat public et royal constitue « *un des plus grands désastres de l'histoire de l'opéra* ». D'autres analystes ont soutenu que la maison royale fut peu encline à augmenter son mécénat artistique par la suite, voire que l'incident avait été néfaste au principe même de soutien public à l'art. L'événement était symptomatique d'une situation de blocage dans la culture publique, comme dans la carrière de Benjamin Britten, qui n'écrivit plus d'opéra de grande envergure pendant 17 ans. *Gloriana,* repris avec succès à Sadler's Wells en 1966, fut rejoué à l'occasion de l'entrée du Royaume-Uni dans le marché commun en 1973, mais aucun enregistrement public ne fut commercialisé avant la mort de son compositeur[58]. La programmation musicale du *Festival of Britain*, comme celle des célébrations du couronnement, montra ainsi l'embarras du jeune *Arts Council* à trouver des repères entre répertoire populaire et renaissance de la musique anglaise, entre démocratisation et excellence. Ces difficultés sont confirmées par l'étude des relations qu'il noua avec les compagnies lyriques.

Durant les années 1950, l'*Arts Council* poursuit résolument une politique de prestige, notamment dans le secteur lyrique, et sait se montrer ferme pour que les institutions fassent des choix d'excellence, quitte à agir en rupture avec le passé. La *Carl Rosa* en est la victime directe. Elle avait été soutenue pour la première fois en

---

[56] Gilles COUDERC, « Gloriana de Britten et le rêve de l'opéra anglais », *in* Gilles COUDERC (dir.), *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. IV, n°2, 2006, http://lisa.revues.org/2273, consulté le 12 mai 2011.

[57] *'Long remembered it was, but as a fiasco. The music was not remotely difficult to music-lovers, but much of the audience were not in the habit of attending opera at all*. […] *« Boriana » was on everyone's lips. Most distressing was that in one scene the elderly Queen Elizabeth I removed her wig from her head and was revealed as almost bald ; and this was taken, for no good reason at all, as being bad taste.'*, Lord DROGHEDA, *Double Harness*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1978, pp. 239-240.

[58] Humphrey CARPENTER, *Benjamin Britten, op. cit.* pp. 322-328; David CAIRNS, 'Gloriana', *in Responses: Musical Essays and Reviews*, London: Secker and Warburg, 1973, p. 79; *'One of the great disasters of operatic history'*, Lord HAREWOOD, *The Tongs and the Bones,* London: Weidenfeld & Nicolson, 1981, p. 138; *'In opposing state-subsidised opera, and Britten as the pampered symbol of it, traditional British philistinism was only acting according to its sad lights.'*. Voir aussi Robert HEWISON, *Culture and Consensus, op. cit.*, pp. 73-74.

1951 pour une tournée de 14 semaines, après un an d'arrêt de ses activités commerciales. Sans avoir le niveau d'un grand opéra, c'était une troupe populaire et de qualité, étant donné les moyens financiers limités à sa disposition. Pourtant, dès 1955, les conflits de gestion entre la direction de la *Carl Rosa* et l'*Arts Council* sont tels qu'ils éclatent dans la presse. En 1957, l'*Arts Council* cherche un plan pour unifier la direction artistique et administrative des trois compagnies lyriques (*Covent Garden, Sadler's Wells*, *Carl Rosa*) afin de réduire leurs dépenses de fonctionnement. Il leur octroyait respectivement 270 000, 125 000 et 61 000 livres sterling par an, soit 66 % de son budget. Il y avait là matière à scandale, d'autant que c'était *Covent Garden* qui « tournait » le moins en province. Faute d'accord, l'*Arts Council* arrêta en 1958 de soutenir la *Carl Rosa* après paiement des 15 000 livres de déficit accumulés en quatre ans, et confia à *Sadler's Wells* la création d'une compagnie destinée à la province, le *Touring Opera 1958*. La *Carl Rosa*, qui souligna que son déficit était limité par rapport à celui des autres compagnies (£40 000 pour *Sadler's Wells*), regretta publiquement la création d'une troupe de deuxième ordre. La tournée de douze semaines du *Touring Opera 1958*, qui avait accueilli de nombreux chanteurs de la *Carl Rosa*, confirma pourtant l'*Arts Council* dans son choix car, avec un taux de remplissage de 70%, elle rapporta beaucoup plus. En 1960, bien que l'offre d'opéra en province fût tombée de 38 à 18 semaines, une dernière tentative de la *Carl Rosa* auprès de l'*Arts Council* échoua. Selon Richard Witts, la maladresse avec laquelle l'*Arts Council* tenta d'encourager *Sadler's Wells* et la *Carl Rosa* à fusionner était intentionnelle. La situation de blocage qui en découla poussa certains membres des *Trusts* à démissionner. L'*Arts Council* dut d'ailleurs se disculper face à une opinion publique mécontente de voir disparaître une institution britannique créée en 1873. Le *Daily Mail* l'accusa de pratiquer une « *politique digne des républiques bananières* », la député conservatrice Dame Irene Ward reçut de nombreux courriers et déclara aux Communes : « *La Carl Rosa, cette compagnie d'opéra provinciale appréciée,* […] *est en train d'être assassinée* ». Finalement, *Sadler's Wells* obtint des fonds ponctuellement en 1959 et en 1961 pour réaliser des tournées avec la *Carl Rosa*. Elle se limita cependant à multiplier par trois les dates dans les grandes villes où elle tournait déjà. *Covent Garden* fut libérée de la plupart de ses obligations en province, ce qui était, selon Richard Witts, le but initial de W. E. Williams[59], et allait à l'encontre des recommandations du rapport indépendant sur la musique de 1949, le premier du genre[60]. Andrew Sinclair conclut que la crise découlait de l'échec des compagnies à s'entendre entre elles et avec l'*Arts Council*, mais surtout qu'il

