



HAL
open science

Mythe ou réalité? Le rôle du Beggar's Opera dans la Renaissance de la musique anglaise

Pierre Degott

► **To cite this version:**

Pierre Degott. Mythe ou réalité? Le rôle du Beggar's Opera dans la Renaissance de la musique anglaise. *Revue française de civilisation britannique*, 2012, Musique, Nation et Identité: la renaissance de la musique anglaise, formes et conditions, 17 (4), pp.35-49. hal-02886516

HAL Id: hal-02886516

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02886516>

Submitted on 1 Jul 2020

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Mythe ou réalité ? Le rôle du *Beggar's Opera* dans la Renaissance de la musique anglaise

Pierre Degott

* Université Paul Verlaine – Metz

Sans doute est-il paradoxal de penser qu'un ouvrage créé en 1728, dans le petit théâtre de Lincoln's Inn Fields de Londres, ait pu jouer quelque rôle dans ce qu'on a appelé depuis lors la deuxième Renaissance de la musique anglaise. Et pourtant, l'histoire de la réception du *Beggar's Opera* de John Gay, cet ouvrage dramatique bien connu construit autour d'une série de ballades et de chansons populaires rassemblées par le compositeur Johann Christoph Pepusch (1667-1752), montre bien la valeur emblématique, dans le contexte particulier de la recherche et de la définition d'une identité nationale, d'une œuvre originale et atypique entre toutes.

Cet article s'attachera à montrer comment le *Beggar's Opera*, cet ouvrage qui dans les pays anglo-saxons constitue ce qu'on appelle *a household name*, peut être considéré comme un jalon tout à fait capital dans le mouvement musical qui marqua en Grande-Bretagne la fin du XIXe et les premières décennies du XXe. Pour ce faire, nous retracerons tout d'abord certains des contextes de la création de l'ouvrage de Gay et de Pepusch, afin de rappeler à quel point les enjeux esthétiques du *Beggar's Opera* avaient été largement occultés, en une période de crise identitaire, par la composante résolument populaire et nationaliste, voire populiste, d'un ouvrage déroutant à plus d'un titre. Il sera question ensuite de la réception de l'ouvrage dans le contexte tourmenté également des années 1920 – et dans une moindre mesure dans les années 1870-1880 –, c'est-à-dire à une période où le sentiment d'appartenance nationale était lui aussi soumis à une forme de reconstruction identitaire. Nous examinerons enfin les détournements sémantiques effectués au début du XXe siècle autour de la notion de *ballad opera*, le genre musical dont le *Beggar's Opera* est supposé être le prototype. Ce sont précisément de tels détournements qui nous permettront d'expliquer la valeur emblématique d'un ouvrage peut-être davantage perçu, au tournant du XXe siècle, comme un miroir de la société qui a cru le redécouvrir que comme le porteur de contextes culturels – qu'ils soient d'ordre politique, sociétal ou esthétique – spécifiques au XVIIIe siècle.

La réception du Beggar's Opera au XVIIIe siècle

Si la critique n'a pas manqué d'étudier, notamment depuis les années 1920, la réception du *Beggar's Opera* de même que ses aspects sociaux, politiques, satiriques et esthétiques¹, peut-être a-t-elle quelque peu omis de souligner ce qui fut perçu en son temps comme la composante résolument nationaliste et peut-être même revancharde d'un ouvrage très vite perçu par le public contemporain comme

¹ Voir notamment Frank KIDSON, *The Beggar's Opera: Its Predecessors and Successors*, Cambridge: Cambridge UP, 1922 ; William E. SCHULTZ, *Gay's Beggar's Opera: Its Contents, History and Influence*, 1923, New York: Russell and Russell, 1967 ; Uwe BÖKER, Ines DETMERS et Anna-Christina GIOVANOPOULOS (eds.), *John Gay's The Beggar's Opera, 1728-2004: Adaptations and Re-Writings*, Amsterdam : Rodopi, 2006.

l'émanation de sa propre « anglicité », telle en tout cas que cette dernière s'était exprimée en 1728 par le rejet de l'« étrange » et de l'« étranger ». Mais si l'on a suffisamment écrit que le *ballad opera* avait causé quelque tort à l'opéra italien², peut-être a-t-on aussi considérablement exagéré les dommages subis par un genre musical somme toute récent, importé de toutes pièces dès les premières années du XVIIIe siècle. Ainsi, il n'est peut-être pas tout à fait exact d'affirmer, comme l'a fait par exemple Frank Kidson, que : « *the above named air [la chanson finale de l'ouvrage, inspirée de la célèbre ballade « Lumps of pudding »] caused it to be said that the Italian opera had been driven off the stage by 'lumps of pudding' »*³, même si l'on pourra s'amuser de l'emploi d'une métaphore également utilisée plus récemment par le critique James Day lorsque ce dernier établissait une équation entre le chœur d'oratorio haendélien – autre forme musicale supposée avoir supplanté l'opéra... – et certaines spécialités culinaires bien anglaises : « *[f]heir combination of rugged, yet fluent, counterpoint and sturdy block harmony is a kind musical equivalent of roast beef and Yorkshire pudding »*⁴. Ironiquement, c'est également l'adjectif *sturdy* qu'utilisait Frank Kidson lorsque ce dernier s'étonnait que la noblesse des années 1720 ait pu tolérer comme il l'a fait une forme musicale à ce point étrangère aux préoccupations majeures du peuple britannique :

*How the English stage became overridden by foreign productions is one of those mysteries that will never be solved. The sturdy [mon emphase] English character which was supposed to prevail in the eighteenth century and to repudiate 'anything foreign' was not greatly in evidence among the more cultured, for this class accepted without a murmur save one of satisfaction foreign music, foreign singers, foreign dancing-masters, and much that was really alien to the nation*⁵.

