

La réécriture de *the Beggar's Opera* de John Gay : l'hypertextualité musicale dans *The Convict's Opera* de Stephen Jeffreys.

Samuel Cuisinier-Delorme

Doctorant A.T.E.R., Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand).

Prenez un spectacle du XVIII^{ème} siècle, transposez-le XIX^{ème} siècle dans une mise en scène du XXI^{ème} siècle, créez le tout à Sidney en 2008 avant une tournée en Grande-Bretagne, et vous obtenez *The Convict's Opera*, une pièce de Stephen Jeffreys, mise en scène par Max Stafford-Clark et sa compagnie, *Out of Joint*. Figures importantes du théâtre contemporain, Stephen Jeffreys a été pendant onze ans *Literary Associate* du *Royal Court* à Londres – où ont eu lieu plusieurs premières de ses pièces – et Max Stafford-Clark fut directeur du *Traverse Theatre* d'Edimbourg avant de devenir directeur artistique du *Royal Court* de 1979 à 1993. En 1993, il crée la compagnie *Out of Joint* au sein de laquelle il met en scène des pièces aussi célèbres que *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, dont il signe la première en 1996, ou encore *Blue Heart* de Caryl Churchill. Dès 1988, il s'intéresse au sort des prisonniers déportés en Australie dans les années 1780 pour y fonder la première colonie pénitencière en mettant en scène *Our Country's Good* de Timberlake Wertenbaker au *Royal Court*, reprise à Sydney en 1998. Dix ans plus tard, à Sydney également, il s'attelle à une création sur le même thème en mettant en scène *The Convict's Opera*. L'œuvre de Jeffreys relate le quotidien de prisonniers exilés en Australie qui, pour tuer l'ennui d'une longue traversée en mer, décident de mettre en scène *The Beggar's Opera* (*L'Opéra du Gueux*) de John Gay.

Au carrefour de la réécriture, de l'adaptation et de la transposition, la pièce de Stephen Jeffreys reprend notamment la trame de *The Beggar's Opera* ainsi que certaines chansons. Les deux textes entretiennent ainsi une forte relation hypertextuelle, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, et Jeffreys ne cache pas ses emprunts à l'œuvre originelle, à laquelle il ajoute d'autres chansons plus contemporaines pour agréementer sa trame narrative.

Il s'agira dans cette étude de replonger d'abord dans l'œuvre de John Gay, inventeur d'un genre nouveau : le *ballad opera*, considéré comme

ancêtre de la comédie musicale. Nous étudierons ensuite la relation intertextuelle qui lie les œuvres en coprésence : la manière dont l'œuvre de Gay est absorbée dans la pièce de Jeffreys nous permettra notamment de comprendre l'utilisation et l'incorporation de la musique. Enfin, la question de la mise en abyme – puisque l'on trouve une comédie musicale existant à l'intérieur d'une pièce elle-même musicale – nous conduira ensuite à nous interroger sur le discours métathéâtral dans *The Convict's Opera*.

Aux sources de la comédie musicale : le *ballad opera*.

Le *ballad opera* est un genre théâtral musical qui apparaît au XVIII^{ème} siècle sur la scène londonienne, et *The Beggar's Opera*, créé en 1728, est reconnu par les spécialistes comme le premier du genre. Œuvre composée en trois actes autour de quarante-cinq scènes et soixante-neuf chansons, elle relate sommairement le mariage contrarié de Polly et Macheath. Peachum, le père de Polly et bandit, ne voit pas ce mariage d'un très bon œil et fait emprisonner Macheath grâce à l'aide de deux femmes peu vertueuses rencontrées dans une taverne. En prison, il rencontre Lucy, la fille du gardien, à qui il a promis le mariage et qui l'aide à s'évader. À peine libre, Macheath est à nouveau capturé et sur le point d'être tué. C'est à ce moment que le gueux – censé être l'auteur de la pièce – revient et annonce que la morale voudrait que l'on pende Macheath, mais que le public est venu assister à un dénouement heureux.

