Revue Française de Civilisation Britannique

French Journal of British Studies

XIII-4 | 2006

Art et nation en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle

Art et nation : la Commémoration de Haendel en 1784 ou l'institution d'un rituel patriotique

Art and Nation: The 1784 Handel Commemoration or the Establishment of a Patriotic Ritual

Pierre Dubois

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/1632>

DOI : 10.4000/rfcb.1632

ISSN : 2429-4373

Éditeur

CRECIB - Centre de recherche et d'études en civilisation britannique

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

ISSN : 0248-9015

Référence électronique

Pierre Dubois, « Art et nation : la Commémoration de Haendel en 1784 ou l'institution d'un rituel patriotique », *Revue Française de Civilisation Britannique* [En ligne], XIII-4 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/1632> ; DOI : 10.4000/rfcb.1632

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Licence Creative Commons

Revue française de civilisation britannique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Art et nation : la Commémoration de Haendel en 1784 ou l'institution d'un rituel patriotique

Art and Nation: The 1784 Handel Commemoration or the Establishment of a Patriotic Ritual

Pierre Dubois

- 1 Selon E.D. Mackerness, la grande Commémoration à la mémoire de Haendel organisée à *Westminster Abbey* et au *Pantheon* d'Oxford Street en 1784 peut être considérée comme l'événement ponctuel le plus important de l'histoire de la musique anglaise¹. Si comme toute généralisation une telle affirmation peut paraître quelque peu excessive, elle souligne bien cependant le caractère exceptionnel d'un moment particulier de l'histoire de la musique en Angleterre où le nom et l'œuvre d'un seul compositeur – Haendel – semblent prendre une résonance particulière pour toute une nation. Tout à coup, dirait-on, ce pays dont on a dit que c'était « une nation sans musique » mobilise ses énergies pour réaliser la plus grande manifestation musicale jamais organisée, non seulement en Angleterre, mais où que ce soit en Europe. L'ampleur de l'événement suffit à prouver l'importance que la musique revêtait dans la société de l'époque. Elle était partout présente et nulle part ailleurs en Europe – hormis peut-être à Paris – il n'y avait autant de concerts publics. Au-delà de cette question de la diffusion de la musique, plusieurs aspects de la Commémoration de 1784 revêtent un intérêt majeur pour qui s'intéresse à l'Angleterre du XVIII^e siècle et à sa musique : d'une part, il est impossible de concevoir qu'une manifestation d'une telle ampleur aurait pu avoir lieu si elle ne s'était préparée, dans les mentalités, de longue date ; d'autre part, cet événement est riche de conséquences dans l'évolution postérieure de la musique en Angleterre ; il s'agit donc d'un moment charnière qui à la fois résume une évolution amorcée depuis longtemps en traduisant une aspiration latente et d'autre part ouvre de nouvelles perspectives. Enfin, la grande Commémoration de 1784 pose de façon exemplaire la question des rapports entre art et nation : réalisée comme un véritable projet politique, elle est le moment privilégié où la musique se trouve investie d'une signification idéologique extrêmement forte. Dans

ce pays qui avait dû attendre 1768 avant de se doter d'une institution nationale de peinture, la *Royal Academy*, et qui n'avait encore aucune instance officielle pour l'enseignement ou la diffusion de la musique, on assiste soudain à un investissement du champ de la musique par les élites sociales et politiques du royaume, au premier rang desquels se trouve la Couronne. Aussi nous proposons-nous d'évoquer ici la Commémoration de 1784² comme événement particulièrement remarquable dans la relation entre musique et nation. Après avoir rappelé ce qui, en amont, avait préparé la Commémoration et en quoi elle consista elle-même, nous essaierons d'analyser sa signification et d'étudier ses conséquences quant à la construction d'une véritable « mythologie haendélienne » aux forts relents patriotiques.

Les antécédents

- 2 Dès 1678, Charles II accorde une charte royale pour les activités charitables de la *Corporation of the Sons of the Clergy*. Chaque année un office est célébré à St. Paul le jour de la Sainte Cécile au bénéfice de cette association de bienfaisance, au cours duquel on exécute le *Te Deum* et le *Jubilate* de Henry Purcell, qui sont ainsi les deux premières œuvres d'un compositeur mort à se maintenir dans le répertoire et à constituer, en quelque sorte, l'origine du mouvement de révérence pour la musique ancienne amené à se développer au cours du XVIII^e siècle³. À partir de 1709, un orchestre est ajouté, ce qui transforme la nature même de la manifestation en accentuant son caractère de divertissement public. Dès lors, les concerts sacrés sont généralement associés à la notion de charité, comme en témoignent de nombreux sermons prononcés pour justifier le recours à la musique dans le cadre de l'Église. D'autres festivals caritatifs suivent l'exemple des *Sons of the Clergy*, tel le festival pour le *Support of Decayed Musicians* (qui devait se transformer plus tard en *Royal Society for Musicians*), largement aidé par Haendel ou, bien sûr, les concerts organisés au *Foundling Hospital* avec, là encore, l'appui de Haendel qui offre même un orgue à l'institution pour laquelle il dirige chaque année son *Messiah*. Les liens entre musique et hôpitaux contribuent ainsi à l'émergence et à la ritualisation de l'oratorio de type haendélien, comme le souligne d'ailleurs Charles Burney lui-même dans son compte rendu de la Commémoration de 1784 :

Indeed Handel's Church-Music has been kept alive, and has supported life in thousands, by its performance for charitable purposes: as at St. Paul's for the Sons of the Clergy; at the Triennial Meetings of the Three Choirs of Worcester, Hereford, and Gloucester; at the two Universities of Oxford and Cambridge; at the Benefit Concerts for the decayed Musicians and their Families; at the Foundling Hospital; at St. Margaret's Church for the Westminster Infirmary; and for the Hospitals and Infirmarys in general, throughout the Kingdom, which have long been indebted to the art of Music, and to Handel's Works in particular, for their support.⁴