Comme vont tenter de le montrer les pages suivantes, si l'ouvrage de Gay et de Pepusch avait de toute évidence cristallisé l'hostilité d'une partie du public à l'encontre de tout ce qui n'était pas anglais, il n'était pas parvenu à nuire à l'opéra italien de façon irrémédiable, constat qui donnerait raison à Samuel Johnson lorsque ce dernier affirmait : « *[opera is] an exotic and irrational entertainment, which has been always combated, and always has prevailed »*⁶. Il n'en reste pas moins, comme le suggère l'extrait suivant d'une lettre de Gay à Swift, que le succès populaire du *Beggar's Opera* avait permis de mettre le doigt sur l'« étrangeté » foncière – terme à prendre dans les deux sens du terme – d'une forme musicale résolument considérée comme *outlandish*, dans laquelle en tout cas le public non aristocratique ne pouvait en rien se reconnaître :

The Beggar's Opera hath now been acted thirty-six times, and was as full the last night as the first, and yet there is not the least probability of a thin audience,

² Voir par exemple SCHULTZ xxi : « It practically drove Italian opera from London for a season, in open competition, and gave it a setback from which it did not recover for ten years ».

³ KIDSON, pp. 61-62.

⁴ James DAY, *'Englishness' in Music: from Elizabethan Times to Elgar, Tippett and Britten*, London : Thames Publishing, 1999, p. 73.

⁵ KIDSON, p. 6.

⁶ Samuel JOHNSON, *Prefaces, Biographical and Critical, to the Works of the English Poets*, 10 vols., London: Nichols, 1779-81, vol. 4, p. 4 (chapitre "Hughes").

though there is a discourse about the town, that the directors of the Royal Academy of Music design to solicit against its being played on the outlandish opera days, as it is now called [mon emphase]⁷.

Dès le mois suivant la lettre de Gay à Swift, la publication d'une ballade vantant les charmes de l'actrice Lavinia Fenton, la créatrice du rôle de Polly Peachum, soulignait elle aussi, en creux, l'anglicité de l'ouvrage de Gay dans le contexte musico-dramatique de l'époque :

*Of all the Belles that tread the Stage,
There's none like pretty Polly,
And all the Musick of the Age [l'opéra italien],
Except her Voice, is Folly;*

.....
*Compar'd with her, how flat appears
Cuzzoni or Faustina?*

*And when she sings, I shut my Ears
To warbling Senesino [il s'agit des trois chanteurs vedettes de la Royal Academy of Music].*

.....
*But these [les allusions à vie dissolue de Fenton] are all invented Lies,
And vile outlandish Scandal,
Which from Italian Clubs arise,
And Partizans of Handel⁸.*

Quelques jours plus tard, *The Daily Journal* publiait, presque en écho, une nouvelle ballade sur un texte de Henry Carey, lequel établissait lui aussi, encore plus explicitement, une opposition entre les divas et divos de l'opéra italien et les nouveaux héros de la scène anglaise, infiniment supérieurs aux vedettes importées d'Italie :

*Of all the Toasts that Britain boasts,
The Jim, the Gent, and Jolly,
The Brown, the Fair, the Debonair:
There's none cry'd up like Polly;
She has charm'd the Town, and quite cut down
The Opera of Rolli [le poète officiel de Royal Academy of Music]:
Go where you will, the Subject still
Is pretty, pretty Polly.
There's Madam Fustina, Catso,
And eke Madam Cuzzoni;
Likewise Mynheer Senesino,
Are tuti abandoni:
Ha, ha, ha, ha, do re me fa,*

⁷ John GAY, *The Letters of John Gay*, ed. C[hester] F. BURGESS, Oxford: Clarendon, 1966, p. 72 (lettre datée du 20 mars 1728).

⁸ Anon., « Polly Peachum: A New Ballad. To the Tune of, Of all the Girls that are so smart », texte paru dans *The Craftsman* du 13 avril 1728.

*Are all for Farce and Folly;
We're ravish'd all with toll, toll, toll,
And pretty, pretty Polly.*

.....
*O lovely Maid! Lend all thy Aid,
That French and Germans jolly,
And Spaniards sowl, may own the Power
Of Britain's pretty Polly⁹.*

Le caractère éminemment national d'une telle opposition était encore de mise en 1731, comme le prouvent par exemple ces quelques lignes parues en novembre dans *The Gentleman's Magazine* :

*Yet for unstudied humor Gay shall please,
Who on the barrens't subject writes with ease.
The theatre his just applauses rings,
When sense with manly voice his Mackheath sings.
Then Senesino warbles but in vain
And soft Cutzona [= Cuzzoni] yields to Polly's strain.*