L'idée de John Gay était de présenter une œuvre qui concurrencerait la suprématie de l'opéra italien, genre très en vogue en Angleterre, surtout depuis la fondation du *Queen's Theatre*, en 1705, où l'on pouvait voir une nouvelle création tous les quinze jours :

Gay a davantage écrit cette oeuvre comme un anti-opéra que comme un opéra ; la satire de l'opéra italien et de la fascination du public anglais pour ce genre constitue l'un des attraits des spectateurs londoniens du XVIII^{ème} siècle. (THE NEW YORK TIMES : en ligne)¹

Dans ce contexte de domination de l'opéra italien sur la scène anglaise, les *ballad operas* vont naître et se développer, combinant théâtre et chant sur un ton satirique. Leur structure imite celle des opéras, tout en prenant certaines libertés (on n'y trouve, par exemple, pas de récitatifs). Les conventions du genre et les valeurs morales sont détournées et parodiées

pour contribuer à la satire : chez John Gay, ce sont des voleurs et des brigands qui occupent le devant de la scène. Ironiquement, le prologue – présenté au public comme inexistant – prévient qu'il s'agit bien d'un opéra, ou presque, mais dont le mérite est de ne pas être « non-naturel » ; la satire est explicite :

BEGGAR – I have introduced the Similes that are in all your celebrated Operas; The Swallow, the Moth, the Bee, the Ship, the Flower, &c. Besides, I have a Prison-Scene, which the Ladies always reckon charmingly pathetick. As to the Parts, I have observed such a nice Impartiality to our two Ladies that it is impossible for either of them to take Offence. I hope I may be forgiven, that I have not made my Opera throughout unnatural, like those in vogue; for I have no Recitative; excepting this, as I have consented to have neither Prologue nor Epilogue, it must be allowed an Opera in all its Forms.

(THE BEGGAR'S OPERA : en ligne)

S'il n'est nul besoin de prouver l'aspect musical du spectacle (rappelons qu'il y a environ soixante-dix chansons), *The Beggar's Opera* relève-t-il de la comédie ? Sans nul doute, si l'on s'en réfère à la fin de l'œuvre où les conventions du genre opératique sont discutées et prises à rebours de manière ironique et métathéâtrale : le gueux pense que sa pendaison est nécessaire, alors qu'un acteur ne veut pas d'une tragédie. Selon lui, un opéra doit se conclure sur une fin heureuse pour plaire au public (acte III, scène 16) :

PLAYER. But, honest Friend, I hope you don't intend that Macheath shall be really executed.

BEGGAR. Most certainly, Sir. – To make the Piece perfect, I was for doing strict poetical Justice – Macheath is to be hang'd; and for the other Personages of the Drama, the Audience must have suppos'd they were all hang'd or transported.

PLAYER. Why then Friend, this is a downright deep Tragedy. The Catastrophe is manifestly wrong, for an Opera must end happily.

BEGGAR. Your Objection, Sir, is very just, and is easily remov'd. For you must allow, that in this kind of Drama, 'tis no matter how absurdly things are brought about – So – you Rabble there – run and cry, A Reprieve! – let the Prisoner be brought back to his Wives in Triumph.

PLAYER. All this we must do, to comply with the Taste of the Town.

(THE BEGGAR'S OPERA : en ligne)

Les scènes de théâtre sont entrecoupées de chansons généralement courtes pour ne pas entraver la progression de l'intrigue. À l'origine, elles devaient être chantées sans accompagnement musical. Toutefois, une semaine avant la première représentation, le producteur John Rich demanda à ce qu'un compositeur rejoigne l'équipe pour écrire des arrangements et composer une ouverture :

La principale source musicale fut un recueil de chansons, publié en six volumes dix ans auparavant et composé d'un grand nombre de ballades et autres chants. De manière surprenante, *The Beggar's Opera* devait à l'origine être interprété sans orchestre ; il était prévu que les acteurs chantent sans accompagnement. En effet, la pièce de Gay était assez bonne pour être jouée *a cappella*, mais Rich voulait un orchestre. En conséquence, on fit venir le Dr. Johann Christian Pepusch, compositeur d'origine allemande, pour régler les arrangements ; il n'est cependant pas démontré qu'il ait aidé Gay à choisir les chansons. (TRAUBNER : 11)²