- 3 L'origine du premier grand festival provincial, celui des Trois Chœurs de Gloucester, Hereford et Worcester mentionné par Burney, remonte à 1724. Ce festival avait pour modèle les concerts des *Sons of the Clergy* de St. Paul. C'est le Dr. Thomas Bisse, *Chancellor of Hereford*, qui suggère alors de faire à la porte des concerts du Festival une quête destinée à venir en aide aux orphelins du clergé nécessiteux⁵. Dans son sermon *Musick the Delight of the Sons of Men* de 1726, Bisse amalgame piété, empirisme lockien et l'idée du canon musical pour justifier moralement le recours à la musique sacrée et profane⁶. Selon lui, la musique des maîtres du passé possède un degré supérieur de gravité et donc de respectabilité et elle est par conséquent mieux adaptée que toute autre à un lieu sacré :

Behold the compositions of ancient Masters. What a stateliness, what a gravity, what a studied majesty walks thro' their airs? yea their harmony is venerable: insomuch, that being free from the improper mixtures of levity, those principles of decay, which have buried many modern works in oblivion, these remain and return in the courses of our worship, like so many standing Services; in this resembling the standing Service of our Liturgy, these being established by usage, as that by authority.⁷

- 4 Le festival des Trois Chœurs s'inscrit ainsi dès son origine dans un cadre idéologique et esthétique bien défini – celui de la révérence pour la musique ancienne telle que devaient la défendre les membres de l'*Academy of Ancient Music* (d'abord dénommée *Academy of Vocal Music*) fondée en 1710 à la *Crown and Anchor Tavern*, dans le Strand, dont le premier président avait été le compositeur Johann Christopher Pepusch, puis – et surtout – ceux du *Concert of Antient Musick* fondé en 1776 par Joah Bates et Sir Watkin Williams Wynn à la suggestion de Lord Sandwich. Le phénomène qui conduit à privilégier un certain répertoire, pour des raisons idéologiques et morales autant qu'esthétiques, est alors en marche. Sur le modèle du Festival des Trois Chœurs, l'idée même du « festival » se répand dans les provinces anglaises. Il s'agit d'une manifestation de caractère essentiellement sacré qui constitue, comme l'écrit E.D. Mackerness, une extension de l'office religieux⁸, et qui, cautionnée par l'Église, est organisée à des fins caritatives. De telles manifestations sont organisées un peu partout en province – à Salisbury, Derby, Leicester, Sheffield, York, Durham, Newcastle, Norwich, Birmingham, etc.
- 5 Autour des années 1750, on assiste à une modification intéressante dans les programmes des œuvres interprétées au cours de ces manifestations. Un glissement s'opère des traditionnels *Te Deum* ou *Anthems* vers l'oratorio qui, grâce à Haendel, a acquis à Londres ses lettres de noblesse. Ce rayonnement de l'oratorio depuis Londres jusqu'en province témoigne de la domination culturelle de Londres, qui impose son goût et ses normes. Comme le souligne William Weber, il est rendu possible par le progrès des moyens de communication et de transport à l'intérieur du royaume⁹. Mais, surtout, il reflète la place que la musique des oratorios de Haendel commence à prendre : véritable complément à la liturgie, l'oratorio, qui emprunte certains de ses éléments constitutifs à l'*anthem* anglican, et dont le but est bien de moraliser la scène musicale, peut ainsi petit à petit pénétrer dans l'église elle-même, à laquelle il n'était pas destiné à l'origine. Ce faisant, ce répertoire commence à se figer : le phénomène des festivals de province, au lieu d'encourager un essor de la composition, aboutit au contraire à ce que l'on ressasse sans cesse les mêmes œuvres qui ont acquis leur réputation sur la scène londonienne. On observe ainsi, si l'on se penche en détail sur les œuvres interprétées lors des festivals de province, que les mêmes titres reviennent sans cesse : *Messiah*, *Samson*, *Judas Maccabaeus*, *Alexander's Feast*, *Acis and Galatea*, *L'Allegro ed il Penseroso* de Haendel constituent le « fonds de commerce » – si l'on nous passe l'expression – des festivals. Seule la sérénade *Solomon* de Boyce accède à un statut comparable aux compositions de Haendel¹⁰. Il en va de même au Festival des Trois Chœurs. Avant la Commémoration de 1784, *Messiah* y est interprété 27 fois en tout et, à partir de 1757, régulièrement chaque année; *Judas Maccabaeus* et *Samson* 7 fois chacun ; *Alexander's Feast* et *L'Allegro* 6 fois chacun. Par contraste, seuls trois autres compositeurs, Purcell, Boyce et Arnold, sont représentés plus d'une seule fois.
- 6 Une des raisons de cette tendance à rejouer les mêmes œuvres était certes la difficulté d'apprendre de nouvelles compositions chaque année pour les musiciens amateurs de province qui participaient aux concerts. Toutefois, plus profondément, c'est un phénomène de standardisation du répertoire que l'on observe dès avant la grande

Commémoration de 1784. D'une certaine façon, ces œuvres qu'on exécute sans cesse – intégralement ou en partie – sont devenues autant d'hymnes – au sens aussi bien religieux que patriotique. Les ingrédients de la grande Commémoration de 1784 – un festival de musique religieuse, essentiellement consacré aux œuvres de Haendel, exécutées dans une cathédrale devant un public choisi qui s'identifie au projet moral implicite dans une telle programmation – sont donc en place bien avant qu'elle ne soit projetée. Le rayonnement de ce modèle de manifestation musicale sur l'ensemble du territoire montre qu'il correspond à une attente et à un besoin : il y a un phénomène d'identification collective à la représentation de l'idéal esthétique et moral qu'exprime cette musique.

