

La révolution du théâtre musical en Irlande au XXI^e siècle.

Virginie Roche-Tiengo, Université Paris13.

La parrhèsia, « le dire vrai » pour Platon, « le courage de dire vrai » chez Michel Foucault, la question deleuzienne de la nouveauté et de l'engagement politique à travers une relecture et une réécriture du passé sont essentiels à toute analyse pertinente du théâtre musical en Irlande au XXI^e siècle. Son théâtre musical est révolutionnaire dans les thèmes qu'il aborde. L'Irlande n'a, en effet, presque aucune tradition de théâtre musical professionnel propre après l'insurrection de Pâques en 1916 contre la Grande Bretagne. Au XX^e siècle, un riche théâtre littéraire ne laissa aucune place significative au théâtre musical qu'il soit original ou mimétique du théâtre musical américain ou britannique plus populaire et à grand budget. L'ouverture du Grand Canal Theatre de Dublin le 18 mars 2010, le plus grand théâtre d'Irlande avec une capacité de 2100 places donne l'opportunité à des troupes nationales et internationales de proposer un théâtre musical à grand budget et pour un public plus vaste que celui que fréquente l'Olympia, le Gate ou le Gaity, théâtres dublinois qui ont produits des comédies musicales ces dix dernières années. Le théâtre musical irlandais est balbutiant mais a un fort potentiel d'exportation dans les pays anglophones où la diaspora irlandaise est installée. Il n'est pas dans notre propos de comparer Dublin à New York ou Londres mais de donner un éclairage sur l'expérimentation de potentialités nouvelles en Irlande. Broadway, qui déjà en 1947 produisait des comédies musicales sur l'immigration irlandaise telle *Finian's Rainbow*, adapté par Francis Ford Coppola en 1968 et le West End ont été, sont et demeurent les centres anglo-saxons névralgiques, économiques et artistiques du théâtre musical. On note aussi l'importance grandissante de Paris avec *Notre Dame de Paris* en 1998, *Les Dix Commandements* en 2000, *Roméo et Juliette* en 2001, ou des versions originales jouées au théâtre du Châtelet telles *The Sound of Music*, *Show Boat*, *My Fair Lady* et *Sweeney Todd* ou des sujets très vendeurs (*Le Roi Soleil*, *Mozart*, *l'opéra Rock*, *Dracula*...) et de Vienne avec *Elisabeth* (1992) qui a stimulé la production de comédies musicales autrichiennes ou allemandes parmi lesquelles on compte

plusieurs *Ludwig II*, un *Mozart!* et une *Rebecca* d'après Hitchcock. Pour reprendre Michael Kantor, la comédie musicale a toujours été un mélange d'art élevé et commun, de musique, de comédie, de business et de show. Après un essor économique sans précédent dans son histoire, l'Irlande fait aujourd'hui face à une récession économique de grande envergure. Quel avenir pour ce théâtre musical naissant dans une Irlande en pleine crise financière, économique et sociale ? Les thèmes abordés sont-ils liés aux bouleversements économiques du pays ?

Nous verrons en un premier temps dans quelle mesure l'engagement politique des dramaturges, des acteurs, des passeurs de texte lors de l'insurrection de 1916 est repris dans *Michael Collins : A Musical Drama* en 2008. L'engagement par la plume de Yeats n'est-il pas aussi un embarquement dans le réel ? Comment le théâtre de l'insurrection en 1916 peut-il devenir une insurrection musicale au théâtre ? On s'interrogera sur l'engagement politique et le désengagement dans le théâtre musical irlandais.

Les troupes du West End et peut-être encore plus ces cinq dernières années du Off Off Broadway ont également influencé la scène irlandaise et plus spécifiquement la scène dublinoise mais nous assistons aussi à la naissance d'un théâtre musical proprement irlandais à l'aube du XXI^{ème} siècle. Nous verrons ce qui signifie la parrhèsia satirique de l'histoire irlandaise avec *Improbable Frequency* et *The Emergency Session* d'Arthur Riordan. Puis nous nous attacherons à analyser l'émergence d'un théâtre musical qui mêle satire et football irlandais dans *I, Keano*. Nous verrons ainsi comment le théâtre musical irlandais tente de se démarquer de l'influence du West End et de Broadway pour trouver une voie/voix propre.