D'un point de vue musical, les passages chantés sont très simples, sur des airs peu travaillés (il s'agit une fois encore de s'opposer aux conventions de l'opéra et de rire des Britanniques fascinés par la virtuosité des musiques italiennes). Ce sont des reprises, et non pas des créations originales, ce qui contribua à la popularité du spectacle. De nouvelles paroles furent écrites sur les chansons déjà existantes, afin que la satire de l'œuvre s'exprimât également par la parodie musicale. On retrouve des airs traditionnels et populaires, mais aussi – de manière plus surprenante – des musiques de comptines pour enfants et quelques airs d'opéra. Cependant, Gay puisa essentiellement ses sources dans les *ballads*, des romances qui ont donné leur nom au genre musical. Il ne s'agit pas de ballades au sens originel médiéval (c'est-à-dire une forme fixe lyrique), mais plutôt de *broadside ballads*, apparues au XVII^{ème} siècle :

La ballade, la plus célèbre des formes populaires, était aussi par son contenu la plus variée. [...] L'amour et la religion ressortent comme les deux thèmes majeurs, à peu près égaux en importance. Les chansons à boire, tout aussi populaires, aidaient, comme une promesse, à « éloigner le froid de l'hiver ». [...] D'autres ballades servirent de premiers journaux, permettant de relayer incendies, crues, événements politiques et autres récits tirés par les cheveux de monstres et de prodiges. (REAY : 204)³

L'hypertextualité musicale : du *Beggar's Opera* au *Convict's Opera*.

John Gay a absorbé dans son œuvre différentes sources musicales et fait partie de cette « longue lignée de cleptomane littéraires » (KANE : 213), pour reprendre l'expression de Sarah Kane. Stephen Jeffreys le devient à son tour en empruntant à *The Beggar's Opera* textes et musiques autour desquels il construit sa propre dramaturgie. Pour Julia Kristeva, « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (KRISTEVA : p. 85). La construction en forme de mosaïque produit la structure *The Convict's Opera*. Afin de justifier son emprunt, Jeffreys fait intervenir J. Gay dans le prologue de sa pièce – copié sur celui de *The Beggar's Opera*. Si le vol est une activité fréquente chez les prisonniers qui naviguent vers l'Australie, la cleptomanie littéraire est ici mentionnée non sans humour :

JOHN GAY. Is there to be a play?

PLAYER. Indeed, Mr Gay, and not any play: it shall be your play, *The Beggar's Opera*.

JOHN GAY. Performed by convicts?

PLAYER. Indeed.

JOHN GAY. I trust they do not take the liberties with my words they took with the property of others. (TCO : 4)⁴

La scène soulève les questions de l'emprunt, de la copie, de la transposition ou encore de l'adaptation. Stephen Jeffreys dit que sa pièce est adaptée de *The Beggar's Opera*. Néanmoins, parler d'adaptation est délicat puisqu'il ne s'agit pas ici d'écrire une nouvelle pièce à partir d'une autre plus ancienne, mais bien de créer une œuvre originale autour d'une source antérieure qui sert de canevas à *The Convict's Opera*. La pièce de Jeffreys se situe plutôt entre l'emprunt et l'hypertextualité, qui, d'après la terminologie de Gérard Genette, se définit comme « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (GENETTE : 13).

En écrivant *The Convict's Opera*, le dramaturge a conservé la structure de *The Beggar's Opera* : un prologue suivi d'une ouverture, puis trois actes de respectivement treize, quinze et dix-sept scènes. Il a conservé le texte original, ainsi que les chansons, mais en faisant quelques coupes : il ne

reste, par exemple, plus que trente-trois des soixante-neuf chansons initiales. La construction des pièces en coprésence est parallèle et offre une relation intertextuelle très claire. La représentation de *The Beggar's Opera* s'inscrit dans *The Convict's Opera* : elle est effective, mais elle est présentée tantôt comme répétitions, tantôt comme extraits de représentations lors de diverses escales du navire. Autour de ce squelette, Jeffreys construit l'histoire de dix détenus qui décident de monter la pièce de Gay durant leur traversée. Si le capitaine du navire avoue qu'il aurait préféré que les bagnards étudient la Bible, il n'a finalement rien contre l'idée de ce spectacle ; après tout, la musique adoucit les mœurs. . .