Genèse et déroulement de la Commémoration de 1784

- 7 La grande Commémoration de 1784 est bien documentée, notamment grâce au compte rendu qu'en publia l'année suivante le musicographe Charles Burney à la demande du roi Georges III¹¹. Certes, tout n'est bien sûr pas à prendre pour argent comptant dans la description que propose Burney. Son ouvrage est bien plus qu'un compte rendu factuel : il s'agit d'un ouvrage de propagande qui lie la célébration de la musique de Haendel à une glorification du monarque et de la nation anglaise. Il reste qu'un certain nombre d'éléments factuels et de commentaires sur l'état d'esprit des organisateurs de la manifestation sont rapportés avec précision et, d'ailleurs, corroborés par d'autres sources.
- 8 Le projet même de la Commémoration – qui fait écho, autour de la personnalité de Haendel, au *Shakespeare Jubilee* imaginé par Garrick en 1769 – prend son origine dans la richesse de la vie musicale londonienne, identifiée comme telle, et qui constitue une cause de fierté nationale, comme le souligne Burney dans son compte rendu¹². Imaginée par Lord Viscount Fitzwilliam, Sir Watkin Williams Wynn et le brillant musicien amateur Joah Bates¹³ pour célébrer ce que l'on croyait à tort être l'anniversaire de la naissance de Haendel, cette manifestation doit réunir un ensemble impressionnant d'instrumentistes et de choristes, ainsi que les meilleurs solistes du moment, dans un cadre prestigieux – celui de *Westminster Abbey* – ainsi qu'au *Pantheon* d'Oxford Street. Ce ne sont pas moins de 525 musiciens qui se retrouvent regroupés dans une mise en scène « sensationnelle », autour d'un orgue spécialement installé pour la circonstance¹⁴ dans l'abbaye de Westminster, en présence de toute la famille royale et d'une foule immense. La Commémoration se conjugue avec les notions de nombre, de multitude et d'effet saisissant. Le succès est tel qu'à la demande expresse du roi et de la reine, deux concerts supplémentaires s'ajoutent aux trois prévus initialement. La recette est importante, puisqu'une fois les frais déduits, on peut encore verser £ 6 000 à la *Society for Decayed Musicians* et £ 1 000 au *Westminster Hospital*¹⁵.
- 9 Il est impossible d'appréhender cette manifestation extraordinaire sans prendre en compte le contexte politique et historique dans lequel elle s'inscrit. L'année précédente, la Grande-Bretagne a essuyé un sérieux revers avec la perte des colonies américaines. La monarchie en est sortie affaiblie. Il est essentiel de réaffirmer l'autorité du roi et l'unité nationale autour de la Couronne et de célébrer la nouvelle stabilité politique espérée après la nomination de William Pitt comme Premier ministre en décembre 1783. La grande Commémoration y contribue. Tout comme les grandes fêtes révolutionnaires devaient servir d'outil de propagande pour la Révolution française en établissant une

forme de « religion révolutionnaire »¹⁶, la Commémoration constitue un grand geste symbolique dont la portée est d'abord politique. Le soutien manifeste du roi pour la manifestation – par ses dons comme par sa présence en personne – n'est donc pas fortuit et ne s'explique pas que par son goût personnel – attesté – pour la musique de Haendel. C'est d'ailleurs le roi lui-même qui avait souhaité que Burney écrivît un compte rendu de la Commémoration et, au cours de la rédaction, Burney était tenu – à son grand dam – de montrer au fur et à mesure au souverain les pages qu'il écrivait. L'insistance de Georges III pour que Burney rédige ce témoignage et le contrôle qu'il exerce sur sa rédaction témoignent bien de l'importance de l'événement à ses yeux. Dans l'une de ses lettres, Burney souligne que le patronage royal est devenu indispensable pour assurer le succès d'une représentation d'un oratorio de Haendel :

Stanley has said, as plainly as a civil man can speak, in one of his Letters to me, w^{ch} I communicated to you, that he did not chuse to set these Oratorios: 1st because he had not time; 2^{ndly} because the public was unwilling to like any other compositions of that kind than those of Handel, though they have heard them so long, that they are heartily tired of them. [...] Indeed nothing but royal Patronage or uncommon excellence in the Performance can ensure a full house to any of Handel's best Oratorios.¹⁷

- 10 Toutefois, si l'enjeu est avant tout politique, il est aussi idéologique. Organisée à l'initiative d'aristocrates et membres influents du *Concert of Antient Music*, la Commémoration constitue également une déclaration de révérence pour la tradition. Il convient à ce propos de rappeler qui étaient ces fondateurs du *Concert of Antient Music* et organisateurs de la grande Commémoration à la mémoire de Haendel.
- 11 Lord Richard Fitzwilliam, 7^e vicomte (1745-1813) – dont le nom est resté attaché à sa collection d'œuvres d'art du musée de Cambridge – avait passé une bonne partie de sa vie à Paris, où il fréquentait assidûment l'opéra. Bien qu'élu au Parlement, il ne semble pas avoir mené une carrière politique très active. Il s'intéressait davantage aux arts en tant que collectionneur et organisateur actif des concerts de musique ancienne¹⁸. Sir Watkin Williams Wynn (1749-89) était un baronnet gallois fortuné¹⁹, membre de la *Society of Dilettanti* et du *Catch Club*. Il était passionné de musique et appréciait surtout celle de Haendel²⁰. Or le premier directeur du *Catch Club* n'était autre que John Montagu, 4^e comte de Sandwich (1718-92), également présent parmi les organisateurs de la Commémoration. Secrétaire d'État (1763-65, 1770-71) et 1^{er} Lord de l'Amirauté (1748-51, 1763, 1771-82), Lord Sandwich avait soutenu la politique du roi Georges III au cours de la guerre d'indépendance américaine. Joah Bates (1740-99), enfin, avait lui-même bénéficié de la protection de Lord Sandwich²¹. Après avoir été élève à Eton et obtenu un B.A. puis un M.A. à King's College, Cambridge, il avait été nommé *Commissioner of the Victualling Office* grâce à Lord Sandwich et était devenu chef du *Concert of Antient Music*, poste qu'il occupa pratiquement sans interruption de 1776 à 1793. Marié à la célèbre chanteuse Sarah Harrop, l'une de ses anciennes élèves, il devint enfin *Commissioner of Customs* et *Director of Greenwich Hospital*.
- 12 Tous ces hommes, dilettantes ou « amateurs » fortunés, font donc partie d'un même cercle. Ils sont investis de hautes responsabilités politiques ou administratives dans la machine de l'État. Ils conçoivent leur regroupement au sein d'institutions culturelles telles que le *Catch Club* ou le *Concert of Antient Music* comme une manière de prolongation de leur activité publique. Résolument placés du côté du pouvoir en place, ils affirment, au moyen de leur engagement en faveur de la musique ancienne, leur attachement à la tradition. Pour eux, la Commémoration est un moyen de démontrer la supériorité de la