1- Michael Collins, théâtre de l'insurrection et insurrection musicale au théâtre

Pourquoi utiliser le terme de « théâtre musical » ? « Les Anglo-Saxons disent simplement « *musical* », abréviation de « *musical comedy* » ou « *musical play* », ou encore d'une dénomination plus générale : « *musical theater* » (...) Les francophones ont adoptés une étiquette qui porte à confusion : « comédie musicale ». (Alain Perroux, *La comédie musicale, mode d'emploi*, p.12). Ce terme ne nous convient nullement pour l'étude des

Musicals irlandais que nous allons analyser. Nous ne sommes pas dans le genre théâtral complémentaire de la tragédie, cette comédie qui dès l'Antiquité « a pour objet de divertir soit par la peinture des mœurs et des ridicules, soit par des situations plaisantes » (Dictionnaire de l'Académie française) mais dans un théâtre musical qui aborde des sujets sérieux et historiques qui peuvent conduire à des dénouements tragiques et qui traite aussi des sujets plus légers et divertissants. Nous utiliserons donc le terme de théâtre musical plus générique pour penser la multiplicité de ses interprétations. Car pour Deleuze, « Penser, c'est expérimenter, mais l'expérimentable, c'est toujours ce qui est en train de se faire _ le nouveau, le remarquable, l'intéressant. » (Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p.106). Avec *Michael Collins*, - *A Musical Drama* (2008), le théâtre musical tente l'expérimentation d'une visite dans le passé mortifère de l'Irlande durant l'insurrection de Pâques, puis la Guerre Civile et d'une relecture de *Cathleen ni Houlihan*. Mais peut-on reprendre la phrase de Nietzsche si chère à Deleuze, « Agir contre le passé, et ainsi sur le présent, en faveur (je l'espère) d'un temps à venir » (Nietzsche, *Considérations inactuelles*, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie ») pour définir et expliquer le choix artistique d'un tel sujet ?

Dans *Michael Collins*, - *A Musical Drama* (2008), la pièce de W.B. Yeats, *Cathleen ni Houlihan* est le cadre théâtral dans lequel est enchâssé un récit intérieur, le récit de la vie de Michael Collins. Nous sommes en présence d'un théâtre musical encadré, d'un théâtre dans le théâtre musical. Bien que le personnage « Mother Ireland » demeure dans le récit intérieur, les personnages jouant les acteurs de l'« Abbey Theatre » se transforment en narrateurs et deviennent d'après Bryan Flynn, le librettiste, le compositeur et le metteur en scène de *Michael Collins* semblables au chœur d'une tragédie grecque. La mise en abyme du théâtre musical, *Michael Collins* dans le théâtre littéraire irlandais de W.B. Yeats est une quête infinie de l'origine. L'origine de la création d'un théâtre nationale est étroitement liée à la naissance de la nation et de la République d'Irlande. *Michael Collins*, a pour cadre historique l'insurrection de Pâques (Easter Rising) en 1916.

In 1916 it was easy for Dubliners to mistake the Easter Rising for an Easter dramatising. They lived in a town of many theatres, where audiences were accustomed to watching noble patriots fighting valiantly

against British enemies and impossible odds. The 1916 insurrection occurred near to, on top of, and inside these playhouses. (The Coliseum was completely demolished during the fighting..., Liberty Hall was blown down apart by artillery shells...). British troops mustered around the Abbey Theatre, where they found themselves disquietingly surrounded by playbills for *Cathleen ni Houlihan*. (Moran, 15-16)

Le passage des acteurs de *Cathleen ni Houlihan* au théâtre musical *Michael Collins*, - *A Musical Drama* aux cotés des insurgés et des patriotes irlandais fait références aux acteurs de l'Abbey tels Helena Molony, Arthur Shields qui en 1916 ont pris part à l'insurrection et ont été emprisonnées ou sont morts. Même en prison, ils se languissaient du théâtre. Yeats leur rendit hommage dans « Three Songs to the One Burden » (*Collected Works*, 330) :

Come gather round me players all :
Come praise Nineteen-Sixteen,
Those from the pit and gallery
Or from the painted scene
That fought in the Post Office
Or round the City Hall
Praise every man that came again,
Praise every man that fell.

