Avant-propos

Cette vingt-cinquième livraison annuelle de *Coup de Theatre*, étape vers la centaine, j'en suis convaincu, accompagnée aussi de trois numéros hors série, marque un tournant symbolique lourd d'émotion dans la vie et les publications de notre association. Co-signé avec Claude Coulon (†), il rend hommage à notre prestigieux prédécesseur et ami, Président durant près de trente ans de notre société savante, à qui j'ai succédé. Claude nous a quittés à l'automne, lorsque les feuillages joyeux et flamboyants volent dans une délicate discrétion vers la terre pour préparer l'humus d'un avenir en fleur. Il a contribué aux choix scientifiques de ce projet autour du musical, au théâtre et au cinéma, un domaine pluriel exubérant rarement traité dans la critique théâtrale en France. Portée par son enthousiasme et son énergie avec mon aide, cette publication prend aujourd'hui corps pour magnifier une belle idée première d'Hélène Catsiapis. Le présent recueil unit dans cet hommage des amis partenaires, chercheurs européens et nord-américains reconnus à nos adhérents, professeurs, MCF, agrégés ou certifiés et doctorants sans distinction autre que la passion partagée du théâtre anglophone. Accompagnant l'adieu à Claude, d'autres feuilles se détachent doucement des frondaisons communes : après quatre ans de loyaux services, les membres du bureau du RADAC, Danièle Berton, Virginie Roche-Tiengo et moi, transmettons avec confiance le flambeau à une équipe nouvelle élargie pour présider aux destinées de notre association et de sa revue. La diversité des statuts et des établissements des sept membres qui composent ce collectif est garante de sa capacité à dynamiser et diversifier les priorités d'une association, qui, soumise aux orientations nouvelles d'une recherche individualiste et productiviste en France, a su défendre fièrement son originalité pour repartir d'un pied ferme et solidaire. Merci à chacune, à chacun d'avoir permis au bureau sortant, avec cette dernière livraison sous son égide, de faire le lien entre Claude entouré de ses amis fondateurs et cette belle équipe à venir.

Jean-Pierre Simard

Président du RADAC

Hommage à Claude Coulon

Président d'honneur, fondateur du RADAC

lors du colloque international RADAC - Ecole centrale de Lille - 21-22 octobre 2010

Président d'honneur du RADAC Claude Coulon, MCF parti depuis peu en retraite après une brillante carrière à Paris 4 Sorbonne est décédé lundi 27 septembre 2010 dans sa 70e année. Il avait passionnément préparé avec nous jusqu'à son hospitalisation courant juillet le programme du colloque (Lille, 21-22 octobre 2010) de notre société savante consacré au théâtre musical et ses sources, qui le réjouissait.

Affable, il était profondément humaniste par son immense culture, notamment théâtrale, son idée de l'Homme, son ouverture d'esprit, sa quête, sa pratique du théâtre, sa personnalité débordante et généreuse. Il maniait une langue riche et chatoyante. Reconnu comme le plus grand spécialiste en France de Tennessee Williams sur qui il avait publié de nombreux travaux, *Un Tramway Nommé Désir* avait figuré au programme de l'agrégation en 2002 et 2003 sur sa suggestion. Totalement épuisé malgré un tirage fortement augmenté, l'imposant numéro 19 de Coup de Théâtre, qui rendait compte du colloque que Claude avait organisé à la Sorbonne, en témoigne brillamment. Il était également l un des grands spécialistes d'Eugene O'Neill et d'Arthur Miller. Il avait (entre autres) obtenu un diplôme de mise-en-scène avec la mention très bien à l'époque où la Sorbonne proposait ces études. Il les avait complétées par un diplôme de Yale University pendant les deux années passées comme assistant à Kent College. Chaque colloque de notre association, chaque atelier théâtre de la SAES, jusqu'à celui de Lille en Mai 2010, permettait à un auditoire conquis d'admirer sa brillante élocution qui, sans même un regard à ses notes lui permettait de centrer sur le thème retenu une présentation intime de l'auteur, mêlant avec passion sa vie à son oeuvre. Il avait au fil de sa carrière également communiqué sa passion du théâtre en aidant les étudiants de la Sorbonne à pratiquer les planches et en dirigeant jusqu'à la fin l'atelier théâtre du Quartier Latin. Sa troupe voyageait récemment encore avec succès dans l'Europe entière. Ses conférences inter âges attiraient constamment un vaste public de

spécialistes et d'érudits passionnés. Chaque fin de printemps lui permettait de rejoindre son Béarn natal et ainsi, de nous offrir, lors de repas amicaux, de rocailleuses évocations de ce terroir et de ses richesses, notamment culinaires ou artistiques.

Une riche page enluminée et savoureuse de l'histoire française de la recherche théâtrale se referme soudain laissant orphelin la SAES à laquelle il a tant apporté, et le RADAC qu'il avait fondé et présidé durant presque trente ans. Grâce à son dynamisme exceptionnel et à la qualité des colloques et publications universitaires dont il fut l'initiateur, les membres de notre société savante comme ceux de ce groupe de recherches affilié eurent la chance de pouvoir s'épanouir dans leur carrière. Merci Claude, merci à vous les jeunes pionniers passionnés qui autour de Claude avez créé ce RADAC transversal, original, ouvert à tous, jeunes doctorants, chercheurs confirmés, retraités, sans discrimination de statut, dans une ambition de qualité sans faille. Il nous incombe de poursuivre cette tâche avec modestie.

Nicole Boireau – Hélène Catsiapis – Jean-Pierre Simard

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 XVIIIe 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 XIXe siècle dont celles-ci sont issues. Là où les auteurs du *musical* de Broadway (le chorégraphe Jerome Robbins et le compositeur Leonard

Bernstein) régénéraient dans une théâtralité moderne et syncrétique 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 engagéee 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'étoffe 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 l'île aux deux nations en questionnant la révolution du théâtre musical en République d'Irlande au XXIe 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 XXIe 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 XXe 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

Aux sources du « musical » : considérations sur le théâtre anglais du XVIIIe siècle

Pierre Degott, Professeur, Université Paul Verlaine, Metz

Cet article se propose d'examiner certaines des racines anglo-saxonnes du « musical », genre particulièrement protéiforme à propos duquel Alain Perroux rappelle l'embarras posé par un enfant illégitime dont on croit connaître l'aïeul – l'opéra –, dont on pense connaître la mère – l'opérette –, mais dont la paternité reste plus que douteuse (Perroux : 7-8). S'il n'est évidemment pas notre propos ici de trancher définitivement sur cette question, au moins pouvons-nous tenter de montrer à quel point l'indétermination génético-générique qui caractérise le genre du « musical » ne date pas d'hier. En effet, les formes théâtrales du XVIIIe siècle, qu'il s'agisse du théâtre parlé ou du théâtre lyrique, sont elles aussi concernées par ces phénomènes d'interaction et de porosité, à un degré sans doute difficile à cerner aujourd'hui, à une époque où on a pris l'habitude de considérer l'opéra et le théâtre parlé comme des univers radicalement étanches, séparés autant par leurs publics et leurs lieux de restitution que par leur histoire.

Il apparaît pourtant, quand on se penche sur l'histoire du théâtre britannique, que les choses étaient autrefois beaucoup moins cloisonnées. Ainsi, si l'on croit connaître la place de la musique dans le théâtre élisabéthain, on a parfois tendance à oublier la manière dont on représentait le répertoire shakespearien au XVIIIe siècle. Certaines pièces étaient en effet transformées en véritables opéras ou « comédies musicales » avant l'heure, comme le montrent par exemple les multiples réécritures du *Songe d'une nuit d'été* – notamment celles de Garrick – ou encore celles de *Roméo et Juliette*, pour lesquelles deux des plus grands compositeurs de l'époque, Thomas A. Arne et William Boyce, avaient composé la même année des musiques de scène d'une longueur considérable. On sait par exemple l'influence qu'eut la musique de scène de William Boyce sur la conception de la symphonie dramatique de Berlioz *Roméo et Juliette* (Fiske : 217).

Sans doute peut-on relier le caractère particulier de telles adaptations à la légendaire résistance du public anglais face à la création d'un opéra chanté de bout en bout, réticence qui devait conduire à la Restauration à l'invention du « dramatic opera » ou « semi-opera », forme théâtrale spécifiquement anglaise reposant à la fois sur une trame dramatique déclamée et sur des intermèdes musicaux autonomes non reliés par l'intrigue à la pièce principale enchâssante. L'évocation de Roger North en 1726 souligne le caractère foncièrement dichotomique de tels divertissements :

> Some come for the play and hate the musick, others come only for the musick, and the drama is pennance to them, and scarce any are well reconciled to both. Mr Betterton [...] was pleased to say, that 2 good dishes were better than one, which is a fond mistake, for few care to see 2 at a time of equall choice. (North : 307)

À l'époque de la Restauration, les interprètes attachés à un théâtre pouvaient être indifféremment distribués dans la partie parlée de la pièce ou bien dans le « masque » musical. La préface de *The Fairy Queen* de Purcell ne faisait d'ailleurs que minimiser la différence fondamentale entre les deux composantes de la pièce :

> [T]here [is] this difference only between an Opera and a Tragedy; that the one is a Story sung with proper Action, the other spoken. And he must be a very ignorant Player, who knows not there is a Musical Cadence in speaking; and that a Man may as well speak out of Tune, as sing out of Tune. (Anon. : i-ii)

Le fait que certains acteurs du théâtre parlé puissent être sollicités pour la partie musicale n'était pas sans certaines conséquences fâcheuses. Voici par exemple comment le compositeur Matthew Locke évoquait en 1675 la prestation des chanteurs de son opéra-ballet *Psyche* :

> Then, against the performance, *They sing out of Tune.* To which with modesty it may be answer'd He or she that is without fault may cast the first Stone: and for those seldom defects, the major part of the Vocal performers being ignorant of Musick, their Excellencies when they do well, which generally are so, rather ought to be admired, than their accidental mistakes upbraided. (Locke : iv)

Faut-il conclure de ces propos que le niveau musical de la scène britannique était incroyablement bas ? Plus d'un siècle plus tard, le

chanteur Michael Kelly faisait part de sa stupéfaction lorsqu'il entendit l'acteur John Philip Kemble se fourvoyer dans le rôle-titre de l'opéra de Grétry *Richard Cœur de Lion*, donné à Drury Lane :

> [...] nor did I think so much of the vocal powers of the royal captive and [...] said, 'If His Majesty is the first and best singer in your theatre, I shall not fear to appear as his competitor for public favour'. Storace laughed, and told me that the gentleman who upon that special occasion was singing, was Mr John Kemble, the celebrated tragedian, who, to serve the proprietors, had undertaken to perform the part of Richard as there was no singer at the theatre capable of representing it. (Kelly : 156-57)

Même si ce cas précis revêt vraisemblablement un caractère exceptionnel – Kemble était considéré comme un acteur qui ne chantait pas – il atteste l'extrême perméabilité qui semble avoir marqué les différents genres théâtraux alors en vigueur sur la scène britannique du XVIIIe siècle. Eric Walter White va jusqu'à imputer à la fusion des fonctions d'acteur et de chanteur le fait qu'aucune tradition d'opéra anglais digne de ce nom n'ait émergé en Grande-Bretagne au cours du XVIIIe siècle :

> Clearly the fault lay in a system which tried to combine singers and actors in the same theatre, to present operas in the same bill as plays, and to expect the audience to appreciate and relish both art forms equally. (White : 256)

Ainsi, si la distinction entre les statuts de chanteur et d'acteur fait problème au XVIIIe siècle, c'est justement par la problématique du chant et de la déclamation que cet article se propose d'aborder cette question générique, en prenant comme point de départ la carrière de certains interprètes. Il sera ensuite question de quelques parallèles entre les répertoires dits autochtones et l'opéra italien du type haendélien, la seule forme musicale qui ait pu à l'époque concurrencer ces multiples genres hybrides nationaux, mi-théâtre mi-opéra, qui semblent échapper à toute classification satisfaisante. Cette étude consacrée à la perméabilité des genres dramatiques en vogue à Londres au XVIIIe siècle s'achèvera par quelques considérations sur la descendance européenne du *ballad-opera* et sur la manière dont cette forme originale entre toutes a pu influencer le théâtre musical dans certaines des directions qu'il a prises par la suite.

Au premier chapitre du livre 9 de *Tom Jones*, l'auteur-narrateur associe, dans une de ses nombreuses digressions méta-narratives, le nom

des trois *acteurs* de son époque qui selon lui parvenaient le mieux dans les années 1740 à faire vivre un texte littéraire et à en éclairer, par le naturel et la pertinence de leur jeu, les multiples significations :

> As we must perceive, that after the nicest Strokes of a *Shakespear*, or a *Johnson*, of a *Wicherly*, or an *Otway*, some Touches of Nature will escape the Reader, which the judicious Action of a *Garrick*, of a *Cibber*, or a *Clive*, can convey to him; so on the real Stage, the Character shews himself in a stronger and bolder Light, than he can be described. (Fielding : 317)

Sur les trois noms cités dans le texte de Fielding – Garrick, Susannah Cibber et Catherine Clive –, deux sont restés à la postérité non seulement pour la façon dont ils ont, selon Fielding, révolutionné le théâtre britannique, mais également pour le rôle considérable qu'ils ont joué dans la vie musicale du XVIIIe siècle. Kitty Clive fut ainsi la créatrice de rôle de Dalila dans l'oratorio de Haendel *Samson*, ainsi que l'interprète d'autres rôles du compositeur. Susannah Cibber fut quant à elle la créatrice de la partie d'alto du *Messie* et du rôle de Micah dans *Samson*, et elle interpréta également, lors de saisons ultérieures, moult autres oratorios haendéliens. Les rares lettres de Haendel qui nous restent attestent le souci du compositeur de s'attacher les services de cette interprète, lorsque cette dernière n'était pas déjà prise par ses engagements au théâtre (Deutsch : 590-91). Comment concevoir que deux des actrices perçues par un des grands hommes de théâtre du XVIIIe siècle comme les plus marquantes de leur génération aient pu jouer un rôle aussi influent dans la vie musicale de leur époque, et *a fortiori* dans un genre, l'oratorio, qui par définition ne fait pas appel à la mise en scène et à la gestuelle ?

L'examen de l'écriture vocale de la musique composée à l'intention de ces deux chanteuses atteste certes l'étendue de leurs limites vocales et corrobore les témoignages que l'on doit aux personnalités musicales fiables de l'époque. Charles Burney, par exemple, considérait que le chant de Kitty Clive était « intolérable » (Burney : 2: 1000) et, de fait, Haendel avait été contraint d'attribuer à un personnage secondaire du drame l'essentiel de la musique destinée à Dalila.

Le cas de Mrs. Cibber paraît plus probant, notamment parce que nous possédons des documents qui nous informent sur la manière dont cette tragédienne savait déclamer un texte. Un de ces témoignages, celui de son beau-père Colley Cibber, indique que c'était la voix chantée de la jeune

femme qui lui avait permis de déceler les possibilités déclamatives de sa belle-fille :

> When they married she was a singer, but there were better voices. I thought her voice not the best, and if not best, 'tis nothing. I thought it might possibly do better for speaking. I asked her husband if he had ever heard her speak a part; he said he had, and that she did it very prettily. I tried her and was surprised to find her do it well. (Cibber : 8-9)

Même si Colley Cibber s'est plus tard targué d'avoir formé à la déclamation la jeune actrice, c'est en réalité avec le dramaturge Aaron Hill que Susannah avait répété le rôle choisi pour ses débuts au théâtre parlé. De toute évidence, la méthode préconisée par Hill mettait l'accent sur la nature musicale de la déclamation de la tragédienne, dont le texte avait été mémorisé et restitué comme une véritable partition. Si l'on se fie à Thomas Davies, un des premiers biographes de Garrick, Aaron Hill avait fourni à Susannah un script de la pièce lequel consignait, par un habile système d'astérisques, de tirets et de soulignements, chaque geste, chaque souffle, chaque respiration, chaque variation de volume, de hauteur ou de durée (Davis : 1 : 37). Citons ainsi Mary Nash, la biographe de Susannah Cibber :

> Susannah learned each line of *Zara* as if it were [...] a phrase of music. [...] [She] intoned her lines, sometimes in a slow, thrilling plaint, sometimes in rapidly dying and swelling peals. It was not quite like anything he [Theophilus Cibber] had heard before, though closest to the recitatives of Italian opera. (Nash : 89)

Et d'ajouter plus loin :

> Susannah Cibber's critics complained that she sang when she spoke tragedy and spoke tragedy when she sang [...] she seems to have been as much an actress on the concert stage as was a musician in the theatre. (Nash : 171)

Samuel Johnson, qui prisait fort peu l'opéra, désapprouvait franchement la mélodie de celle qu'il dénommait « the whining, daggle-tailed Cibber » (Boswell : 2 : 181). Même si certains comme Fielding ont manifestement été sensibles à la vérité du jeu de Susannah Cibber, il apparaît sa déclamation rythmée et mélodique ne devait pas être si différente de celle des acteurs des précédentes générations, voire comme cela a été suggéré de la déclamation des chanteurs italiens de l'époque.