Stephen Jeffreys ne fait que perpétuer la démarche de John Gay : si ce dernier a utilisé des airs d'opéra de Haendel ou Bach, Jeffreys poursuit cette démarche. *The Convict's Opera* n'est pas uniquement musical par les chansons de l'œuvre source : hormis les airs de *The Beggar's Opera*, simples reprises opérées par le jeu de l'incorporation d'une pièce dans l'autre, le dramaturge propose, par l'ajout de quatorze chansons, l'utilisation de la musique comme élément original de sa création, procédé très en vogue dans le théâtre contemporain, comme le souligne Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* : « la musique de scène ou à la scène a pris une importance considérable, ces dernières années, au point de devenir la structure qui rythme tout le spectacle ». Les chansons supplémentaires représentent environ un tiers des morceaux de la pièce ; les références vont d'Elvis Presley à Sonny Curtis, en passant par The Proclaimers ou Leonard Cohen.

La musique n'est pas qu'un accompagnement sonore de la mise en scène, mais bien un élément structurant, utilisé à des fins dramatiques, qui participe de la construction diégétique. D'après Patrice Pavis, la musique peut avoir diverses fonctions, dont :

- Illustration et création d'une atmosphère correspondant à la situation dramatique. La musique répercute et renforce cette ambiance. (musique d'accompagnement).
- Structuration de la mise en scène : alors que le texte et le jeu sont souvent fragmentés, la musique relie ses éléments épars et forme un continuum. Elle ponctue parfois les temps forts de la mise en scène.
- Remplacement total du texte. (Pavis, p. 224)

Pour certaines chansons, Stephen Jeffreys propose de nouvelles paroles données dans le texte, et la mention « *To the tunes of* + titre de la chanson » apparaît comme référence explicite. Le dramaturge ne fait que perpétuer la tradition de Gay qui consiste à emprunter une musique pour créer une nouvelle chanson. La musique prend la fonction de « structuration de la mise en scène » et « remplacement total du texte ». C'est le cas notamment du prologue, où les comédiens chantent en chœur, référence implicite au chœur antique des tragédies. Dans d'autres cas, les chansons – utilisées dans leur version originale – servent d'accompagnement à la scène ; la musique remplit alors sa fonction « d'illustration et de création d'une atmosphère correspondant à la situation dramatique. » Le décalage entre l'époque de l'histoire (XIX^{ème} siècle) et celle des chansons (années 1960-1980 pour la plupart) n'est pas synonyme d'anachronisme. Il s'agit plutôt d'un signe d'intemporalité et d'atemporalité : la musique transcende les périodes et la diégèse pour structurer la dramaturgie de la pièce. Stephen Jeffreys ne laisse néanmoins aucune indication sur l'utilisation des chansons : elles sont uniquement mentionnées par une indication scénique, mais il n'est nulle part précisé si elles interrompent les scènes ou fonctionnent uniquement en accompagnement musical.

L'intégration de chansons contemporaines est plus surprenante dans la structure même de *The Beggar's Opera*, puisque certaines ne sont plus celles de la partition originale mais des ajouts qui viennent agrémenter le texte de John Gay, comme c'est le cas par exemple à l'acte II, scène 9 : la chanson « *She's so vain* » de Carly Simon est réécrite pour devenir une ode déclamée par Lucy accompagnée d'un chœur et adressée à Macheath. Ce procédé, le plus abouti quant à l'utilisation de la musique, prouve que *The Convict's Opera* est bien plus qu'une pièce et appartient assurément au genre du théâtre musical, c'est-à-dire « cette forme contemporaine [qui] s'efforce de faire se rencontrer texte, musique et mise en scène visuelle, sans les intégrer, les fusionner ou les réduire à un dénominateur commun [...] et sans les distancier les uns par les autres » (PAVIS : 377-378).

