

Le Musical : ce titre générique qui ne définit pas un genre en soi, certes, nous a paru apte à réunir des arts cousins, au théâtre, où la comédie, sa facette populaire, mais aussi la romance, le drame ou l'épopée, constituent un genre polymorphe de la scène, à l'opéra ou sur les scènes populaires, au cinéma enfin, différé et reproductible à l'envi. Souvent négligé, ce théâtre aux racines profondes dans nos cultures a justifié un colloque à l'Ecole Centrale de Lille les 21-22 octobre 2010 et un appel international à articles. La sélection retenue n'esquisse qu'une introduction à la multiplicité esthétique des associations de la musique et du chant à l'art théâtral et invite à des travaux ultérieurs. Je veux ici rappeler que Claude avait insisté sur la nécessité de considérer les origines et influences éthiques et esthétiques du théâtre musical occidental contemporain. Nous avons d'évidence fait place à l'opéra, notamment anglais et à l'opérette française au XIXe siècle, à l'Autriche, aux sources britanniques, notamment victoriennes ou edwardiennes (Kern, Rodgers, Styne, Coleman...), à la musique et au théâtre Yiddish confortés par l'exode aux USA d'artistes face au Nazisme (Brecht, Weil, Eisler) modulant un essor prestigieux (Barber, Bernstein, Hives, Cage, Gershwin, Jazzmen, Michel Legrand...).

Trois parties permettent une esquisse du théâtre musical dans cette livraison de *Coup de Theatre*, qui, dans un premier temps décode les racines multiples du genre. Pierre Degott attentif à révéler certaines spécificités du théâtre anglais du XVIIIe siècle avec des oeuvres lyriques et dramatiques autrefois beaucoup moins cloisonnées offre une brève genèse d'un répertoire. L'indétermination générique, qui semble avoir intrigué les observateurs continentaux, expliquerait une foison de genres dramatiques qui, à partir de certaines matrices du XVIIIe siècle, ont fait florès sur la scène européenne, puis mondiale. Pour P. Degott, il serait vain de soutenir l'idée de filiations directes dans l'évolution un genre vers une autre forme, même si on a pu montrer ici ou là l'existence de passerelles. Son article tente de montrer, dans l'histoire de la scène britannique, l'imbrication permanente du théâtre lyrique et des formes parlées en soulignant les rapports entretenus entre les différentes cultures et traditions, dont on commence tout juste, à l'ère de l'étude des transferts culturels, à prendre la pleine mesure. La porosité entre les formes théâtrales, musicales ou non, atteste l'exceptionnelle vitalité du théâtre anglo-saxon. La suite de cette

