

John Foulds et *A World Requiem* : une oeuvre hors de son temps, autrefois et aujourd'hui

Sebastián Rodríguez Mayén

Volume 20, Number 1, Spring 2019

Classicisme, néoclassicisme et autres découvertes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1073171ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1073171ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rodríguez Mayén, S. (2019). John Foulds et *A World Requiem* : une oeuvre hors de son temps, autrefois et aujourd'hui. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 20(1), 95–106. <https://doi.org/10.7202/1073171ar>

Article abstract

This article examines pacifism in music, specifically involving the premiere of John Foulds' oratorio *A World Requiem*. Britain's audience in the interwar years, at least in the high-culture spheres, was not very receptive to the construction of a pacifist and least a cosmopolitan discourse. As a result, Foulds' work was lost to history for more than three-quarters of a century, only to be revived in 2007 during Armistice celebrations. To explain the reappraisal of Foulds' oratorio, this article analyzes musical reviews in the press during Foulds' lifetime, but also those from the time of the oratorio's revival. These reviews show how Foulds' work came to be reevaluated and which perspectives came to be dominant. Most remarkably, this includes the fact that a lasting peace was already a need for certain artists during the interwar period, expressed musically by commemorating fallen soldiers.

John Foulds et *A World Requiem* : Une œuvre hors de son temps, autrefois et aujourd'hui

Sebastián Rodríguez Mayén
(Université de Montréal)

A *World Requiem*, op. 60 (1919-1921), du compositeur John Foulds (1880-1939), est l'une des œuvres musicales les moins étudiées appartenant à la tradition anglaise du «souvenir de guerre¹». L'œuvre ainsi que son auteur constituent d'ailleurs de véritables curiosités historiques : musicien de carrière, mais compositeur autodidacte², Foulds sut gagner en popularité au sein de la société anglaise grâce à ses œuvres de musique de scène. Il voyait dans *A World Requiem* l'occasion d'être enfin reconnu comme un compositeur sérieux. Cet oratorio, achevé en 1922 et présenté pour la première fois un an plus tard, reçut un bon accueil du public, mais pas de la critique qui jugea son contenu répétitif, «cosmopolite» — une épithète péjorative pour désigner une œuvre qui inclut des éléments européens et s'inspire de musiques et de textes indiens —, puis très vite «antipatriotique» en raison de son association au pacifisme, une idéologie peu populaire dans le contexte de réarmement de l'entre-deux-guerres. Les deux derniers qualificatifs («cosmopolite» et «pacifiste») ont valu à l'œuvre d'être retirée du répertoire des célébrations de l'Armistice — pour lesquelles elle avait pourtant été créée —, d'être officiellement bannie par la British Broadcasting Corporation (BBC) et enfin de disparaître des programmes de concert pendant plus de huit décennies.

La réécoute et la réévaluation de *A World Requiem* de Foulds permettent de considérer comment les processus de commémoration ainsi que les contextes sociaux peuvent être propices — ou non — aux œuvres musicales. On verra que l'évocation du *War Requiem*, op. 66 (1962), de Benjamin Britten (1913-1976) — un autre oratorio commémoratif de guerre qui appartient au répertoire — sera utile, du fait que les deux œuvres présentent à la fois des similitudes et des différences intéressantes ; *A World Requiem* de Foulds est tombé dans l'oubli après une remontée du patriotisme

en Grande-Bretagne à la fin des années 1920, tandis que le *War Requiem* de Britten s'est établi comme une œuvre de dénonciation à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, se posant presque en avertissement contre la Guerre froide, voire contre un conflit nucléaire, et demeure encore aujourd'hui une pièce centrale du répertoire.

Mon objectif dans cet article est de montrer comment la réhabilitation de *A World Requiem* de Foulds, plus de 80 ans après sa création, se déroule dans un contexte favorable aux œuvres autant pacifistes qu'interculturelles. La nature commémorative de cette composition joue autant en sa faveur que contre elle : Foulds a vécu à une époque où la notion d'interculturalisme était très superficielle, et où le pacifisme n'était pas non plus une notion globalement partagée. Dans une première partie, j'étudierai le sort de l'œuvre lors de sa création dans les années 1920, tandis que dans une deuxième partie, je considérerai ce qu'il en est advenu durant ces deux dernières décennies.

L'échec de Foulds dans l'entre-deux-guerres

Foulds a vécu les bouleversements sociaux qui ont suivi la Première Guerre mondiale, notamment la perte de toute une génération, sacrifiée sur les champs de bataille. Il souhaitait produire une œuvre capable de mobiliser la conscience collective. Il n'avait cependant pas entièrement mesuré l'esprit nationaliste et commémoratif de l'après-guerre qui exigeait des œuvres patriotiques, une exigence que son *World Requiem* ne venait pas combler entièrement (Cowgill 2011, 85-86). Cet oratorio s'inspire largement des idées de la théosophie, un mouvement mystique et religieux prétendant combiner théologie, philosophie, science et pratique religieuse pour atteindre une sorte «d'illumination universelle³» (Ransom 2000, xix). Dans le cas de la théosophie britannique, cette approche s'aligne, depuis

¹ «*Festival of remembrance*», traduction personnelle.

² Le père de Foulds était bassoniste et lui-même était violoncelliste, membre de l'Orchestre Hallé de Manchester.

³ Un compositeur dont la carrière est plus connue qui est associé à la théosophie est Alexandre Scriabine (1872-1915). Vers la fin de sa vie, il envisageait — tout comme John Foulds — la création d'une œuvre (le *Mysterium*) capable de transformer l'esprit humain par des moyens artistiques et mystiques.

la fin du XIX^e siècle, sur des idéaux proches du socialisme mais aussi, sur le plan spirituel, de l'hindouisme et du bouddhisme, sans jamais mettre de côté l'aspect social de la doctrine. Ainsi Annie Besant, une aristocrate irlandaise partie vivre en Inde dans les années 1890 pour y fonder le Central Hindu College, enseigne aux Indiens comment débattre dans des articles de presse ou fonder une école, tout en cherchant à faire avancer les droits des femmes dans ce pays dont elle dirige la Société théosophique (Linden 2008, 166-167). Après que Foulds et son épouse, la violoniste Maud MacCarthy, aient adhéré à ce nouveau mouvement religieux, ils ont eu l'idée de s'atteler à la création d'une œuvre qui puisse refléter leur vision d'un monde s'élevant vers cette illumination promise par la théosophie.

C'est de cette idée que surgit *A World Requiem*. L'épouse de John Foulds s'occupe d'abord de rassembler différents textes issus de la liturgie anglicane, du livre des Psaumes, du livre mystique anglican *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan et de textes hindouistes et bouddhistes de Khabir, un poète mystique indien du XVI^e siècle, tandis que Foulds se consacre à la composition de l'œuvre. Cette association de textes a pour but de souscrire aux préceptes d'unité et d'union entre toutes les croyances religieuses du monde prônés par la théosophie. Foulds souhaitait séduire les auditeurs en les incitant à partager cette union de croyances, mais aussi de nationalités : une trentaine de nations sont en effet évoquées, bien que l'œuvre soit chantée principalement en anglais (MacDonald 1989, 28-29). Il semblerait que l'œuvre, dans laquelle Foulds a syncrétisé des textes de différentes sources empruntées à différentes religions, traduit les préoccupations de toutes les époques, passée, présente et future. Par ailleurs, la théosophie accorde beaucoup d'importance à la célébration et à la commémoration des défunts, et notamment à la préservation de la mémoire du passé et des âmes (Steiner 2005, 47). C'est en ce sens que l'œuvre acquiert un caractère commémoratif⁴. En 1922, un an après l'achèvement de *A World Requiem*, John Foulds soumet l'œuvre au comité pour la commémoration de l'Armistice afin de lui donner vie, et reçoit une approbation unanime (Cowgill 2011, 85-86).