L'hybridation au service du métathéâtre.

La multiplicité des supports (textuels, musicaux, et chorégraphiques dans une moindre mesure) du discours dans *The Convict's Opera*, par le jeu

de la mise en abyme, permet ainsi une double lecture du texte de Stephen Jeffreys. En effet, *The Convict's Opera* est un spectacle dans lequel l'intrigue tourne autour de la mise en scène d'un autre spectacle ; le commentaire métathéâtral s'inscrit alors au cœur du discours de la pièce. La mise en abyme est complexe puisque le public assiste, dès le prologue, à une scène où les personnages annoncent qu'ils vont eux-mêmes assister à une pièce dans laquelle s'en joue encore une autre. Le plateau se transforme dès lors en un lieu métathéâtral : il est certes le lieu de la diégèse de *The Convict's Opera* – c'est-à-dire le pont d'un bateau – mais il sert aussi de lieu de répétition et de représentation. Seuls les changements de costumes et de décors permettent d'identifier le niveau de lecture. La position du public participe également à la mise en abyme, puisqu'il est parfois pris à partie (ouverture de la deuxième partie, par exemple), où il devient public de *The Beggar's Opera*, faisant par conséquent office de figurant dans *The Convict's Opera* :

WILLIAM comes forward and harangues the audience returning from the interval.

WILLIAM. Are there any virgins aboard ship? No, no, I do not mean that kind of virgin. Three months in a floating mixed dormitory and a stop in steamy Tenerife? Not likely. I mean the other kind. The ones who have never before crossed over. (*Pause.*) What a merry bunch of convicts you are. I mean the ones that have never before crossed over the Equator. Hands up if you've crossed the Equator. (*Looks around.*) Not in a plane! On sea. (*Looks at diminishing number of raised hands.*) That's better. (*Picks seasoned-looking audience member*) Yes Sir/Madam, I could tell you you were no virgin. With one solitary glance. Well, for that vast majority who are, in this one respect... intact... we will honour you with the ceremony of crossing the line. (TCO : 53)

Il semble difficile de faire l'impasse sur le prénom du metteur en scène de *The Beggar's Opera*. Il s'agit d'un certain William, à l'ambiguïté sexuelle évidente – son crime est l'homosexualité, et son attirance pour les hommes le conduit en déportation. Jeffreys verrait-il en ce personnage ambigu le spectre d'un grand dramaturge anglais, acteur et metteur en scène du même prénom? Rien ne semble indiquer le contraire, car la pièce est construite autour de références au théâtre élisabéthain. « A man who looked like a woman but was a man » (TCO : 43) : n'est-ce pas finalement le leitmotiv des acteurs de la Renaissance, où seuls les hommes étaient autorisés à jouer et devaient ainsi interpréter des personnages

féminins. Il y a à ce sujet au début de l'acte II un débat qui oppose hommes et femmes sur les rôles que chacun devrait / pourrait jouer ; les femmes se proposent alors de jouer des rôles masculins. Ben considère que d'un point de vue moral, les femmes, même si elles ont le droit d'être sur scène, ne devraient pas se travestir. Les femmes ne fléchissent cependant pas et décident de jouer des rôles masculins. Leur masculinité simulée effraie tout autant qu'elle surprend : « *The MEN are impressed, BARTLEMY and TOM actually frightened* » (TCO : 36). Harry finit par soulever un problème d'équité en se demandant si les hommes ne devraient pas jouer des rôles féminins en retour :

HARRY. If the women are to play extra men in the gang, then, logically, the men should portray women in the female gang (TCO : 36).