L'influence qu'exerça à Londres l'opéra italien sur les répertoires dramatiques autochtones a sans doute été insuffisamment étudiée. Traitant de l'engouement de l'opéra italien londonien, la critique s'est surtout bornée à relever l'hostilité ressentie devant une forme artistique exogène et souvent perçue comme exotique, sans analyser pour autant comment les divers mécanismes dramaturgiques de cette forme musicale se sont peu à peu infiltrés dans la production anglophone locale. On sait pourtant que quelques commentateurs de l'époque, notamment Steele et Addison – particulièrement hostiles à l'opéra – recommandaient aux tragédiens anglais de s'inspirer du jeu scénique de certains des castrats italiens qui se produisaient sur la scène d'opéra.

Certaines études récentes ont également révélé l'influence qu'avait eu l'existence de l'aria *da capo* de l'opéra italien sur la manière dont les acteurs du théâtre parlé s'étaient mis à déclamer leurs monologues, devenus à cette époque une véritable pièce de virtuosité qu'il fallait isoler du flux naturel de la déclamation (Taylor : 60-61). Gary Taylor a également montré comment certaines éditions contemporaines des pièces de Shakespeare, qui signalaient par leur choix typographiques ces « pièces de résistance » étaient également influencées par la manière dont on avait pris l'habitude d'imprimer, à la même époque, les livrets d'opéra italien, pour lesquels les *arias* attendues du public apparaissaient toujours en italiques (Taylor : 81-87).

Sans doute a-t-on eu tort également de penser que ce n'est que par le biais de la satire et de la parodie que l'opéra italien a fait son entrée dans les différents répertoires « natifs », qu'il s'agisse du théâtre parlé, du *ballad-opera* ou même de ce genre encore informe qu'était l'opéra anglais, dont on sait que plusieurs échantillons recyclaient sur le mode sérieux les arias qu'on pouvait entendre en italien sur la scène voisine du King's. Inversement, les travaux récents de Ian Woodfield ont montré comment la nouvelle manière de jouer mise en place par Garrick au théâtre de Drury Lane avait eu elle aussi des répercussions sur la façon dont on représentait l'opéra italien au King's, et notamment sur les phénomènes d'interaction entre la scène et le public (Woodfield : *passim*). La controverse suscitée en 1770 par le castrat Gaetano Guadagni, lequel avait décidé de ne plus se prêter à la coutume qui consistait à interrompre la représentation pour saluer le public et bisser ses airs, au point

d'encourir tous les soirs les huées de la foule (Howard), était de toute évidence liée au travail qu'avait entrepris Garrick dans les années 1750 sur le naturel du jeu, et surtout sur les différents procédés mis en œuvre dans le but d'entretenir, de bout en bout de la représentation, le phénomène de l'illusion dramatique.

Garrick, qui avait pour l'opéra italien un goût assez modéré, n'en était pas moins un grand admirateur du jeu de certains castrats italiens, et il n'avait pas dédaigné de travailler avec Guadagni, qu'il avait, pour reprendre les termes de Charles Burney, « formé » (Burney : 2 : 876). Le critique Daniel Heartz a largement utilisé ce fait pour démontrer l'existence de liens très forts entre la réforme du théâtre anglais opérée par Garrick dans les années 1750, et la réforme de l'opéra tel qu'elle fut mise en œuvre sur le continent (Heartz). C'est précisément Gaetano Guadagni, l'*acteur* formé à Londres par Garrick, qui créa à Vienne le rôle d'Orfeo dans le premier dit « réformé » de Gluck.

C'est ce même Guadani qui, à la fin des années 1740, avait repris la plupart des rôles écrits par Haendel à l'intention de sa tragédienne, Susannah Cibber, et créé un certain nombre de nouveaux ouvrages haendéliens. Si ce fait atteste encore l'existence de solides passerelles entre des univers dont on aurait pu penser qu'ils étaient parfaitement étanches, il pose à nouveau le problème de savoir comment pouvaient sonner ces musiques, chantées tour à tour par une tragédienne réputée sans voix – Burney évoquait « a thread » (Burney : 2 : 899) – puis par un de ces castrats italiens dont on entend si souvent dire qu'ils représentaient le *summum* de l'art vocal. Les mystères liés à la restitution des répertoires anciens sont loin d'être résolus, tant il nous paraît difficile de concevoir qu'un même artiste ait pu, à l'instar de Susannah Cibber, être sollicitée pour interpréter un personnage shakespearien, un oratorio haendélien ou un personnage de *ballad-opera*.

Si l'on s'accorde généralement pour considérer que le *ballad-opera* est un des ancêtres de la comédie musicale d'aujourd'hui, on a tendance parfois à court-circuiter l'itinéraire parfois tortueux d'un genre particulièrement riche dans sa descendance. Plutôt que de nous appesantir sur les multiples réécritures modernes du *Beggar's Opera* (Böker *et al.*), peut-être convient-il d'évoquer d'autres *ballad-operas* dont le parcours a

également été marquant dans l'évolution des diverses formes du théâtre musical continental.

Évoquons ainsi l'ouvrage de Charles Coffey et John Mottley *The Devil to Pay*, créé en 1731 à Drury Lane et joué immédiatement en province et partout dans le monde anglophone (Irlande, Amérique, Jamaïque…), ainsi que sur le continent. La traduction allemande de 1743, due à Caspar Wilhelm von Borck – le premier traducteur allemand du *Jules César* de Shakespeare – fut donnée à Berlin dès 1743, puis ailleurs en Allemagne. Elle donna lieu en 1752 à la retraduction de Christian Felix Weisse pour l'ouvrage du compositeur Johann C. Standfuss *Der Teufel ist Los*, ouvrage considéré par les spécialistes du genre comme le tout premier *Singspiel* allemand. Quelques années plus tard, le compositeur Johann Adam Hiller, particulièrement associé au développement de cette forme théâtrale spécifiquement germanique, devait lui aussi mettre en musique ce livret initialement conçu sur le sol anglais. Du genre théâtral qu'est le *Singspiel* devaient naître certains des plus grands chefs d'œuvre du répertoire lyrique traditionnel, au nombre desquels on pourra compter *L'Enlèvement au sérail* ou *La Flûte enchantée* de Mozart, mais aussi, pour certains critiques, *Le Freischütz* et *Fidelio*… La tradition du *Singspiel* viennois, dont on peut donc affirmer que les racines sont résolument anglaises, devait perdurer jusqu'à l'arrivée du genre qui le supplanta, celui de l'opérette viennoise des années 1860 connue à travers les œuvres de Strauss et de Léhar. On mesure la part de l'univers anglo-saxon dans cette imbrication de formes génériques sans arrêt renouvelées au contact de genres issus de cultures et de patrimoines différents.

Un autre ouvrage anglais du XVIIIe siècle, assimilé à un *ballad-opera* même si formellement il n'en est pas un (White : 181-82), joue selon nous un rôle tout à fait particulier dans la descendance du spectacle musical de la scène britannique. Il s'agit d'une œuvre beaucoup moins connue aujourd'hui que le *Beggar's Opera*, un ouvrage intitulé *The Dragon of Wantley* que l'on doit au compositeur John Frederick Lampe et au librettiste Henry Carey. Joué tout d'abord en mai 1737 au Little Theatre du Haymarket, puis à partir du mois d'octobre à Covent Garden pour un total de 69 représentations consécutives – soit sept de plus que le précédent record du *Beggar's Opera* –, *The Dragon of Wantley* resta au répertoire jusque dans les années 1780.

Notre propos consistera à montrer comment cet ouvrage particulièrement loufoque annonce, par l'absurdité des situations représentées mais également par l'artificialité des procédés stylistiques mis en œuvre, certains des ouvrages de Gilbert et Sullivan au XIXe siècle. Rappelons brièvement l'intrigue : un certain Moore of Moore-Hall, présenté comme un parangon de vertu – « A Man of Prowess great, and mickle Might » (Carey : 250)[1] –, est prié de débarrasser son Yorkshire natal du redoutable dragon qui terrorise la région en dévorant tout sur son passage : maisons, églises, enfants, et pire encore, le beurre, les toasts et le café des honnêtes habitants du coin. Les vers « He drank up all their Coffee at a Sup, / And next devour'd their Toast and Butter up » font suite à l'air dans lequel un personnage déplore la perte de trois garçonnets :

> Poor Children three,
> Devoured he,
> That could not with him grapple;
> And at one sup,
> He eat them up,
> As one would eat an Apple. (DW : 249)

On pourra voir évidemment derrière ces récriminations une allusion à la politique de taxation de l'administration Walpole, déjà visée dans *The Beggar's Opera*. La mission de Moore est par ailleurs agrémentée de ses amours triangulaires avec Mauxalinda et Margery, derrière lesquelles on verra un nouvel avatar du duo formé de Polly et Lucy dans le précédent ouvrage.

Le lien avec les livrets de Gilbert ressort tout d'abord du rapport perpétuellement incongru entretenu entre l'action montrée et le réel. On notera ainsi l'absence de toute loi et de tout repère logiques, selon laquelle on peut en toute invraisemblance faire chanter un air d'opéra à un dragon – *topos* de la critique contemporaine à l'égard de l'opéra italien, qui faisait apparaître sur la scène des bêtes féroces… –, ou encore présenter le vol d'une tasse de café comme un pire mal que la disparition de trois enfants. L'air « Poor children three » pourrait presque annoncer, dans sa dérision des valeurs fondatrices de la société, le célèbre « Three little maids from school are we » du *Mikado*… Dans l'édition originale du livret, une réclame présentée comme le conseil avisé d'un « Grave and Learned Paedagogue » va jusqu'à recommander cet ouvrage comme méthode d'apprentissage de la lecture pour les petites têtes blondes (DW : 247).

La composante loufoque de cette pièce passe également par certains choix stylistiques. Afin de ridiculiser l'emploi de la langue italienne sur la scène du King's, le librettiste italianise comme il le peut la langue anglaise, en la triturant jusqu'aux limites du non-sens : « Margery of Rotheram Green » devient ainsi, dans le chœur final, « Margerenia / Of Roth'ram Greenia, / Beauty's bright Queenia » (DW : 259). De manière à faire ressortir l'artificialité de la rime féminine, fréquente et naturelle en italien mais rare en anglais, le texte multiplie jusqu'à la saturation les associations phoniques les plus incongrues. Les exemples suivants montrent un procédé fréquent autant chez Carey que chez Gilbert, celui qui consiste à faire rimer, de manière à mieux souligner l'artificialité de la convention, des mots d'origine anglaise avec des expressions latines d'un tout autre registre linguistique : « But first I'll drink, to make me strong and mighty,/ Six Quarts of Ale, and one of Aqua Vitae » (DW : 257.1.80-81) ; « Zeno, Plato, Aristotle, / All were Lovers of the Bottle » (DW : 251) ; ou encore :

> Insulting Gipsey,
> You're surely tipsy,
> Or non *se ipse*,
> To chatter so. (DW : 256)

Également caractéristique des deux auteurs, la mise en relation loufoque et décalée, en tout cas génératrice de comique, de différentes parties de discours. C'est ce qu'on voit avec les vers « This Dragon very modish, sure, and nice is: / What shall we do in this disastrous Crisis? » (DW : 250). Le terme « Dragon » lui-même se prête aux associations les plus bouffonnes, notamment en rimant avec les séquences « brag on » (DW : 250) ou « Rag on » (DW : 251), produites par une série de postpositions grammaticales. Dans la dédicace adressée à Lampe, le librettiste ne manqua pas d'évoquer les libertés prises avec la langue anglaise dans le but de créer ce qu'il appelait implicitement une esthétique du non-sens :

> Many joyous Hours have we shared during its Composition, chopping and changing, lopping, eking out, and coining of Words, Syllables, and Jingle, to display in English the Beauty of Nonsense, so prevailing in the *Italian Operas*. (DW : 239)

Autre élément commun entre *The Dragon of Wantley* et certains *Savoy Operas* de G&S, la parodie de l'oratorio haendélien, exclusivement mise

en œuvre par des procédés musicaux pour les ouvrages composés par Sullivan, mais présente également dans le texte verbal de l'ouvrage de Carey et de Lampe :

> Sing, sing, and rorio,
> An Oratorio
> To gallant Morio,
> Of Moore-Hall. (DW : 259)

Les dernières paroles de l'opéra, un « Huzza! Huzza! » (DW : 260) final chanté sur un chœur fugué totalement hors de propos dans un tel contexte – et évidemment dans le plus pur style du chœur d'oratorio haendélien – sont évidemment censées évoquer l'« Alleluia » obligé sur lequel plusieurs des oratorios que Haendel avaient composés jusque-là s'étaient achevés.

Il serait évidemment absurde d'affirmer que les ouvrages de Gilbert et Sullivan descendent en ligne droite du *Dragon of Wantley*, et rien ne prouve que Gilbert en ait eu connaissance. Dans le domaine de la génétique ou de la généalogie textuelle, on ne peut que s'étonner de l'existence de certains invariants, et constater comment certains germes ont réussi à « prendre » à un moment donné de leur histoire. Il serait vain également de soutenir l'idée de l'existence de filiations directes selon lesquelles un genre donné évoluerait naturellement vers une autre forme, même si on a pu montrer ici ou là l'existence d'un certain nombre de passerelles. Cet article a néanmoins tenté de montrer, dans l'histoire de la scène britannique, l'imbrication permanente du théâtre lyrique et des formes parlées. D'autre part, les rapports et influences permanents 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, contribuent eux aussi à reconsidérer et à nuancer certains jugements du passé. La porosité entre les différentes formes de représentation théâtrale, qu'elles soient musicales ou non, atteste une fois encore l'exceptionnelle vitalité du théâtre anglo-saxon, et un regard sur le passé permet assurément de mieux appréhender les multiples problématiques qu'il suscite aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE :

Pièces de théâtre primaires :

CAREY, Henry, (1737), *The Dragon of Wantley. In* Simon Trussler, ed., *Burlesque Plays of the Eighteenth Century*, Oxford, Oxford UP, 1969.

Autres œuvres citées :

ANON., (1692), *The Fairy-Queen, an Opera...*, London, Tonson.

BOSWELL James, *Private Papers*, ed. Marshall Waingrow, 2 vols., New York, McGraw-Hill, 1959.

BURNEY Charles, (1776-1789), *A General History of Music...*, ed. Frank Mercer, 2 vols., New York, Dover Publications, 1957.

CIBBER, Theophilus (1739), *The Tryal of a Cause for Criminal Conversation*, London, Trott.

DAVIES Thomas, (1780), *Memoirs of the Life of David Garrick*, 2 vols., London.

FIELDING Henry, (1749), *The History of Tom Jones, a Foundling*, New York, Norton, 1995.