musique du passé et d'encourager l'immobilisme en matière de création musicale. La célébration de Haendel en tant que compositeur national se double nécessairement de l'affirmation effective de la supériorité de sa musique, alors même que le goût a changé et que celle-ci ne correspond plus, au moment de la Commémoration, à celle que l'on joue et que l'on écoute couramment à Londres. Ce moment unique d'utilisation de la musique à des fins patriotiques porte ainsi, paradoxalement pour un événement fondateur, un regard rétrospectif sur la création musicale. Au gré d'une forme d'analogie, il s'agit ainsi d'exprimer une adhésion de principe à l'immuabilité des « institutions », qu'elles soient musicales ou politiques.

- 13 Le choix de l'abbaye de Westminster comme cadre principal de cette manifestation fait également partie de cette construction idéologique et patriotique. Selon Burney, ce lieu dépasse en beauté tous les autres lieux d'Europe²². Spécialement aménagée et décorée par James Wyatt (dont les plans sont supervisés par le roi en personne)²³, l'abbaye gothique *signifie* la grandeur historique de la nation anglaise. L'impact visuel est de la première importance, comme le montre le témoignage d'un auditeur italien, le comte Benincasa, noble de Venise, cité par Burney à la fin de son compte rendu²⁴ :

I shall long have before my eyes that beautiful temple whose pointed vaults ascend to heaven; that immense croud of the most beautiful and wealthy inhabitants of the first city in the universe; the interesting spectacle of a Royal family, whose beauty charms, and whose goodness captivates every eye and heart; and that prodigious Orchestra, which never before had existence on the earth, and which by its admirable arrangement seemed like Music itself, to descend from the skies.

- 14 Comme nous l'avons montré par ailleurs²⁵, la théâtralité de la représentation ressortit autant à la mise en scène du spectacle qu'au contenu purement musical de l'exécution. Le « spectacle » en question se déroule aussi bien sur la scène que dans l'assistance et l'échange entre public et musiciens réunis autour de la famille royale, en une sorte de célébration collective, confère à l'occasion une signification nouvelle et particulière. Enfin, bien sûr, le choix de *Westminster Abbey* est une façon d'affirmer « une nouvelle unité religieuse » dans la vie nationale et de renforcer la place de l'Église établie, comme le souligne William Weber²⁶. Un épisode particulièrement significatif de la Commémoration est celui de l'intervention directe du souverain au cours de la manifestation. Au cours de la première exécution de *Messiah*, le roi demande en effet à Lord Sandwich que le chœur de l'*Allelujah* soit repris, requête que ce dernier transmet aussitôt par un signe de la main en direction des musiciens. Mais, lors de la deuxième exécution de ce même *Messiah*, c'est le roi lui-même qui adresse le signe aux musiciens, comme le rapporte Burney :

At the first performance of the *Messiah*, his Majesty expressed a desire to the earl of Sandwich of hearing the most truly sublime of all Choruses: "Allelujah! for the Lord God omnipotent reigneth," a second time; and this gracious wish was conveyed to the Orchestra by the waving of his Majesty's wand. At this second performance of that matchless Oratorio, his Majesty was pleased to make the signal himself, with a gentle motion of his right hand in which was the printed book of the words, not only for the repetition of this, but of the final Chorus in the last part, to the great gratification of all his happy subjects present; and, perhaps, the subjects of no sovereign prince on the globe were ever before so delighted with the effects of a royal mandate.²⁷

- 15 On voit combien se confondent ici, dans ce geste symbolique, les fonctions de chef de la nation et de chef d'orchestre. C'est le roi lui-même qui, le temps d'une injonction, s'approprie la direction des musiciens et le contrôle du concert et, en imposant ainsi sa

volonté sur le déroulement du concert, fait de la musique de Haendel la matière dans laquelle il façonne la représentation de son autorité. Un poème publié en 1786, après la troisième²⁸ Commémoration sur le modèle de celle de 1784, attribue d'ailleurs sans aucune ambigüité le mérite de la célébration de Haendel au souverain lui-même :

When George himself convenes the tuneful throng,
To pay due homage to the Prince of Song,
Say, shall the lift'ning, soul-enchanted muse,
To HANDEL's name a grateful strain refuse?
No massy piles of monumental stone
His mem'ry claims, but numbers like his own,
Hence form's the monarch his resolve to raise
The noble shrine of everlasting praise.²⁹

- 16 Le poème s'attache ensuite à montrer le lien qui est censé lier la Commémoration aux multiples mérites de la nation anglaise sous l'autorité d'un prince exemplaire :

See first, conspicuous and exalted high,
Around no equal, and no second nigh;
(His brow design'd the diadem to wear,
His potent arm the sceptre's weight to bear),
Some godlike prince, who with supreme command
Bade truth and virtue flourish through the land;
Humbld the foe, made proud ambition cease,
And aw'd th'aspiring nations into peace!
Next him some patriot statesman, born to share
The glorious toil, and ease a monarch's care:
Some bold asserter of religion's cause,
Some just dispenser of establish'd laws;
Some chief, who shone admist th'embattl'd plain,
Or roll'd his conqu'ring thunders on the main;
Some deep philosopher that heav'n survey'd,
The light dissected, and the planets weigh'd;
Some grave historian venerable dust,
Some heav'n-taught poet's consecrated bust;
Immortal Roscius of unbounded fame,
And, not the last in praise, great Handel's name.
Such models warm and elevate mankind,
And rouse the latent genius of the mind;
The heart with noble sentiment inspire,
And all the soul with emulation fire.
Hither shall oft our rising youth repair,
And gaze enraptur'd on a scene so fair;
And hail the sacred and illustrious dead,
Who for our freedom and our altars bled.
What authors boast of ancient Greece and Rome
These models witness was atchiev'd at home;
Such gen'rous worth in Albion's clime if found,
Albion, — alike for arts and arms renown'd.³⁰

- 17 Comparée à la Grèce et la Rome de jadis, Albion trouve ainsi dans la célébration de la musique de Haendel la confirmation de sa grandeur.