La première présentation a lieu le 11 novembre 1923 au Albert Hall, lors d'un événement intitulé par Maud MacCarthy «Festival of Remembrance» («Fête du

souvenir») (MacDonald 1989, 33) avec des solistes (Ida Cooper, Olga Haley, William Heseltine et Herbert Heyner), un orchestre assemblé pour l'occasion et une coalition de plusieurs sociétés chorales dont la Royal Choral Society, la Bach Choir ou la Westminster Choral Society, parmi plusieurs autres — le tout dirigé par le compositeur lui-même. Les réactions des officiers de haut rang et du public qui assistent à cette célébration montrent que l'œuvre fut accueillie dans un premier temps avec bienveillance. Le maréchal Earl Haig, par exemple, publie en 1924 un communiqué dans l'organe de presse officiel de la Légion britannique, visant à attirer un public nombreux lors des prochaines exécutions de l'œuvre :

Si vous êtes organiste dans une église ou chef de chœur, puis-je vous demander d'user de votre influence personnelle auprès de votre Comité [de commémoration de l'Armistice] pour étendre les commémorations aux églises en y faisant jouer des extraits de *A World Requiem* [...] ? Mon vœu est qu'à chaque célébration de l'Armistice, des milliers de personnes chantent cette œuvre dans tout le pays et que les branches locales de la Légion britannique [...] contribuent à en faire une œuvre digne de cette commémoration⁵ (Haig, cité dans Cowgill 2011, 86).

Un article anonyme du *Times* paru en 1923 rend compte du concert en des termes positifs, soulignant la capacité de l'œuvre, par sa simplicité, à toucher les masses meurtries par la guerre. La «modernité» de l'œuvre est également mise en avant :

La dimension de l'œuvre dépasse tout ce qui a été tenté jusqu'à présent. Il ne s'agit de rien de moins que d'exprimer le malheur le plus profond et le plus répandu que cette génération ait connu [...], la sympathie dont elle a tant besoin et, dans les mots [...], le réconfort qu'elle attendait. Il y a deux moments où la musique montre son caractère approprié pour l'occasion. En premier lieu, l'esprit général est monotone [...] et semblable au chant monodique, lequel est utilisé pour la douleur et la prière [...]. C'est seulement au «Laudamus» [...] que la musique change vers des tons plus brillants⁶ (*The Times* 1923a, 7).

Un autre article présente *A World Requiem* comme une œuvre plaisant à toute oreille et alliant des langages «cultivés» à la musique de «music-hall» ; l'auteur anonyme combine à la fois les critiques positives et négatives, avec une certaine dose de condescendance :

⁴ Ce conflit a fait presque 10 millions de morts, dont environ 750 000 Britanniques.

⁵ «If you are a Church Organist or a Conductor, may I make a personal appeal to you to use your influence personally and with your Committee to extend the Commemoration Festival by Church performances of excerpts from *A World Requiem* [...] ? Although any season is appropriate for remembrance, it is my hope that on each Armistice Day many thousands will sing the work throughout the land, and that local Branches of the British Legion [...] will assist in making this Memorial in every way worthy of the cause». Sauf indication contraire, cette traduction et celles qui suivent sont de Valérie Juquois.

⁶ «The scope of the work is beyond what anyone has dared to attempt hitherto. It is no less than to find expression for the deepest and most widespread unhappiness this generation has known [...] the sympathy which they stood in need, and in the words [...] the consolation they hoped for. There are two points in which the music showed its suitability for the occasion. In the first place, the general spirit is monotone [...] akin to plainchant, such as grief and prayer both use. [...] It is not till the "Laudamus" [...] that the music breaks away with the persistent mood into brighter music».

A World Requiem est un poème sonore qui a un but. Que ce but soit grand ne signifie pas que la musique le soit aussi ; malgré cela, celle-ci est bien adaptée et pratique pour l'occasion. [Cette] musique doit contenir quelque chose pour tout le monde. Ce que Foulds fait dans l'ensemble, c'est cibler ceux qui en savent le moins, et il le fait pour une bonne raison : il s'est probablement dit que les vieux publics, qui connaissaient vraiment leurs classiques [...] ont disparu. Si nous [la société] prenons un nouveau départ, l'esprit ouvert à toute forme d'art, alors la musique doit elle aussi recommencer, en n'assumant rien d'autre que la mémoire des orchestres de music-hall ou du cinéma⁷ (*The Times* 1923b, 10).

Un participant à la fête, répondant à Maud MacCarthy, s'est exprimé en ces termes : « Votre musique planait sur mon être... et moi, je trouvais à chaque note un pouvoir de guérison. L'état d'esprit dans lequel je fus induit était celui d'une extase silencieuse que je n'oublierai jamais⁸ » (cité dans Mansell 2009, 444-445).

Un an plus tard, en 1924, un deuxième concert public est donné lors des commémorations de l'Armistice de 1918. Fortement encouragé par le maréchal Haig et la Légion britannique, ce concert était considéré par le *Times* comme faisant partie intégrante des célébrations (*The Times* 1924, 11). Mais cette fois, les auditeurs ne semblent pas convaincus. Les impressions recueillies par Mansell et Stout témoignent d'une grande hostilité, possiblement doublée d'une légère incompréhension — du moins selon nos standards contemporains — des qualités « minimalistes » de l'œuvre. Après l'éloge modéré de l'année précédente, le *Times* publie alors une critique incendiaire qui s'attaque aux faiblesses de l'œuvre :

Une fois que l'oreille s'est habituée à la sensation solennelle produite par certaines progressions d'accords remarquables, et que l'on n'est plus accablés par la grandiloquence de la présentation, la pauvreté des idées musicales et des espaces vides où il n'y a aucune idée musicale, juste l'énonciation de mots associés à des idées sacrées, devient douloureuse⁹ (*The Times* 1924, 11).

En 1925 ne paraît aucune nouvelle critique, bien que l'oratorio ait reçu une représentation. En 1926, le *Times* ne consacre que quelques lignes à une exécution de l'œuvre, sans en commenter la qualité (*The Times* 1926, 16). Plus

Figure 1 : Affiche annonçant *A World Requiem* de John Foulds dans sa représentation du 11 novembre 1924, soutenue par le maréchal Haig et la Légion royale britannique, ainsi que le Prince de Galles. On peut voir Foulds à la tête de plusieurs sociétés chorales unies sous le nom de La Chorale des Mille Voix du Cénotaphe de Londres (The London Cenotaph Choir of One Thousand Voices), accompagnée par le Philharmonique Royal (Royal Philharmonic Orchestra). Image reproduite avec l'autorisation du Musée impérial de la Guerre, Londres¹⁰.



tard, en 1928, un autre commentaire, sur la BBC, révèle un point de vue similaire à celui publié en 1924 :

Mis à part les défauts du libretto, la musique est en elle-même ennuyeuse ; on dirait qu'il s'agit de musique « vide ». [Elle n'est faite que] d'une série d'accompagnements sans thème fort. Et de répétitions sans fin. Et toujours dans la même tonalité¹¹ (Aylmer Buesst, cité dans Cowgill 2011, 89).

⁷ « *A World Requiem* is a tone poem with a purpose. That the purpose is a great one does not make the music great, though the fact it is well adapted to the other makes it practical. [His] music must accordingly contain something for everybody; on the whole, Foulds has aimed for those who know less and for a good reason. He has probably said to himself that the old audiences, who really knew their classics [...] have disappeared. We are beginning again, with our taste to all form, and music must therefore begin again, assuming nothing but memories of music-halls and cinema orchestras ».

⁸ « Your music floated through my being... and to me there was healing in every note. The very state of mind produced was one of quiet ecstasy which I shall never forget ».