En 1736, l'ouvrage anonyme *The Modern Poet; A Rapsody* continuait de souligner l'opposition entre deux répertoires toujours en farouche concurrence, prouvant à quel point *The Beggar's Opera* était devenu, huit ans après sa création, le symbole de la résistance anglaise à une pratique musicale décidément exogène, fondée selon certains sur l'exotisme et le manque de réalisme des actions mises en scène, ainsi que sur l'emploi jugé contrenature de la voix de castrat, impropre selon les détracteurs de l'opéra à l'incarnation des personnages héroïques qui peuplaient de tels ouvrages :

*Gay bless'd his stars, so well his Labours took
And sixty Nights the croud'd Theatre shook.
Rich Eastern Kings Italian Op'ras boasts;
Gay's Hero's but a Highwayman at most.
From foreign Climes these warbling Eunuchs bring;
But Gay's harsh Notes, our Natives harshly sing.
Their War-like Heroes are in Eunuchs shewn,
And Gen'ral's, without Manhood, fight in Tune.*

.....
*And pompous Scenes, at great Expense, are bought,
Which Gay's, alas! can also boast of Thought¹⁰.*

Tout au long du XVIIIe siècle, la critique ne cessa de souligner l'opposition entre l'opéra italien, vu comme un outil hégémonique, et le genre autochtone du *ballad opera*, devenu la métaphore et la métonymie du peuple anglais résistant à l'envahisseur papiste venu de l'étranger. Dans son interlude comique *The Beggar's*

⁹ Henry CAREY, « A Song on Polly Peachum. To the Tune of, Sally in our Alley ». Texte initialement publié dans *The Daily Journal* du 1 mai 1728.

¹⁰ Anon., *The Modern Poet; A Rapsody*, London: Dodd, 1736, pp. 13-16.

Pantomime de 1736, le dramaturge Henry Woodward (1714-1777) allait jusqu'à faire apparaître le fantôme de Gay fustigeant sans ambages l'opéra italien ainsi qu'un style vocal que d'aucuns souhaitaient voir disparaître de la scène anglaise à tout jamais :

The Ghost of Gay rises.

..... [H]ear the Ghost of Gay,
This Theatric Nose, and most outrageous Strife,
Have reach'd the Grave, and brought poor Gay on Earth again.
Let me prevail, and cast the Part myself,
In justice to the Town, and this my Piece;
No soft Italian Squeaks, by all despis'd,
And once condemn'd, can ever rise again,
Or hope to please even in a Ballad-Song.
In vain shall strutting Arrogance, with Senseless
Prose, of Pot-gun Pride, endeavour to impose¹¹.

Bien plus tard dans le siècle, au début des années 1760, Charles Churchill en était encore à opposer le style vocal « pur » et « naturel » des chanteurs qui s'illustraient, tels ici Isabella Vincent, dans des ouvrages autochtones comme *The Beggar's Opera*, à celui d'une Charlotte Brent, entraînée par son mentor Thomas A. Arne pour se produire dans des ouvrages de style ouvertement italien et donc « pollués » – d'aucuns auraient dit « immoraux » – comme ici l'*Artaxerxes* (1762) d'Arne, l'ouvrage manifestement visé quoique non explicitement nommé :

Lo! Vincent comes – with simple grace array'd,
She laughs at paltry arts, and scorns parade.
Nature through her is by reflection shown,
Whilst Gay once more knows Polly for his own.

.....
Let him [T.A. Arne] reverse kind Nature's first decrees,
And teach e'en Brent a method not to please;
But never shall a TRULY BRITISH Age
Bear a vile race of Eunuchs on the stage.
The boasted work's call'd NATIONAL in vain,
If one ITALIAN Voice pollutes the Strain.
Where tyrants rule, and slaves with Joy obey,
Let slavish Minstrils pour th'enervate lay;
To BRITONS, far more noble pleasures spring,
In native notes, while Beard [le grand ténor anglais de l'époque] and Vincent sing¹².

Il est d'ailleurs piquant de constater que l'ouvrage de Gay et de Pepusch, qui avait été attaqué dès sa création pour sa prétendue immoralité¹³, ait fini par passer, en

¹¹ [Henry WOODWARD], *The Beggar's Pantomime; Or, the Contending Columbines*, 3ème édition, London: Corbett, 1736, pp. 17-18.

¹² Charles CHURCHILL, *Poems; Containing The Rosciad...*, London: Leach, 1763, pp. 34-35.

¹³ Voir SCHULTZ, pp. 226-69.

raison de son anglicité, comme un symbole de pureté et de noblesse (« noble pleasures ») nationales...

Plus tard, dans les années 1790, la présence dans certaines distributions du *Beggar's Opera* de chanteurs rompus à la technique italienne avait été vue comme une nouvelle forme de corruption introduite dans un ouvrage censé incarner un combat national contre cette forme d'invasion artistique. C'est ce qui ressort par exemple de cette critique de la prestation, dans le rôle de Macheath, du ténor Michael Kelly, un artiste en partie formé en Italie et dont la carrière avait démarré sur le continent :

The truth is, that the rage for sing-song [...] has so entirely bewitched the town, that sound and execution, both vocal and instrumental, may boast a complete triumph over sense, and moral propriety [mon emphase]. [...] Dramatic justice does not require that Mackheath [sic] should be an Italian singer¹⁴.

On voit donc comment l'anglicité inhérente au chef d'œuvre de Gay et de Pepusch, ouvrage reçu sinon véritablement conçu comme une revendication identitaire de la nation britannique, a fini par faire de ce *ballad opera* le symbole du combat anglo-anglais mené par les partisans des répertoires lyrico-dramatiques autochtones à l'encontre des formes artistiques exogènes qui continuaient, tout au long du XVIIIe siècle, à être importées depuis le continent.