Le programme musical de la Commémoration

- 18 Dans son compte rendu, Burney donne avec précision le contenu exact de chacun des concerts de la Commémoration. L'étude de ce programme mérite quelques remarques. Comme nous l'avons mentionné, l'intégralité des œuvres présentées est de la main de Haendel. Seule une œuvre – *Messiah* – est exécutée dans son intégralité, par deux fois – lors de la troisième représentation le 29 mai, puis, de nouveau, à la demande expresse de la reine, lors de la cinquième et dernière représentation le 5 juin. Le reste du programme apparaît comme le collage d'extraits de diverses compositions de Haendel. Au *Pantheon*, on exécute quelques pièces instrumentales : des concertos pour hautbois et quelques-uns des « grands concertos », c'est-à-dire des concerti grossi op. 6 (HWV 319-30)³¹, l'ouverture de *Ariadne* et celle de *Tamerlano*. À Westminster, c'est l'Ouverture de *Esther*. Véritable « tube » de l'époque, considéré comme l'alpha et l'oméga de l'expression de la sublimité en musique, la célèbre marche funèbre de *Saul* est interprétée par deux fois. Toutefois, pour l'essentiel, les œuvres proposées sont des pièces vocales. Certaines d'entre elles faisaient déjà partie du répertoire habituel des festivals, tels le *Coronation Anthem* (HWV 258) ou *Zadok the Priest*³² et le *Dettingen Te Deum* (HWV 283). On note aussi divers *anthems* et pièces sacrées – *Funeral Anthem* (HWV 264), « Gloria Patri » du *Jubilate* (HWV 279) et des chœurs tirés d'oratorios (*Joshua*, *Saul*), et notamment de *Israel in Egypt* – de tous les oratorios de Haendel, le seul qui donne une place aussi importante au chœur. À côté de toutes ces pièces chorales, on trouve des airs et duos tirés des oratorios de Haendel (*Esther*, *Judas Maccabaeus*) ou, au *Pantheon*, de ses opéras (*Orlando*, *Sosarme*, *Riccardo Primo*, *Julius Caesar*, *Atalanta*, *Ottone*, *Aetius* – ou *Ezio*, *Rodelinda*, *Alcina*) où s'illustre la célèbre « Madame Mara ».
- 19 Ainsi, de façon très remarquable, cette programmation induit une certaine façon d'écouter les œuvres lyriques de Haendel et leur confère un rôle particulier. La logique dramatique des livrets est en effet ignorée, puisque seuls des extraits choisis en vertu de leur impact musical sont retenus, isolés et présentés sans lien avec ce qui précède ou ce qui suit. C'est le caractère emblématique de telle ou telle pièce qui importe au premier chef. La notion de « sélection » d'extraits particulièrement célèbres – pratique déjà courante à l'époque – s'impose désormais comme la norme pour de nombreuses années à venir. L'impact de la Commémoration est tel en effet qu'on donne bientôt partout en Angleterre le *Westminster Concert*, sélection musicale « arbitraire » à l'origine mais qui se trouve ainsi ritualisée parce qu'elle a acquis une signification allégorique. Sa répétition à l'identique est jugée nécessaire, non pour des raisons musicales, mais pour des raisons idéologiques : en ritualisant la manifestation, on réaffirme régulièrement le message patriotique et d'allégeance idéologique contenu dans la Commémoration de 1784. Cette sélection figée est devenue un outil de propagande politique et de soutien à Georges III. Ce à quoi on assiste, à vrai dire, s'apparente au phénomène d'établissement d'un hymne national, pièce de musique distinguée entre toutes pour le message patriotique dont elle est porteuse. Dans le cas qui nous intéresse, c'est cependant toute une sélection de compositions de Haendel qui se trouve investie d'une telle fonction. L'une des conséquences néfastes de cette pratique devait en revanche être le fait que l'on cessa pour de très nombreuses années – jusqu'à ces dernières décennies – d'exécuter les oratorios de Haendel dans leur intégralité...

Sacralisation et ritualisation

- 20 La sacralisation de la musique de Haendel débouche donc bien sur une véritable ritualisation. Celle-ci passe par la constitution d'un discours stéréotypé sur la Commémoration elle-même. En effet, on ne peut qu'être frappé par la façon dont nombre de comptes rendus écrits des concerts de Westminster reprennent les termes mêmes du premier compte rendu « officiel » de Burney³³. La Commémoration ne se réduit pas à un événement ponctuel. Elle devient un geste historique grâce à la mémoire que l'on en perpétue. Tous les compte rendus insistent précisément sur les mêmes aspects : la présence remarquable de la famille royale, le spectacle étonnant du dispositif orchestral et choral dont le point de focalisation emblématique est l'orgue (aussi bien à Westminster qu'au *Pantheon*³⁴), l'unité de l'ensemble qui « parle » d'une seule voix³⁵, ce qui constitue une allégorie de l'unité nationale, et l'émotion « sublime » ressentie à l'écoute de ces concerts. Par exemple, l'image de l'orchestre qui semble se mêler aux saints et martyres représentés sur le vitrail de *Westminster Abbey* est déclinée à plusieurs reprises par différents auteurs :

At the top of the Orchestra was placed the occasional organ, in a Gothic frame, mounting to, and mingling with, the saints and martyrs in the painted glass on the west window. [...] The choral bands were placed in view of Mr. Bates, on steps, seemingly ascending into the clouds, in each of the side aisles, as their termination was invisible to the audience. [Burney, pp. 10-11]

[...] and that prodigious Orchestra, which never before had existence on the earth, and which by its admirable arrangement seemed like Music itself, to descend from the Skies. [Benincasa, in Burney, p. 123]