⁹ « Once the ear has become accustomed to the solemn sensation produced by certain salient chord progressions, and one is no longer overawed by the grandiloquence of its large-scale presentation; the poverty of the musical ideas and empty spaces where there is no musical idea at all, but merely the declaration of words with certain hallowed associations, become painful ».

¹⁰ Je remercie Jean Boivin pour son gracieux soutien afin d'obtenir cette image pour illustrer ce texte.

¹¹ « Apart from the defects in the libretto, the music itself is boring; one would call it "empty" music. A series of accompaniments without a strong theme to them. And endless repetitions. And always in the same key ».

Pour sa part, le journal catholique *The Tablet*, à l'occasion de la présentation de 1925, trouve l'ensemble de cette œuvre commémorative « trop moderne » et juge « [les] accords sans rapport les uns avec les autres, les quarts de ton et mélodies synthétiques inappropriés¹² » (*The Tablet*, cité dans Mansell 2009, 434). Le journal va contribuer à développer une certaine animosité envers l'oratorio de Foulds et peut-être même jusqu'à une mise au ban de celui-ci par l'Église catholique d'abord, puis par l'Église anglicane (Mansell 2009, 434).

D'après James Mansell, spécialiste de l'œuvre de Foulds, cette incompréhension des critiques, alors que la réaction du public est favorable, est en partie liée à un phénomène de classe. En effet, la théosophie, à l'instar d'autres spiritualités nouvelles, gagne alors beaucoup de terrain dans les classes moyennes et les classes populaires, ainsi que dans certains milieux artistiques (Mansell 2009, 445). Ce regard fourni par Mansell par rapport à la façon dont sont perçues les classes sociales est ainsi nécessaire pour comprendre la disparition de l'œuvre du répertoire. Selon lui, le public, qu'on assume venant de toutes les origines sociales, aurait clairement capté le message apaisant de l'œuvre (Mansell 2009, 446).

De plus, le discours unificateur associé à l'œuvre, d'abord bien accueilli, s'affaiblit peu à peu. Cela serait en partie dû à un changement des politiques artistiques de la Grande-Bretagne vers 1925, alors que les Conservateurs gagnent la majorité et s'installent au pouvoir (Clarke 1996, 123). Une vision plus nationaliste et patriotique semble alors de rigueur, ce qui va à l'encontre de certaines idées véhiculées par *A World Requiem*. Les idées de Foulds s'opposent à tout nationalisme musical, qu'il s'agisse de patriotisme ou de visées plus artistiques telles que l'exploration consciente des traditions musicales britanniques, alors menée par ses contemporains Ralph Vaughan Williams (1872-1958) ou Charles V. Stanford (1852-1924). Selon Foulds, « le nationalisme dans l'art va à l'encontre de sa tendance à évoluer ». Il pense également, à contre-courant de la pensée générale de l'époque, que « tous ces artistes incapables de dépasser leur mentalité nationaliste sont incapables de créer un chef d'œuvre universel¹³ » (Foulds, cité dans Mansell 2009, 446).

C'est dans ce contexte que l'œuvre va subir des attaques de toutes parts : sa vocation internationaliste, mise en évidence dans la section « *Audite* » par les textes synchrétiques et faisant appel à plusieurs croyances et nationalités, va à contre-courant des exigences de plus en plus patriotiques liées aux célébrations de l'Armistice. John Reith, président

de la BBC dans les années 1920, voit d'abord dans cette œuvre un outil approprié de commémoration (Cowgill 2011, 96). Toutefois, sensible aux critiques sur sa qualité et sur la vocation pacifiste et internationaliste des textes chantés et du compositeur, Reith finit par s'opposer à la diffusion de l'œuvre à la radio lors des célébrations de l'Armistice à partir de 1928. Il est d'avis que si internationalisme il doit y avoir, ce doit être sous l'égide de l'Empire britannique et non pas dans l'esprit d'une « vérité universelle » (Cowgill 2011, 97).

Par ailleurs, *A World Requiem* a été le déclencheur d'un conflit culturel autour de la façon de célébrer l'Armistice. En raison de l'avalanche de réactions négatives qui ont suivi la deuxième présentation de l'oratorio, Foulds est obligé de déplacer, en 1925, la présentation de son *Requiem* au Queen's Hall, alors que l'Albert Hall où avait été jouée l'œuvre les deux années précédentes, devait abriter le même soir un événement déjà controversé, nommé « Victory Ball ». Les communautés religieuses catholique et protestante s'opposent à une telle célébration, le soir de l'Armistice n'étant pas jugé approprié pour des scènes de liesse publique¹⁴. Finalement, un service religieux est plutôt offert à l'Albert Hall, afin d'apaiser les communautés religieuses, par le révérend Dick Sheppard — l'un des futurs leaders du mouvement pacifiste Peace Pledge Union —, et Foulds peut de nouveau présenter son œuvre dans cette salle en 1926. Cette courte victoire laisse à penser que le *Requiem* de Foulds a sans doute bénéficié du soutien d'une autorité religieuse conciliante (Mansell 2009, 449). Ce soutien ne sera pas suffisant car la presse conservatrice, incarnée par le *Daily Express*, verra dans *A World Requiem* une composition musicale inappropriée pour souligner l'Armistice, laquelle devraient plutôt présenter la religion au service de la Nation et de l'effort militaire de l'Empire (Mansell 2009, 451).

L'œuvre de Foulds est ainsi peu à peu supprimée des programmations nationales officielles. Après sa dernière présentation à l'Albert Hall en 1926, elle disparaît également des programmes officiels de l'Armistice, sur lesquels la BBC a la mainmise. De même, le Festival of Remembrance, conçu pour l'exécution du *Requiem*, est usurpé par les organisateurs du *Daily Express* et par la Légion britannique et devient après 1927 un festival de vieux chants de guerre populaires, un revirement de situation aussi ironique que dévastateur pour Foulds et son épouse (Mansell 2009, 453). Ils quittent alors l'Angleterre, au milieu d'une campagne de diffamation, pour la France, puis l'Inde, où Foulds

¹² « Too modern; [the] unrelated chords, the quarter-tones and synthetic melodies inappropriate ».

¹³ « Nationalism in art goes against its evolutive trend » et « all those artists incapable of going beyond their nationalist mentality are incapable of creating a universal masterpiece ».

¹⁴ Il s'agissait d'une danse et d'un événement formel de célébration de la victoire, ce qui allait à l'encontre du souvenir et du deuil propre au jour de l'Armistice.

travaillera comme contrôleur à la BBC indienne et où il mourra en 1939 (MacDonald 1989, 97).

La réhabilitation de Foulds dans un contexte pro-pacifiste

Britten, un catalyseur pour la réhabilitation des œuvres pacifistes d'avant-guerre ?