The Beggar's Opera et la Deuxième Renaissance de la musique anglaise

Si la présence de Michael Kelly dans le rôle de Macheath avait apparemment offusqué une partie de la critique, celle du grand ténor victorien Sims Reeves près d'un siècle plus tard, lors de la saison 1878-1879, avait en revanche scellé le regain d'intérêt pour un ouvrage dont le succès s'était quelque peu essoufflé lors des décennies précédentes. En effet, lorsque Reeves fit le choix de s'illustrer dans le rôle de Macheath, *The Beggar's Opera* n'avait pas été représenté à Londres de façon marquante depuis près d'une trentaine d'années, et le retour sur la scène d'un ouvrage associé au passé pouvait déjà être vu comme un nouvel acte d'affirmation nationale, voire comme la recherche de racines patrimoniales. La manière dont Reeves avait souligné certains aspects spécifiquement « londoniens » de l'ouvrage avait d'ailleurs enthousiasmé le public tout comme la critique :

[...] his change of manner from 'to de rol' [l'air chanté par Macheath à l'acte 2, scène 13] in a tender tone, when addressed to the gentle confiding Polly, to 'to de rol' with a true cockney chick-a-leary twang, when addressed to the vulgar Lucy Lockett, is a clever idea, most artistically carried out¹⁵.

¹⁴ Thomas DUTTON, *The Dramatic Censor; Or, Weekly Theatrical Report. Comprising a Complete Chronicle of the British Stage, and a Regular Series of Theatrical Criticism, in Every Department of the Drama*, 2 vols., London: Woodfull, 1800, vol. 1, p. 16.

¹⁵ Sutherland EDWARDS, *The Life and Artistic Career of Sims Reeves*, London: Tinsley, 1881, p. 60.

Un peu plus tard, au milieu des années 1880, la critique avait d'ailleurs appelé de ses vœux le retour définitif sur la scène anglaise de cet ouvrage au caractère vu comme particulièrement anglais, plus anglais semble-t-il, que les *Savoy operas* de Gilbert et Sullivan qui dominaient alors la scène anglo-saxonne : « [...] *one likes to contemplate the chance of a revival of this most English of all English operettas* », avait écrit le critique du *London Times* en 1886.

On se plaira évidemment à faire observer que les dates des dernières grandes reprises du *Beggar's Opera* pour le XIXe siècle, 1878-79 et 1886, coïncident avec la période que l'on associe généralement au prémices du renouveau de la musique anglaise, celle qui avait vu les débuts de compositeurs comme Elgar, Parry, Delius, etc. Dans un tel contexte, si l'on associe *The Beggar's Opera* à la deuxième Renaissance de la musique anglaise, il n'est pas étonnant que ce soit au début des années 1920, au moment où la musique anglaise était réellement en train de prendre un nouveau souffle, qu'ait été véritablement redécouvert, avec la reprise triomphale du Lyric Theatre de Hammersmith dans la célèbre mise en scène de Nigel Playfair et la réécriture musicale de Frederick Austin, le chef d'œuvre de Gay et Pepusch, vu et reçu comme une nouvelle révélation. Dans son *History of English Opera*, Eric Walter White ne manque pas de mettre en relation l'extraordinaire engouement suscité par cette reprise – 1463 représentations – et d'autres succès lyriques de la même période¹⁶. Une fois encore, c'est l'anglicité du *Beggar's Opera*, érigé pour la circonstance au statut de monument national, qui avait été mise en avant par une partie de la critique :

*The success of the The Beggar's Opera belongs to all who are sincerely interested in the theatre as the expression of national life. For The Beggar's Opera is a work with a history behind it. It is one of our national monuments, one of the few landmarks which England has contributed to the whole history of music*¹⁷.

D'autres témoignages de la même époque soulignent le caractère désormais institutionnel d'un ouvrage associé aux emblèmes les plus forts de la nation britannique :

*The Beggar's Opera has developed from an experiment into an institution. Going to The Beggar's Opera is like going to Westminster Abbey or to the Tower of London. Nay, more, it is almost like going to one's office. The habit, once acquired, is not easily shaken off*¹⁸.

À une époque marquée autant par la reconstruction identitaire que par une nouvelle forme d'incertitude nationale, on se plaisait également à souligner le caractère pérenne d'un ouvrage décidément emblématique à plus d'un titre :

There seems no reason why this opera should suffer from the common complaint of mortality. It obeys none of the fashions that come and go. Like

¹⁶ Voir Eric Walter WHITE, *A History of English Opera*, London: Faber and Faber, 1983, p. 398.

¹⁷ Extrait d'un article paru dans la revue *The Truth*, le 8 juin 1921.

¹⁸ Extrait d'un article paru dans la revue *The Queen*, le 17 juin 1922.

*certain other institutions it is a fashion to itself, and it deserves as long a run as the National Gallery or Madame Tussaud's or Tennyson's brook. Pollies may come and Macheaths may go, but The Beggar's Opera is a joy for ever*¹⁹.