Now, as the orchestra in Westminster Abbey seemed to ascend to the clouds, and unite with the saints and martyrs represented on the painted glass in the west window, which had all the appearance of a continuation of the orchestra, I could hardly refrain from imagining that this orchestra was a point of segment of the celestial circles. [Parke, I, p. 41]

- 21 On assiste ainsi à la constitution d'un discours stéréotypé qui sous-tend cette construction idéologique que nous avons essayé de cerner. Ceci est particulièrement remarquable en ce qui concerne le rôle concédé, dans ces comptes rendus, à la présence de la famille royale et l'importance accordée au spectacle visuel, ainsi qu'à l'effet incroyable produit par la première explosion de tout l'orchestre et du chœur dans *Zadok the Priest*. Les différents auteurs insistent également sur le fait que l'orchestre – comparé par Burney à une immense machine fonctionnant aussi bien qu'un mécanisme d'horlogerie³⁶ – joue parfaitement ensemble et ce, en dépit d'une quasi-absence de répétition préalable. Il s'agit de conférer à l'événement une dimension exceptionnelle, de le présenter comme une sorte de miracle collectif.
- 22 Enfin, point culminant, sans doute, de la construction de cette véritable *mythologie* moderne, le 3^e vicomte de Mount Edgcumbe en donne un résumé synthétique, où il reprend la plupart des points essentiels des autres comptes rendus (et notamment celui de Burney) dans ses *Souvenirs musicaux*³⁷ alors... qu'il n'était pas personnellement à la manifestation ! Celle-ci est donc devenue une légende fabuleuse, intéressante en elle-même pour les significations extramusicales dont elle est porteuse. Ajoutons que les illustrations elles-mêmes, non seulement de la manifestation de 1784, mais aussi de représentations d'oratorios postérieures, au début du XIX^e siècle, constituent une autre sorte de *fixation* archétypale de la représentation. Au centre, l'orgue – orné d'un portrait

de Haendel – symbolise le grand virtuose absent³⁸, tandis que la foule des musiciens et choristes ne semble pas réellement distincte de la foule des spectateurs. L'image même du spectacle a pris valeur de symbole.

La Commémoration et l'idée d'une « école » nationale de musique

- 23 Écrivant au début du XIX^e siècle, Thomas Busby exprime bien la façon dont la Commémoration de 1784 a fini par être perçue vraiment comme un événement fondateur. En effet, le premier volume de ses *Anecdotes* publiées en 1825 contient sur la page de garde une reproduction de l'une des gravures de l'*Account* de Burney, due à son propre fils Edward F. Burney. Immédiatement en regard de cette gravure, le premier chapitre est consacré à la *Royal Academy of Music* fondée le 18 mars 1823³⁹. Le lien est ainsi clairement établi par Busby entre la Commémoration et l'origine même de l'idée selon laquelle la Grande-Bretagne devait se doter d'une institution musicale nationale. Il écrit :

If the present universal taste for music, and the immense sums which are bestowed upon foreign artists, be considered, there will be no reason to doubt of the entire success of this institution; especially if we duly estimate the willingness of the public to encourage all establishments formed for the patriotic purpose of calling forth and maturing British talent.

When the Royal Academy of Music was first projected, the opinion obtained, that such an institution was not calculated for this country; but the success already realized, forms a solid basis for the hope, that the cultivation of the elegant science of music is no less suited to the English, than to any foreign soil: and that the day will arrive when we may be able to boast of possessing as learned and distinguished composers and as able and tasteful executants, as any country.⁴⁰

- 24 Or, dans la dédicace au roi Georges III de son *Account*, Burney n'avait pas manqué de souligner que l'un des enjeux essentiels de la Commémoration était, précisément, la question d'un art national :

How near, or how distant, the time may be, when the art of combining sounds shall be brought to its highest perfection by the natives of Great Britain, this is not the place to enquire; but the efforts produced in other parts of knowledge by Your Majesty's favour, give hopes that Music may make quick advances now it is recommended by the attention, and dignified by the patronage of our Sovereign.

- 25 Ailleurs, il soulignait que le style même de Haendel, grave, puissant et nerveux, correspondait particulièrement bien au « caractère » de la nation anglaise :

The English, a manly, military race, were instantly captivated by the grave, bold, and nervous style of Handel, which is congenial with their manners and sentiments. And though the productions of men of great genius and abilities have, since his time, had a transient share of attention and favour; yet, whenever any of the works of Handel are revived by a performer of superior talents, they are always heard with a degree of general satisfaction and delight, which other compositions seldom obtain. Indeed, the exquisite manner in which his productions are executed at the concert established for the preservation and performance of old masters, stimulates a desire in all who hear them to have a more general acquaintance with his works. And it was, perhaps, at the late performance in Westminster Abbey, that the compositions of this great Master were first supplied with a band, capable of displaying all the wonderful powers of his harmony.⁴¹

- 26 Ainsi, on le voit, la Commémoration est ce moment exceptionnel de l'histoire anglaise où l'on cherche à instituer de façon spectaculaire la musique nationale. Comme nous l'avons

vu, cette institutionnalisation est le fait des élites sociales conservatrices⁴². Ce sont des mêmes cercles sociaux que proviennent, d'ailleurs, les fondateurs et premiers directeurs de la *Royal Academy of Music* au début du XIX^e siècle. Si, longtemps, la musique n'avait pas bénéficié au cours du XVIII^e siècle de patronage de cour – contrairement à d'autres pays européens –, l'émergence d'une idée de musique « nationale » est bien le fruit de la démarche des élites sociales, tandis que les classes moyennes, qui concourent dans le même temps à l'épanouissement du concert public, ont des goûts à la fois plus modernes et plus cosmopolites, comme en témoigne l'accueil dont Haydn jouit à Londres à la fin du siècle. Tout au long du XIX^e siècle, les grandes manifestations musicales organisées autour d'orgues gigantesques dans des *Town Halls* plus imposants les uns que les autres ou dans des lieux prestigieux comme *Crystal Palace* ou le *Royal Albert Hall* font écho à la grande Commémoration de Haendel de 1784. Le public, alors, n'est plus tout à fait le même, mais l'affirmation d'une ferveur nationale par la médiation de la musique est bien de la même nature.