Cathleen ni Houlihan est la structure enchâssante de *Michael Collins* et permet un jeu de miroir entre la vérité historique, la naissance d'un théâtre national et l'interaction entre théâtre et insurrection. La mise en abyme désigne ici la relation de similitude car les acteurs deviennent des insurgés et les insurgés des acteurs. L'insurrection est théâtre et le théâtre insurrection. Michael Collins n'a-t-il pas déclaré en 1916 : « Looking from the inside (I was in the GPO) it had the air of a Greek tragedy about it. » (Moran, 18).

Dans *Michael Collins*, la vie de Michael est décrite comme une tragédie grecque avec les acteurs de l'Abbey Theatre qui jouaient *Cathleen ni Houlihan* changeant de tableau pour devenir narrateurs de l'épique destin de Collins. Comme Velasquez incluant son propre reflet dans le miroir de *Las Meninas*, (les Ménines) et interpellant le spectateur sur l'illusion mimétique, Bryan Flynn nous offre le reflet de Michael Collins, figure historique de l'insurrection de 1916 à travers des jeux de miroir qui

brisent la frontière entre *Michael Collins* et la pièce cadre, *Cathleen ni Houlihan*. La hiérarchisation des niveaux de récit est floue car le travail de mémoire se fait tant au niveau historique que dramaturgique.

In 1916 Irish playwrights were gripped by the events in Dublin... G.B. Shaw declared it 'absolutely impossible to slaughter a man in this position without making him a martyr or a hero, even though the day before the rising he may have been only a minor poet. The shot Irishmen will now take their places beside Emmet and the Manchester martyrs in Ireland'. (Moran, 18).

La relation entre l'enchâssant et l'enchâssé est double, elle est tour à tour reflet et opposition. Selon Jean Ricardou: « Là où le sens domine, le texte tend à l'évanescence ; là où le texte domine, le sens tend au problématique. » (Ricardou, 68). Les personnages historiques du théâtre musical, tel Michael Collins ou Eamon de Valera sont encadrés par les acteurs de *Cathleen ni Houlihan*. Le temps historique se perd dans le temps évanescent de la représentation théâtrale. Le sens tend au problématique, comme l'a écrit Martin Esslin: « the theatre is the place where a nation thinks in public in front of itself » (Esslin, 101). L'enchâssement de la vérité historique de l'insurrection de 1916 avec la vision des dramaturges tel Yeats de ce même événement met en question la véracité de tout acte mémoriel.

'I told you the truth', I say yet again, 'Memory's truth, because memory has its own special kind. It selects, eliminates, alters, exaggerates, minimizes, glorifies, and vilifies also; but in the end it creates its own reality, its heterogeneous but usually coherent version of events; and no sane human being ever trusts someone else's vision more than his own. (Rushdie, 211)

Si la mémoire pour Salman Rushdie est sélective, elle est aussi unique et intrinsèque à chaque individu et à chaque peuple. Pour Kierkegaard dans *Répétition*, la mémoire s'incarne et se réactualise dans la répétition et dans la variation de l'être lorsqu'il est transporté par la musique du théâtre musicale populaire.

In a central episode of Kierkegaard's *Repetition*, the hero goes to the theatre in an effort to repeat a memorable experience... The low-level musical theatre is where one can be "carried away", as Kierkegaard puts it, turned into new variations of oneself by music, dance, and comic routines that depend on the very thing, repetition... Scott McMillin, *The*

Musical As Drama. A Study of the Principles and Conventions behind Musical shows from Kern to Sondheim, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2006, p.180.

La mémoire se construit sur une structure musicale répétitive. Dans *Michael Collins*, la musique est mémoire. La chanson *The Flag of Freedom* est présente dans la première et le second partie de l'œuvre. Elle demeure dans l'esprit du spectateur / auditeur lancinante, répétitive. Tout comme la chanson «Zombie» dans l'album *No Need To Argue* (1994) des Cranberries sur l'insurrection de 1916 :

It's the same old theme since nineteen-sixteen
In your head, in your head, they're still fighting,
With their tanks and theirs bombs,
And their bombs and their guns.
In your head, in your head, they are dying.

Musique et mémoire sont unies depuis l'Antiquité. Mnémosyne, déesse de la mémoire est mère des neuf muses, ces divines chanteuses. Les Muses dans l'*Iliade* propose d'ailleurs une mémoire omnisciente, non sélective, qui permet au Poète à travers la musique d'avoir accès aux événements qu'il raconte et de déchiffrer l'invisible.