Une dizaine d'années avant la fameuse reprise de Hammersmith, le critique Cecil Forsyth, dans son ouvrage *Music and Nationalism*, n'avait pas manqué de consacrer, dans son plaidoyer en faveur de la création en Grande-Bretagne d'un opéra national digne de ce nom, un certain nombre de pages à l'ouvrage de Gay et de Pepusch. C'est de façon presque prophétique que l'auteur consacrait son étude du genre du *ballad opera* et du prototype de Gay et de Pepusch juste après les quelques pages où il avait établi un parallèle extrêmement appuyé entre la situation hégémonique du monde de l'opéra au XVIIIe siècle, et celle de sa propre époque. En effet, dans les années 1910, les efforts d'un Thomas Beecham pour revivifier le monde de l'opéra anglais, étouffé par les pratiques et les traditions mises en place à Covent Garden, ne parvenaient toujours pas à émouvoir les pouvoirs publics, et l'opéra – traditionnellement représenté en italien même quand il s'agissait des répertoires allemands, français ou anglais... – continuait de conserver le parfum d'exotisme et de marqueur social qui lui avait été tant reproché au XVIIIe siècle²⁰. Dans un tel contexte, le retour triomphal au début des années 1920 de ce symbole typiquement anglais que constitue *The Beggar's Opera*²¹ semblerait apporter une preuve supplémentaire que l'histoire n'est finalement qu'un perpétuel recommencement...

L'influence du Beggar's Opera après 1920

Si au XVIIIe siècle l'ouvrage de Gay et de Pepusch avait immédiatement fait des émules, avec l'apparition, dès 1728, de multiples *ballad operas*, et cela jusqu'au milieu des années 1730²², il semblerait qu'il en ait été de même, certes dans une moindre mesure, pour l'Angleterre des années 1920-1930. La période fut en effet propice à la recrudescence de cette forme quelque peu oubliée, ou plutôt devrions-nous dire d'ouvrages de nature diverse qui revendiquaient fièrement une telle appellation. William Schultz, dans la conclusion de son appréciation de la reprise de Hammersmith, n'avait d'ailleurs pas manqué d'évoquer la valeur exemplaire de *Beggar's Opera*, même si, dans le contexte de son étude, il faisait davantage allusion au développement de la comédie musicale que de l'opéra à proprement parler :

[...] it has stimulated genuine interest once more in light opera, either as revived or as written newly on the model furnished by Gay. It is the general feeling of

¹⁹ Extrait d'un article paru dans *The Morning Post*, le 6 juin 1922.

²⁰ Voir Cecil FORSYTH, *Music and Nationalism: a Study of English Opera*, London: Macmillan, 1911, pp. 91-123.

²¹ Voir par exemple le commentaire suivant : « Aside from the London setting, the tone of the play is typically English, making a realistic appeal – in story, characters, and style – to the English people » (SCHULTZ, p. 277).

²² Voir notamment KIDSON, p. 100-04 ; Roger FISKE, *English Theatre Music in the Eighteenth Century*, London: Oxford UP, 1973, pp. 94-126 ; John GAY, *L'Opéra du gueux/The Beggar's Opera*, ed. Jacques MICHON, Paris: Aubier, 1983, pp. 76-94 ; Curtis PRICE et Robert D. HUME, « Ballad-opera », in Stanley SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 vols., London: Macmillan, 1992, vol. 1, pp. 289-92.

*critics that The Beggar's Opera, while it may have satirized the Italian product of its time, gives to English opera to-day nothing but example*²³.

On pourra bien entendu évoquer également, dans le cadre plus large d'une Europe secouée par diverses crises, la création du *Dreigroschenoper* de Brecht et Weill en 1928, sans doute la retombée la plus marquante du *Beggar's Opera* pour le XXe siècle.

Dans le domaine de l'opéra anglais, on citera parmi les différents épigones de Gay et Pepusch la figure de Michael Tippett (1905-1998), avec tout d'abord son ouvrage de jeunesse *The Village Opera* (1928), lequel n'est rien d'autre que la réécriture du *ballad opera* de Charles Johnson du même nom (1729). Dans son livre consacré à Tippett, Ian Kemp ne manque pas de signaler que l'intérêt du compositeur pour cette forme générique avait été suscité par la mise en scène du *Beggar's Opera* au Lyric Theatre de Hammersmith, lequel théâtre avait également produit, la même année que *The Village Opera* de Tippett, l'opéra *Love in a Village* (1762) de Thomas Arne, ouvrage souvent considéré à tort, en raison de son sujet « villageois », comme un autre *ballad opera*²⁴. Ian Kemp démontre comment certains des thèmes de l'opéra de Tippett constituent une étape marquante dans le développement musical et intellectuel du compositeur, et implicitement que cet ouvrage est à voir comme un important jalon dans le développement de l'opéra anglais du XXe siècle²⁵.