NOTES

1. 'The most important single event in the history of English music.' E.D. MACKERNESS, *A Social History of English Music*, London: Routledge & Kegan Paul, 1964, p. 127.
2. Nous avons déjà écrit sur la Commémoration de 1784 à plusieurs reprises. Les analyses proposées ici ne sont pas entièrement nouvelles. Elles ont néanmoins semblé suffisamment pertinentes par rapport au thème du présent recueil pour qu'on juge opportun de les présenter à nouveau, sous une forme différente et à l'intention d'autres lecteurs, à la demande de Mme Halimi, qui a coordonné et édité cet ouvrage. Qu'elle trouve ici l'expression de notre reconnaissance pour l'intérêt qu'elle a manifesté pour notre travail.
3. Voir William WEBER, 'London: a City of Unrivalled Riches', in *The Classical Era*, Neal ZASLAW ed., Houndmills & London: Macmillan, 1989, p. 314. Sur le mouvement de défense de la musique ancienne et l'origine du canon musical, voir du même auteur *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England*, Oxford: Clarendon Press, 1992.
4. Charles BURNEY, *An Account of the musical Performances in Westminster Abbey and the Pantheon (May 26th, 27th, 29th; and June the 3rd, and 5th, 1784)* in *Commemoration of Handel*, Dublin, 1785, pp. vi-vii.
5. Daniel LYSONS, *History of the Origin and Progress of the Meeting of the three Choirs of Gloucester, Worcester and Hereford, and of the Charity connected with it*, Gloucester, 1812, p. 123.
6. WEBER, *The Rise of Musical Classics*, p. 116.
7. Thomas BISSE, *A Sermon preach'd in the Cathedral Church of Hereford at the Anniversary Meeting of the Choirs of Worcester, Gloucester and Hereford*, London, 1720, p. 58.
8. 'An extended church service'. MACKERNESS, p. 112.
9. WEBER, *The Rise of Musical Classics*, p. 125.
10. Pour des éléments chiffrés, voir par exemple Rosemary SOUTHEY, 'Commercial Music-making in Eighteenth-Century North-East England: a pale Reflection of London?', Ph. D. Thesis, University of Newcastle, 2001, I, p. 128 et p. 206.

11. BURNEY, *An Account...*, op. cit. Il existe aussi une édition londonienne publiée la même année. La notice du *Gentleman's Magazine* consacrée à l'événement est elle-même tirée du compte rendu de Burney. Voir 'History of Handel's Jubilee', *The Gentleman's Magazine*, June 1784, vol. LIV, n° 6, pp. 457-8.
12. 'In a conversation between lord Viscount Fitzwilliam, sir Watkin Williams Wynn, and Joah Bates, esquire, commissioner of the Victualling-Office, the beginning of last year, 1783, at the house of the latter, after remarking that the number of eminent musical performers of all kinds, both vocal and instrumental, with which London abounded, was far greater than in any city of Europe, it was lamented that there was no public periodical occasion for collecting and consolidating them into one band; by which means a performance might be exhibited on so grand and magnificent a scale as no other part of the world could equal.' BURNEY, *An Account...*, p. 3.
13. Sur le programme de 1784 figurent les noms des cinq directeurs de la manifestation : Earl of Exeter, Earl of Sandwich, Earl of Uxbridge, Sir Watkin Williams Wynn, bart., Sir Richard Jebb, bart, et celui du chef d'orchestre, Joah Bates.
14. Il s'agissait de l'orgue construit par Samuel Green pour la cathédrale de Cantorbéry, qui devait y être installé, dans un nouveau buffet, après la Commémoration.
15. BURNEY, *An Account...*, p. 125. La recette totale s'élevait à £ 12 211, auxquelles il faut ajouter £ 525 offertes par le roi. Voir également 'History of Handel's Jubilee', *The Gentleman's Magazine*, n° 6, vol. LIV, June 1784, p. 458.
16. Voir Marc RICHIR, *Du sublime en politique*, Paris : Payot, 1991, p. 7.
17. Charles BURNEY, "Letter to Sir Joseph Banks", 26 May 1784, in Burney's *Letters*, ed. Alvaro Ribeiro, SJ, Oxford: Clarendon Press, 1991, Vol.1.
18. WEBER, *The Rise of Musical Classics*, p. 156.
19. Il avait dépensé plus de deux mille livres rien qu'en achats de tableaux lors de son Grand Tour entrepris en 1768 !
20. L'orgue de salon qu'il fit construire en 1775 par le facteur John Snetzler dans un buffet dessiné par Robert Adam comporte, au dessus des tuyaux de façade, un médaillon représentant Haendel de profil. Le médaillon initialement prévu par Adam, qui représentait le buste de Haendel, fut remplacé en 1784 par une copie de la médaille frappée lors de la Commémoration de 1784. Voir Robert ADAM, *Works in Architecture*, London, 1779, vol. II, n° ii, pl. VIII. Voir aussi Eileen HARRIS, *The William Wynn Chamber Organ*, Auction Catalogue, London: Philips Son & Neale, 1995, pp. 28-33.
21. Sur Joah Bates, voir en particulier *The Gentleman's Magazine* lxxix, London, 1799, pp. 532-533; 'Mr. and Mrs. Joah Bates, a distinguished Amateur and a notable Singer', *The Musical Times*, January 1905, vol. xlvi, n° 743, pp. 13-20; Batesiana', *The Musical Times*, February 1905, vol. xlvi, n° 744, pp. 99-100; Betty MATTHEWS, 'Joah Bates, A Remarkable Amateur', *The Musical Times*, December 1985, vol. cxxvi, n° 1714, pp. 749-753.
22. BURNEY, *An Account...*, p. 49.
23. BURNEY, *An Account...*, p. 5.
24. BURNEY, *An Account...*, p. 123.
25. Voir DUBOIS, Pierre. « L'oratorio en Angleterre au XVIII^e siècle : théâtralisation du sacré, sacralisation du théâtre », colloque « *Musique et théâtralité* » du 19 et 20 mars 2004», C.E.T. Université de Metz, à paraître.
26. WEBER, 'London: a City of Unrivalled Riches', p. 322.
27. BURNEY, *An Account...*, p. 112.
28. Le succès de la Commémoration fut tel que l'idée en fut reprise plusieurs fois, en 1785, 1786, 1787, 1790 et 1791.
29. Anon., *The Commemoration of Handel. A Poem*, London, 1786, p. 1.
30. *The Commemoration of Handel*, pp. 3-5.