Quant à Benjamin Britten, il a aussi connu la période l'entre-deux-guerres dans sa jeunesse. Toutefois, il n'a jamais connu l'opprobre public comme Foulds pour ses œuvres mettant en valeur des textes pacifistes dans sa vie professionnelle d'après-guerre¹⁵. La Deuxième Guerre mondiale a attisé la dénonciation du conflit dans la conscience collective ; c'est dans ce contexte qu'en 1945, Britten présente aux producteurs de la BBC sa première ébauche d'un oratorio inachevé, *Mea Culpa*, qui dénonce le bombardement nucléaire au Japon. Malgré l'intérêt de la BBC pour cette œuvre, Britten la laisse de côté dans les années qui suivent la guerre, car il est de plus en plus investi dans la création d'opéras de chambre, parmi elles le plaidoyer pacifiste *Billy Budd* de 1951¹⁶ (Cooke 1991, 3). Bien que le *War Requiem* ne soit pas une œuvre musicalement vraiment révolutionnaire, à un moment où les œuvres musicales dénonciatrices exigent un certain avant-gardisme esthétique, l'oratorio n'est pas non plus tout à fait passéiste : ni sur le plan de la forme (une alternance entre textes sacrés et profanes), ni du langage harmonique (Britten fait usage partiel des séries dodécaphoniques). De plus, l'œuvre se distingue par l'emploi d'ensembles multiples et spatialisés : deux chœurs (un chœur d'adultes placé au fond de l'orchestre et un chœur d'enfants placé sur une galerie à part) et deux orchestres (un grand orchestre et un orchestre de chambre), sont requis pour l'interpréter. Par ailleurs, le contexte socio-politique dans lequel l'oratorio voit le jour et les textes dénonciateurs choisis par le compositeur ouvrent un nouveau chapitre dans l'histoire de la musique commémorative, Britten se servant de plusieurs formes et styles musicaux propres à la musique sacrée (tels que le chant grégorien ou le motet) pour créer une composition porteuse d'un message politique et social.

Dans le dernier chapitre de son livre *Coming Out of War: Poetry, Grieving, and the Culture of World Wars*, Janis Stout (2005) procède à une étude du *War Requiem* de Britten et se penche sur l'art en tant que force dénonciatrice des guerres. Bien que les valeurs nationalistes n'aient jamais disparu depuis 1945 et continuent de nourrir les conflits guerriers,

Stout considère que la place de l'artiste engagé s'est améliorée. Pour elle, connaître la position d'un tel artiste, telle qu'exprimée par le poète Wilfrid Owen¹⁷ (dont Britten a sélectionné des textes contre la guerre pour son œuvre), est nécessaire afin d'aborder les effets nuisibles de la guerre ; que ce soit la crudité des horreurs vécues ou le désespoir qui s'empare des combattants (Stout 2005, 226). Il faut remarquer également que, dans l'après-guerre, l'importance de l'artiste engagé semble augmenter, ainsi que celle de l'art comme vecteur d'une paix durable (Carroll 2003, 108). Ce fait est mis en évidence par les grands penseurs de l'époque : par exemple, selon Mark Carroll, la philosophie de Jean-Paul Sartre (1905-1980) a été fondamentale pour comprendre ce changement de mentalité qui semble s'être répandu partout en Europe après la Deuxième Guerre mondiale. Sartre affirme que, pour être engagé, l'artiste doit — en toute liberté — essayer de dénoncer le manque de liberté chez les autres, et pour ce faire, il prend comme exemple une œuvre d'art, d'ailleurs inspirée par la guerre : *Guernica* de Picasso, œuvre qui montre les extrêmes de la violence créée par le fascisme (Carroll, 107). Dans cette veine, selon Carroll, Sartre préconisait que la position des artistes dans un système quasi-Marxiste de création, comme celui d'après-guerre, aurait placé ceux qui se sentaient politiquement engagés en tant que producteurs et consommateurs dans « une société européenne d'après-guerre préoccupée d'abord et avant tout par la reconstruction¹⁸ » (Sartre cité dans Carroll, 105).

La reconnaissance et la réhabilitation de *A World Requiem*

C'est sans doute dans cette optique qu'a été réhabilité *A World Requiem* vers la fin des années 2000 et que s'est opéré le changement idéologique vers une célébration du pacifisme et de l'artiste qui endosse ces idées. Il devient alors intéressant d'observer comment la figure de John Foulds a peu à peu refait surface au fil du temps. Cette question est notamment abordée dans les écrits musicologiques de Malcolm MacDonald, qui s'est intéressé à l'ensemble de l'œuvre de Foulds (il est notamment l'auteur de l'article consacré au compositeur dans le *New Grove*), et qui souligne la contribution au pacifisme de *A World Requiem*. Dans la monographie *John Foulds and His Music* (1989), il écrit :

[Cette] cantate sacrée étendue au ton élégiaque et bénédictin [*sic*] était hors dimensions sur le plan spirituel, et destinée à être jouée dans une cathédrale ou un grand édifice lors d'une célébration nationale. Les textes [...]

¹⁵ Britten était objecteur de conscience durant la Deuxième Guerre mondiale et s'est exilé temporairement aux États-Unis entre 1939 et 1942.

¹⁶ Il faudrait compter aussi que Britten compose les *Canticles* pour chœur à cappella dans le milieu des années 1950, avec des textes qui dénoncent la violence de la guerre de forme encore plus imagée que le *War Requiem*. On pourrait les considérer comme des précurseurs directs, ainsi que la trilogie de guerre *Our Hunting Fathers* (1936), *Ballad of Heroes* (1939) et *Sinfonia da Requiem* (1940).

¹⁷ Né en 1893 et mort en 1918, Owen était un poète pacifiste de la Première Guerre mondiale.

¹⁸ « A Post-war Europe preoccupied before everything else with reconstruction », traduction personnelle.

expriment le désir d'une nouvelle ère de paix. [...] C'était un thème grand, noble, idéaliste, réalisé noblement¹⁹ (MacDonald 1989, 28).

L'auteur reprend ici des idées déjà exprimées dans les textes cités plus haut, dans la partie consacrée à la réception de l'œuvre de Foulds ; l'intégration de tels propos critiques à l'univers de la musicologie spécialisée a certainement contribué à la décision de recréer l'œuvre. Un autre facteur est la publication dans la presse, dans les dernières décennies, de nouveaux articles sur Foulds.

Au cours de l'année 2000, *The New Statesman*, hebdomadaire d'actualités de gauche, publie ainsi un texte sur Foulds signé par Simon Heffer. Audacieusement intitulé «Un génie ignoré à cause de ses [vues] politiques²⁰», ce texte de deux pages est consacré à Foulds et dénonce la façon dont sa vision du monde, qui frôlait le socialisme, lui a valu de voir son travail condamné. Dans cet article, on perçoit notamment une grande appréciation de la musique et des intentions exprimées dans *A World Requiem* :

La [Grande] Guerre l'a [Foulds] profondément marqué. Néanmoins, il fait un travail énorme pour la commémorer : *A World Requiem*. Au début, il a eu beaucoup de succès. [...] Il fallait un grand orchestre de 1 200 musiciens et on compte parmi ses effets musicaux un mélange de musique orientale et modale. Aux dires de tous, sa première présentation et les trois suivantes ont été accueillies avec enthousiasme par un public que l'œuvre a profondément ému. Les critiques, au contraire, s'y sont montrés hostiles, ce qui a sans doute déclenché une période d'opposition de l'establishment contre Foulds²¹ (Heffer 2000, 37).

Heffer va même plus loin en assurant qu'au moins deux personnes appartenant à l'establishment musical — censeurs de la BBC dans les années 1920 — étaient prêtes à incriminer Foulds, non pas pour son absence de participation au combat, comme on le peut le lire dans sa biographie (MacDonald 1989, 21), mais pour son internationalisme et ses vues politiques de gauche (Heffer 2000, 37). Pour conclure, Heffer souligne que si Foulds avait vécu dix ans de plus — il est mort en 1939 — sa musique aurait été appréciée à sa juste valeur compte tenu des changements idéologiques survenus au sein même de la BBC. En quelque sorte, autant MacDonald que Heffer dépeignent Foulds

comme un compositeur engagé, un élément nécessaire pour comprendre la revalorisation de *A World Requiem*.