[59] Richard REPASS, 'The Carl Rosa Opera Company Today', *The Musical Times*, vol. 93, n° 1312, (June 1952), pp. 256-258; Cecil SMITH, 'The Carl Rosa Opera', *Tempo*, n° 36, 1955, pp. 26-28; *The Times*, 'Talks of fusion of Opera Companies', 22/06/1957, p. 4; 'Sadler's Wells Trust to run two opera companies', 26/09/1958, p. 3; 'Great Success of Touring Opera', 30/12/1958, p. 4; 'More Opera urged for Provinces', 08/12/1959, p. 8; 'Arts Council says no to Carl Rosa', 04/02/1960, p. 3*;* '*banana-republic politics'*, '*the well-loved provincial opera, the Carl Rosa, is being murdered'*, cité par Robert WITTS, *op. cit.,* pp. 230-233.

[60] ARTS ENQUIRY (Darlington Hall Trustees), *A report on musical life in England, sponsored by the Dartington Hall Trustees*, London: PEP, 1949, 224 p. Voir aussi 'The State of the Nation', Anthony Gishford, *Tempo*, n° 15 (Spring 1950), pp. 2-4.

n'existait ni les fonds, ni le public dans le pays pour soutenir trois compagnies lyriques à cette époque[61]. La *Carl Rosa* fut recréée en 1997 sous forme commerciale.

Restait à améliorer la qualité et le lien à la Nation des deux compagnies lyriques restantes. Au début des années 1950, la compagnie de la *Royal Opera House* (dite *Covent Garden*) tâtonne sous l'autoritarisme de son administrateur général David Webster et la valse de directeurs artistiques qui en découle. Elle est critiquée car la qualité de ses productions est proche de celle de *Sadler's Wells* qui ne reçoit que 40% des aides qu'on lui accorde tout en assurant davantage de tournées. *Covent Garden* a ainsi donné en 1954 trois fois plus de représentations à Londres qu'en province où elle se limita à quatre villes. En outre, elle utilisait pour cela une seconde compagnie, moins réputée, et économisait sur les décors. La période est néanmoins marquée par l'émergence de nouveaux chanteurs britanniques de talent, tels Amy Shuard, Josephine Veasey, Geraint Evans, Michael Langdon, Jon Vickers ... Plusieurs opéras à succès marquent la fin des années 1950, dont *Elektra* (1957) sous la direction de Rudolf Kempe, le *Don Carlo* (1958) de Luchino Visconti dirigé par Giulini, et *Lucia* chanté par la cantatrice Joan Sutherland (1959) sous la direction de Tullio Serafin. Ce dernier opéra devait être interprété, à l'exception du rôle d'Edgardo, par des membres de la compagnie permanente, ce qui n'alla pas sans problèmes. Au-delà des doutes exprimés par le Conseil d'administration sur les capacités de Joan Sutherland à chanter le rôle qui fit pourtant d'elle une star, il fallait aller à l'encontre du style germanique prédominant dans la culture musicale britannique. Les opéras italiens (Rossini, Bellini) étaient encore considérés comme superficiels – vision que le metteur en scène de *Lucia*, Franco Zeffirelli, récusait, bien qu'il mît du temps à en convaincre Webster et Rafael Kubelik, directeur artistique de 1955 à 1958. Si ce dernier s'investit avec succès dans la consolidation d'une compagnie constituée de chanteurs britanniques chantant en anglais, ce furent les stars internationales invitées régulièrement qui créèrent la réputation du lieu. Norman Lebrecht retrace ainsi la relation privilégiée que noua Maria Callas avec cette institution qu'elle éleva selon lui au rang international – la seule avec laquelle elle n'eut pas de mots. Il rappelle aussi que le réel coût de sa venue fut parfois caché par Webster au trésor britannique et relate la pression extraordinaire associée à sa venue pour six représentations de *La Traviata* en 1958, alors qu'elle avait atteint le statut de grande star lyrique. Avec le recul, on peut considérer que la politique de W. E. Williams à l'*Arts Council*, « *peu, mais des roses* », fut couronnée de succès dans l'art lyrique puisque le Royaume-Uni put compter un opéra national de réputation internationale, même si ce fut au prix de nombreux déficits. La compagnie, réputée pour son expertise lyrique, manquait cependant encore d'œuvres britanniques, comme de popularité auprès du grand public. C'est avec l'arrivée de Georg Solti comme directeur musical en 1961 que Covent Garden confirma sa stature internationale par des progrès dans la mise en scène et dans son répertoire, avec de nouvelles productions. Cette évolution valut à la compagnie son titre de *Royal* en 1968. Cette dernière décision visait aussi à imposer la compagnie face à *Sadler's Wells*, soutenue par le London County Council, qui apportait par là la preuve que les municipalités pouvaient être plus proches des attentes du public qu'un organisme national. Le Coliseum était plus grand que Covent Garden et la compagnie montait