livraison révèle en écho les liens entre le *Beggar's Opera* de Gay/Pepusch et l'ouvrage de Brecht et Weill, ou ceux d'autres émules (Soyinka, Dario Fo, Václav Havel, Duke Ellington, Alan Ayckbourn). De même, on oublie que certains critiques ont autrefois attribué au *ballad-opera* anglais l'apparition du *Singspiel* allemand dont est issue notamment *La flûte enchantée* de Mozart, puis, par filiation « naturelle », une diversification héritée de la tradition de l'opérette viennoise. C'est également au *ballad-opera* du XVIII^e siècle qu'Eric Walter White attribue les *Savoy Operas* de Gilbert et Sullivan, dont le succès outre-Atlantique devait tant faire pour la naissance et l'essor de la comédie musicale, notamment américaine. Samuel Cuisinier-Delorme prolonge à l'évidence le propos de P. Degott en s'attachant à l'hypertextualité musicale qui imprègne *The Convict's Opera* de Stephen Jeffreys créée en 2008 à Sidney, une parodie de l'opéra italien qui la lie intimement au *Beggar's Opera* de John Gay. Gay lui-même a absorbé dans son œuvre diverses sources musicales, dont des airs d'opéra de Haendel ou de Bach, et fait ainsi partie de cette « longue lignée de cleptomanes littéraires », pour reprendre l'expression de Sarah Kane. S. Jeffreys le devient à son tour en empruntant à *The Beggar's Opera* textes et musiques pour articuler sa propre dramaturgie. Au carrefour de la réécriture, de l'adaptation et de la transposition, sa pièce en reprend la trame et, avec quelques coupes, nombre de chansons. La musique, plus qu'accompagnement sonore de la mise en scène, est bien un élément dramatique structurant. Elle participe de la construction diégétique au même titre que le jeu sur l'ambiguïté du genre des personnages, qui ironise sur les metteurs en scène et renvoie à l'histoire du théâtre, à un certain William notamment, afin de nous faire réfléchir à la frontière entre les arts scéniques. A la suite de S. Cuisinier-Delorme, Anne Martina recherche les paradoxes de la théâtralité dans l'adaptation hollywoodienne d'*Un Jour à New York (On The Town)*. Elle inscrit sa lecture dans une diachronie mêlant évaluation historique du cinéma musical hollywoodien et analyse du film : rythme plastique, unité stylistique, intégration du chant et de la danse aux séquences narratives. Le film de Donen et Kelly, témoignerait de l'émancipation retrouvée d'un cinéma musical dégagé de ses racines théâtrales, mettant en relief une structure épisodique directement héritée des revues à thème des années trente, et des *tour-of-the-town shows* de la fin du XIX^e siècle dont celles-ci sont issues. Là où les auteurs du *musical* de Broadway (le chorégraphe Jerome Robbins et le compositeur Leonard

Bernstein) régénèrent dans une théâtralité moderne et synchrétique les modèles antérieurs, Donen et Kelly les ignorent pour « revivifier le genre cinématographique » par le biais d'une théâtralité populaire qui puise aux racines mêmes de la scène américaine. Une temporalité élargie permet de prolonger cette affirmation avec Christopher Innes qui ouvre son propos politique à d'autres genres et catégories. Le lien avec les sources françaises du cabaret est rétabli, même si C. Innes privilégie la musique dans l'histoire du théâtre populaire anglais. Inévitablement, il examine l'apport de Joan Littlewood sur la scène engagée des années 1960, notamment avec *Oh What a Lovely War*, sa création phare. C. Innes explore également les filiations du genre musical en scène avec le cinéma expressionniste allemand, notamment *L'Ange Bleu* et, à sa suite l'importante contribution de B. Brecht au théâtre musical européen, avec son influence en Angleterre, puis aux USA. Le *Beggar's Opera* de J. Gay, mis en avant par P. Degott et S. Cuisinier-Delorme surgit encore dans ce parcours diachronique. L'axe interprétatif commun entre C. Innes et Jean-Pierre Simard est celui de la satire sociale, de la protestation. L'apport de John McGrath sur la scène politique britannique permet donc à ce dernier d'illustrer la place centrale du dramaturge, de Liverpool en Ecosse, et, avec un *one woman epic* final qu'il examine plus particulièrement, de se référer aux mêmes sources d'un engagement éthique et esthétique germanique, allemand comme autrichien, qu'a théorisé Brecht, mais surtout, aux racines du théâtre et de la chanson ouvriers de la première moitié du XXe siècle en Angleterre, avec la même référence à J. Littlewood.

Au-delà de la diachronie, l'attention du lecteur sera, dans la deuxième partie, guidée vers les métissages génériques, vers les contradictions entre scènes ou entre scène et écran suggérées antérieurement, ou encore vers une interculturalité entre genres populaires et savants qui nourrit la scène contemporaine. Aleks Sierz mesure comment sur la scène anglaise déjà, un renouveau organisé du théâtre musical dans le West-End de Londres depuis les années 1980 a contrarié, concurrencé le théâtre conventionnel. Le plaisir théâtral participe d'une expérience plus large à ses yeux. *Phantom of the Opera*, *Mama Mia!* et *Jerry Springer: the Opera* marquent sa mémoire, même si 'musicals' et pièces constituent dans le West End de Londres une vaste entreprise financière. Une citation de J. McGrath en conclusion de la contribution de J.P. Simard tisse un relief complémentaire. Cet essor