Il semblerait que le contexte social a permis à ce changement idéologique de perdurer. Entre la dernière représentation de *A World Requiem* de Foulds en 1926 et sa recréation en 2007, le monde a connu une longue suite d'actes de violence : un second conflit mondial incluant un génocide et l'emploi d'armes de destruction massive ; les guerres de Corée, du Vietnam, d'Afghanistan (celle menée par les Soviétiques, puis celle menée par les Américains) et d'Irak, le conflit en ex-Yougoslavie, avec le massacre de Srebrenica ; le génocide rwandais en 1994, ainsi que les attentats massifs du 11 septembre 2001 à New York et Washington, puis celui du 11 mars 2004 à Madrid, pour ne nommer que les plus marquants. Tous ces carnages ont pénétré la conscience publique comme autant d'avertissements des conséquences ultimes des guerres. Ce n'est pas un hasard si les critiques de la recréation de *A World Requiem* en novembre 2007 l'ont qualifié de «chef d'œuvre» du pacifisme de l'entre-deux-guerres. Par exemple, Jessica Duchén considère dans *The Independent* que l'œuvre est en avance sur son temps, et identifie le contexte social dans lequel a vécu Foulds comme un désavantage :

Malgré [des] débuts remarquables, *A World Requiem* a disparu de l'affiche. [...] Après sa popularité initiale, l'œuvre a été interdite officieusement. [Dans les hauts rangs de la BBC et de tabloïdes comme le *Daily Express*, on se] méfiait des vues socialistes de Foulds ; de plus, comme celui-ci n'avait pas servi activement pendant la guerre, il était impopulaire au sein de la Royal British Legion, et ce même s'il avait fait don des bénéfices des entrées [de chacun des concerts, en réponse] à leur appel aux dons («*Poppy Appeal*»). Tout cela s'est transformé en un cocktail mortel [pour l'œuvre²²] (Duchén 2007).

Elle montre ensuite comment le contexte actuel est, au contraire, favorable à la présentation d'une pièce comme celle de Foulds :

Ce dimanche, l'Orchestre symphonique de la BBC souhaite rendre à la plus belle œuvre du compositeur la place qui lui revient, dans le contexte pour lequel elle a été créée. En association avec la Légion britannique, ce concert promet de faire entendre la totalité de l'œuvre en

¹⁹ «[This] extended sacred cantata of elegiac and benedictory tone [*sic*] was supradenominational in spiritual focus, intended for a performance in a cathedral or other large building on a national occasion. The texts [...] express a desire of a new era of peace. [...] It was a grand, noble, idealistic theme, nobly undertaken».

²⁰ «A Genius Ignored for His Politics», traduction personnelle.

²¹ «The [Great] War deeply affected him [Foulds], however; he set a huge work to commemorate it: *A World Requiem*. It was an initially great success. [...] It required a vast orchestra of 1,200 and relied for its effects on a mixture of eastern and modal music. By all accounts, its first performance and the three subsequent ones were received rapturously by an audience that was deeply moved by it. The critics, however, were hostile, and this seems to have ignited the period of Establishment opposition against Foulds».

²² «In spite of [its] celebrated beginnings, *A World Requiem* disappeared. [...] After its initial popularity, the work was unofficially banned. [Influential people in the BBC or newspapers such as the *Daily Express*] were suspicious of Foulds's socialist views; and as the composer had not himself served in the war, he was unpopular with the Royal British Legion, even though he donated all proceeds from the performances to the Poppy Appeal. All this proved a lethal cocktail».

vingt mouvements. [...] Huit décennies après sa dernière représentation, le *Requiem* se propose d'être accessible, et de portée mondiale tout à la fois — exactement ce dont nous avons besoin présentement²³ (Duchen 2007).

Un communiqué de presse de la BBC, signé des initiales VB, adopte un ton un peu condescendant en gardant le silence sur l'implication du radiodiffuseur dans la suppression de cette œuvre du répertoire, la rejetant plutôt sur le contexte de son exécution et même sur les circonstances propres au compositeur :

Après 1926, *A World Requiem* a disparu des scènes de concert. Peut-être les forces requises pour son exécution étaient-elles trop importantes (il faut 1 250 musiciens²⁴, y compris des fanfares en dehors de la scène, plusieurs chœurs et un orgue). Il est possible que la vie personnelle de Foulds ait aussi été très irrégulière, ses positions gauchistes trop anti-establishment, sa réputation de compositeur sérieux mise à mal par sa musique plus légère — ou tout simplement, que sa musique était passée de mode²⁵ (VB 2007).

Dans *The Guardian*, David Ward n'évoque pas cette disparition. Il se contente de citer la méconnaissance de l'information récente soulignée par Mansell et vulgarisée par Duchen. Il laisse le petit-fils de John Foulds, Paul, donner ses impressions musicales de la pièce, qu'il considère comme une œuvre pacifiste : « Quand je chante [en tant que choriste de l'œuvre], je me concentre uniquement sur les notes, dit Paul. Mais quand j'écoute les autres parties, j'éprouve un sentiment extraordinaire. Ça me donne la chair de poule de savoir que ça a été écrit par mon grand-père²⁶ » (P. Foulds, cité dans Ward 2007).

Également importantes sont les considérations émises par les chefs d'orchestre Leon Botstein et Sakari Oramo sur la musique de John Foulds, le premier étant reconnu pour ses positions iconoclastes et sa défense d'œuvres rarement jouées. Interviewé par Duchen, Botstein affirme que les qualités sonores de la musique de Foulds conservent leur

pertinence et souligne l'importance des vœux pacifistes pour notre humanité troublée : « L'œuvre est expressive, directe et idéaliste ; elle s'appuie sur les idéologies du pacifisme et de la coopération mondiale de l'entre-deux-guerres²⁷ » (Botstein, cité dans Duchen 2007). Sakari Oramo, champion de la musique de Foulds²⁸, nous assure de la qualité de cette musique et de sa puissance, mais il dénonce aussi les faits connus relatifs à la négation de la valeur de l'œuvre de Foulds :

Il n'est pas facile de comprendre comment l'histoire a pu se tromper à ce point dans son jugement sur cette musique. Il [Foulds] a été écarté et ridiculisé après le succès de *A World Requiem* [...]. Et toutes les lettres qu'il a adressées à la BBC pour demander si ses œuvres allaient être rediffusées sont pour la plupart restées sans réponse. Son influence était presque considérée comme dangereuse, à un moment où la culture [anglaise] était encore dominée par un désir post-victorien d'ordre et de discipline ; sa musique a pu sembler chaotique. Le problème, c'est qu'il était très en avance sur son temps et qu'il ne voulait pas adapter ses idées aux circonstances²⁹ (Oramo, cité dans Duchen 2007).

Dans le *Times*, on trouve des critiques assez nuancées concernant la résurrection de l'œuvre, laquelle se voit comparée au *War Requiem* de Britten. On y affirme que le lien entre les deux œuvres est ténu car, en ce qui touche l'horreur des combats, les textes de Wilfrid Owen sont plus évocateurs que ceux proposés par Foulds, lesquels demeurent très allégoriques. Prenons la déclaration de Geoff Brown, critique musical au *Times*, qui a fait à la fois la promotion et la critique de l'œuvre lors de sa recreation en 2007 :

À tous points de vue, c'était [à l'époque] un événement exceptionnel. L'œuvre de Foulds a attiré cette attention révérencieuse en musique que seul le *War Requiem* tout aussi pacifiste et peu orthodoxe de Britten a obtenue dans les années 1960. [...] Alors, qu'éprouvera-t-on dimanche lorsque la BBC reviendra à l'Albert Hall pour faire revivre cette curiosité monstrueuse, perdue de vue depuis si longtemps ? Difficile à dire, mais tous ceux qui

²³ « On Sunday, the BBC Symphony Orchestra aims to restore the composer's finest work to the place and occasion for which it was conceived. In association with the Royal British Legion, the performance promises a startling total of 20 movements. [...] Eight decades after the requiem was last heard, it promises to be accessible and yet global—just the right piece for the present day ».