Et maintenant, dites-moi, Muses, habitantes de l'Olympe – car vous êtes, vous, des déesses : partout présentes, vous savez tout ; nous n'entendons qu'un bruit, nous, et ne savons rien. (*Iliade*, II, 485-486.)

La musique dans *Michael Collins* est influencé par la musique traditionnelle irlandaise. On retrouve des instruments mythiques telle la flûte, attribut de la muse Euterpe, ou les instruments à cordes. Le succès de *Michael Collins* est intrinsèquement et culturellement lié à l'enthousiasme du public irlandais pour cette musique.

There were standing ovations, roars of exultation, tears of achievement, rushes of emotion, and outpourings of praise for Bryan Flynn's stunning production of his own musical Michael Collins; a Musical drama at Cork Opera House last week. (*The Munster Express*, Liam Murphy, Thursday, February 28th, 2008).

The show's recent run in Cork Opera House was a huge popular success, with audiences leaping to their feet for prolonged standing ovations after every performance. Michael Collins was widely praised by

critics, with one prominent reviewer calling it “a moving, dynamic, resonant piece of musical theatre”. (*The Irish Times*, Feb 18, 2009).

Michael Collins a été présenté au Royal Theatre de Waterford, à l’Opera House de Cork et à l’Olympia Theatre de Dublin. La musique a été acclamée par la critique :

Trevor Knight’s beautiful orchestrations of Flynn’s music adds so much to the heart-stopping impact... Emer Maycock’s Whistles/Flutes carried the heart along...(The Munster Express, Liam Murphy, Thursday, February 28th, 2008).

La complexité du théâtre musical tient à la tension tenue entre deux temps, le temps du livret et le temps des numéros musicaux chantés et/ou dansés. Le livret contient l’intrigue. *Michael Collins*, - *A Musical Drama* met en scène l’insurrection de 1916, la Guerre d’indépendance et la Guerre Civile irlandaise en s’appuyant sur quatre figures très connus de l’histoire Irlandaise Michael Collins, Eamon de Valera, Harry Boland and Kitty Kiernan. Nous sommes dans le temps de l’action et de la progression historique.

What makes the musical complex is something the Greek drama had too – the second order of time, which interrupts book time in the form of songs and dances. The choral odes in the Greek drama were danced and sung... (McMillin,7)

Le temps des numéros musicaux chantés et/ ou dansés est un temps de la transgression qui interrompt celui du livret pour donner naissance à un temps lyrique dans *Michael Collins*.

This kind of insert is the heart of the musical, any musical. It is lyrical, it gives the pleasure that follows from rhyme, melody, and meter, and it takes effort not because it blends into the plot in the spirit of integration but because it stands apart and declares that there is another order of time in the theatre, not just the cause-and-effect sequencing of plot but the lyrical repetitions of song and dance. (McMillin, 9)

Transformer un personnage historique mythique tel Michael Collins en personnage de théâtre musical, chantant et dansant semblait de prime abord déroutant pour le public irlandais.

While audiences may find the presentation of Collins's life in the form of a musical unusual, Flynn says that through his own research he discovered a story that lends itself perfectly to the genre. "It is the stuff all great tragedies are made of. It is 31 years of a most fascinating life put into the thrilling and powerful drama", he said. ...it features "live musicians and a full professional ensemble of 30 actors and singers". (*The Irish Times*, Feb, 18, 2009).

Ainsi les numéros musicaux reformulent les sources en présentant un autre mode de représentation. Nous assistons à l'irruption du dionysiaque. La transgression entraîne la multiplication des incarnations théâtrales et musicales.

That odd desire lies behind all theatre, the desire to see actors take on new characters, and it multiplies in the musical theatre, when the new characters break out in song and dance, adding musical selves to their book selves. They become doubly other, more than one person certainly, even more than two. (McMillin, 179)

La musique dans *Michael Collins* fait écho aux chansons populaires qui célébrèrent 'the Big Fellow' après son assassinat en 1922 à *Béal na Bláth* (Mouth of Flowers) dans le comté de Cork. La musique du théâtre se nourrit des chants populaires. Sous l'apparente simplicité de chansons telles que *Flag of Freedom* ou *Every Heart Awaken* dans *Michael Collins* se cache la complexité de la répétition ou de la non-répétition de schémas musicaux, lyriques ou rythmiques.