S'ensuit un débat sur les affronts que subiraient les hommes déguisés en femmes, jouant devant d'autres prisonniers qui n'hésiteraient pas à moquer la supposée virilité menacée des acteurs. William fait procéder alors à un vote démocratique : chacun aura la liberté de jouer un rôle de l'autre sexe pour les besoins de la pièce. L'ambiguïté ainsi créée questionne donc le genre et l'identité des acteurs. William finit par avouer que cette confusion lui plaît : « *With everyone on stage, it's exciting* » (TCO : 36). D'ailleurs, si l'ambiguïté sexuelle n'est pas réellement mentionnée dans *The Beggar's Opera* et *The Convict's Opera*, elle est fortement présente dans *Polly*, une suite que Gay avait écrite mais qui ne fut jamais montée. On y découvre ladite Polly, déguisée en homme pour suivre Macheath en déportation, qui tombe amoureuse sur le bateau de Jenny Diver, elle aussi déportée. La scène est considérée comme le premier baiser lesbien sur la scène anglaise. Cette même ambiguïté se lit dans certaines comédies de Shakespeare où certains personnages féminins se travestissent en hommes : la confusion est réelle puisque des acteurs masculins jouent des femmes devant se faire passer pour des hommes...

Un court passage de la pièce renvoie au théâtre médiéval. En effet, lorsque Harry explique sommairement les conditions que les déportés vont rencontrer durant leur traversée, il personnalise les fléaux dont seront peut-être victimes les passagers. Il les présente comme des compagnons, chacun bénéficiant d'ailleurs d'une majuscule, dessinant ainsi un lien avec les allégories des moralités :

HARRY. Let me introduce you to your new companions to be. There will be Disease. There will be Hunger. There will be Cruelty. There will be Despair. (TCO : 12)

Non seulement S. Jeffreys connaît ses classiques (il nourrit son théâtre de nombreuses allusions à des formes et des thèmes classiques), mais il fait également pénétrer le spectateur dans le monde du spectacle : la scène est jonchée de costumes, de textes, d'accessoires, d'éclairages. Il n'hésite pas non plus à parodier les caprices d'acteurs qui n'acceptent un rôle que selon son importance ou une actrice qui prétend avoir d'autres propositions de rôles. Le dramaturge tourne en dérision l'univers des comédiens et des metteurs en scène en proie à une intellectualisation affichée :

WILLIAM. There is a question to consider. Peachum and his wife. Are they both angry with their daughter, I mean, equally angry? Perhaps Mrs Peachum is less angry because she, in her youth, has made the same mistakes that Polly does.

BETT. That would make her more angry. At least it would make me more angry. (TCO : 18)

La remarque de Bett n'est pas anodine et renvoie à l'identification de l'acteur à son personnage. Si l'on peut défendre à la fois l'idée que l'acteur projette une partie de lui-même dans son personnage pour le créer, d'autres théories rejettent ce concept. Dans *The Convict's Opera*, les prisonniers préparent une pièce qui traite de brigands : la catharsis est évidente et les acteurs en herbe peuvent puiser leur inspiration dans leur propre expérience. D'ailleurs, les bagnards ne sont finalement que des personnages perpétuels, à qui l'on assigne un rôle dont ils ne peuvent jamais se défaire, comme le souligne Harry dont l'expérience illustre cette étiquette indécollable :

HARRY. On the ship back I had one thought: now that I have been cleansed they cannot touch me. But they had a different opinion. I was a convict. So when our rich farmer gets his throat cut and his gold taken, I must be the culprit, mustn't I? (TCO : 79)

Harry est un personnage victime de son passé, de ses actes. En interprétant Macheath dans *The Beggar's Opera*, c'est toute son histoire qu'il met en perspective. S'il profite d'une escale du bateau pour s'échapper, il est rattrapé. Il doit jouer son rôle pour une ultime représentation : « The show must go on » devient son leitmotiv, si bien qu'il finit par ne plus faire de différence entre son personnage et lui. Il est Macheath, comme il le dit

à ses camarades. Cet amalgame se traduit alors par la fusion des œuvres : *The Beggar's Opera* se confond avec *The Convict's Opera* pour ne former plus qu'une œuvre hybride où Harry, acteur dans l'une, personnage dans l'autre, profite d'une représentation pour s'évader :

HARRY has the rope from off his neck and makes a run from the side. A comic chase where the play, the execution and the arrival in Australia all come together. HARRY just avoids his captors. In the split second before he jumps over the side, there is a freeze.