²⁴ Les critiques contemporains ne sont pas d'accord sur le nombre idéal de musiciens exigé pour l'exécution de *A World Requiem*, qui se situe entre 1 200 et 1 250. Foulds lui-même a indiqué que son *Requiem* pouvait être présenté par un orchestre de 80 musiciens et un chœur de 350 voix aussi bien que par une chorale de seulement 20 personnes accompagnée d'un orgue d'église (MacDonald 1989, 28).

²⁵ « After 1926, *A World Requiem* vanished from the concert platform. Perhaps the forces required were simply too vast (it calls for 1,250 musicians, including off-stage fanfares, massed choirs and an organ). Perhaps Foulds' personal life was too irregular, his left-wing views too non-establishment, his reputation as a serious composer undermined by his lighter music—or it may simply be that his music went out of fashion ».

²⁶ « When I'm singing, I'm concentrating on the notes, Paul says. But when I'm listening to the other parts, it's an extraordinary feeling. It's spine-tingling for me to know that this came out of my grandfather ».

²⁷ « The work is expressive, direct and idealistic, building on the post-First World War ideologies of pacifism and world co-operation ».

²⁸ Sakari Oramo, chef finnois renommé, a enregistré des œuvres symphoniques de Foulds, notamment les *Trois Mantras pour chœur et orchestre*, op. 61a et le *Triptyque dynamique pour piano et orchestre*, op. 88 — par ailleurs deux œuvres où Foulds explore le minimalisme itératif et les quarts de ton, comme dans le *Requiem*.

²⁹ « It has been hard to understand how history can have been so wrong in its judgment of his music. He was neglected and ridiculed after the success of the *World Requiem* died down. [...] Although he kept writing to the BBC asking whether his music would be broadcast again, he mostly received no replies. He was seen as an almost dangerous influence at a time when culture was still dominated by a post-Victorian longing for order and discipline; his music can seem quite chaotic. The trouble was that he was much ahead of his time and wouldn't modify his ideas to suit it ».

s'intéressent à la musique britannique et à notre histoire culturelle doivent s'y rendre pour le savoir. Les attentes sont variées³¹ (Brown 2007a, 16).

On note une attitude assez différente après l'audition :

C'est vrai, Foulds tourne en rond, créant de la musique sans squelette. Mais son libretto tourne encore plus en rond. Trop long, trop de mots dont la plupart sont des généralités qui obligent l'auditeur du XXI^e siècle à se tenir à une distance respectueuse. On attendait un équivalent des poèmes de Wilfrid Owen dans le *War Requiem* de Britten, qui nous plongerait dans des histoires et des tragédies individuelles [...]. Ici, point d'évocations du sang ou de la boue des tranchées³² (Brown 2007b, 14).

Les attitudes semblent aussi se répéter en ce qui concerne l'évaluation de l'oratorio par rapport au minimalisme dans l'œuvre. Également, Brown formule une objection sur le fait que Foulds n'aurait pas suffisamment dénoncé la guerre à son époque. Cependant, Brown termine son commentaire sur un ton positif : « Un bric-à-brac, donc : de son temps et hors du temps ; conventionnel et moderniste ; souvent palpitant et parfois vide. [Mais surtout] une recreation justifiée³³ » (Brown 2007, 14).

Alors que les commentateurs de 2007 reprennent certaines critiques négatives de leurs prédécesseurs des années 20, l'œuvre leur apparaît sous un meilleur jour en partie grâce à la valorisation de la musique de style minimaliste dont Foulds n'est qu'un des prédécesseurs. En ce qui concerne le contenu de l'œuvre, certains commentateurs modernes le trouvent mince, alors qu'il paraît riche et important à d'autres (MacDonald 1989, 28).

Les répétitions dans l'œuvre : un regard tourné vers le minimalisme, style de l'avenir

Si l'on se penche sur les « modernités » proposées par l'oratorio, surtout ce qu'on appelle le minimalisme dans l'œuvre, on le trouve à plusieurs moments. Ses apparitions les plus saillantes concernent deux progressions harmoniques qui auront un retentissement au cours de la pièce. La première est une progression harmonique descendante et pantonale composée uniquement d'accords majeurs (I-II-III). Cette musique introduit la présence divine, comme cela est indiqué sur le livret, alors que des textes invoquant Dieu ou le Christ apparaissent suivant ce motif (Exemple 1).

Le deuxième motif minimaliste correspond à tout un mouvement de l'œuvre : « Elysium ». La scène évoquée est le paradis des Élysées et Foulds se sert du motif minimaliste pour évoquer la musique céleste. Dans ce mouvement, le motif principal, qui semblerait être la moitié d'une série dodécaphonique commençant en *si* et culminant en *mi*, est confié aux violons II et ses dérivés sont joués par la harpe et le célesta (1), puis par les clarinettes (2).

Exemple 2 : John Foulds. *A World Requiem*, op. 60, « XII : Elysium », m. 12 à 16.

³⁰ Tous les exemples ont été transcrits par l'auteur de ces lignes à partir de Foulds 1923.

³¹ « From whatever standpoint, this was a blockbuster of an event. Fould's piece grabbed the kind of reverent attention matched in music only by Britten's equally pacifist and unorthodox *War Requiem* in the 1960s. [...] So what will it feel on Sunday when the BBC returns to the Albert Hall to revive this long-lost monster curio? It's hard to be sure, though anyone with interest in British music and our cultural history needs to be there to find out. Expectations vary ».

³² « True, Foulds does some thumb-twiddling, making music without bones. But the libretto twiddles far more. Too long; too many words, the bulk of them generalities that force the 21st century listener to stand at a respectful distance. We needed the equivalent of Wilfrid Owen's poems in Britten's *War Requiem* to plunge us into individual stories and tragedies, [...] No sense of the trenches' blood and mud ».

³³ « A jumble then: of its time and out of time; conventional and modernist; often thrilling and occasionally blank. And a justified revival ».

Exemple 3 : John Foulds. *A World Requiem*, op. 60, «xii : Elysium», m. 42 à 48.

Plus tard, à cette cellule itérative, Foulds ajoute le chœur, qui reste immobile dans une progression cyclique (t-i-v9m-1) sur les mots « Saint/Saint » (« Holy/Holy »). Dans ce passage, les accords sont chantés par les sopranos et les altos dans le chœur principal, elles-mêmes divisées à deux voix. Une pédale sur la note *si* est confiée aux altos II et à la basse dans l'orchestre (Exemple 3).

Aujourd'hui, ces procédés correspondent au statisme harmonique, à la répétition des cellules mélodiques, aux notes de pédale et même aux processus graduels propres au minimalisme new-yorkais exercé par Steve Reich (né en 1935) ou Philip Glass (né en 1937) dans les années 1960, mais leur placement dans un contexte mélodique imagé ferait plutôt songer à un ancêtre perdu des poèmes symphoniques du post-minimaliste John C. Adams (né en 1947) des années 80, notamment *Harmonium* (1980-1981), qui inclut, tout comme *A World Requiem*, une partie chorale et un orchestre aux dimensions importantes.

Conclusion : une œuvre de notre temps, en fait ?

Quelques précisions sont nécessaires afin de bien comprendre le défi moral que cette œuvre présenterait pour les auditeurs de notre temps. Comme le souligne Geoff Brown dans sa critique du concert, *A World Requiem* de Foulds présente plusieurs généralités musicales et idéologiques face auxquelles les auditeurs du XXI^e siècle devraient se méfier. De telles nuances se présentent aussi dans les travaux d'Alexander Rehding sur la monumentalité en musique. Celui-ci nous met en garde : les œuvres monumentales, bien que dégagant un air d'autorité morale, peuvent aussi servir à pervertir des idéaux de gloire, comme ce qui a été fait par des régimes autoritaires en Europe pendant le XX^e siècle (Rehding 2009, 5). L'œuvre de Foulds donne effectivement l'impression de porter un tel message moral, alors que son caractère spirituel prétend viser l'unification de personnes

de différentes croyances via une expérience commune de la musique (MacDonald 1989, 29).