All popular songs share this intricacy to some extent _ it comes from the combination of melodic, rhythmic, and lyric patterns of repetition. Music gains meaning through the accretion of repeated combinations of phrases and rhythms, and dancers give body to these patterns through the repetitive gestures and movements of their own discipline, which reflect the music and reinvent it at the same time. (McMillin, 3)

Le temps du livret est suspendu par la répétition des chansons. La musique associée aux paroles nous renvoie aux origines mythiques du théâtre, au rituel chanté et dansé offert au Dieu Dionysos.

As music-plus-text seems to be stored in a different area of the brain than words alone, the combination of the two facilitates the memorization of extended passages of text. Thus, religious texts are

chanted in virtually all cultures and extended poetic and dramatic texts almost as universally. (Lamb)

Les chansons populaires dans leur force dionysiaque nous renvoient à la puissance mnésique, émotionnelle, sexuelle et politique de la musique. La musique est un engagement politique. Dès l'assassinat de Michael Collins, les chanteurs des rues inventent des ballades à sa gloire, leur eulogie investit la cité comme une quête de vérité. La vérité pour Socrate c'est le ciel des idées. La vérité est alors transcendance et devoir moral. Socrate a le courage de boire la cigüe après avoir conversé avec les Dieux dans le ciel des idées et affronté la turpitude des affaires humaines. Il remercie Asclépios, le Dieu de la médecine pour cette mort qui le délivre d'une vie qui n'est qu'une ombre. Michael Collins est assassiné pour son engagement politique et l'adaptation de sa vie dans un Musical n'entraîne aucun spectateur vers une insurrection révolutionnaire. Il le délivre peut-être du poids du passé. Mais nous sommes très loin d'un embarquement politique dans le réel.

2- La parrhèsia satirique de l'histoire irlandaise dans *Improbable Frequency* et *The Emergency Session* d'Arthur Riordan

Le dire vrai, le courage de dire vrai mais de façon satirique est au cœur du thème polémique abordé dans *Improbable Frequency* (2006), celui du courage d'investir les couloirs obscurs d'une histoire irlandaise sans gloire, le non-engagement auprès des forces alliées lors de la Seconde Guerre mondiale. Burlesque, satirique et politiquement incorrecte, cette comédie musicale explore le passé en mettant en cause sa neutralité lors de la seconde guerre mondiale. Nous suivons les péripéties de l'espion anglais Tristram Faraday à Dublin alors qu'il navigue en terrain minés entre des sympathisants du Nazisme, des militants révolutionnaires irlandais, des espions ennemis et des scientifiques fous. Le public suit l'intrigue dans un labyrinthe verbale et musical où se cache une satire politique et historique. Le poète, l'espion et le chercheur entrent dans une spirale de l'absurde où le sublime côtoie le ridicule

Improbable Frequency is like Tom Stoppards's *Travesties*, but larger, more insane, more colourful and with added song and dance. (The Guardian, Lyn Gardner, Friday 11 August 2006).

La musique se compose d'un pastiche éclectique et étourdissant de musiques populaires du monde. Pour Nietzsche, « la chanson populaire est d'abord à prendre comme miroir musical du monde, mélodie originelle à la recherche d'une manifestation onirique qui lui soit parallèle et qu'elle exprime dans la poésie » (Nietzsche, 48). On oscille dans *Improbable Frequency* entre chansons de pub irlandais et musique d'un cabaret allemand, musique espagnole, boogie américain ou même tango argentin. *Improbable Frequency*, par la gravité de son sujet, son burlesque et ses numéros chantés et dansés renvoie certes au mythique *Cabaret* créé en 1966 par John Kander (musique), Fred Ebb (paroles) et Joe Masteroff (livret) au Broadhurst Theatre et inspiré du roman autobiographique de Christopher Isherwood intitulé *Goodbye to Berlin*, mais *Improbable Frequency* agit contre le passé en expérimentant des potentialités nouvelles. Nous sommes dans l'Irlande d'Eamon de Valera, un pays plongé dans une ignorance bienheureuse alors que le monde est ravagé par la seconde guerre mondiale. L'aveuglement de l'Irlande et son non-engagement sont mis en exergue. La satire ouvre les yeux sur ce qui est juste mais c'est aussi pour Swift un miroir qui cache une terrible vérité. Pour Jonathan Swift, "Satire is a sort of glass, wherein beholders do generally discover everybody's face but their own." Le théâtre musical irlandais embarque le spectateur dans un questionnement politique et historique. Nous nous éloignons de tout manichéisme anglo-irlandais. Le devoir moral de vérité passe par le courage de dire l'indicible, comme la déviance de certains irlandais vers le Nazisme. La vérité ne se dévoile plus comme le ciel des idées de Socrate mais dans un embarquement satirique d'une réalité historique occultée. Ce thème difficile, sa mise en scène et en musique de façon satirique font la spécificité d'un théâtre musical irlandais engagé. *Improbable Frequency* a connu un grand succès à Dublin, à Edinbourg et amorce aujourd'hui une tournée aux Etats-Unis avec la compagnie Solas Nua à Washington.