importé du succès américain de la comédie musicale sur scène puis à l'écran, est illustré par des exemples contemporains. Caroline Schlenker, examine dans les écrits initiaux de Sam Shepard les limites entre texte et musique avant de proposer son étude critique minutieuse de l'opérette comique *Savage Love* qu'il a composée. Marion Boucher privilégie les relations complexes entre le texte, l'écran et la scène dans *Mary Poppins* à l'occasion, précisément, d'une création à Londres dans la mouvance des *Misérables* et de *Cats*. Comment expliquer, dans le film, comédie musicale d'animation à l'américaine, de Walt Disney, l'effacement de l'original littéraire anglais ? Comment expliquer aussi que, situant l'action dans l'Angleterre victorienne et édouardienne, il inspire aujourd'hui le théâtre londonien sous la forme d'une comédie musicale à succès. La diffusion en scène, en France, du *Roi Lion* après Londres permet à Danièle Berton de questionner l'esthétique universalisante contemporaine de ce genre, et, ainsi, de convoquer diverses problématiques classiques à la source commune des arts du spectacle, en revisitant les archétypes dramatiques et théâtraux refaçonnés au fil des siècles. Au visuel des masques avec leur écho jacobéen, propose-t-elle, s'associent les sons qui dessinent une contextualisation typée de l'ambiance aisément perceptible par le public. Les musiques et les danses mêlent rythmes, mesures et chorégraphies anciens et de modernes : le ballet classique s'allie au *modern jazz*, au *hip hop* et aux danses africaines. Ce jeu entre interprétation polymorphe et polynationale des sources et de leur transfert en scène ou à l'écran permet à Jean-Philippe Héberlé d'aborder le *Fantôme de l'Opéra* de Webber. Réécriture musicale du roman éponyme français de Gaston Leroux, *The Phantom of the Opera* est à la croisée de deux genres (opéra et comédie musicale). Il examine les tensions entre éléments purement populaires et éléments plus savants, entre influences nationales (masque jacobéen, encore, pop anglaise) et étrangères (comédie musicale américaine; opéra italien) ainsi que la manière dont le recours à tels ou tels aspects musico-dramatiques renforce la cohérence du drame et maintient l'attention du spectateur. Si une diversité de définitions et d'avis sur les aventures scéniques émerge des propos précédents, une subdivision du genre, la revue musicale, souvent négligée, est abordée par Guy Stern. Florissante dès le XIXe siècle, elle aurait pu trouver place dans la diachronie de la première partie de ce recueil. Mais c'est bien avec la seconde moitié du XXe siècle que le récital chanté structuré s'est développé. Cet article,

indispensable aux yeux de Claude et aux miens pour éclairer cette livraison des influences interculturelles, témoigne des relations avec nos amis allemands de la société sœur CDE qui nous ont aimablement permis d'offrir à nos lecteurs sa contribution à leur revue. G. Stern repère les principes de composition de spectacles autour de la chanson dans l'examen de deux revues : « Jacques Brel is Alive and Well and Living in Paris » d'Eric Blau et Mort Shulman et « Songplay » de Jonathan Eaton. Toutes deux révèlent une intention autoriale narrative certaine, visant à capter l'attention du spectateur par de fréquentes variations thématiques ou d'atmosphère. La seconde ajoute une cohésion dramatique à l'enchaînement des séquences de chansons de Kurt Weill. Le métissage de sources françaises et allemandes réinterprétées à l'aune de la culture musicale et populaire américaine est confirmé.