Autre ouvrage directement apparenté au genre du *ballad opera*, le *Robin Hood* (1934) du même Michael Tippett, opéra donné par le compositeur anglais l'année suivant sa propre production du *Beggar's Opera* dans le cadre des camps de travail mis en place par Rolf Gardiner²⁶. Le sous-titre de *Robin Hood*, « *A Folk-Song Opera* », semble signaler qu'il s'agit bien en l'espèce d'un sorte de *ballad opera* – c'est-à-dire, techniquement, un ouvrage constitué d'une série d'airs et de mélodies connus du grand public, mais affectées de paroles spécifiques au nouveau contexte –, élaboré cependant à partir de chansons populaires traditionnelles, et non de ballades à proprement parler²⁷. Le thème central de cet opéra, une redistribution plus équitable des richesses comme justification d'une action malfaisante, n'est évidemment pas sans rappeler certaines composantes de la pièce de Gay... Peut-être n'est-il pas anodin de mettre en parallèle les deux citations suivantes, la deuxième ayant bien sûr, dans le contexte historique de son époque, des connotations politiques auxquelles ne devrait pas pouvoir prétendre la première. Elle prouve néanmoins que les deux ouvrages sont l'un comme l'autre résolument inscrits dans les contextes politiques et sociétaux de leur temps :

John Gay, *The Beggar's Opera*
(1728)

Ben

We are for a just partition of the

Michael Tippett, *Robin Hood* (1934)

Chorus

Oh God who made the cottager,

²³ SCHULTZ, p.107.

²⁴ Voir Ian KEMP, *Tippett: the Composer and His Music*, London: Eulenburg, 1984, pp. 18-19.

²⁵ Voir KEMP, pp. 19, 73-75.

²⁶ Voir KEMP, pp. 26-27.

²⁷ Voir KEMP, pp. 80-81.

world, for every man hath a right to enjoy life.

Matt

We retrench the superfluities of mankind. The world is avaricious, and I hate avarice. A covetous fellow, like a jackdaw, steals what he was never made to enjoy, for the sake of hiding it. These are the robbers of mankind, for money was made for the free-hearted and generous; and where is the injury of taking from another, what he hath not the heart to make use of! (2.1)

*He made him strong and free;
But the devil made the landlord
To steal from you and me.*

*So God he made us outlaws
To beat the devil's man;
To rob the rich, to feed the poor
By Robin's ten year plan²⁸.*

Parmi les autres ouvrages de la même époque à revendiquer crânement l'appellation *ballad opera*, citons *Hugh the Drover* de Ralph Vaughan Williams, opéra conçu dans les années 1910 mais créé en 1924, peu de temps après la reprise du *Beggar's Opera* à Hammersmith. S'il est clair que l'ouvrage de Vaughan Williams peut difficilement répondre, *stricto sensu*, à la définition du genre du *ballad opera* – « *plays [...] into which a variety of songs have been worked* »²⁹, il n'en demeure pas moins tentant de chercher à comprendre ce qui a pu justifier un tel sous-titre, devenu pour la circonstance, il est vrai, « *a romantic [mon emphase] ballad-opera* ».

L'histoire de la genèse de l'œuvre atteste d'emblée le souci du compositeur de créer un opéra typiquement anglais, aussi anglais selon ses dires que *La fiancée vendue* de Smetana peut être considéré comme un opéra tchèque. C'est du moins ce qu'explique la lettre adressée par le compositeur à son librettiste, à l'aube de leur collaboration :

This fitted in with another idea of mine which was to write a musical, what the Germans call 'Bauer Comedie' – only applied to English country life (real as far as possible – not sham) – something on the lines of Smetana's Verkauft Bräut – for I have an idea of an opera written to real English words, with a certain amount of real English music and also a real English subject might just hit the right nail on the head.

[...]

Only I think the whole thing might be folk song-y in character, with a certain amount of real ballad stuff thrown in³⁰.

On voit clairement, dans la définition du projet de Vaughan Williams, comment la recherche de l'anglicité, ou du moins d'une certaine authenticité anglaise – « *real English words* », « *real English music* », « *a real English subject* » –, ne peut se

²⁸ Cité dans KEMP, p. 81.

²⁹ PRICE & HUME, vol. 1, p. 289.

³⁰ Lettre de Ralph Vaughan Williams à Harold Child, datée d'avant juillet 1910, citée dans Ursula VAUGHAN WILLIAMS, *R.V.W.: a Biography of Ralph Vaughan Williams*, Oxford: Clarendon, 1964, p. 402.

traduire, selon le compositeur, qu'en passant par l'injection d'une matière musicale formelle apparentée, de près ou de loin, à la ballade traditionnelle : « *folk song-y character* », « *real ballad stuff* ». On voit déjà comment le formel et le thématique sont intimement liés. Par ailleurs, la présence dans cette lettre du terme *Bauer Comedie* – littéralement « comédie paysanne », ou « comédie de la paysannerie » – paraît bien symptomatique du glissement sémantique opéré en ces années-là. Le terme *ballad opera* serait en effet moins à prendre dans son acception première de nature exclusivement formelle que dans une acception thématique, laquelle permettrait de suggérer non sans une certaine nostalgie le retour à une ruralité bien anglaise, métaphore en tout cas de jours meilleurs où la définition de l'anglicité passait nécessairement par l'évocation sans doute fantasmée d'un passé idéal et mythique, où « être anglais » voulait encore dire quelque chose...