Improbable Frequency renvoie à *The Emergency Session* d'Arthur Riordan qui met aussi en scène Eamon de Valera dans une comédie musical satirique ou l'ancien président de la république d'Irlande fait du Rap en traitant de sujets politiques et d'économie. La musique rap est le mode critique, satirique et subversif de la société irlandaise dans une autre comédie musicale satirique d'Arthur Riordan intitulée *RAP Eire*. Dans cette

comédie musicale qui critique en outre la société de consommation, le tigre celtique se transforme en lionceau apeuré. On découvre alors une mise en abyme de la consommation dionysiaque. Le théâtre musical, espace d'euphorie et de jouissance devient aussi un espace commercial qui renvoie le spectateur à la crise économique et financière qui foudroie l'Irlande. L'embarquement dans le réel dans *The Emergency Session* et *RAP Eire* se fait sur un mode non seulement satirique mais aussi cynique. Comme Diogène qui se comparait à ces maîtres de musique qui chantent un ton plus haut, pour que le chœur réussisse à trouver le ton juste, la musique Rap décoche les flèches les plus acérées contre la crise financière, politique et morale en Irlande. La surconsommation a privé l'homme de sa liberté et de sa vérité dans *Rap Eire*. Pour Deleuze, «L'homme n'est plus l'homme enfermé, mais l'homme endetté.» (Deleuze, 246). L'engagement à dire vrai libère le spectateur tout comme Diogène de son tonneau ou plus précisément de sa jarre mortifère.

3- Nouveauté, satire dionysiaque et dés/engagement politique dans *I, Keano*

La question de la nouveauté qui est essentielle à l'analyse du théâtre musical, objet protéiforme et en mutation constante nous renvoie à Deleuze qui emploie ce terme de nouveauté dans son œuvre en parlant en outre de Bergson, Sartre ou Foucault mais aussi de l'importance de l'art. Deleuze envisage en effet l'art «non pas du point de vue de l'imagination et de la fiction, mais de celui de l'expérimentation de potentialités nouvelles».(Bouaniche, 35). L'expérimentation d'un thème comme le football en Irlande transposé à l'époque romaine, avec des acteurs parlant et chantant dans un hiberno-anglais parfois familier ouvre-t-elle des potentialités nouvelles ?

La comédie musicale irlandaise, *I, Keano*, aborde le thème de la guerre civile tout comme *Michael Collins*, mais avec dérision et une certaine folie / euphorie dionysiaque. *I, Keano* est basée sur le différent qui divisa le footballeur irlandais Roy Keane et son entraîneur Mick McCarthy en 2002 lors de la Coupe du Monde de Football. Le renvoi de Keane en Irlande par son entraîneur a provoqué «une guerre civile» entre ceux qui pensaient que Roy Keane avait lâchement abandonné son

pays et ceux qui pensaient que l'entraîneur était à blâmer car il privait l'équipe irlandaise de son meilleur joueur.

The bitter dispute between the Irish midfielder Roy Keane and his team manager, Mick McCarthy, on the eve of the 2002 World Cup may seem like an unlikely inspiration for a musical. But a trio of Irish writers (Arthur Mathews (Lyrics, book), Michael Nugent (Lyrics, book), and Paul Woodfull (music)) have turned it into an all-singing all-feuding epic. Michael Nugent...compares the row between Keane and McCarthy to a Shakespearean tragedy. "It was my generation's civil war", he said. "Two huge egos were clashing and neither man was able to back down. We were inspired by the ludicrousness of an entire nation being divided over a couple of people kicking a ball around."

(Richard Jinman, *The Guardian*, February 8, 2005).