KELLY Michael (1826), *Solo Recital: the Reminiscences of Michael Kelly*, London, The Folio Society, 1972.

LOCKE, Matthew, (1675), *The English opera; Or, the Vocal Musick in Psyche...*, London, Ratcliff and Thompson.

NORTH Roger, (1726), *Roger North on Music...*, ed. John Wilson, London, Novello, 1959.

Ouvrages référentiels :

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

DEUTSCH Otto, (1955), *Handel: a Documentary Biography*, London, Black.

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

NASH Mary, (1977), *The Provoked Wife: the Life and Times of Susannah Cibber*, London, Hutchinson.

PERROUX Alain, (2009), *La Comédie musicale, mode d'emploi*, Paris, L'Avant-Scène Opéra/Éditions Premières Loges.

TAYLOR Gary, (1989), *Reinventing Shakespeare: a Cultural History from the Restoration to the Present*, New York, Weidenfeld & Nicolson.

WHITE Eric Walter, (1983), *A History of English Opera, London*, Faber & Faber.

WOODFIELD Ian, (2001), *Opera and Drama in Eighteenth-Century London: The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance*, Cambridge, CUP.

Articles parus dans des revues :

HOWARD Patricia, « Guadagni in the Dock: A Crisis in the Career of a Castrato », *Early Music*, n° 27.1, (1999), pp. 87-95.

HEARTZ Daniel, « From Garrick to Gluck: the Reform of Theatre and Opera in the mid-Eighteenth Century », *Proceedings of the Royal Musical Association*, n°94, (1968), pp. 111-27.

Notes :

[1] Abbrévation : DW.

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 agrémenter 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 cleptomanes 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 fonctionnement 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 choeur 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) *Sèmèiôtikè*, 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 Convict's Opera* sont mentionnées par l'abréviation TCO dans les citations et renvoient à l'édition publiée par Nick Hern Books, Londres, en 2008.

Retour de scène : les paradoxes de la théâtralité dans l'adaptation hollywoodienne de *On the Town* (MGM, 1949)

Anne MARTINA, PRAG, Université Paris-Sorbonne

« … ni scène ni théâtre, simplement la rue. »
Stanley Donen, à propos d'*Un jour à New York*

Considéré comme un parangon de la comédie musicale intégrée, telle qu'elle se développe à Hollywood dans les années 40, *On The Town* (MGM, 1949) reste, pour les critiques, un parfait modèle de transfert médiatique. Rythme plastique, unité stylistique, intégration du chant et de la danse aux séquences narratives : le film de Stanley Donen et Gene Kelly, qui ne garde de l'œuvre pionnière de Broadway[1] que le livret de Betty Comden et Adolph Green profondément remanié, témoignerait à première vue de l'émancipation retrouvée d'un cinéma musical enfin dégagé de ses racines théâtrales. Propagé par les studios, relayé par la presse et la critique, ce discours fut surtout défendu avec ferveur par les auteurs du film. Dans un entretien de 1963 publié dans les *Cahiers du cinéma*, Stanley Donen affirmait ainsi à Bertrand Tavernier : « le sujet [...] était très cinématographique. Il n'y avait ni scène ni théâtre, simplement la rue » (TAVERNIER & PALAS : 4).

Comme en témoignent les propos de l'auteur, réalisme du sujet et naturalisme de l'expression sont régulièrement invoqués pour étayer la thèse de la « révolution cinématographique » opérée par le film. Loin des motifs folkloriques qui investissent les théâtres de Broadway et les écrans de cinéma depuis le fulgurant succès d'*Oklhahoma!* en 1943[2], *On the Town* s'ancre dans la réalité de l'Amérique contemporaine, à travers le récit des aventures amoureuses de trois marins en permission à New York pendant la seconde guerre mondiale. Cet effet de réel (le souvenir de la guerre est encore vif lorsque la MGM décide d'adapter le *musical* au cinéma), est accentué par les choix de mise en scène, parfois effectués à grand renfort de publicité. Tel est le cas du célèbre tournage en extérieur, dont les studios sauront faire un argument de vente majeur, non sans créer au passage l'un des mythes les plus tenaces du film. Car en guise de

révolution, Donen et Kelly ne font qu'adopter là, comme le rappelle Rick Altman dans son étude séminale du genre, un procédé maintes fois utilisé, de *Hallelujah* (King Vidor, 1929) à *Girl Crazy* (Busby Berkeley, 1943), en passant par *Rose-Marie* (Van Dyke, 1936), *High, Wide and Handsome* (Mamoulian, 1937) et d'autres encore (278). L'argument s'avère d'autant plus fallacieux que le tournage dans les rues de New York ne concerne qu'une cinquantaine de plans, presque tous insérés dans la séquence introductive.

Ce sont surtout les processus complexes de réécriture du spectacle originel qui valent au film le statut d'œuvre hollywoodienne par excellence. Peu réputé pour l'éclectisme de ses goûts musicaux, Louis B. Mayer exige la suppression de la musique de Leonard Bernstein, trop moderne selon lui, et demande à Roger Edens de reprendre l'intégralité de la partition. Edens abandonne les envolées symphoniques, supprime arias (« Lonely Town »), pavanes (« Carnegie Hall Pavane ») et quartets lyriques (« Some Other Time »). Assisté de Betty Comden et d'Adolph Green, librettistes du *musical* de Broadway et auteurs du nouveau scénario du film, il récrit chaque chanson, substituant à la partition initiale un patchwork de morceaux populaires aux accents de Tin Pan Alley[3]. La chorégraphie originale de Jerome Robbins subit un sort plus drastique encore. Son savant mélange de ballet classique et de danse jazz, parsemé, comme le note Éliane Seguin, de clins d'œil au boogie-woogie, au blues et aux rythmes latins (187), laisse place à la gestuelle athlétique, volontiers exubérante sinon bouffonne de Gene Kelly, signe d'un optimisme naïf et contagieux. Rejetant la théâtralité douce-amère d'un Robbins, Kelly fait souffler sur chaque séquence un vent de gaieté populaire où le geste dansé, désormais « naturalisé », s'imprègne des idiosyncrasies actorielles de comédiens (Frank Sinatra, Jules Munshin) étrangers à l'art du ballet. Ainsi les chorégraphies de groupe, dans « New York New York », « Prehistoric Man », « On the Town » et « Count on Me », font-elles fi des mouvements traditionnels du ballet classique et de la danse jazz, leur substituant une gestuelle quotidienne (marcher), sinon enfantine (courir, sauter), apte à se couler dans le rythme musical.

La séquence d'ouverture de *On the Town* semble à première vue témoigner des effets de dé-théâtralisation engendrés par la réécriture du spectacle de Broadway. Plaçant le film sous le signe de l'essence même

du cinéma, à savoir le rythme, l'énergie et le mouvement, les trente-quatre plans initiaux opèrent en effet un double processus de décomposition et de recomposition du cadre. Éclaté en une série de lieux non contigus mais iconiques (de Brooklyn Bridge au Rockefeller Center, en passant par Wall Street, la Statue de la Liberté ou Central Park), New York se transforme par le biais du montage en un espace filmique doublement éloigné de l'original quoique immédiatement identifiable. La condensation de l'espace a pour corollaire une compression du temps : trois heures trente exactement s'écoulent en quatre minutes de film. Celle-ci n'entame toutefois aucunement l'effet de réel, le spectateur comblant mentalement les ellipses en même temps qu'il recompose la topographie. Le montage, source de la recréation cinématographique du réel, est ici signe d'une énergie qui va irriguer le film tout entier et que l'enchaînement des plans, par un choix systématique de raccords dans le mouvement, souligne parfaitement. La séquence introductrice met ainsi pleinement en valeur l'élan dionysiaque du rythme, cœur innervant du film, qui réunifie de façon rarement égalée les éléments épars du genre en une célébration conjointe du cinéma, de la musique et de la danse.

La musique renforce et prolonge cette cohésion spatio-temporelle de l'ouverture mise en œuvre par le montage. Jetant des ponts entre les plans, elle agit comme un facteur de continuité et d'homogénéisation qui permet paradoxalement de renforcer l'impression de réalité corrélative à la mise en mouvement de l'image (CHION : 126). Or, si la musique « de fosse »[4] ou musique extra diégétique semble en effet assurer cette fonction de soudure de l'espace-temps filmique, tout dilaté ou éclaté qu'il puisse être, la « musique d'écran » et plus précisément la chanson diégétique ne peut assurer l'unité des parties qu'en les localisant. Sa double inscription dans le corps des chanteurs et dans la forme close, linéaire et continue du morceau musical vient contredire la condensation opérée par le montage, introduisant au cœur de la séquence une deuxième temporalité. La voix vient ainsi démentir l'image puisqu'au temps réel de la chanson s'oppose le temps éclaté et recomposé de l'espace filmique. Le corps des acteurs devient dès lors le lieu d'une impossible synthèse. Loin de marquer la « révolution » du genre par un ancrage dans le réel, *Un Jour à New York* s'ouvre sous le signe de l'artifice, les contradictions spatio-temporelles contaminant, par répercussion, la

« réalité » du décor urbain, véritable New York de cartes postales[5]. Comme le souligne très justement Michel Chion, et contrairement aux idées reçues véhiculées par les artisans du genre et souvent propagées par les critiques, « c'est lorsque la comédie musicale [sort] dans la rue, au cours des années cinquante, et se [glorifie] de faire entrer le réalisme dans le genre, qu'elle se [manifeste] étroitement attachée à un modèle théâtral » (91). Ce n'est en effet pas le moindre des paradoxes du genre que de se déréaliser à mesure qu'il se linéarise, et de se rethéâtraliser en s'homogénéisant.

Certes l'artifice explicite de la séquence introductive de *On the Town* ne connote *a priori* en rien le théâtral, ni encore moins, pourrait-on arguer, le retour de la scène. Et pourtant, à l'image du toit parfaitement clos du Rockefeller Building triplement délimité par la topographie (une terrasse rectangulaire), par le mouvement des acteurs (parcours circulaire dans l'espace) et par la mise en scène (un panoramique à 360 degrés), le motif scénique investit le film faisant éclater l'espace filmique en spatialités multiples et hermétiquement closes. Chaque numéro musical se déploie en effet dans un lieu, cadre unique et fermé, destiné à accueillir le spectacle. Le musée, le taxi, la salle de répétition du Carnegie Hall, le toit de l'Empire State Building, les pistes de danse des trois cabarets, l'arrière-salle du Shanghaï Club, le « théâtre imaginaire » de Gene Kelly et la scène populaire à Coney Island sont tous des espaces centripètes qui localisent le jeu et focalisent les regards. Si « intégration » il y a, celle-ci ne réside donc pas tant dans l'illusoire absorption du chant et de la danse par le récit, que dans l'inscription de la scène au sein de l'espace filmique et dans sa constante remodélisation cinématographique.

L'on peut identifier, dans *On the Town*, quatre figures majeures de la scène : la scène de théâtre proprement dite (F1), représentation mimétique des scènes de cabaret et du théâtre de foire, et trois figures complémentaires issues de deux modifications principales du modèle, l'une obéissant à un processus de naturalisation (F2 et F3), et l'autre à un processus de stylisation (F4). Nous appellerons ces trois dernières la « scène théâtrale » (F2), la « scène para théâtrale » (F3) et « la scène imaginaire » (F4).

Dégagés des lieux de représentation institutionnalisés, les numéros musicaux se veulent tout d'abord l'expression, naturelle et spontanée, de personnages devenus *performers*[6]. Paradoxalement, comme l'a montré Jane Feuer, le jaillissement va de pair avec la reconstitution d'un espace clos qui enferme le spectacle dans un nouveau lieu de représentation (31-34). Effectués face à un public, « Prehistoric Man », « On The Town » ou « Count on Me » opèrent ainsi un déplacement de l'espace scénique dans un cadre naturel et quotidien qui reproduit la séparation scène / salle du théâtre. Leur lieu d'expression est une scène théâtrale, espace propice aux débordements festifs d'une *performance*[7] fortement spectacularisée. Fondée sur le renversement permanent des valeurs et des ordres établis, cette théâtralité se teinte, dans *On the Town*, de colorations carnavalesques. En témoigne le numéro du Musée d'Histoire Naturelle, qui réunit en une séquence tous les procédés identifiés par Bakhtine : intronisation bouffonne de l'homme des cavernes, déguisements loufoques et profanation systématique des symboles de la culture d'élite (183-4). Passant les emblèmes de l'autorité au scalpel de la jubilation moqueuse, « Prehistoric Man » transforme le lieu clos et silencieux du musée en scène de music-hall où tout vient se soumettre au changement « détrônant » et à la « mort-renouveau » (186). Réinvesties par l'énergie burlesque, les œuvres d'art inertes, objets de contemplation et signes d'une civilisation éteinte, deviennent ob-jeux, éléments d'un spectacle qui les fait revivre. L'image du dinosaure cristallise de manière particulièrement poussée l'ambivalence du fonctionnement carnavalesque. Sous les débordements d'une vitalité festive non maîtrisée, l'immense diplodocus s'écroule et entraîne dans sa chute la culture ossifiée qu'il symbolise. Mais en déclenchant une course-poursuite effrénée, l'effondrement du dinosaure relance la mécanique narrative et devient le véritable moteur du récit. La destruction d'un art moribond se fait source d'énergie dramatique. Grâce à elle, le film peut se déployer. Grâce à elle, enfin, les vieux dinosaures seront régénérés.

D'autres numéros musicaux obéissent à un même processus de naturalisation apparente. Intimes cette fois, ils se déroulent sans public diégétique, tel le délicat pas de deux de Gene Kelly et Vera-Allen au Carnegie Hall (« Main Street »), ou les poses du danseur, parfois mélancoliques, souvent lumineuses, l'univers s'animant alors au contact

de son corps en mouvement. C'est toute la gestuelle de Gene Kelly, aérienne et ludique, volontiers histrionique, comme en témoignent les parodies de jeux de séduction avec Jules Munshin juste après la séquence d'ouverture, qui ne cesse de transformer l'espace filmique en vaste scène « para théâtrale »[8]. La salle de répétition du Carnegie (« Main Street »), le quai de Brooklyn et Central Park (« New York New York »), la rue et la station de métro ne sont pas le cadre figé d'une 'performance' qui se donne à lire comme telle, mais le lieu d'un nouveau mode d'expression, de l'ordre de la pose ou de la posture, et de la mise en scène du moi. À la fois théâtre et non théâtre, la marche bondissante de Kelly, dont il fera sa signature dans *An American in Paris*, ses élans inattendus, tous ses micro gestes à mi-chemin entre naturel et stylisation, entre danse et déambulation, opèrent une poétisation du corps qui reste en marge du réel comme en marge du théâtre. De l'ordre du repli, cette gestuelle musicale remodule par extension l'espace dans lequel elle s'insère et donne à voir la scène intime, entre-deux ou zone de passage réunissant « réel » *et* « imaginaire », « quotidien » *et* « cérémonial » (DELEUZE : 252).

À l'opposé de ces saynètes ludiques et poétiques, les séquences imaginaires offrent, quant à elles, une dernière modélisation de la scène, caractérisée par une sur-stylisation du décor et une sur-théâtralisation du jeu. Les deux ballets de *On the Town*, projection fantasmatique d'une féminité d'exception (« Miss Turnstile ballet »), ou vision récapitulative et symbolique des méandres du désir (« A Day on the Town »), ont en commun l'espace clos du rêve éveillé, le théâtre intérieur des personnages. Ces séquences déroulent une théâtralité imaginaire, volontiers visionnaire, à mi-chemin « entre fantaisie et fantasme » (LEDOUX : 207).