HARRY. Oh, Neptune, if you have ever loved an actor, love this one now.

Action resumes. HARRY's in the sea and swimming. [...]

HARRY. Harry, you are no more. From now it is not enough to play the hero. You must be the hero. MacHeath lives. (TCO : 99-101)

L'hybridation des deux pièces se présente comme ultime étape dans la réécriture de Stephen Jeffreys. *The Convict's Opera* est bien plus qu'une adaptation de *The Beggar's Opera* qui apparaît à la fois comme source et prétexte (ou pré-texte) de l'œuvre de Jeffreys, mais également comme finalité dramatique : re-présenter l'œuvre de John Gay. Par un système de collages, Jeffreys a construit une œuvre homogène dans son hétérogénéité, où la multiplication des références théâtrales et musicales – des moralités à la musique pop et du théâtre élisabéthain à l'opéra – font de *The Convict's Opera* bien plus qu'une pièce de théâtre. Jeffreys questionne les origines et les aboutissants de la comédie musicale, s'interroge et imagine une œuvre composite, un *patchwork* générique dont le but est de nous faire réfléchir à la frontière entre les arts scéniques – une frontière sans cesse repoussée et abolie, conduisant à l'exploration de nouveaux territoires ; un peu comme ces prisonniers conduits vers cette terre inconnue qu'est pour eux l'Australie, mais avec la liberté et la création artistique comme compagnes de voyage...

BIBLIOGRAPHIE :

Pièce de théâtre primaire :

JEFFREYS Stephen, (2008) *The Convict's Opera*, Londres, NHB.

Autres pièces de théâtre citées :

KANE Sarah, (2001) *Complete Plays*, Londres, Methuen.

Ouvrages référentiels :

- GENETTE Gérard, (1982) *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil.
KRISTEVA Julia, (1969) *Séméiotikè*, Paris, Le Seuil.
PAVIS Patrice, (2006) *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
REAY Barry, (1988), *Popular Cultures in England 1550-1750*, Oxford, Taylor & Francis.
TRAUBNER Richard, (2003) *Operetta: a theatrical history*, Oxford, Routledge.

Pages web :

The Beggar's Opera texte intégral en ligne (projet Gutenberg), visité le 03/10/2010. <http://www.gutenberg.org/files/25063/25063-h/25063-h.htm>

The New-York Times, « The Beggar's Opera, An 18th-Century Satire », visité le 03/10/2010 : <http://www.nytimes.com/1990/05/10/arts/review-music-the-beggar-s-opera-an-18th-century-satire.html>

Notes :

- ¹ « Gay wrote the work more as an anti-opera than an opera, one of its attractions to its 18th-century London public being its lampooning of the Italian opera style and the English public's fascination with it. »
- ² « The chief song-source was a six-volume songbook published a decade before that included a vast number of ballads and other songs. Surprisingly, *The Beggar's Opera* was originally intended to be performed without an orchestra; the actors were meant to sing the songs without accompaniment. Indeed, Gay's play was good enough to be played a cappella, but Rich wanted an orchestra. Accordingly, the German Dr. Johann Christian Pepusch was called in to do the orchestrations, although it is by no means clear that he helped Gay choose the songs. »
- ³ « Ballads, the best known of the popular forms, were also the most varied in content. [...] Love and religion emerge as the two leading themes, roughly equal in importance. Drinking-songs, also popular, helped to 'drive the cold winter away', as they promised. [...] Other ballads served as proto-newspapers, reporting fires, floods, political events and far-fetched accounts of monsters and prodigies. »
- ⁴ Toutes les références à la pièce *The Convid's Opera* sont mentionnées par l'abréviation TCO dans les citations et renvoient à l'édition publiée par Nick Hem Books, Londres, en 2008.