31. Il s'agit, lors du deuxième concert le 27 mai, du 2^e concerto pour hautbois et des 5^e, 6^e et 11^e concerti et, lors du quatrième concert le 3 juin, du 4^e concerto pour hautbois et du 1^{er} concerto grosso.

32. C'est à John Robinson, organiste de *Westminster Abbey* de 1727 à 1762, qui avait supervisé la musique pour le couronnement de Georges II, que l'on doit d'avoir institué la coutume d'interpréter *Zadock the Priest* pour toutes les cérémonies de sacre.

33. Voir par exemple : *The Diary of Syllas Neville, 1767-1788*, ed. Basil COZENS-HARDY, Oxford : University Press, 1950, p. 320 ; Mrs. PAPENDIEK. *Court and private Life in the Time of Queen Charlotte: being the Journals of Mrs. Papendiek, assistant Keeper of the wardrobe and Reader to her Majesty. Edited by her Grand-Daughter, Mrs Vernon Delves Broughton*, London: Richard Bentley & Son, 1887, 2 vols, I, p. 239; W.T. PARKE, *Musical Memoirs comprising an Account of the general State of Music in England from the First Commemoration of Handel in 1784, to the Year 1830*, London: Henry Colburn & Richard Bentley, 1830, 2 vols., I, p. 41; John MARSH, *The John Marsh Journals: the Life and Times of a Georgian Gentleman Composer (1752-1828)*, ed. Brian ROBINS, Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1998, pp. 317-18. Ce dernier témoignage comporte des accents d'émotion spontanée et sincère qu'explique la véritable passion pour la musique de son auteur, mais l'image qu'il dessine est cependant bien semblable à celle proposée par Burney.

34. Voir BURNEY, *An Account...*, p. 10 et p. 50.

35. Voir par exemple la notice nécrologique de Bates dans *The Gentleman's Magazine*, lxxix, London, 1799, p. 532 : 'By the truth and power with which he enforced the predominant tones of the organ, he alone, without any assistance from a Maestro di Capella to give the time, may be said to have compressed a thousand vocal and instrumental performers into one voice and one instrument' et BURNEY, *An Account ...*, p. 15, cité note 36 ci-dessous.

36. E.D. Mackerness souligne astucieusement que cette image trouve sa source dans la Révolution industrielle : 'This figure of speech reminds us that the English choral tradition has its origin in the period of the Industrial Revolution. Burney's very phraseology is, indeed, that used by the devotees of applied science: it would hardly have suggested itself fifty years earlier.' MACKERNES, pp. 127-128. On ne peut en effet qu'être frappé par l'imagerie organique utilisée par Burney : 'And, as the power of gravity and attraction in bodies is proportioned to their mass and density, so it seems as if the magnitude of this band had commanded and impelled adhesion and obedience, beyond that of any other of inferior force. The pulsations in every limb, and ramifications of veins and arteries in an animal, could not be more reciprocal, isochronous, and under the regulation of the heart, than the members of this body of musicians under that of the Conductor and Leader. The totality of sound seemed to proceed from one voice, and one instrument; and its powers produced, not only new and exquisite sensations in judges and lovers of the art, but were felt by those who had never received pleasure from Music before.' BURNEY, *An Account...*, p. 15.

37. Richard 3rd Viscount of MOUNT EDGCUMBE, *Musical Reminiscences of an Old Amateur, chiefly respecting the Italian Opera in England for fifty Years from 1773 to 1823*, London, 1827, 2nd ed., pp. 54-56.

38. Il est intéressant de noter que Burney, dans son *Account*, estime préférable que l'on ait omis du programme les passages solistes pour l'orgue : 'The fugue [in Saul's Overture], indeed, with solo parts for the organ, was, perhaps, very judiciously omitted; as the passages have long been in such favour with the imitators of HANDEL, as to be rendered trite and vulgar.' BURNEY, *An Account...*, p. 32. Peut-être, au-delà de la justification alléguée, estimait-il que nul ne pouvait prendre la place de Haendel, si célèbre précisément pour son jeu à l'orgue.

39. Thomas BUSBY, *Concert Room and Orchestra Anecdotes*, London, 1825, 3 vols, I, s.p.

40. BUSBY, p. 1.

41. BURNEY, *An Account...*, p. iv.

42. WEBER, 'London: a City of unrivalled Riches', p. 319.

RÉSUMÉS

La grande Commémoration de Haendel à Westminster en 1784 est un moment charnière dans l'histoire culturelle britannique qui pose de façon exemplaire la question des rapports entre art et nation : réalisée comme un véritable projet politique, elle est le moment privilégié où la musique se trouve investie d'une forte signification idéologique et politique. Cette Commémoration contribue à la construction d'une véritable « mythologie haendélienne » aux forts relents patriotiques. La sacralisation de la musique de Haendel débouche sur une véritable ritualisation. On cherche à instituer de façon spectaculaire la musique nationale. Au gré d'une forme d'analogie, il s'agit pour les élites sociales conservatrices d'exprimer une adhésion de principe à l'immuabilité des « institutions », qu'elles soient musicales ou politiques.

The great Handel Commemoration in Westminster in 1784 was a watershed in British cultural history and quite clearly questions the relation between art and nation.

Organised as a real political project, it was that unique moment when music was suddenly invested with a strong ideological and political significance. The Commemoration contributed to the construction of a true "Handelian mythology" that had strong patriotic overtones. Handel's music was regarded as sacred and consequently ritualised, while the Commemoration aimed at spectacularly instituting national music. Through a kind of analogy, the conservative social elites intended to express their commitment to the principle whereby the "institutions" – whether musical or political – were to remain immutable.

AUTEUR

PIERRE DUBOIS

Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)