[61] Quatre, si l'on ajoute Glyndebourne, bénéficiaire d'aides ponctuelles. Andrew SINCLAIR, *op. cit.,* p. 111, p. 119.

des opéras en anglais, ce que Covent Garden ne faisait pas. Cette concurrence déplaisait à l'*Arts Council*, mais il ne put convaincre le LCC de retirer ses subventions et *Don Giovanni*, mis en scène par John Gielguld, en fit l'inauguration en 1968. En 1974, la compagnie prit le nom d'*English National Opera*, confirmant le succès de cette renaissance populaire de l'art lyrique[62].

Conclusion

Entre 1940 et la fin des années 1950, le CEMA et l'*Arts Council* ont ainsi expérimenté deux orientations de politiques culturelles qui se sont reflétées dans l'aide à la musique, l'une accordant plus de place à la diffusion et à la démocratisation, voire à la pratique amateur, l'autre privilégiant la création, la professionnalisation et l'excellence. Le soutien à la création constitua un domaine difficile à investir par le jeune *Arts Council*. Le rôle de l'État dans la renaissance de la musique anglaise, si on l'entend comme le soutien à des œuvres composées par des Britanniques et / ou en langue anglaise, restait limité car les politiques les plus volontaristes d'encouragement comportaient des risques politiques. À l'exception de quelques occasions, dont certaines ont été étudiées ici, l'*Arts Council* adopta donc une politique réactive caractéristique des politiques culturelles britanniques jusqu'aux années 1960. Cependant, si l'on intègre à la notion de renaissance musicale l'adhésion accrue d'une Nation à l'écoute et à la pratique musicale et la naissance d'institutions musicales nationales, on peut conclure que le rôle de l'organisme fut déterminant, comme le soutien de certaines localités. Malgré la déception exprimée par certains compositeurs anglais, tels Benjamin Britten ou Ralph Vaughan Williams, la création fut soutenue, les institutions musicales consolidées et l'offre accrue par rapport à l'avant guerre.

La fin des années 1950 constitue un nouveau tournant pour les politiques culturelles. C'est une période d'augmentation du niveau de vie et de fortes évolutions socio-culturelles qui débouchent sur l'affaiblissement des valeurs morales traditionnelles. Les artistes, les défenseurs de la Nouvelle Gauche et des *Cultural Studies* contribuent à une redéfinition de la culture qui sera en partie reprise par les travaillistes à leur arrivée au pouvoir en 1964. Le nouveau secrétariat d'État aux arts devait alors se charger d'établir une politique culturelle globale, touchant tous les domaines artistiques, alors qu'auparavant le gouvernement s'exprimait peu sur le sujet, communiquait vers des groupes spécifiques et, selon le principe d'autonomie, devait laisser l'*Arts Council* disposer librement de sa dotation. Avec le soutien personnel de Harold Wilson, des réformes furent alors initiées grâce à la collaboration fructueuse de Jennie Lee, première secrétaire d'État à l'Art, et d'Arnold Goodman, son ami et président de l'*Arts Council* à partir de 1965, libérés par le départ de W. E. Williams du poste de secrétaire général en 1963. L'*Arts Council* revint alors aux objectifs énoncés dans sa charte et s'attela à la

[62] Norman Lebrecht, écrivain et critique, réussit bien mieux à analyser les difficultés de *Covent Garden* à assumer le rôle d'opéra d'une Nation et l'influence sur son destin des relations entre les acteurs clés qu'à produire une analyse sociale et politique (digressions sur le NHS ou comparaison abusive entre le *Festival of Britain* et l'échec du Millenium Dome). Norman LEBRECHT, *op. cit*., pp. 155-158, pp. 210-212, pp. 479-481; Robert WITTS*, op. cit*, pp. 226-227.

démocratisation de l'accès à la culture. Se posa également à lui la question de la défense d'une démocratie culturelle dans un contexte contestataire[63]. La renaissance musicale en langue anglaise fut alors surtout portée par le secteur commercial, autour d'artistes de musique populaire comme les Beatles.

[63] Alice VALDIN-GUILLOU, *op. cit.*, p. 119; *The Times*, « New Chairman for Arts Council », 01/04/1965, p. 12.