Plusieurs remarques se dégagent de cette typologie. Tout d'abord, les modalités de la représentation de la scène opèrent selon un principe de différenciation topographique et esthétique opposant réel et imaginaire, espaces « naturels » (le quotidien des personnages) et espaces « fabriqués » (scène à l'italienne et théâtre intérieur). Le recours à des spectacles souvent peu justifiés par l'intrigue entraîne surtout une série de décrochages que la mise en scène, loin d'atténuer, ne cesse de mettre en valeur par une esthétique du tableau : utilisation systématique du plan frontal et des regards caméra ; coïncidence parfaite entre la fin du morceau musical et la clôture du plan ; recours, fréquent chez Donen, à

des décors bidimensionnels et plats. Ces spatialités multiples et éclatées du *musical* hollywoodien mettent ainsi en exergue les pulsions disjonctives d'un genre qui, loin du mythe de la fusion des arts en un tout parfaitement harmonieux, propagé par la presse et les critiques dès les années 40 sous le nom de « comédie musicale intégrée », tire sa raison d'être d'une mise en valeur réussie du chant et de la danse.

La dissémination du motif scénique dans l'adaptation hollywoodienne de *On the Town* atomise en effet le récit en une série de vignettes spectaculaires, non sans mettre en relief, sous la modernité apparente de la trame dramatique héritée du *musical* de Broadway, une structure épisodique issue d'une longue tradition populaire, celle de la revue, du vaudeville et des *tour-of-the-town shows* du XIXe. Ces spectacles séquentiels, hybrides et volontiers parodiques à la structure sommaire (l'arrivée d'un cousin ou d'un touriste de province venu visiter la capitale – on reconnaît là le squelette de *On the Town*) se développent aux États-Unis suite au succès en 1823 d'une pièce anglaise, *Tom and Jerry ; or Life in London*, que W. T. Moncrieff adapte de l'ouvrage de Pierce Egan. Cette pièce suscitera une floraison d'imitations tout au long du XIXe, telles *Appollo in New York* (William E. Burton, 1854) ou *Life in New York ; or Tom and Jerry on a Visit* (John Brougham, 1856), spectacle en lequel l'historien Gerald Bordman voit un lointain mais certain précurseur des revues du XXe siècle (1985 : 7-10). Les deux versions de *On The Town* doivent se lire à l'aune de cette longue tradition qui, des *Tom-and-Jerry shows* du XIXe aux grandes revues à thème des années 30, en passant par les spectacles parodiques de John Murray Anderson des années 10 et 20 (*The Greenwich Village Follies*), privilégie la souplesse du format pour laisser libre cours à la performance. La trame rudimentaire des *tour-of-the-town shows*, prétexte à l'insertion de gags, de danses et de chansons, laissera ainsi progressivement place à des spectacles dénués de toute intrigue, fondés, comme dans le vaudeville et maintes revues du début du siècle, sur une simple succession de numéros.

C'est à cette tradition, séquentielle et parodique, que viennent puiser les sketches musicaux de Comden et Green lorsqu'ils montent avec leur petite troupe des bien nommés « Revuers »[9] leurs premiers spectacles au Village Vanguard en 1938, rejoués entre 1940 et 1942 à la radio, puis reformulés voire recyclés dans leurs livrets et scénarios. L'on trouve ainsi

pêle-mêle dans diverses émissions de mars à mai 1940 des gags sur le métro new-yorkais, les affiches publicitaires et le vandalisme qui nourriront quatre ans plus tard leur *musical* de Broadway, et des parodies de spectacles scéniques et cinématographiques qui serviront de boîte à idées, sinon de brouillon, lors de l'écriture de *Singin' in the Rain* (COMDEN & GREEN Papers : f 5, 6, 8). Une lecture attentive des manuscrits radiophoniques de Betty Comden et Adolph Green conservés à la New York Public Library permet ainsi d'identifier plusieurs traits caractéristiques qui ancrent les deux auteurs dans cette longue tradition du théâtre populaire américain : un comique volontiers nonsensique, hérité du vaudeville mais désormais teinté de sophistication ; un sens aigu de la parodie et un attrait certain pour une satire loufoque, à défaut d'être mordante, destinée à célébrer autant qu'à railler son objet ; un goût prononcé, enfin, pour les enchaînements absurdes, les revirements burlesques et les associations bouffonnes, selon une esthétique de la dissociation caractéristique des formes séquentielles du théâtre populaire.

Cet « héritage » scénique est toutefois loin de prendre le même visage dans les deux versions du *musical*. Dans la pièce de Broadway, l'unicité du lieu théâtral associée à la musique de Bernstein, faite de reprises, de motifs mélodiques et de transitions instrumentales, assuraient la continuité entre les différents épisodes. Dans la version hollywoodienne, au contraire, l'éclatement de l'espace filmique en spatialités closes, la fréquente mise en abyme de l'écran cadre qui n'a de cesse de souligner les limites du cube scénique, l'abandon de la partition d'origine et l'éclectisme musical qui en résulte, accentuent les déphasages narratifs, transformant le film en une juxtaposition de tableaux. Ce faisant, la réécriture cinématographique de *On the Town* ne défigure pas le spectacle de Broadway : elle le *reconfigure* selon un modèle dramaturgique autre qui puise aux racines mêmes de la scène musicale américaine. Sous l'impulsion de Robbins et de Bernstein, la version théâtrale originelle multipliait les références, de Gershwin à Prokofiev, de la pantomime burlesque des *Keystone Kops* aux arabesques les plus classiques, sous forme de clins d'œil parfois teintés de nostalgie. De ce mélange d'exubérance et de mélancolie l'œuvre tire, aujourd'hui encore, toute sa force poignante, signe d'un théâtre d'exception qui, sous la jubilation des débordements festifs, reconnaît la nécessité de jouir d'un bonheur éphémère et fragile. À

cette théâtralité moderne et syncrétique, fondée sur la référence et le pastiche, Donen et Kelly substituent une théâtralité populaire et disjonctive opérant sur le mode de l'imprégnation. Les formes de la scène populaire américaine ne font plus l'objet de réécritures obliques au sein d'un projet artistique homogène visant à produire un nouveau type de théâtre musical, « a ballet dance play » selon les propres termes de Robbins (JOWITT : 89), mais d'une « remédiation », au double sens de représentation et de réappropriation (BOLTER & GRUSIN : 45-48). Le film de Donen et Kelly se fait ainsi, littéralement, *Tour of the Town*, non sans en déplacer la focale – perspective hollywoodienne oblige. La trame séquentielle imprègne la structure du *musical* en profondeur, au point de transformer les personnages en types (Gabey, héros complexe à la mélancolie fragile, devient un faux dur au cœur tendre, en conformité avec la figure actorale de Gene Kelly, tandis que Chip, parodie du *country bumpkin* dans la pièce d'origine, se fait plus naïf, plus innocent, donc plus séduisant, incarné par Sinatra[10]), tout en réduisant la peinture polyphonique d'une métropole où se côtoient dockers, policiers, marins, juges en perdition, nymphomanes, ingénues et prostituées, à la célébration d'une nouvelle *Meadowville*, « épine dorsale » de l'Amérique : la fin heureuse ne s'accomplira donc qu'au prix d'une utopique uniformisation géographique et sociale, corrélat idéologique des propres objectifs commerciaux de la MGM. De la pièce au film, de Broadway à Hollywood, ce sont bien deux conceptions du *musical* qui émergent, chacune fondée sur son propre rapport à la tradition : l'une, syncrétique et polyvoque régénère les anciens modèles par la réinterprétation moderne d'une culture désormais appréhendée dans toute sa diversité ; l'autre, populaire, festive et disjonctive revivifie le genre cinématographique par le biais d'un retour aux racines, non sans faire de l'industrie hollywoodienne l'héritière d'une longue lignée théâtrale. Dérives paradoxales d'un genre qui influenceront durablement la production de part et d'autre de l'Amérique.

BIBLIOGRAPHIE :

Archives

COMDEN & GREEN Papers, Series I, Box 4, folders 5-20, Billy Rose Theatre Collection, The New York Public Library for the Performing Arts.

Filmographie principale

DONEN Stanley & KELLY Gene (1949), *On the Town*, MGM.

Autres films cités

BERKELEY Busby (1943), *Girl Crazy*, MGM.
DONEN Stanley & KELLY Gene (1951), *Singin' in the Rain*, MGM.
MAMOULIAN Rouben (1937), *High, Wide and Handsome*, Paramount.
MINNELLI Vincente (1951), *An American in Paris*, MGM.
VAN DYKE W.S. (1936), *Rose-Marie*, MGM.
VIDOR King (1929), *Hallelujah!*, MGM.
WISE Robert & ROBBINS Jerome (1961), *West Side Story*, United Artists.

Pièces de théâtre

COMDEN Betty & GREEN Adolph (1997), 'On the Town', in *The New York Musicals of Comden & Green*, p.1-84, New York, Applause Books.

Ouvrages de référence

ALTMAN Rick, (1987), *The American Film Musical*, Bloomington : Indiana University Press.
BAKHTINE Mikhaïl, (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
BOLTER Jay David & GRUSIN Richard (1999), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge & London, The MIT Press.
BORDMAN Gerald, (1981), *American Musical Operetta: From H.M.S. Pinafore to Sweeney Todd*, New York & Oxford, Oxford University Press.
BORDMAN Gerald, (1985), *American Musical Revue: From The Passing Show to Sugar Babies*, New York & Oxford, Oxford University Press.
CHION Michel, (1995), *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard.
DELEUZE Gilles, (1985), *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Éditions de Minuit.
FEUER Jane, (1993), *The Hollywood Musical*, 2nd Edition, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.
JOWITT Deborah, (2004), *Jerome Robbins: His Life, His Theater, His Dance*, New York, Simon & Schuster.
SEGUIN Éliane, (2003), *Histoire de la danse jazz*, Paris, Éditions Chiron.

Articles

CHARLES Daniel, « Performance art », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne, 2008.
LEDOUX Aurélie, « Rêves d'un 'ailleurs' : comédies musicales et films psychanalytiques », p.199-208, in *Ligeia*, n°61-61-63-64, (Juillet-Décembre 2005), P.-L. Thivat (ed), Dossier Image Cinéma.
TAVERNIER Bertrand & PALAS Daniel, « Entretien avec Stanley Donen », p.1-18, in *Cahiers du cinéma*, n°143, (mai 1963).

Notes :

---

[1] Joué à Broadway entre décembre 1944 et février 1946, *On the Town* est le fruit d'une étroite collaboration entre J. Robbins, chorégraphe et concepteur du ballet *Fancy Free* dont fut tiré le *musical*, L. Bernstein, qui écrit la partition originale, B. Comden et A. Green, auteurs du livret, et G. Abbott, qui signe la mise en scène. Fait rare à l'époque, les dirigeants de la MGM achètent les droits quatre mois avant la première, mais Louis B. Mayer, que le spectacle n'enthousiasme guère, refuse d'en produire une version hollywoodienne. *On the Town* ne sera adapté que cinq ans plus tard, presque intégralement récrit par Comden et Green.

[2] Par motifs folkloriques, nous entendons les éléments dramatiques et spectaculaires qui font référence à un passé culturel américain idéalisé. La multiplication de ces motifs (chansons populaires, danses traditionnelles et autres rituels collectifs) et leur organisation en un système « sémantico-syntaxique » destiné à célébrer le mythe d'une Amérique rurale et communautaire donne lieu à ce que Rick Altman a appelé la « comédie-folklore » ou *folk musical* (ALTMAN : 272-327). Selon le critique, ce sous-genre se développe conjointement à Broadway et à Hollywood durant les années trente (298). Il ne s'impose toutefois durablement qu'à partir du début des années quarante, suite au succès d'*Oklahoma!*, que Rouben Mamoulian met en scène en 1943 (305-6). Le triomphe de cette « opérette vernaculaire » ou « *folk operetta* », comme certains critiques caractérisent alors le *musical* de Rodgers et Hammerstein (BORDMAN 1981 :149-50), et la vague de nostalgie qui envahit l'Amérique en ces années de guerre, suscitent une floraison de comédies musicales ouvertement tournées vers le passé. Tel est le cas, au théâtre, de *Bloomer Girl* (1944), *Carousel* (1945) ou encore, quoique sur un mode plus ludique, *Annie Get Your Gun* (1946). La production de *folk musicals* atteint son apogée à Hollywood, avec *Meet Me in St. Louis* (1944), *State Fair* (1945), *The Harvey Girls* (1946), *Centennial Summer* (1946),

Summer Holiday (1948), ou encore *Take Me Out to the Ball Game* (1949), pour ne citer que les plus célèbres.

[3] Tin Pan Alley est le surnom donné au début du XXe siècle à un quartier de Manhattan, au croisement de la 5e avenue et de la 28e rue, puis à partir des années 20 le long de la 42e rue, où se regroupaient les éditeurs de musique populaire. Désigne par extension un type de chanson relativement codifié qui domine la production musicale jusqu'à la fin des années 40.

[4] Au terme de « musique extra-diégétique » (ou « non diégétique »), Michel Chion préfère celui de « musique de fosse, que le spectateur réfère à une fosse d'orchestre imaginaire », par opposition à la « musique d'écran » (terme qu'il substitue à celui de « musique diégétique »), ou musique « pleinement entendue comme émanant d'une source présente ou suggérée par l'action ». (CHION : 189)

[5] L'ouverture de *West Side Story*, de R. Wise et J. Robbins (United Artists, 1961), échappe à ce paradoxe avec une musique instrumentale et non vocale, conjointement de fosse (orchestre extra diégétique) et d'écran (claquements de doigts). Ni cadre musical et rythmique, ni discours enchaîné dans le temps et localisé dans l'espace ne viennent ainsi entraver la liberté du montage dans sa reconstruction du réel.

[6] J'emploie ce vocable dans son sens anglais d'origine : le *performer*, selon *OED*, « divertit un public en jouant, en chantant ou en dansant sur scène », moins réducteur que les termes français d'acteur, de chanteur et de danseur, afin d'invoquer, en filigrane, la notion contemporaine de *performance* (voir note 7).

[7] 'Performance', ou 'performance art', employé à dessein, dans son sens contemporain, désigne « toute manifestation artistique » dans laquelle l'acte même a « valeur esthétique » (CHARLES). Contre le culte de l'œuvre finie, exposée, institutionnalisée, la performance exalte le processus artistique, le geste créateur en lui-même, un art éphémère vivant, contre la muséification 'mort de l'art'. Parler de *performance* au cinéma peut donc sembler paradoxal. L'œuvre cinématographique, non seulement reproduite et reproductible mais conçue pour la reproduction mécanique, achevée avant d'être projetée, est tout sauf le jaillissement immédiat et la mise en présence de l'œuvre en train de se faire qui caractérise la performance. La comédie musicale, comme l'a souligné Jane Feuer, n'a toutefois cessé de donner l'*illusion* du surgissement artistique pour mieux dissimuler le travail de production du film dans son ensemble (FEUER : 1-22). Ce que Feuer identifie comme un maquillage de la technique en « bricolage » (4), reprenant l'expression de Levi-Strauss, nous l'analysons comme célébration paradoxale, idéologiquement ambiguë, du geste *performant*.

[8] J'emprunte l'expression à Gilles Deleuze, bien que je l'emploie ici dans un sens légèrement différent. La « para-théâtralité », selon Deleuze qui l'identifie notamment dans le cinéma de Jacques Rivette, renvoie à des « attitudes secondes », « pures », « libres » de tout rôle et de tout mimétisme. Opérant dans et par le corps, ajoute Deleuze, elles secrètent un « gestus » qui n'est « ni réel ni imaginaire, ni quotidien ni cérémonial, mais à la frontière des deux » (DELEUZE : 252-3). Les séquences para-théâtrales, dans *On the Town,* reposent sur un mélange de réel *et* d'imaginaire assimilable à une ritualisation du quotidien qui reste en marge du théâtral (postures souvent fugaces, absence de public diégétique et de lieu clairement délimité par la topographie). Le *gestus*, enfin, perd toute dimension sociale et se fait réflexif, renvoyant *in fine* à la figure actorale de Gene Kelly, à travers ses interprétations successives.

[9] La troupe originelle des « Revuers » comprenait, outre Betty Comden et Adolph Green, Judy Holliday, qui fera carrière à Hollywood, Alvin Hammer et John Frank.