Le récit est transposé à l'époque romaine. Le général romain Macartacus conduit ses troupes sur une île lointaine afin de les préparer à combattre un ennemi féroce mais entre en conflit avec son plus valeureux guerrier, Keano.

"He came, he saw, and he walked away" is the sub-title to the show, which mirrors the events in Saipan when Keane left the team's training camp before the 2002 World Cup. (BBC Northern Ireland, February 8, 2005).

I, Keano, produit par Peter Sheridan a connu un immense succès populaire et commercial en Irlande avec plus d'un million et demi de spectateurs les deux premières années et plus de 10 million d'euros de recettes. Pour Thomas Siedhoff dans *Handbuch des Musicals*, le théâtre musical, «genre le plus jeune de la représentation, est une forme artistique dont le principe de base est, contrairement aux autres genres, de suivre presque exclusivement des critères commerciaux» (Perroux, 11). Pour Bertolt Brecht, qui critiqua les critères commerciaux qui régissent la création d'un tel spectacle, le théâtre musical est cependant un champ d'investigation au niveau esthétique.

The musical connects with Brecht more clearly on the aesthetics than on the political side. It is a matter of aesthetics that the practitioners of the musical wrote the language of ordinary people into popular songs and wrote the songs into stage entertainments that would draw crowds. (McMillin, 28).

I, Keano utilise les chansons populaires sur le mode satirique et parodique.

The songs range from cheerful Broadway-style ballyhoos and country and western drawls to disco-era anthems and cheesy pop ballads. Nothing is taken seriously, and the obviousness of a parody, coupled with the deliberate incongruity of the accents with the costumes and iconography keeps the audience laughing at everything. (Harvey O'Brien, *The Irish Times*, Feb 9, 2005).

L'Irlande divisée entre Keane et son entraîneur en 2002, comme s'il s'était agit un épineux problème politique ou économique est réunifiée par le rire, la satire et la parodie musicale. Si Brecht considère la comédie musicale à Broadway comme un espace de vacuité politique, il n'est demeuré pas que moins que c'est aussi un espace d'innovation en Irlande aujourd'hui.

The distance the genre has traveled from the early shows of Berlin and Kern through the Rodgers and Hammerstein era of mid-century and then down to the musical of today shows that the musical is open to change, even though it belongs to the centers of modern capitalism, New York and London. (McMillin, 27)

La scène irlandaise laisse une place un peu plus importante chaque année au théâtre musical. Nous sommes passés d'une comédie musicale produite en 2000 à cinq en 2005. Il est vrai cependant que le théâtre musical irlandais ne s'exporte que très mal à l'étranger et que l'Irlande reçoit les troupes du West End ou de Broadway ou les copie. Elle a du mal à inventer et à créer son propre théâtre musical. *Michael Collins* et *I, Keano* sont des exemples de succès d'un théâtre musical à livret et aux numéros musicaux proprement liés à l'histoire et à la culture irlandaises.

I, Keano affirms the importance of sporting legend to a people's sense of itself...this a postmodern history as it will doubtless be remembered, in all of its monumental inconsequentiality. (Harvey O'Brien, Feb 9, 2005. *The Irish Times*).

De Joyce à Beckett, la musique est le fantôme souverain de l'imagination littéraire irlandaise. Ulysse est parsemé d'air d'Opéras italiens, de musique liturgiques et de mélodies irlandaises, sans parler des chanteurs des rues, des compositeurs de ballades et des fragments musico-poétiques qui surgissent dans l'œuvre. Le théâtre musical irlandais au XXI^e siècle hérite de cette intelligence lyrique. Il unit le livret aux numéros musicaux chantés et/ou dansés dans une transgression des genres qui touche le spectateur dans les profondeurs abyssales de sa mémoire

musicale, sentimentale ou politique. Avec *I Keano*, il y a transgression, expérimentation (avec des happenings devant les théâtres et dans les centres villes pour présenter le spectacle) et succès commercial.