L'opéra de Vaughan Williams, à l'instar de tous ces opéras « villageois » encouragés par l'esthétique naturaliste de la fin du XIXe siècle, regorge en effet de ces figures populaires qui peuplaient autrefois la campagne anglaise : *Cheap-Jack*, *Shellfish Seller*, *Primrose Seller*, les *Morris Men*, etc.³¹. Au nombre de ces dernières, celle du *Ballad Seller* constitue peut-être le seul lien réel avec les origines du genre, constitué comme on le sait d'un assemblage des « *ballads and songs* », telles celles vendues par le camelot de l'acte 1. Sans aller jusqu'à relever l'emploi du vocable « *beggar* » pour désigner l'héroïne de l'opéra *Mary* (« *Don't take a beggar for a wife* »), peut-être pouvons-nous mentionner la valeur emblématique de la figure de « *John the Butcher* », ne serait-ce que pour rappeler que le succès original du *Beggar's Opera* avait été en partie dû, si l'on en croit William Schultz,³² à la communauté des bouchers de Londres, lesquels avaient tout particulièrement plébiscité la prestation dans le rôle de *Matt of the Mint* de leur acteur fétiche James Spiller (1692-1730).³³ De façon moins anecdotique, on pourra mentionner également le contexte historico-politique de l'œuvre, située à l'époque des guerres napoléoniennes. La figure menaçante de « *Boney* » ou de « *Bonyparty* », qui plane sur tout le premier acte, pourrait ainsi signifier l'intrusion, voire l'invasion, de l'élément « étrange » et « étranger » au sein d'un matériau, verbal et thématique autant que musical, composé de constituants aussi anglais que possible.

C'est bel et bien le thème de l'« étrange » et de l'« étrangeté » qui constitue la trame et le fil conducteur de cet opéra, dont l'intrigue passe par les toutes les étapes de la reconnaissance, du rejet, de l'acceptation puis de l'exil auto-imposé de la figure de *Hugh the Drover*, l'élément tout d'abord perturbateur – accusé d'être un espion français – puis finalement régénérateur de la communauté villageoise toute entière. En effet, ce n'est que purgée de son élément « étranger », de sa composante exogène que cette dernière pourra, peut-être, retrouver un second souffle et perpétuer à l'infini ses rites immuables. Et pourtant, de même que le *ballad opera* du XVIIIe siècle n'était pas parvenu à chasser l'opéra italien, l'ouvrage de Vaughan

³¹ Pour la question de l'anglicité de cet opéra, on pourra lire Jean-Philippe HEBERLÉ, « *Hugh the Drover* by Ralph Vaughan Williams; Or, how to Give Back Its Englishness to English Opera », in Floriane REVIRON (ed.), *Englishness Revisited*, Newcastle-Upon-Tyne: Cambridge Scholar P, 2009, pp. 68-78.

³² Voir SCHULTZ, p.15.

³³ Voir Charles E. PEARCE, *Polly Peachum. Being the Story of Lavinia Fention (Duchess of Bolton) and The Beggar's Opera*, London: Stanley Paul, 1913, pp. 120-21.

Williams montre aussi à quel point il est essentiel d'intégrer, autant dans le texte musical que dans le livret, la présence de l'élément « étranger ». La musique du compositeur anglais, en dépit de l'anglicité de ses thèmes, affiche sans complexe l'influence de Verdi et de Puccini, comme l'a par exemple signalé Michael Kennedy dans sa monographie sur Vaughan Williams³⁴. De même, s'il est lavé des soupçons qui l'ont un moment accablé, la richesse – matérielle et intérieure – de Hugh ne se compte pas moins en pièces d'or « françaises » – « *'Tis French gold* » (acte 1) –, et c'est jusqu'à la déformation du nom de Bonaparte, devenu « *Bony-party* », qui semble revaloriser et donner quelques lettres de noblesse à la figure de l'envahisseur français tant détesté...

Il n'en reste pas moins que ces quelques éléments thématiques ne suffisent pas à transformer ce remarquable ouvrage en un *ballad opera* au sens traditionnel du terme, et si l'on prenait les constituants thématiques et formels de l'œuvre comme les ingrédients suffisants et nécessaires de ce prétendu *ballad opera* du XXe siècle, l'opéra de Benjamin Britten *Peter Grimes*, qui lui aussi traite de la menace que fait peser sur la communauté villageoise la figure de l'« étrange » et de l'« étranger », et qui ne dédaigne pas non plus de recourir dans son matériau musical à la chanson anglaise traditionnelle, pourrait presque passer lui aussi pour un *ballad opera*. On voit jusqu'à quelles extrêmes peut nous conduire la tentation de pousser l'amalgame sémantique jusqu'à ses ultimes confins...

Il est évidemment aisé, avec le regard distancié qui est le nôtre, de se gausser des amalgames sémantiques pratiqués au début du XXe siècle dans le but louable de donner quelque légitimité à multiples expériences visant à créer un opéra anglais digne de ce nom. On s'amusera également, si l'on se remémore le contexte de la création du *Beggar's Opera*, du caractère pour le moins ironique de l'association implicite du chef d'œuvre de Gay et de Pepusch à une ruralité anglaise perdue et à reconquérir. Si l'ouvrage, c'est peu de le dire, est loin d'évoquer le passé bucolique de la Grande-Bretagne – même si l'on a souvent cité la lettre de Swift à Pope dans laquelle est évoquée, à propos de Gay, la création éventuelle d'un « *Newgate pastoral* »... –³⁵, la lecture du livre de Linda Colley *Britons: Forging de Nation 1707-1837*³⁶ rappellera également comment le concept d'anglicité pour le XVIIIe siècle était loin d'aller de soi. L'ouvrage de Gay n'est pas le seul à suggérer, selon des modalités diverses, à quel point l'existence d'un passé idéal relève, déjà au début du XVIIIe siècle, aussi bien du mythe que du fantasme³⁷.