[10] En témoigne l'ajout d'un morceau musical intitulé non sans humour « You're Awful / Awfully Beautiful » destiné à rétablir les normes de l'amour courtois, jusque-là passablement malmenées par Hildy (jouée par Betty Garrett), qui avait jeté son dévolu sur le jeune provincial.

"I Hate Musicals, but I Love to Sing"[1]
Developments in Contemporary English Music Drama

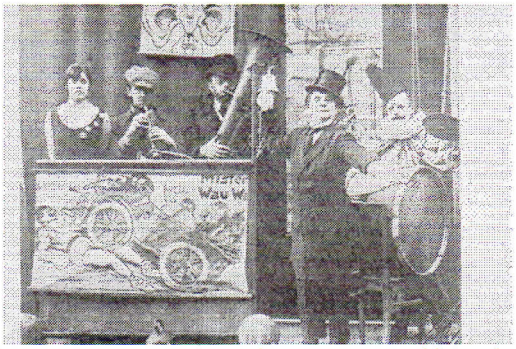
CHRISTOPHER INNES, Canada Research Chair in Culture & Performance,
York University

In British musical theatre the pendulum of artistic control has swung between writer and composer, with very different social effects depending on which of the creative duo dominates at any given point. In general it can be observed that where the text is the driving force, there are openings for politics, while when text is subordinated to music any political aspect tends to be limited to the subtext. Possibly the only example of an equal partnership is Gilbert and Sullivan's late nineteenth-century operettas – where the political satire was subtle enough to be misunderstood (as when *The Mikado* was closed down during the state visit of the Japanese crown prince, because its satire of British class attitudes was interpreted by the authorities as referring specifically to Japan). Following the shifts of influence over the modern and into the contemporary period offers an illuminating perspective on recent developments, signalled by the latest works by playwrights such as the eminently well-established Tom Stoppard, or the major new voice of Simon Stephens. Both made their reputations for straight literary theatre, and each has turned to musical drama with the specific aim of reviving and changing the genre.

To establish the context for this it is necessary to consider the influence, which was indeed reciprocal, of continental types of musical performance: specifically Cabaret, and its extension in the work of Bertolt Brecht who was reciprocally influenced by both the traditional British form of Ballad Opera, and by one of T. S. Eliot's experimental pieces, combining these with Cabaret to create his form of Epic Theatre that in turn became a major influence on British theatre – and the British counter-culture musical – in the 1930s and later in the 1950s and after.

It is well-known that Brecht was impressed by Nigel Playfair's 1920 revival of *The Beggar's Opera*, which ran for an astounding run of just under five years, 1,463 performances at the Lyric Theatre in

Hammersmith – and it is worth noting that in this piece the writer was also the musical arranger, with John Gay borrowing standard folk-tunes for his bitingly satirical lyrics that were originally intended to be sung without accompaniment, while a composer, in the shape of Christoph Pepusch, was only brought in just before the opening by the theatre manager. Just as Gay opposed the Handellian Italian vogue of his time, Brecht's heavily politicized 1928 version (marking the 200th anniversary of Gay's premiere) also formed an attack on what he called "culinary opera" (Brecht "Notes": 87). In his *Dreigroschen Oper* (*The Threepenny Opera*) – where Brecht's vision certainly determines Kurt Weill's music, even if it is the music by which most people know the work – Brecht formalized the techniques that were to mark his epic style: third-person acting, a montage of short scenes, and the use of a half-curtain, all of which came from Cabaret, in particular from the fairground "Bänkelgesang" performances in which he had appeared together with the Munich comedian Karl Valentin.



Munich Oktoberfest Bänkelgesang performance, 1920, with Brecht playing the clarinet, Valentin on Tuba, with Liesl Karlstadt as Compere. (Stadtsarchiv München)

This type of performance specialized in satiric ballads cataloguing grotesque and horrific events, of which Brecht's 1918 protest-ballad, "Legende von toten Soldat" (The Legend of the Dead Soldier) is a classic example. Even a short quotation gives a graphic picture of the tone typical for this type of Ballad. Since the war is still going on, the Kaiser needs his soldier who has "died a hero's death" so a military medical commission resurrects the body:

They came to that fallen soldier's grave
Said a little prayer to their maker.
Then the commission dug with a holy spade
That soldier from God's little acre

And when they had examined him,
Or what of him was left,
They announced this man is "A 1"
He's simply evading the draft…

They filled him up with brandy,
Though his flesh had putrified.
And kept two nurses handy,
And a half-naked woman at his side[2]

Indeed the links between theatre and cabaret were particularly close in Germany. Partly perhaps because of censorship: the Kaiser had famously declared that "Art is an arm of government." So in order to attack, or even criticize the governing system, writers were forced to find ways didn't count as art: "Kleinkünste" – clown show, circus or cabaret, with the result that in contrast to its French artistic roots, where artists' performances were for other artists, German Cabaret became distinguished by its ideologically aggressive tone with performances aimed at general public. As such, it also formed a cross-over between night-club burlesque and the artists of high, or serious drama. So, Max Reinhardt, the defining director for German theatre from the early years of the century right through the 1930s, performed with the "Schall und Rauch" (Sound and Smoke) cabaret in the cellars of his "Theatre of the 5,000" (created, in a reverse merger, out of the Berlin Circus Schuman). Similarly, Frank Wedekind – a forerunner of Expressionism and one of the influences on the development of Brecht's Epic Theatre, whose first major play *Spring's Awakening* has itself been recently turned into a Musical and was one of the plays that influenced Simon Stephens' "musical turn" – accompanied cabaret songs, which he composed himself, on his mandolin; and performed as one of the iconic Munich cabaret, "Die Elf Schafrichter" (The Eleven Executioners, founded in 1901). Following explicitly in Wedekind's footsteps, and imitating his distinctive singing style (which he had praised in an obituary after Wedekind's early death in 1918, acknowledging Wedekind's influence[3]) Brecht also took up cabaret performance, singing his "Legend of the

Dead Soldier" at Trudy Hesterberg's Berlin cabaret, "The Wild Stage," in 1922. And the crossover becomes explicit in Wedekind's most famous play, *Lulu*, which features a cabaret dancer as its title figure, while the "Legend of the Dead Soldier" also appears in Brecht's early expressionist play, *Drums in the Night* (written in 1919-20, first performed in 1922), and the recording approved by Brecht is sung by Ernst Busch: well-known as a political singer in the 1920s Berlin cabaret, who became one of Brecht's lead actors, from *The Threepenny Opera* to the 1948 Berliner Ensemble production of *The Caucasian Chalk Circle*.

The influence of Brecht's work – spread in Britain among others by Christopher Isherwood, whose biography of life in Berlin was to become the Kander and Ebb Musical *Cabaret*, and who collaborated with W.H. Auden on several plays[4] – brought cabaret to political drama in England in the 1930s: a truly ideological period when politics permeated poetry to the extent that high modernist poets like Auden and Eliot turned to theatre to reach a working-class public. Perhaps for the obvious reason that music is an emotional intensifier, both wrote poetic pieces with music, which were produced by Rupert Doone's Group Theatre (founded with the designer Robert Medley in 1932). Auden, for instance, created a *Dance of Death*, a piece with music by Herbert Murrill and staged by Tyrone Guthrie, which shared the short episodic scenes of Brechtian epic theatre with cabaret-like up-front songs, and balletic sequences, even if to contemporaries it corresponded to the form of a theatrical revue. Similarly, his major play with Isherwood, *The Ascent of F6* (1937), included a satiric eulogy for a politician, "Stop All the Clocks": the first version of "Funeral Blues", which Auden had first rewritten as "Cabaret Song" for Heidli Anderson (who had herself studied in Berlin up to 1934 and became the lead singer for the Group Theatre during the 1930s) and performed it in cabaret.

Still more central is the 1934 play by Eliot, *Sweeney Agonistes*, which was performed by the Group Theatre together with Auden's *Dance of Death*. Fragmentary and episodic, with jazz representing the spiritual wasteland of modern life, *Sweeney Agonistes* is a disjointed, experimental musical, that had a great impact at the time and has since been recorded by the jazz musicians Johnny Dankworth and Cleo Lane in 1965, together with actors, including Nicol Williamson, who gives a memorably hysteric

rendition of Sweeney's outburst when Doris, one of the two prostitutes who are the only female characters, cuts cards to tell fortunes and draws the coffin:

> I knew a man once did a girl in
> Any man might do a girl in
> Any man has to, needs to, wants to
> Once in a lifetime, do a girl in. (ELIOT: 124)

As one art critic, Johnathan Rusell, has commented, discussing the "Sweeney Agonistes Triptych" by the contemporary painter, Roger Bacon, the piece conjures up

> an amoral, drifting, entirely erratic milieu in which favours are bought and sold, murder is taken for granted, and people come and go in the night. It happens nowhere and everywhere. Its characters, commonplace on one level, are far beyond normal size on another. (RUSSEL: 222)

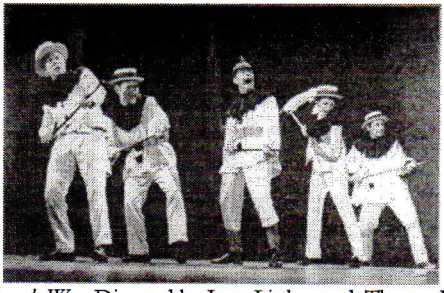


The 1934 Group Theatre production of *Sweeney Agonistes*: the climactic scene: Sweeney & Doris (John Moody and Isobel Scaife)

The play (as the involvement of jazz musicians indicates) is structured by music, using drumbeats to condition the pulse of the audience, as well as songs such as "Under the Bamboo, Bamboo, Under the Bamboo Tree": a parodistic variation on the standard 1930s lyrical trope of the South Seas. Using half masks (which Brecht had reintroduced in plays like the 1927 *Man is Man*) and a montage of scenes divided by sudden blackouts, as well as clearly two-dimensional, almost Agitprop characters, the play clearly borrows from Cabaret.

In the 1934 audience were the Bloomsbury group, including Virginia Woolf – who recognized Eliot's allusion to the murderer, Dr. Crippen, notorious for dissolving his wife's organs in acid in his bathtub – and Ottoline Morell; but also Brecht himself. Brecht was so impressed that he offered the Group Theatre his most difficult Lehrstück, *Die Maßnahme* (*The Measures Taken*). Auden, together with Isherwood, consciously drew from German cabaret and revue forms, while Brecht hailed Eliot's play as a true realization of his epic theatre. The connecting lines are clear, and lead forward in Eliot's case to the 1960s with the Dankforth recording, while Eliot's 1930 collection of poems, *Old Possum's Book of Practical Cats* was to become the source of Andrew Lloyd Webber's prize-winning 1981 Musical.

Another figure who carries the Brechtian cabaret tradition into the 1960s is Joan Littlewood. Active with the 1930s Manchester agitprop Theatre of Action – later to become Theatre Union, out of which the 1940s Theatre Workshop emerged – which she directed together with the folk singer and dramatist Ewan McColl, they staged the Erwin Piscator version of *War and Peace*, as well as a 1955 production of Brecht's *Mother Courage* (with Littlewood in the title role); and in the early 1960s *Oh What a Lovely War*: a new form of musical theatre, again based on German cabaret, combined with the British equivalent of the old-time urban Music Hall and the traditional seaside clown show (costumes that Max Reinhardt and his company had used for their satiric 1920s Schall und Rauch cabaret). In this iconic piece of theatrical cabaret, the slaughter of WW I was presented in terms of "*a pierrot show of fifty years ago with red, white, and blue fairy lights*" (THEATRE WORKSHOP: 9).



O What a Lovely War, Directed by Joan Littlewood. Theatre Workshop, 1963 (Raymond Mander and Joe Mitchenor Theatre Collection)

Using these popular – but recognizably antiquated – traditions had the effect of Brecht's epic alienation acting-style, compounded by the contrast between the tragic mass destruction of human life and the comic clown figures (who are seen doing incongruous bayonet-drill and being mown down by machine-guns) while the generals and upper classes wear the army uniforms and ball dresses of the day. In the same way, the theme song of "Oh It's a Lovely War" was juxtaposed with dates and statistics on a running news-panel, copied from Piscator's version of epic theatre: "APRIL 22 ... BATTLE OF YPRES ... GERMANS USE POISON GAS ... BRITISH LOSS 59,275 MEN ... MAY 9 AUBERS RIDGE ... BRITISH LOSS 11,619 MEN IN 15 HOURS" (THEATRE WORKSHOP: 55).

In this revue-like performance, still familiar soldiers' songs from the 1914-18 period – "Pack Up Your Troubles In Your Old Kitbag"; "Belgium Put the Kibosh on the Kaiser"; "Fred Karno's Army" / "The Ragtime Infantry" – symbolised working-class culture. And with the music all drawn from standard tunes (indeed like Gay's music for The Beggar's Opera) the controlling vision was that of the director/auteur, Joan Littlewood. Together with the short scenes of revue-like sketches, dance and mime, caricatured characters (all of which were drawn from Littlewood's 1930s Brecht-influenced agitprop, now developed into a different kind of unity by the Music Hall frame), her 1963 *Oh What a Lovely War* offered a new dimension of musical theatre, in quintessentially British terms, capable of popularizing political drama. And while there were no immediate followers, in 1983 Peter Nichols' musical *Poppy*, about the opium trade in the nineteenth-century British Empire, its corruption of India under British rule and its responsibility for the Western invasion of China, created a strikingly similar musical frame using the traditional Pantomime format: complete with juvenile male hero played by an actress in thigh-length tights and a pantomime horse (with two men inside) which – in doubly grotesque irony – gets killed and eaten during the siege of Shanghai.

Meanwhile the student revolutions of 1968 spawned a vogue for engaged musicals – in 1970 *Jesus Christ Superstar* (combining the ideals of the flower-power Woodstock generation with Rock Star commercialism) or the political hagiography of *Evita* in 1976, which together launched

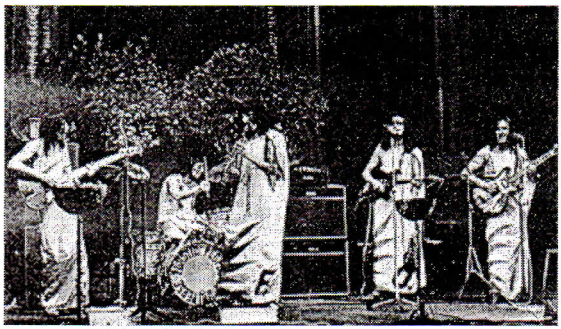
the career of Lloyd Webber – and established the dominance of the composer over the British musical for the following thirty years. For the next development in political music theatre we have to wait, while Claude-Michel Schönberg's *Les Miz* ran on, and on... celebrating its 21st year on the London stage in 2006; when coincidentally this same year marked the start of the contemporary – and very different – phase of musical theatre.

In new millennium, something new. Stoppard's 2006 *Rock 'n' Roll* was hailed as "astonishing", "remarkable", "fascinating" (BILLINGTON: *Guardian Review*). It opens with a mythical figure: "*The Piper... high up on a garden wall, his wild dark hair catching some light, as though giving off some light*" (STOPPARD: 3), perched on a high wall and singing "Golden Hair" (the theme-song of the play) to a teenage girl lying in a garden below – a "Pan" figure, later described as "a beautiful boy as old as music, half-goat and half-god"(STOPPARD: 55). The music, which runs throughout the play, making this a complete departure from Stoppard's other works, goes together, in a characteristic Stoppardian series of parallels, with the fall of Communism and the liberation of Czechoslovakia (Stoppard's own country of origin), with spirituality and the nature of love, with Sappho's poetry (taught during the play to a series of female students by the classicist wife of a Cambridge philosophy professor) that unites liberation, love and spirit. The overarching argument of the play is that the Marxist mass class revolution has been superseded by a revolution in individual consciousness – and an ironic comment is offered by the music that fills the cut to the next scene: "*'Welcome to the Machine' by Pink Floyd*" (STOPPARD: 51).