Également, il ne faut pas oublier que cet oratorio, malgré sa portée qui se veut universelle, a été composé dans un contexte où la logique colonialiste opère en toute puissance. Quelques formulations ne passeraient plus aujourd'hui, par exemple lorsque Foulds utilise des termes considérés comme racistes ou vieilliss, tels que « Lapons » ou « Mahométans³⁴ », pour désigner des peuples et des croyances ; c'est pourquoi Brown appelle dans sa critique à prendre de la distance par rapport au contenu du texte (Brown 2007, 14). Quant au livret syncrétique employé par Foulds et malgré sa mission religieuse unificatrice, on peut estimer que la sécularisation de la société contemporaine a rendu sa portée moins importante, si l'on considère qu'une grande partie est basée sur des textes chrétiens. À l'opposé, la nature pacifiste des textes choisis par Britten reste d'actualité. C'est possiblement l'une des raisons pour lesquelles l'œuvre de Foulds n'a pas été reprise très souvent après la recréation de 2007 ; on compte deux exécutions en 2014, dont sa première allemande³⁵. Une recension de celle-ci dans le *Neue Musikzeitung* laisse entrevoir une impression positive de la part de la critique et du public, le journaliste qualifiant l'œuvre de « message transcendant vers la paix mondiale³⁶ » et insistant sur sa pertinence dans un monde qui commence alors à se repolariser (Schlüren 2014).

En somme, ceci confirme que le contexte historique joue un rôle au moment d'évaluer le succès d'une œuvre. D'un côté, on voit comment la montée des valeurs nationalistes dans la deuxième moitié des années 1920, mais aussi une perception très superficielle des caractéristiques de l'œuvre de Foulds, ont contribué à faire tomber celle-ci dans l'oubli après seulement quatre ans de représentations. Même si les œuvres de Foulds contiennent un penchant esthétique qui pointe vers le minimalisme et le postmodernisme, il

³⁴ Aujourd'hui, Sami et musulmans respectivement.

³⁵ En fait, cette première allemande, donnée par la Kammerphilharmonie Bad Nauheim, a rassemblé les forces réduites suggérées par le compositeur : deux chœurs de chambre et quatre solistes.

³⁶ « Transzendente Botschaft des Weltfriedens », traduction personnelle.

n'est pas le seul à développer un tel langage aux marges de la culture dominante à cette époque-là. Deux autres compositeurs européens, Rued Langgaard (1893-1952) et Erwin Schulhoff (1894-1942) proposaient aussi une sorte de pré-minimalisme dans leurs œuvres symphoniques de l'après-guerre, eux aussi rencontrant des barrières dans le monde de la culture pour se faire reconnaître. Aujourd'hui, tout comme l'œuvre de Foulds, celles de Langgaard et de Schulhoff se trouvent en réévaluation. Je pense que pour mesurer à quel point *A World Requiem* est maintenant apprécié, on peut explorer la piste des plateformes telles que Spotify ou YouTube, où le seul enregistrement commercial de cette œuvre se trouve avec des compteurs de vues et de «j'aime³⁷». La plupart des commentateurs y semblent d'accord sur la beauté et la solennité évoquées par l'œuvre, confirmant ainsi la thèse de monumentalité proposée par Rehding, et donc sa mise en garde envers la moralité sous-jacente dans l'œuvre alors que *A World Requiem* de Foulds s'avère plus «cosmopolite» (dans le sens évoqué plus haut) et commémoratrice que pacifiste. Il faut prendre en compte que le cosmopolitisme d'il y a un siècle a été largement dépassé depuis par des notions telles que le postcolonialisme et le multiculturalisme. D'une certaine façon, ce qualificatif, paru dans la presse dès la première présentation de *A World Requiem*, a été ravivé lors de sa recréation contemporaine, tandis que les comparaisons, favorables ou défavorables, avec le *War Requiem* de Benjamin Britten ont aussi fait surface dans la presse. Idéologiquement, les deux œuvres demeurent très différentes l'une de l'autre : Britten tend vers un discours plus moderne, plus dénonciateur des guerres et du système qui les fait naître. Le langage musical de Foulds est plus simple et appelle à la commémoration, pourtant possédant un style annonciateur du post-minimalisme et du postmodernisme. Il semble qu'il soit nécessaire d'aller plus loin dans une comparaison des deux œuvres, autant structurelle que musicale, pour connaître à quel point il est possible de les rapprocher, ce qui requerra une étude ultérieure. Toutefois, la comparaison la plus juste devrait se faire avec l'œuvre *Requiem en souvenir fraternel*³⁸ du russe Alexandre Kastalsky (1856-1926) : une autre œuvre commémoratrice de la Première Guerre mondiale (composée entre 1915 et 1917), elle contient également des composants syncrétiques entre le christianisme européen et américain. De même, Kastalsky y inclut de la musique des sources asiatiques tels que l'hymne national du Japon et un hymne au dieu hindouiste Indra. Cet oratorio n'a reçu

sa création que très récemment (et ce aux États-Unis) pour la commémoration du centenaire de la fin de la Première Guerre mondiale en 2018³⁹.

RÉFÉRENCES

- BLAVATSKY, Helena P. (2000). *La Doctrine Secrète I*, Paris, Éditions Ayar.
- BROWN, Gordon (2007a). «Requiem for a Lost Composer», *The Times*, Londres, 9 novembre, p. 16.
- BROWN, Gordon (2007b). «A World Requiem», *The Times*, Londres, 13 novembre, p. 14.
- CARROLL, Mark (2003). *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, collection «Music in the 20th Century».
- CHASE, Robert (2003). *Dies Irae: A Guide to Requiem Music*, Lanham, Scarecrow Press.
- CLARKE, Peter (1996). *Hope and Glory: Britain 1900-1990*, Londres, Allen Lane.
- COOKE, Mervyn (1996). *Britten: War Requiem*, Cambridge, Cambridge University Press.
- COWGILL, Rachel (2011). «Canonizing Remembrance: Music for Armistice Day at the BBC, 1922-7», *First World War Studies*, vol. 2, n° 1, p. 75-107.
- DE GAULLE, Xavier (1996). Benjamin Britten ou l'impossible quiétude, Arles, Actes Sud.
- DUCHEN, Jessica (2007). «Composer John Foulds: The Lost Requiem», *The Independent*, Londres, 7 novembre. Accessible en ligne : <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/composer-john-foulds-the-lost-requiem-5329000.html>, consulté le 24 février 2020.
- FOULDS, John (1923). *A World Requiem*, Londres, Paxton. Partition vocale.
- FOULDS, John, compositeur (2007). *A World Requiem*, Jeanne-Michèle Charbonnet, Catherine Wyn-Rogers, Stuart Skelton, Gerald Finley, Malcolm Hicks, Trinity Boys Choir, Crouch End Festival Chorus, Philharmonia Chorus, BBC Symphony Chorus & Orchestra sous la direction de Leon Botstein, enregistré en 2007, mis en ligne le 26 décembre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=HfqJ58yJHJ4>, consulté le 28 juillet 2020.
- HEFFER, Simon (2000). «A Genius Ignored for His Politics», *New Statesman*, Londres, vol. 129, n° 4518, p. 30-31.

³⁷ À titre d'exemple, la vidéo de *A World Requiem* la plus vue (Foulds 2007) (il en existait trois au moment de rédiger ce texte), compte plus de 26 000 vues, 278 «j'aime» et seulement 8 «je n'aime pas». Ceux-ci s'expliquent possiblement par les commentaires négatifs laissés sur la vidéo non pas à l'égard de l'œuvre, mais plutôt du vibrato excessif de la soprano américaine Jeanne-Michèle Charbonnet.