Quoi qu'il en soit, s'il apparaît que le terme *ballad opera* a bel et bien été utilisé pour désigner non pas une forme générique soumise à des codes particuliers mais plutôt pour recréer, dans un contexte politique difficile, un sentiment d'appartenance

³⁴ Voir Michael KENNEDY, *The Works of Ralph Vaughan Williams*, Oxford: Clarendon, 1964.

³⁵ Voir Jonathan SWIFT, *The Correspondence of Jonathan Swift*, ed. Harold H. WILLIAMS, 5 vols., Oxford: Clarendon, 1963-1965, vol. 2, p. 115.

³⁶ Linda COLLEY, *Britons: Forging the Nation 1707-1837*, London: Pimlico, 2003.

³⁷ Voir par exemple l'utilisation qui est faite, à la scène 13 du troisième acte, de la musique de la chanson élisabéthaine « Greensleeves » (à cet égard, voir GAY, ed. MICHON, pp. 64-76).

et de cohésion nationales, l'après-guerre aura sans doute contribué à émousser le flou sémantique des décennies précédentes. Avec la réécriture en 1948 du *Beggar's Opera* par Benjamin Britten, dans laquelle on pourra lire une tentative plutôt fructueuse de réconcilier le *ballad opera* du XVIIIe siècle avec l'opéra traditionnel de répertoire – et bien anglais, cette fois-ci –, on y verra également une manière de tordre le cou de manière définitive au malentendu suscité par l'amalgame entre une forme générique bien précise, et certains des contenus thématiques qui lui ont été, à tort, associés.

Bibliographie

Sources primaires

Anon., « Polly Peachum: A New Ballad. To the Tune of, Of all the Girls that are so smart ». In *The Craftsman*, 13 avril 1728.

Anon. *The Modern Poet; A Rapsody*. London: Dodd, 1736.

CAREY, Henry. « A Song on *Polly Peachum*. To the Tune of, *Sally in our Alley* ». In *The Daily Journal*, 1 mai 1728.

CHURCHILL, Charles. *Poems; Containing The Rosciad....* London: Leach, 1763.

DUTTON, Thomas. *The Dramatic Censor; Or, Weekly Theatrical Report. Comprising a Complete Chronicle of the British Stage, and a Regular Series of Theatrical Criticism, in Every Department of the Drama*. 2 vols. London: Woodfull, 1800.

GAY, John. *L'Opéra du gueux/The Beggar's Opera*, 1728. Ed. Jacques MICHON. Paris: Aubier, 1983.

GAY John. *The Letters of John Gay*. Ed. C[hester] F. BURGESS. Oxford: Clarendon, 1966.

JOHNSON, Samuel. *Prefaces, Biographical and Critical, to the Works of the English Poets*. 10 vols. London: Nichols, 1779-81.

SWIFT, Jonathan. *The Correspondence of Jonathan Swift*. Ed. Harold H. WILLIAMS. 5 vols. Oxford: Clarendon, 1963-1965.

[WOODWARD, Henry]. *The Beggar's Pantomime; Or, the Contending Columbines*. 3ème édition. London: Corbett, 1736.

The Morning Post, 6 juin 1922.

The Queen, 17 juin 1922.

The Truth, 8 juin 1921.

Sources secondaires

BÖKER, Uwe, DETMERS, Ines & GIOVANOPOULOS Anna-Christina (eds.). *John Gay's The Beggar's Opera, 1728-2004: Adaptations and Re-Writings*. Amsterdam: Rodopi, 2006.

COLLEY, Linda. *Britons: Forging the Nation 1707-1837*. London: Pimlico, 2003.

DAY, James. *'Englishness' in Music: from Elizabethan Times to Elgar, Tippett and Britten*. London : Thames Publishing, 1999.

EDWARDS, Sutherland. *The Life and Artistic Career of Sims Reeves*. London: Tinsley, 1881.

FISKE, Roger. *English Theatre Music in the Eighteenth Century*. London: Oxford UP, 1973.

FORSYTH, Cecil. *Music and Nationalism: a Study of English Opera*. London: Macmillan, 1911.

HEBERLÉ, Jean-Philippe. « *Hugh the Drover* by Ralph Vaughan Williams; Or, how to Give Back Its Englishness to English Opera ». pp.68-78 in Floriane REVIRON (ed.), *Englishness Revisited*, Newcastle-Upon-Tyne: Cambridge Scholar P, 2009.

KEMP, Ian. *Tippett: the Composer and His Music*. London: Eulenburg, 1984.

KENNEDY, Michael. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. Oxford: Clarendon, 1964.

KIDSON, Frank. *The Beggar's Opera: Its Predecessors and Successors*. Cambridge: Cambridge UP, 1922.

PEARCE, Charles E. *Polly Peachum. Being the Story of Lavinia Fenton (Duchess of Bolton) and The Beggar's Opera*. London: Stanley Paul, 1913.

PRICE, Curtis & HUME Robert D. « Ballad-opera », vol.1, pp. 289-92 in Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. 4 vols. London: Macmillan, 1992.

SCHULTZ, William E. *Gay's Beggar's Opera: Its Contents, History and Influence*, 1923, New York: Russell and Russell, 1967.

VAUGHAN WILLIAMS, Ursula. *R.V.W.: a Biography of Ralph Vaughan Williams*. Oxford: Clarendon, 1964.