Covering the period from 1968, the year when the "Prague Spring" under Dubcek was ended by the Russian invasion of Czechoslovakia, as well as the year of Woodstock and cultural revolution, *Rock 'n' Roll* ends with the withdrawal of Soviet troops from Czechoslovakia in 1990, and the landmark concert by the Rolling Stones. And the whole action is framed by music: beginning with Steve Barrett's "Golden Hair" (sung to a young girl in a garden); and closing with the same girl twenty-two years later listening to the first guitar chord of the Rolling Stones live album 'No Security.' And between each scene a piece of music is interjected: 'I'm Waiting for the Man' by Velvet

Underground; 'Jugband Blues' and 'Welcome to the Machine' by Pink Floyd; 'I Still Haven't Found What I'm Looking For' by U2; 'Don't Cry' by Guns n Roses. All these pieces also indirectly comment on the serious political discussions: between a Cambridge Marxist philosopher, based on Eric Hobshawn;[5] and his wife Eleanor, dying of breast cancer, who stands up for the existence of the spirit, together with a Czech student, Jan (banned from teaching at Charles University in Prague, interrogated by the Czech secret police, and a signatory of Charter 77) who overlaps with another, older and far more famous signatory: Jan Patocka.

These conventional dramatic characters are set against true-life rock 'n' roll musicians: in particular Syd Barrett – whose drug-fuelled break-up with Pink Floyd is chronicled in the play, as well as a Czech band rejoicing in the unlikely name of "The Plastic People of the Universe." (The group, now white-haired but just as non-conforming as in their days of oppression under the Communists, appeared on a London tour in January 2007, while the play was still running; and adverts for the UK visit of the Plastic People of the Universe urged, "See a real piece of history".)



The Plastics in concert, Prague, 1969
(http://www.furious.com/perfect/pulnoc.html)

As the play points out, it was the arrest of this Rock group by the Communist government of Czechoslovakia that led directly to Charter 77, the human rights petition that fuelled the Velvet Revolution of 1989, in which Vaclav Havel was swept to power. Havel, photographed at a 1978 concert of the Plastics, bridges these two worlds; and Stoppard,

dedicating his play to Havel, chronicles this whole political process (*thelondonpaper*).[6]

The movement of the play is towards a liberation from political ideology, in which Rock music is literally the spirit of freedom.[7] Named iconically after the title of a 1967 Pink Floyd record, *The Piper at the Gates of Dawn*, the apparently mythological and pagan Pan figure of the opening turns out to be Syd Barrett. The Plastic People of the Universe embody the same principle as Barrett, but in a political context where their challenge to social norms becomes a catalyst for liberation because they exist completely outside any system. In terms of the State (as with the Inquisition), dissidents (like heretics) are playing by the official rules, and so perpetuate the status quo. As Jan declares, in an affirmation that is underlined by the choice of music that follows:

> But the plastics don't care at all. They're unbribable. They're coming from somewhere else, from where the Muses come from. They're not heretics. They're pagans. (STOPPARD: 87).
>
> *Blackout and 'It's only Rock 'n' Roll' by the Rolling Stones.* (STOPPARD: 37)

These musical phrases that mark each scene break might be taken to mark the passing years – but in fact few correspond to the time frame. For instance, Jan is shown playing a recording of "Break On Through" by the Doors (first recorded in 1965) in a 1969 scene, and this song forms the break to 1971 – while "Golden Hair", heard first in a 1968 scene, was in fact only recorded over a year later. Similarly, songs in the last scenes, all set in 1990, alternate between future and past: "Don't Cry' only recorded by Guns 'n' Roses in 1991 – Vera by Pink Floyd from 1979 – and (in the first production, though not in the text) "You Got Me Rocking", which the Rolling Stones first performed in their live Voodoo Room recording in 1994. Rather, the titles or lyrics form a thematic commentary to the action, from the Velvet Underground's "I'm Waiting For the Man" which accompanies a Czech idealist's quixotic return to his country immediately after the Russian tanks rolled in, through "I Still Haven't Found What I'm Looking For" by U2, to "Rock 'n' Roll" and, as a last curtain-line, the finale of "You Got Me Rocking" that is (anachronistically) played at the Rolling Stones 1990 Prague concert.

This combination of music and drama – to some extent equivalent to the cabaret mix of styles: song and dance, stand-up comedy and social commentary, marks a distinct new form of theatre (in direct comparison to Lloyd Webber or Schönberg: one in which drama and music have equal weight in dynamic relationship). The same combination is found in several younger contemporary British playwrights. In particular, Simon Stephens, who is himself a musician. As a teenager, he started a band called the "Country Teasers" influenced by New York rock musicians like Alex Chilton, or Jonathan Richman who founded the first proto-punk garage rock band – and music has been central to all Stephens' plays. Indeed his most recently produced play, *Marine Parade*, is co-written with a rock musician Stephens admired when running his band: Mark Eitzel. And it is explicitly intended to be the prototype for reviving musical theatre in terms very comparable to Stoppard: "synthesizing ...without bastardizing the theatrical element or the musical element" (STEPHENS, Interview 2010).

So the text offers a series of short episodic scenes of contrasting lovers – from a youth with an underage fourteen-year-old girl, to a middle-aged couple, who had an adulterous fling in the same hotel 20 years earlier and are now breaking up because of the man's guilt over leaving his first wife – which is indeed almost cabaret like in structure. And the presentation in the German performance this year (2010) underlined this by having the characters "present" their songs, with microphones directly to the front of the stage – and to the audience – instead of remaining within the frame of dramatic illusion, as in the standard West End Musical.



Marine Parade: German premiere: Matthias Fontheims (AllgemeineZeitung.de)

These scenes are interspersed with musical themes from the songs and lyrics that (1) reveal deeper emotions of the characters singing, and (2) generalize his or her situation. The lyrics – like the theme-song "Every Falling Star" – both comment on action from outside, and are picked up by characters within the scenes.

> I've gone as far as I can go
> I'll lose myself if I stay
> ...
> I am the fire that burns
> In every falling star
> In every falling star (STEPHENS, *Marine Parade*: 14)

In earlier plays by Stephens, music forms the inspiration and the structure – but without actually including any songs, as in his play about crime and punishment, first performed in a prison: *Country Music* (2004). Referring to the title, Stephens has commented that this style of song is

> prisoners' music. It's traditionally white man's blues. And if you hear the songs of Johnny Cash or Hank Williams ... their songs are about working people's lives and often about violence ... I mean the amount of songs Johnny Cash wrote about killing people and going to prison for it – the play and those songs operate absolutely in the same territory.
> (STEPHENS, Interview 2010)

As signalled in the title, country music also provided the structure of the play, which has extremely simple scenes – echoing the stripped-down stories of the musical genre – and the final scene is a flashback: a prequel showing the possibility of happiness that the criminal actions have made impossible – clearly mirroring the way country music ends with a refrain of the opening verse.

However, one of Stephens' recent plays is directly modelled on Stoppard's *Rock 'n' Roll* – and takes exactly the same structural approach – indeed *Punk Rock* (performed to acclaim in 2009) is also a reply to Stoppard. Just as in *Rock 'n' Roll*, in Stephens' play, the music is also a form of punctuation between the scenes. But here the connection to the action is even more direct. *Punk Rock*, exploring the lead-up to a schoolroom shooting, is not only based on the iconically infamous 1999 Columbine Massacre, but also acknowledged as being inspired by Ferdinand Bruckner's 1923 play about teenage sexual awakening, *Pains of*

Youth, as well as Wedekind's earlier *Spring's Awakening* – though in this case Stephens was writing against the 2007 rock musical with its sentimentalization of Wedekind's 1891 ending. (Instead of ending up in a House of Correction, as in Wedekind's original, Melchior is comforted by Moritz's and Wendla's spirits, who rise from their graves; and the whole cast assembles onstage to sing "The Song of Purple Summer" about life and hope.) *Punk Rock* is set in a Manchester grammar school – reflecting Stephens' family background – and the musical style is anything but mainstream. Indeed, it is intended as a deliberate contrast to the classic rock music in Stoppard.

For Stephens, "rock music's the music of dissent, of dissidence, of the alternative and the forbidden," (STEPHENS, Interview 2010) and the punk rock movement combined sexual craving for chaos with political alienation, in an art school tradition that – for all its proletarian icons – was the middle-class music of the 1970s and 80s: therefore, as Stephens has said, particularly "appropriate for the world of the play" (presented in a co-production by the Lyric, Hammersmith and the Royal Exchange, Manchester, 2009), (STEPHENS, Interview 2009). But, in contrast to Stoppard, the songs here also relate directly to the action. 'Kerosene" by Big Black – a song about a teenage arsonist burning down a town – introduces the nihilism and self-destructiveness of these elite sixth-form school kids, while 'Loose' by The Stooges offers a graphic description of the image they want to project, and 'Fell in Love with a Girl' by The White Stripes encapsulates the catalytic effect of the arrival of a newcomer: Lily, a sexually mature self-abuser, whose presence fosters the sexual jealousy and psychological insecurities that fuel the shooting. Still more clear in its relationship to the action, 'Touch Me I'm Sick' by Mudhoney introduces the climactic scene of violence, and Daniel Johnston's 'Desperate Man Blues' heads up the coda, set in a prison-hospital, where a psychiatrist tries – unsuccessfully – to find out what motivated the boy-killer.

These plays – by Stoppard and Stephens – are political, socially involved, and both in their own ways radical. Unlike Eliot and Auden in the 1930s, or Joan Littlewood in 1960s, this millennial musical drama does not evolve directly from Cabaret or Revue. It amalgamates a full dramatic script with the music, which provides context and cultural

setting as well as thematic commentary in a musical form, but exists side by side with the spoken text, rather than lyrics and songs or musical leitmotifs being the main carriers of any message. Like Littlewood, this new form of musical theatre uses pre-existing music, exploiting its established social connotations, although – as with *Marine Parade* – it embraces the Brecht/Weill working pattern. In doing so, it confronts the standard West End or Broadway musicals. And as Simon Stephens points out, this new form of musical theatre has become a fairly notable and broad-based movement:

> David Greig's done the same thing with *Midsummer* ... Che Walker did it last year with *Been so Long*. It's interesting that this impulse to re-imagine musical theatre is coming not from musical theatre practitioners but from playwrights who love music. (STEPHENS, Interview 2010)

BIBLIOGRAPHY:

Primary Plays:

ELIOT T. S., (1969), *Sweeney Agonistes* in *The Complete Poems and Plays of TS Eliot*, London, Guild Publishing.

STEPHENS Simon, (2010), *Marine Parade*, Unpublished script supplied by the author.

STOPPARD Tom, (2006), *Rock 'n' Roll*, London, Faber and Faber.

THEATRE WORKSHOP, (1967), *Oh What a Lovely War*, London, Methuen.

Referential Books:

BRECHT Bertolt, (1979) "Notes to the Opera *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*" in *The Rise and Fall of the City of Mahagonny & The Seven Deadly Sins*, trans. W.H. Auden and Chester Kallman, London, Methuen.

RUSSELL John, (1971), *Francis Bacon*. London, Thames and Hudson.

Reviews:

BILLINGTON Michael, (15 June 2006), 'Rock 'N' Roll" *The Guardian*. http://www.guardian.co.uk/stage/2006/jun/15theatrethelondonpaper 19 December 2006), "thelondonnightout," *thelondonpaper*.

Interviews:

STEPHENS Simon, (2009) Video interview,

http://www.punkrocked.co.uk/content/SettingTheScene/simon/index.php
STEPHENS Simon, (February 2010), Unpublished interview.

Notes:

[1] With apologies to Bernstein.

[2] My translation.

[3] My translation: *Augsburger Neueste Nachrichten*, March 12, 1918.

[4] Auden also spent a year in Berlin (1928-1929) but although he saw *Die Drei Groschenoper*, Auden publicly rejected any Brechtian influence.

[5] Hobsbawn, a professor of history at Birkbeck who joined the Communist Party in 1936 while at King's College, Cambridge, remained a card-carrying Communist until 1991. But even after he let his membership lapse (not long before the party's dissolution), he remained an unrepentant apologist and Marxist. His autobiography, *Interesting Times*, published in 1994, also reveals that, under the pseudonym Francis Newton, from the 1950s into the 1960s Hobsbawn was the *New Statesman*'s jazz critic – but, significantly, despised the whole Rock 'n' Roll musical genre (attributing its appeal to 'infantilism'). According to Tony Judt (director of the Remarque Institute at New York University), Hobsbawn "clings to a pernicious illusion of the late Enlightenment: that if one can promise a benevolent outcome it would be worth the human cost. But one of the great lessons of the 20th century is that it's not true. For such a clear-headed writer, he appears blind to the sheer scale of the price paid." Cit, *The Guardian*, September 14, 2002.

[6] For a photo of Vaclav Havel at the concert of the Plastic People of the Universe, see: www.kandl.cz/plastipeople http://www.kandl.cz/plasticpeople/

[7] Notably, in the figure of Max Stoppard gives his first sympathetic portrayal of a Communist: which could be read as his own liberation from the political system.

Music and songs in John McGrath's works : ethically rooted popular aesthetics

Jean-Pierre Simard, Professeur, président du RADAC

Music and songs are constant elements in popular theatre and particularly in political protest drama in Britain. A key contributor to such ethically designed aesthetics is John McGarth from the 1970s to 1990s, in Liverpool first, then in Scotand. Designing new thematics and forms, he acknowledges inheriting key influences. Through a desciptive analysis of the specificities of his contribution, the present paper will also pay homage to John McGrath's predecessors, thus sketching out some marking lines of British popular musical theatre throughout the twentieth century.