La mosaïque des sources croisées s'efforce ainsi avec constance dans ce volume pour suggérer que le genre musical sous ses matérialisations diverses est au cœur du spectacle vivant ou différé au même titre que le théâtre parlé. Si les notions de minorités ou de perméabilité esthétique ou éthique, de glissement politique ont parcouru l'hommage diachronique et les études synchroniques, il semble logique d'ancrer un tel constat dans l'appartenance du genre à l'histoire esthétique et politique de chaque nation. Ian Brown peut, avec sa propre expérience de dramaturge et de chercheur ou celle de John McGrath, illustrer ce propos avec le théâtre musical politique en Ecosse à la fin du XXe siècle, dont il situe également les racines historiques au XVIIIe siècle, notamment, lui aussi avec John Gay, ou avec Allan Ramsay. De Gay à Brecht, un écart par Broadway unifie notre panorama une fois de plus. Ce tribu aux compagnies théâtrales 7 :84 et Wildcat affirme la dignité du théâtre musical politique héritier de Littlewood notamment. Il resitue dans la période contemporaine l'apport transnational évoqué par J.P. Simard d'un théâtre populaire musical engagé. Virginie Privas-Bréauté peut alors confronter à ce modèle britannique principalement écossais les contours du théâtre dramatique nord-irlandais en examinant le traitement musical, dont elle développe les traits post-brechtiens à son tour, dans *The Belle of The Belfast City* (1989) de Christina Reid. Elle suggère que la théorie brechtienne offre à Reid une nouvelle façon de représenter les Troubles avec des yeux de femmes. La musique, indissociable de l'art de Brecht, est très présente dans le théâtre

ulstérien puisqu'elle peut creuser les écarts entre les deux populations ou promouvoir leur réconciliation. Virginie Roche-Tiengo complète ce panorama d'une île aux deux nations en questionnant la révolution du théâtre musical en République d'Irlande au XXI^e siècle. Elle examine dans quelle mesure les troupes du West End et, peut-être encore plus ces cinq dernières années, du Off Off Broadway ont influencé la scène nationale, et plus spécifiquement la scène dublinoise, pour esquisser les formes d'un théâtre musical proprement irlandais à l'aube du XXI^e siècle avec des comédies musicales telles que la production en 2009 de *Michael Collins, The Musical*, qui ajoute une signification épique, et d'autres, qui mêlent satire et histoire irlandaise comme *Improbable Frequency* et *The Emergency Room* d'Arthur Riordan, où Eamon De Valera chante une série de chansons de rap et *Rap Eire* esquissant avec humour un hip-hopera irlandais. Ce théâtre musical se démarque ainsi du West End et de Broadway pour trouver une voie/voix propre. En guise de synthèse conclusive à cette cohérence d'un volet teinté de spécificités nationales, Susan Blattes peut, dans le passé récent de la fin du XX^e siècle, avec l'importance de la musique et de la chanson, notamment pop américaine paradoxalement, définir l'anglicité, partagée avec son public, qui s'exprime dans *The Real Thing* de Tom Stoppard, accueillant dans cette livraison un grand dramaturge contemporain du théâtre parlé sur la scène musicale. La diversité des chansons empruntées par Stoppard allie une intertextualité fondée sur leur irréel fictionnel qui nourrit celui des dialogues dans leur jeu d'inversion et de renversement à la recherche d'une déconstruction des certitudes sur un vraisemblable. L'inclusion de 'pop songs' contribue au dévoilement retenu dans un jeu interculturel manifeste qui associe le public populaire à la quête du vrai, 'the Real Thing', suggère S. Blattes.

La riche diversité et la complémentarité évidente des approches et des exemples traités et discutés dans une présentation bilingue qui associe chercheurs confirmés ou doctorants, européens et nord-américains, unit d'évidence les discours éthiques et esthétiques de cette première approche générique par notre groupe de recherche international associatif d'un propos sur le théâtre musical qui meuble un quasi vide dans la critique du théâtre musical en France

Jean-Pierre Simard