³⁸ «Братского поминовения», traduction personnelle.

³⁹ Par ailleurs, un enregistrement commercial de l'œuvre est paru tout récemment en août 2020. Autant la création américaine que l'enregistrement ont réuni les mêmes interprètes : la soprano Anna Dennis, le baryton Joseph Charles Beutel, la Cathedral Choral Society, la Clarion Choir, la Saint Tikhon Choir, la Kansas City Chorale et l'Orchestre St. Luke's, le tout sous la direction de Leonard Slatkin.

- LINDEN, Bob van den (2008). «Music, Theosophical Spirituality, and Empire: The British Modernist Composers Cyril Scott and John Foulds», *Journal of Global History*, vol. 3, n° 2, p. 163-182.
- MACDONALD, Malcolm (1989). *John Foulds and His Music*, White Plains NY, Pro/Am Music Resources.
- MANSELL, James G. (2009). «Musical Modernity and Contested Commemoration at the Festival of Remembrance, 1923-1927», *The Historical Journal*, vol. 52, n° 2, p. 433-454.
- MIDGETTE, Anne (2018). «After 100 years, a Gentle Requiem Has Its Premiere», *Washington Post*, Washington, 22 octobre. Accessible en ligne: https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/after-100-years-a-gentle-requiem-has-its-premiere/2018/10/22/9751d680-d618-11e8-83a2-d1c3da28d6b6_story.html, consulté le 17 septembre 2020.
- REHDING, Alexander (2009). *Music and Monumentality: Commemoration and Wonderment in Nineteenth-century Germany*, New York, Oxford University Press.
- SCHLÜREN, Christoph (2014). «Deutsche Erstaufführung des World Requiem' von John Foulds in Wetzlar — Transzendente Botschaft des Weltfriedens», *Neue Musikzeitung*, 22 novembre. Accessible en ligne: <https://www.nmz.de/online/deutsche-erstauffuehrung-des-world-requiem-von-john-foulds-in-wetzlar-transzendente-botschaft>, consulté le 24 février 2020.
- SCHWARTZ, K. Robert (1996). *Minimalists*, Londres, Phaidon.
- STEINER, Rudolf (2005). *Theosophy: An Introduction to the Supersensible Knowledge of the World and the Destination of Man*, Forest Row, Rudolf Steiner Press.
- STOUT, Janis P. (2005). *Coming Out of War: Poetry, Grieving, and the Culture of World Wars*, Tuscaloosa, University of Alabama Press.
- The Times* (1923a). «A World Requiem», Londres, 12 novembre, p. 7.
- The Times* (1923b). «Music with a Purpose», Londres, 17 novembre, p. 10.
- The Times* (1924). «Flanders Poppies», Londres, 11 novembre, p. 11.
- The Times* (1926). «A World Requiem», Londres, 12 novembre, p. 16.
- VB (2007). «BBC revives John Foulds' *A World Requiem* for Armistice Day », *BBC Press Office*, 11 novembre. Accessible en ligne: http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2007/08_august/09/foulds.shtml, consulté le 24 février 2020.
- WARD. David (2007). «The Spine-Tingler», *The Guardian*, Londres, 9 novembre. Accessible en ligne: <https://www.theguardian.com/music/2007/nov/01/classicalmusicandopera2> consulté le 24 février 2020.
- Fonds du Musée Impérial de la Guerre, item IWM PST 13753, Imperial War Museum, Londres.

Résumé

Cet article porte sur l'étude du pacifisme dans la musique et le contexte de création d'œuvres au xx^e siècle en prenant comme objet l'oratorio *A World Requiem* de l'Anglais John Foulds. Le contexte de l'entre-deux-guerres, du moins dans les hautes sphères culturelles britanniques, était en effet peu réceptif à la construction d'un discours pacifiste et cosmopolite. Comme résultat, l'œuvre de Foulds a été reléguée au fond d'un tiroir pendant plus de trois quarts de siècle, pour n'être rejouée qu'en 2007 lors des célébrations de l'Armistice. Afin de comprendre la revalorisation de l'œuvre de Foulds, cet article analyse des critiques musicales parues dans la presse à l'époque de Foulds, mais aussi au moment de la récente recréation de *A World Requiem*. D'une part, ces critiques montrent comment l'oratorio de Foulds a pu être réévalué. D'une autre part, grâce à cette réévaluation, on constate que l'avènement d'une paix durable constituait déjà un besoin impérieux pour certains artistes de l'entre-deux-guerres ; un besoin qu'ils exprimaient au moment des commémorations des soldats tombés au combat.

Abstract

This article examines pacifism in music, specifically involving the premiere of John Foulds' oratorio *A World Requiem*. Britain's audience in the interwar years, at least in the high-culture spheres, was not very receptive to the construction of a pacifist and least a cosmopolitan discourse. As a result, Foulds' work was lost to history for more than three-quarters of a century, only to be revived in 2007 during Armistice celebrations. To explain the reappraisal of Foulds' oratorio, this article analyzes musical reviews in the press during Foulds' lifetime, but also those from the time of the oratorio's revival. These reviews show how Foulds' work came to be reevaluated and which perspectives came to be dominant. Most remarkably, this includes the fact that a lasting peace was already a need for certain artists during the interwar period, expressed musically by commemorating fallen soldiers.

* * *

Sebastián Rodríguez Mayén

Université de Montréal

Né au Mexique, Sebastián Rodríguez Mayén a suivi un parcours académique en français et en anglais dans l'ouest et l'est du Canada. Il a achevé sa maîtrise à l'Université de Montréal, où il a présenté ses études préliminaires des liens entre les œuvres de Britten, Chostakovitch et Bernstein au fil des années 1960 au Colloque étudiant de l'OICRM en 2017 et avec Foulds en 2018, recevant deux bourses pour compléter cette recherche. Il commencera un doctorat à l'Université d'Ottawa à l'automne 2020 au sujet de la musique pacifiste comme sujet de propagande dans l'URSS.

Classicisme, néoclassicisme et autres découvertes

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial : « Classicisme, néoclassicisme et autres découvertes »	7
Jean Boivin	
Bourgault-Ducoudray et le style classique : La musique française entre hellénisme et classicisme	11
Christophe Corbier	
La voie du juste milieu ? Dans le Québec des années 1940 et 1950, les sources convergentes du néoclassicisme	23
Jean Boivin	
Retour sur l'apport d'Adorno à l'étude du néoclassicisme, en particulier la réception de Stravinski	43
et la publication de <i>Philosophie de la nouvelle musique</i>	
Danick Trottier	
800 mètres d'André Obey : Drame sportif, grec et musical	57
Federico Lazzaro	
L'expérience corporelle en musique : Comprendre sa valeur pour mieux l'intégrer à la formation musicale	81
Julie Ferland-Gagnon	
John Foulds et <i>A World Requiem</i> : Une œuvre hors de son temps, autrefois et aujourd'hui	95
Sebastián Rodríguez Mayén	

Comptes rendus

Barbara Kelly et Christopher Moore (dir.)	107
<i>Music Criticism in France, 1918-1939. Authority, Advocacy, Legacy</i>	
Marie Gaboriaud	
Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney (dir.)	111
<i>Chanter, rire et résister à Ravensbrück : Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers</i>	
Hugo Rodriguez	

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
1440, rue Saint-Denis, local F-4425
Montréal (Québec) H2X 3J8
Téléphone : 514-987-3000, poste 3391
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2019
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

ISBN 978-2-924803-18-9 (Imprimé)

ISBN 978-2-924803-17-2 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Printemps 2019, Copyright 2020
Tous droits réservés pour tous les pays.