After quite a succesfuls individual early career in Oxford and London, J. McGrath's association with Alan Dossor, the director of the Everyman Theatre in a popular district of Liverpool, in 1971, inevitably symbolically marked a popular change of purpose as the reference of the place to Middle Age tradition anticipated the playwright's aims. J. McGrath immediately wrote six short plays he entitled *Unruly Elements* (Everyman, February 1971, followed by a national tour from 1971 to 1973). The *Plugged In* trilogy (published in *Plays and Players* in November 1972, broadcasted on BBC-2 Television on 13 January 1973) was derived from that set of plays. It chose the form of comical Middle Age ballads with local popular dialects along with giant symbolic objects hanging behind the players and singers. Reflecting the social condition and preoccupations of Liverpudlians, they drew large audiences. Yet, the scarce use of songs did not satisfy the playwright who then successfully wrote *Soft or a Girl?* (November 1971, 7 :84 tours, 1974-1975). Interviewed by Catherine Itzin and Simon Trussler, J. McGrath notes :

> The Everyman was not getting the audience it deserved. So, I sat down and wrote *Soft or a Girl*, a Liverpool play with loads of songs and lots of comedy, lots of local involvement and a serious theme. The form was nearer to a concert with scenes than anything else/.../. This was overlapping with the beginnings of 7 :84. [1]

The play borrows from pop and rock music on which the author put lyrics with locally rooted social meaning and style, and, in the playwright's views "just a little bit off the pop idiom, slightly more articulate, more literary, because they were to be listened to.". J. McGrath then wrote *Fish in the Sea* (December 1972, revised for the 7 :84 tour starting at the London Half Moon Theatre on 15 February 1975). That social parabolic fresco of "threatened work" is centered around the Maconochies, a Liverpudlian working-class family. *Sunday Telegraph*'s critic Frank Marcus, wrote about the 1978 tour:

> A wonderful generosity of spirit akin to O'Casey at his best informs the work of J. McGrath. His plays rarely reach London : a fault which will surely be rectified when the National Theatre opens its portals to the regions. *Fish in the Sea* confirms my long held view that McGrath is one of our major dramatists. His epic vision is allied to an ear for speech rhythms which can establish a character in seconds, his humour and all embracing sympathy are heartwarming. His failure to be doctrinaire and inhability to hate are preciely the reasons why *Fish in the Sea* carried conviction. [2]

With soon written and staged *Lay Off* and *Rat Trap*, a total of four new musical touring shows were brought to largely new and untried audiences in the Welsh valleys and in Scotland. Their wholly fresh and intriguing style was certainly new to popular audiences. Meanwhile, with the Scottish tour, J. McGrath, his wife Elizabeth MacLennan, and some native friends created the Scottish branch of their company for whom J. McGrath adapted *Soft or a Girl* to make it *My Pal and Me*, a Glasgow version of that Liverpool musical. This process of finding a vivid popular form soon developped in *The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil* [3]which made the author famous nationwide. This historical play with lots of variety and a few jokes, reinvented the form of the traditional Highland Ceilidh of the nineteeenth century which, in its time, reinforced the gaelic culture with a political getting-on together. Yet, beyond regional rooting sources, J. McGrath also paid a tribute to a famous national predecessor, Joan Littlewood

Popular British theatre is inevitably identified with her contribution. She discovered Brecht and working-class theatre in the 1930s and married Ewan Mc Coll, a singer in a working-class theatre company in Manchester. The name of that company itself, 'The Red

Megaphone' reveals the object and sympathies of the troupe. Created in 1930, that agit-prop group had taken its name from the most famous German such group : the Rote Sprochrohr. An international movement bound similar groups all over the world in a common purpose to dramatise the social and political issues of the time, using expressionist and popular forms among which music and song held a strong part. The peak of the Red Megaphone's street activity and involvement was during the Lancashire textile strikes of 1932, under the leadership of young James Miller, who soon made a name for himself as the folk singer Ewan McColl. The sketches thus assembled to reflect the workers' grievances and bitterness almost took, without the players knowing it, a form close to the Mumming plays, particularly the *Seven Champions of Christendom* (McColl, 1973, 58). Such Middle Age vivid cultural tradition would also be experienced by J. McGrath in his native Northern Wales through the regular revivals of Christmas pantos. The troupe who had supported the Spanish Republic, staging *The Sheepwell,* a translation of Lope de Vega's 17th century play *Fuente Ovejuna*, then contributed to anti-Nazi fight, staging their own translation of Piscator's adaptation of Jaroslav Hasek's *The Good Soldier Schweig* in Manchester in 1939 with songs. The company consequently soon changed its name for Theatre Workshop in 1945, through the experience of war and antifascist cultural fight, with more musical shows, like McColl's *Paradise Show* in 1953 or adapting a wide range of writers from Aristophanes to Hugh McDiarmid through O'Casey or Chekhov. With J. Littlewood, the company was run on an egalitarian cooperative mode. After touring the North of England in Social clubs for eight years, it also visited Germany and Czechoslovakia or Northern countries in Europe before settling down in the early 1950s in the East End of London at Stratford-atte-Bowe, to design a drama on the lives and cares of the local working-class community. Yet theatre going audiences moved in from London too. As Nicole Boireau explains:

> Pour Joan Littlewood, le théâtre est l'âme du peuple. Socialiste, plutôt anarchisante, elle se revendique 'rouge'. Le travail de Theatre Workshop se fonde sur une recherche collective dans un esprit égalitaire. Le metteur en scène doit perdre son statut

de démiurge tout puissant pour se fondre dans l'ensemble. (Boireau 1983)

The original playwrights were invited to contribute to the construction of the shows. Such productions among so many contemporary classics as Brendan Behan's *The Quare Fellow* and *The Hostage* or Shelagh Delanney's *A Taste of Honey* anticipated J. Littlewood's personal and collective later famous *Oh What a Lovely War.* All these productions are aesthetically characterised by the introduction of music, songs and pantomime. The Pierrot-like specificity of *Oh What a Lovely War*, with so much musical parodied nationalist First-World-War singing, rather than a direct Italian borrowing, refers to the popular tradition of a caustic Pierrot in the famous Stand-up comedy tradition, particularly with Lancashire She-comedians, which had toured British seaside resorts since the 1920s. The juxtaposition of projections, jokes, facts and songs, and the way they interrupt each other constructed a dialectical collision montage (after Eisenstein's definition), resulting in shared emotion with the audiences. *Oh What a Lovely War* performed not only an alternative version of the First World War, but an alternative model of social and theatrical reality inheriting the working class favorite form of a good night out still famous in the 1950s in variety shows and social clubs in the North of England. The Clarion Singers and Dramatic Clubs from Manchester or the Workers' Theatre Movement (WTM) or People's Players in London had already designed it in the 1920s[4].

Foreign influences also marked both Littlewood and McGrath. Walter Benjamin of course, and, earlier, the Austrian *Volkstück*, which, according to Michel Cadot appeared in Vienna early in the nineteenth century. It includes music and dancing in a true theatrical frame mediated by the potential artistic qualities of the company. Besides, many plays offer epic separate scenes with a prologue, songs, a court-room session, play within the play forms, with an epilogue. Hungarian playwright Horvath then used these forms as a distancing critical tool to analyse social interaction against rising Hitlerism. M. Cadot confronts them with Bertolt Brecht's plays from *Puntila* onwards (Cadot, 34). Brecht was known in Britain as early as the 1920s. A production of *The Three Penny Opera* was presented in September 1928 in *The Times* as a contemporary rebel hommage to John Gay after the 200th celebration of his *The*

Beggar's Opera. Brecht's influence was central and was discussed the very first night J. Littlewood and Ewan MacColl met in London.

As for J. McGrath, referring to Brecht's new aesthetic principles, he notes that:

> Pedagogics. This was in 1929./.../And so we are talking about Brecht at a time when his involvment with the Berlin workers was most urgent. But pedagogics is what he was offering them. /.../ Pedagogics, after all is the art of passing down information and judgements./.../Distance, in place of solidarity./.../ Now, it is not surprising that Brecht and Piscator showed such hostility to their audiences, as 98 % of the time they were the hated bourgeoisie, in Berlin's West End. (1981-b, p.38-40)

before adding, about Brecht and Piscator's contributions: "However the achievements of Brecht and Piscator in the area of political theatre on the side of the working-class is beyond question."[5].

With these references in mind, the perpetuation of popular forms in British theatre invites to examine J. McGrath's aim to build a theory of the use and function of music and songs in plays. His Liverpudlian experience with *Trees in the Wind* (August 1971), then his Scottish involvement with *The Cheviot* allowed him to insert referential extra-diegetic songs with intertextual echoes to each play text. They usually borrowed existing melodies with a double contradictory function. Essential to focalize intertextual musical pieces, they also offer an iterative echo to the necessary elements of the dialogue with a parodic or comic flavour. Often lent to adverse characters, they underline their negative influence on the development of the narrative. They can easily be assimilated to epic distancing by experienced audiences, and as a direct caricature denouncing injustice by popular ones. Yet, structurally, diegetic or not, songs have a further function. They assess under the direct control of the specifically targeted audiences the universal artistic value of their popular culture, beyond mere entertainment. The choice of the pieces was often made with the musicians. Their intimate knowledge of the local cultural background increases the adequate illustrative or iterative, or contrapunctal relevance of the lyrics to the dialogues in the play. Accordingly, such music can be light urban pop light songs, national historic referential ones, protest song, or popular famous poets' songs, like Mary Mc Pherson's from Skye, in *The Cheviot*, or in J.

McGrath' play for 7:84 in the autumn of 1987, *Mairi Mhor, the Woman from Skye*, which retraces the epic story of the local heroine and bard who, unfairly emprisoned for her active contribution to the fight against the Clearances in the Highlands, wrote many epic poems and songs in the Isle of Skye at the end of the 19th century.

J. McGrath's contribution will best be compared to the introduction in dramatic pieces of a popular song repertoire from the French revolution to the present days, through the successive working-class revolt movements, from the Canuts in Lyon or the Paris Commune. From the same period to the 1950s, the history of working-class melodramatic or parodic song cabarets in Saint-Etienne confirms the playwright's conviction of the necessary intimate association of extra and intradiegetic songs in theatrical performance to acknowledge national or social cultural identities. In an intemporal interplay between past and present, the music connives with the audience's own culture and knowledge in a friendly way, through the mediation of the performers and playwright. The emotion suggested by music and song validates the discourse of the show and allows relative distanciation with the objective or fictional facts narrated. J. McGrath expertly modifies the cultural referent of a well-known song, transposes its rhythms and tones into another culture. In *the Cheviot* for instance, *These are My Mountains* was first claimed by the crofters, then by Queen Victoria over them, and lastly parodically allowed to the Texan Petrol financier sent to rule over Scottish oil fields. Such proceedings are easily deciphered by audiences. Extra diegetic songs are often kept in their genuine social or regional languages.

The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil (31 March 1973, Edinburgh, toured until June 1974, broadcasted on BBC 1 : 6 June 1974 and 17 May 1975), then *The Game's a Bogey* (tour beginning in January 1974 in Aberdeen), and lastly *Joe's Drum* (21 May 1979, Aberdeen, then toured) can be held as landmarks in the playwright's Scottish career. The artistic distancing of national dramatic events and popular heroes largely contributed to the rising conscience of a national identity in Scotland claiming for autonomy. Actualized and performed in 1991, at the Glasgow Mayfest festival, then, in August at the Edinburgh Festival under a circus tent on the Meadows, by Wildcat, *The Cheviot* revived its

popular original success. At the end of the 1980s and early 1990s, in times of drastic cut in subsidies, *Joe's Drum* drew a parallel between Joe Smith and other charismatic leaders fighting for Scottish identity in previous centuries with contemporary preoccupations. Such a succession of narratives and heroes could be boring without the use of burlesque and music or songs. The show opens with J. Smith and his drum as a narrator. A rich locally rooted dialect – except when English characters speak – adds to the melody of sounds, in a fast spoken performance. Diegetic choirs, miming, ballet-like, industrial or rebel action accompany cuntrapunctal genuine historical lyrics and musical pieces. The show largely confirms J. McGrath's principle that universal reception is compatible with specifically rooted narration. If the tales of Joe's adventures along with Tom Muir, James Connely or Robert Hamilton's can hardly be deciphered by foreign spectators, they, yet, perceive their role in the spectacularity of a collective machinist performance underlined and confirmed by its musical continuity and the musicality of the language and humour, stressed by the reaction of local popular informed audiences. As Terry Eagleton indicates, aesthetic criterions in literature, and further in theatre performance are grounded in an exchange value established between the author, actors, designers and all, with the audience. A text is inevitably a tool for chosen – explicit or not – ideology, which is decoded through conventions by the reader or spectator at a historically given time (Eagleton, 167).

After resigning from 7:84 under Scottish Arts Council pressure, J. McGrath wrote and directed two more significant festive carnival promenade shows in the Tramshed, a former garage in the popular district of the Gorbals in Glasgow with the help of the local authorities. He added moving acting on wagons with a mobile audience following and involved in mass action. *There is a Happy Land* (1976) with 7:84, already anticipated that aesthetic evolution. *Border Warfare* (1989) centers on the historic relations between Scotland and England and the conflicts on the Borders. *John Brown's Body* (1990), earlier sketched out in *Joe's Drum (1979)*, traces the social memory of the revolutionary working-class in Scotland since the 18th century. Machinist constructivist structures, ballet-like collective movements are performed by WildCat, the former musial group for 7 :84. Music and singing are constant. J. McGrath cites Ariane Mnouchkine, his

former assistant in Oxford, Ronconi, or Circus Oz from Australia as comparable artistic experiences, or, again, Jérôme Savary at the time of his Grand Magic Circus[6]. Royal de Luxe, often invited to the Edinburgh festival could also be added to that panel. Then, due to further cuts in subsidies, J. McGrath wrote three one-woman epics among which, *Watching for Dolphins* (London November 1991, Saint-Étienne CDN[7], March 1992). That musical piece stages a single actress who plays the piano and accompanies the songs she delivers as aesthetic formulations of her memories and traumas. One of the marking games played in *Watching for Dolphins* is a game with the audience about how a story should be told and echo to their experience:

> It starts of as a kind of frothy comedy about a woman who can't get it together in the cooking division. Then she asks how would the postmodernists do it, and, as she creates this film noir with an American film director, Liz plays all the women in a documentary about her life (McGrath 2002, 201).

That ideological introspection in times of growing individualism under conservative rule favours the character's hope for a new humanist mood perceived through the parable of the dolphins. In her monologue, the individual example means to partake of our common history as the intertextual contribution of music and song ethically and emotionaly interferes with our experience of social or artistic life in the same period in Europe. The play scans the far side of the popular forms the playwright favours. Baz Kershaw (1992) clearly situates the state of fragmentation and uncertainty of societies, particularly in Britain, in the 1990's:

> November 9, 1989, was a major watershed in post-war world history. Around the globe millions watched their television screens to see the Berlin Wall at last begin to come down./.../(It) signaled the start of an all-pervasive transformation of the world order./.../Maybe it [Brecht's ghost] was hanging back, puffing on a ruminative cigar, wondering what kind of protest the new political order might demand./.../Despite the good news, in Britain, ten years of Thatcherism seemed to have created a chronically unstable socio-political order (Kershaw, 206-7).

J. McGrath wished to contribute aesthetically to a reflection on progressive humanist hopes so as to weigh positively on their survival. The audiences share his views especially when including members of the

1968 generations. Music acts in the telling as a reflection rather than an interval, as the character illustrates and humorously stresses her emotions, doubts and beliefs. 'Where have all the garlics gone', she sings, while savagely carving into the leg of lamb she's about to roast. The audiences remember the antinuclear peace movements of the 1970's. She also alternates piano playing and asides when evoking Mikis Theodorakis, a model of rectitude and faithfulness whose now imprisoned, now free life, remained true to beliefs presently considered as obsolete or even criminal :

> And gallant little England was fighting wicked Adolf Hitler./.../And when I was five, we won the war, and we danced in the streets/.../ and Mikis Theodorakis, the young Greek composer, got out of the Nazi prison.
> *(she plays Theodorakis piece)*
> By the time I was ten, they were bad, these communists/.../, but my father who had fought all his life for Freedom for the Colonies said at least the Reds believed in the self-determination of nations, so I joined the Young Communists. But, when I was 16, the Hungarians were a bit over-determined and the Russians invaded them and said who the government should be, and father sadly had to admit that all that was precisely what he'd been fighting against all his life. He found he had a lot more free evenings, and I took up tennis.
> And Theodorakis was a Communist so he was put back in prison by the Greeks - But he didn't give up.....
> *(plays more Theodorakis : Z theme.)*[8].

The biting humour for the over determination of Hungary, or the bitter one about the new leisure of activists is bitter enough. A coded dramatisation of the tragedy of History, to which the character, the audience, the actress and the playwright are confronted, is at work. This double game relies on the metaphoric in the intertextual illustrations, of which the music pieces are the richest examples. The playwright discreetly stresses the constant shift from epic to post-modern forms through metatheatrical musical signs. When, bored with ironing, Reynalda plays a disturbing Bartok piece and says "Poor Bartok! Fancy being a Hungarian in 1939?" (WfD, 7), the parallelism is significant. As he questions our recent past, J. McGrath suddenly revives a recurrent theme in British political plays.

However, M. Theodorakis's counter example confirms J. McGrath's positive views on communism, especially when including a denunciation of arbitrariness. The wording is stressed by the piece the actress plays: it illustrate her thinking with its diegetic suggestion. When hearing the extract from *Z* audiences don't need any comment. It illustrates the connotative richness of J. McGrath's play. The strength of its message is an attempt at catharsis, in the Aristotelian sense. If a purification for the audience through a performance, it is one for the playwright too. Yet, the effect that is sought overlaps empathy. The intertext with M. Theodorakis will occur again both as a musical metaphor and an explicit reference in the monologue. Associated with the dolphin parable, it allows an optimistic reading of the play, even though the character says:

> Socialism. And the very word socialism has become a foul word, anathema, another scar on history, like Nazism and the holocaust. We have become in the eyes of the world, the very horror that we had set out to drive off the face of the earth. /.../ And whether it is true or a brilliant archipelago of lies, we are defeated by it. For the moment. And it is best to admit it (WfD, 19).