Conclusion

La parrhésia est-elle possible dans un art destiné à la consommation immédiate et facile et dont la dimension commerciale est essentielle ? Car le théâtre musical est un genre protéiforme et complexe comme nous l'avons déjà souligné. Mais c'est aussi un art à part entière qui se cherche et cherche une vérité dans un questionnement audacieux et perpétuel. Avec cette analyse du théâtre musical en Irlande au XXI^e siècle, sans dresser un historique, ni faire une analyse comparative entre Broadway, le West End et Dublin, nous avons tenté de décrire une façon de penser la représentation dans ce qu'elle a de nouveau et d'unique. Pour reprendre Deleuze, « on ne chercherait pas des origines, même perdues ou raturées, mais on prendrait les choses là où elles poussent, par le milieu (...) On ne chercherait pas l'éternel, même si c'était l'éternité du temps, mais la formation du nouveau ». (Deleuze, 165) Car le théâtre musical à l'aube du XXI^e siècle oscille entre peur et audace, celle de penser autrement l'histoire dans *Michael Collins*, le monde et l'engagement ou le désengagement dans *Improbable Frequency*, les crises politiques, économiques et sociales dans *The Emergency Session* et *RAP Eire*, mais aussi expérimenter des potentialités nouvelles avec *I Keano*.

Les théâtres de Broadway ont subi de plein fouet l'après 11 septembre 2001 et se sont réfugiés dans des valeurs sûres en montant des revivals, des reprises de célèbres musicals tels *Oklahoma*, *West Side Story*, *Into the Woods*, *Sunday in the Park* ou *Sweeney Todd*, ou en créant des Juke-box musicals, qui rassemblent les tubes musicaux d'un groupe pour tisser une histoire nouvelle autour de ces chansons, *Mamma Mia* (ABBA) ou *We will Rock You* (Queen) ou en s'inspirant du cinéma *Mary Poppins*, *Billot Elliot* (2005). A l'exception de *Wicked* (2003), les œuvres originales se sont faites rares à Broadway. L'audace de la scène Off Broadway demeure cependant avec *Urinetown*, *Avenue Q*, *The light in the Piazza* ou *Spring Awakening*. Le nouveau musical de Broadway, *Spider-Man*, *Turn off the Dark* (2011), dont les 'previews' (répétitions) au Foxwoods Theater se jouent à guichet fermé, expérimente l'osmose du style musical du groupe mythique Irlandais U2, (Bono et The Edge composent en effet la

musique et les paroles des chansons du musical) et du héros archétypal d'une Amérique en quête d'un sauveur (Julie Taymor et Glen Berger ont quant à eux écrit le livret de *Spider-Man*). Le théâtre musical au XXI^e siècle investit la pensée, la politique et l'esthétique en s'appuyant sur un melting-pot musical et historique mondial et voit triompher les multinationales du loisir tels les studios Disney. La question de la nouveauté dans le théâtre musical irlandais est liée par les thèmes qu'il aborde à la dichotomie politique, géographique et culturelle du pays. Ce théâtre poétise, par le chant et la danse, cette unité perdue et sous son apparente insouciance, tente d'agir sur le passé en faveur d'un art certes protéiforme, populaire mais aussi révolutionnaire et prompt à faire jaillir du quotidien ou de la médiocrité une beauté dionysiaque.

BIBLIOGRAPHIE :

- BOUANICHE Arnaud, (2010), *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris, Agora, Pocket.
- COOKE Mervyn, (2008), *A History of Film Music*, Cambridge, CUP.
- DELEUZE Gilles, (1990) *Pourparlers*, Paris Minuit.
- ESSLIN Martin, (1978) *An Anatomy of Drama*, London, Temple Smith.
- GANZ Kurt. (2001), *The Encyclopedia of Musical Theatre* (3 Volumes). New York: Schirmer Books.
- LAMB Andrews, (2000), *150 Years of Popular Musical Theatre*, Chelsea Michigan, Yale University,.
- MCMILLIN, Scott, (2006), *The Musical as Drama, A study on the principles and conventions behind musicals shows from Kern to Sondheim*, Princeton New Jersey, Princeton University Press.
- MORAN, James, (2005) *Staging the Easter Rising, 1916 as Theatre*, Cork, Cork University Press.
- NIEZTSCHE Friedrich, (1977), *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard.
- PERROUX alain, (2009) *La comédie musicale, mode d'emploi*, Paris, Avant-Scène Opéra.
- RICARDOU Jean, (1978), *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Ed. du Seuil.
- RUSHDIE Salman, (1995), *Midnight's Children*, Harmondsworth, Penguin.
- YEATS William Butler, (1934),- *Collected Plays*, Dublin : Gill and MacMillan, 1988.
- (1992), *Yeats's Poems*, Dublin: Gill and Macmillan,