Beyond Reynalda's, the words are obviously E. MacLennan's own. Her existential doubting confers the character with a fragility audiences can approve of, as they currently watch plays in which psychological disarray replaces the sharing of social popular realities.

Beyond a complex use of stereotypes, J. McGrath turns to a critical integration of prevailing postmodern cultural proceedings. The active intertextual inclusion of such songs as Joan Baez's *Where have all the Flowers Gone*, or *Bandiera Rosa*, or *The Internationale*, and *When Spring Smiles*, *Le Temps des cerises*, induces a revolutionary culture to be acknowledged if not shared by the audience whereas the pieces of music borrowed from Mozart, Beethoven, Bartok, Scott Joplin, Theodorakis or Shostakovitch function as direct metaphoric stresses, emphasizing or generating further reflections. Both kinds of illustrative pieces contribute to establish Reynalda as a non typical hostess. Cultivated and a good musician, she obviously echoes the actress's own cultural identity. E. MacLennan contributed to the choice of the works she wanted to play, and thus influenced the development of the narrative confidence[9].

The minute examplification offered by *Watching for Dolphins* represents an ultimate completion of J. McGrath's constant use of songs and music in his plays and promenade show throughout his career, from Liverpool to Scotland until he died. The thematic contents and their aesthetic expression merge to meet both the playwright's own style and the collective writing of British alternative theatre. Roland Barthes's terminology is purposely being used here, as he defines the collective style of a literary trend with the word 'writing'. With all its complex variety and aesthetic or ideological specificities, the alternative trend can be assimilated to a vast school, or theatrical movement at least. The word 'style' rather points out the specific ways of each writer and digs into their intimate mythologies. J. McGrath precisely meets both standards while he also definitely belongs to the narrow group of major contemporary British playwrights. His choice to privilege popular audiences led to this extremely personal and universal, as well as strikingly powerful, play. His theorized knowledge of popular aesthetical forms articulated on humour, stereotype and music or song plainly justifies his argument in Saint-Etienne:

> Must we merely follow the tastes of mass audiences, modified through television? We would waste our and their time. We must elaborate a strategy using the popular forms to do something./.../You have to be critical to your audience. Not simply populist, but to make it analyse what its own standards are. Make it analyse its strengths and weaknesses.[10]

His creative contribution to political musical theatre along with his theoretical views, which were further[11] theorized in his last volume of reflections at the end of his life (McGrath, 2002) offer a rich dialectic contrast with the aims of contemporary private commercial dominant musical theatre which is largely analysed in the present issue of *Coup de Theatre* and offers an alternative to militant creativity:

> So let's look at the values of this commercial theatre, which dominates now as in the 1950s. The huge successes, the multimillion pound Really Useful businesses, are the musicals of one, Andrew Lloyd Webber, or imitations of them. Their storylines are slender, and either whimsical or mildly melodramatic. They are packed every night with citizens seeking not recognisable relevant *hubris* but a fawning escape from reality. We

must pause and ask why these musical escapades are the most triumphant pieces fo theatre in the 1990s ? Why their titillating sexism, their bland 'moralisms', their refusal to question anything, fit so well with the ideology of our so-called socialist society ? (2002, 238)

Like his multicharacter epics or promenade shows, *Watching for Dolphins* offers a striking contrast to the musical forms J. McGrath denounces so vehemently. Socially and politically concerned with its audiences, loaded with so much personal implication that ultimate production reflects J. McGrath's art of writing at its best thus echoing his early plays, while inheriting the manners carved out of his vast and deeply rooted social experience with popular writing. His unabashed popular success with audiences is visible in the films of the performances whether in Glasgow or in remote Highland villages, produced and broadcasted by BBC Scotland, then by his own Freeway Film company. They show hilarious people singing along not only the extradiegetic Gaelic or Scots songs they historically own, but also the parodied protest ones, confirming his intuition of a dialectic exchange between artists and audiences relying on shared cultural social experience. The final examination of *Watching for Dolphins* allows one to survey the laying of multiple forms of performance within an intimist monologue which is as efficient as it regularly was in former collective productions. A key multireferential framework is created to allow popular audiences to share the queries of the playwright both with compassion and reflection. The playwright's introspection is carefully mediated by a female mouthpiece who contributes to acknowledge the strong survival of a critical drama, when it keeps asserting the importance of history and collective memory as key components of today's cultural knowledge, however loaded with complexity and uncertainties it may be. Music and song, particularly popular ones, are key tools in this ethical and aesthetic mediation.

BIBLIOGRAPHY :

Primary sources, plays :

McGRATH John (1981-a), *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, London, Methuen.

McGRATH John (1979), *Joe's Drum,* Aberdeen, Aberdeen People's Press & 7 :84 Publications

— (1990), *Watching for Dolphins*, unpublished, personal script offered by McGrath

— Other plays or shows mentioned : unpublished, visible at the National Film Library of Scotland on films produced by Freeeway Films.

THEATRE WORKSHOP/JOAN LITTLEWOOD (1965), *Oh What a Lovely War,* London, Methuen

Primary sources, theory and analysis :

McCOLL Ewan (1973) « Grass Roots of the Theatre Workshop » in *Theatre Quarterly*

McGRATH John (1981-b), *A Good Night Out*, London, Methuen.

— (1993), *The Bone Won't Break*, London, Methuen.

— (2002), *Naked Thoughts that Roam about, Reflections on Theatre*, edited by Nadine Holdsworth, London & New York, NHB.

Secondary sources :

BOIREAU Nicole (1983), *Théâtre et politique chez les écrivains anglais,* 1983, réédité : (2000), *Théâtre et société des années 1950 à nos jours*, Paris PUF.

— (1997), *Drama on Drama, Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*, London, MacMillan.

CADOT Michel, « Puntila, pièce populaire, épique, ou ce que vous voudrez », revue *Silex*, n°7, Grenoble, 2è trimestre 1978,

EAGLETON Terry (1976), *Criticism and Ideology* , London, NHB, then, 1978, London, Verso.

ESSLIN Martin (1981), *New Theatre Voices of the Seventies, sixteen interviews from theatre Quarterly, 1970-1980,* London & New-York, Methuen.

ITZIN Catherine and TRUSSLER Simon (1981), *New Theatre Voices of the Seventies*, London, Methuen.

KERSHAW Baz (1992), *The Politics of Performance*, New York and London, Routledge.

LEACH Robert (2006), *Theatre Workshop, Joan Littelwood and the Making of Modern British Drama,*Exeter, University of Exeter Press.

MacLENNAN Elizabeth (1990),*The Moon Belongs to Everyone, making Theatre with 7:84* , London Methuen.

NOTES :

1 McGrath J, "The Process of Finding a Form, interviews by Itzin Catherine, Trussler Simon (1981, 98-109), p.108.

2 cited by Elizabeth MacLENNAN (1990, p.70).

3 I shall not quote from that play in this article as Ian Brown's analysis is rich with quotes in section three of the present issue (p.165…), and particularly about the three ionterpretations of *These are my Mountains*. His article neetly reveals the connections between political drama and songs. His suggested bibliography opportunely enlarges my own. You may also read the many articles I have devoted along my career to J.McGrath's criticism and particularly to *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, of which this paper is a synopsis.

4 for a rich examination of Littlewood's contribution and heritage, see Leach, (2006).

5 McGrath, 1981-b chapter 3, "Mediating Contemporary Reality", p.43.

6 McGrath J, 1993, "Celebration, Spectacle, Carnival", ch. 6, p.145-66.

7 Centre Dramatique National : the first National Dramatic Centre created outside Paris in 1946, with Jean Dasté, still one of the major French National Theatres.

8 *Watching for Dolphins*, unpublished, personal script offered by J. McGrath, from now on abridged : WfD. Quotation p.13.

9 This analysis of *Watching for Dolphins*, now centered on the part music plays in the show is revised from a former personal contribution to Nicole Boireau's book (1997): "Watching for Dolphins by John McGrath : the Single Voicing of a Multiple Voice Performance", , chapter 11, p.171-183)

10 A conference delivered by John McGrath on 16 April 1991 at Jean Monnet University, after I had translated and staged a bilingual production of *The Cheviot* in Saint-Etienne in which he had particularly liked the choice of students of North-African origin to play the parts of Scottish crofters, using Gaelic language, as a assertive tribute to the cultural universal quality of rooted localism.

11 This ultimate contribution echoes his previous theoretical reflections, particularly with his two sets of conferences at Cambridge University (McGrath 1981 and 1993)

"We Were Having Fun!": Musical Discord in London's West End

Aleks Sierz, journalist, broadcaster, and theatre critic,
Visiting Professor at Rose Bruford College

Fantasy is a vital part of all art. In Tim Crouch's experimental play, *The Author* (Royal Court, 2009), the actress Esther tells a story about "the day the theatre marched against the war!" Organised by Equity, the actors union, this event was a public demonstration on the "anniversary of the war starting. We were encouraged to go in bits of costume or make-up. Can you imagine! The cast of *Mamma Mia*, *Lord of the Rings*, *Spamalot*, *Les Mis*, *Hairspray*, *The History Boys*, *Wicked*, *Stomp*, *Joseph*, *The Lion King*! All those actors! [...] singing their songs and dancing" (Crouch, pp. 26-7). Her verdict: "We were having fun!" It is a moment of utopian revolt when the casts of the entire commercial West End theatre turn out to oppose government policy. Needless to say, this is a fantasy — it never happened. But the image that this brief account leaves in the mind is one of pleasure in opposition.

In discussions of the West End, the sense of pleasure is key. One could say that there are few things more subversive that the sight of people simply enjoying themselves: pleasure, the atmosphere of enjoyment, can be as political as any street demonstration. So the pleasure that people derive from commercial theatre is perhaps more than just soporific contentment; maybe it's the pleasure of human beings who are opened out to their better natures. When an audience is rapt in its attention to music, when people are convulsed in laughter during a comedy, when spectators are busy spectating, whether what they watching is a straight murder mystery, a ghost story or a lavish musical, these people are harmless — they cannot, to use a phrase of Kenneth Tynan's about *Look Back in Anger*, be recruited to whip Cypriot schoolboys or be made to lynch black people (Tynan, p. 113). Pleasure is subversive because it distracts people from atavistic hatreds and discourages them from

following the lead of demagogues. When you leave a performance of *Carmen*, your first instinct is not to shoot Spanish soldiers; when you enjoy *Evita*, you don't immediately plot a coup d'etat; after *Priscilla Queen of the Desert*, you might be inspired to change your wardrobe, but I doubt that you'd be provoked into queer bashing. Yet, in terms of how we look at the politics of commercial theatre, pleasure is not enough.

Act One: how we talk about musicals

When critics talk about musicals in London, what are they usually saying? Well, the answer for the most part is simple: we enjoy articulating our prejudices. Indeed, for some 40 or more years, West End commercial musicals have had something of an image problem. Because they are fun to experience, they are often dismissed as artistically inferior; because they are very popular, they are often seen as aesthetic follies. Indeed, critics rub their hands in glee when a musical flops: people who would be shocked to be seen ghoulishly attracted to the site of a train-crash have no such inhibitions when savouring the car-crash that is the sight of a musical going belly up. Ah, the sweet smell of disaster: how we love to hear news of money lost by commercial companies (although few people celebrate the jobs lost by the actors, singers and production crew — that would be too much). But even success is not enough to win the hearts and minds of most critics. Andrew Lloyd-Webber is one of the most hated people in Britain, by the media-making classes, and the reason is not that he is responsible for treating his workers badly, it is because he is successful. This contempt is just an example of a little Englander suspicion of success.

And, by success, I do mean success. Ever since he arrived with musicals such as *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968-72), *Jesus Christ Superstar* (1972) and *Evita* (1978), Andrew Lloyd-Webber not only saved the genre of the musical in Britain, but he also saved the theatres of the West End. When, in the 1980s, he went spectacular, with *Cats* (1981), *Starlight Express* (1984) and *Phantom of the Opera* (1986), his commercial success was phenomenal. In 1991, he made theatre history with six shows running at the same time in London's West End. In 1994, he repeated his achievement by having three musicals running in London and three in New York at the same time. This is one area in which theatre box office can compete with other mass media such as cinema. James Cameron's

film *Titanic*, was once the largest grossing film of all time, made $1.8 billion; *Avatar*, James Cameron's other largest grossing film of all time, made $2 billion. In comparison, *Phantom of the Opera* has already made more than $5 billion worldwide, and is still making money. Every single day. The show has been seen in 149 cities in 25 countries, and has played to over 100 million people. Arguably, *Phantom of the Opera* is the highest-grossing entertainment event of all time. Shakespeare, eat your heart out.

But success never equates with artistic merit. If it did, how much simpler things would be. You would be able to align box office success with aesthetic brilliance. In the West End, Agatha Christie's *The Mousetrap*, which has been running continuously since 1952 and will probably go on for ever, would be the best straight drama by far. Andrew Lloyd Webber would be better than Stephen Sondheim. But because this kind of equation is not convincing, the question arises: why do people enjoy crap? (But that is a subject for another paper.)

Of course, not every musical is the same. Some musicals are long runners which are now almost cultural institutions in their own right. Despite his evil reputation as a Prince of Darkness, Andrew Lloyd Webber's *Phantom of the Opera* is not the longest running musical in the West End. No, that honour belongs to *Les Miserables*. While I think that there is an aesthetic argument for this musical and several others in the West End at the moment, other musicals are less impressive, especially the so-called juke-box musicals such as *We Will Rock You*. Despite this, musicals have been good news for the West End: they have saved the huge theatres of the Georgian and Victorian London from becoming museum pieces, they have employed thousands of theatre workers, they have encouraged tourism, they have given coachloads of working class people a reason to visit their metropolis, they have restored a sense of wonder in the theatre.

Act Two: how we talk about straight dramas

If musicals, despite their success, have a poor image, straight drama can — according to the critics — do no wrong. But it is a rare bird. Whenever it is glimpsed in the West End, the straight play is treated like an animal in danger of extinction. It is a victim, driven out of the West End by the might power of the musicals, and thus its victim status

guarantees its artistic integrity. Just because it has no songs, no tunes and no orchestra, a straight play immediately seems virtuous. Just because there are so few new plays staged by commercial managements in the West End, each one immediately seems like a newsworthy event. Its rarity value guarantees its aesthetic credentials. Critics hug themselves when a new play appears in the West End. Clearly, this is not a recent phenomenon: for the past 20 years at least, the straight drama in the West End has been in crisis. In fact, it has been in crisis so long that it is now a normal state. This permanent state of crisis is, you could say, an example of the British discourse of decline.

So it might be worth reminding ourselves that this was not always so. Up to the mid-1980s, London's commercial West End was the home for a string of mainstream playwrights. The names Alan Ayckbourn, Tom Stoppard, Alan Bennett, Michael Frayn, Simon Gray and Peter Nichols were often seen in lights. They wrote crowd-pleasing well-made plays that were indeed well-made and did, mostly, please the crowds. But, ten years later, by the mid-1990s, look at the West End and a different picture emerges. Successful plays such as Mark Ravenhill's *Shopping and F***ing* or Conor McPherson's *The Weir* now dominate the scene — the most typical West End play has now been developed in the public sector, usually at the National Theatre or the Royal Court, occasionally at an out-of-town venue, always using state subsidy. Then, in partnership with a commercial management, the play transfers to the West End, making money for both public and private backers. So normal is this system that when, in the middle of the past decade, Nicholas Hytner, the artistic director of the National, decided to buck the system with his production of Alan Bennett's *The History Boys*, some eyebrows were raised. Instead of immediately transferring the play to the West End after its initial successful run at the National, Hytner kept it in the repertoire for much longer than normal, drawing as much money as he could out of audiences, before finally releasing the play on tour to New York and the West End.

Act Three: how we talk about politics

Politics should start with the facts. And, in the West End, the facts are really simple. Last week (October 2010), I counted no fewer than 22 musicals on the West End stages. As against this, there were about 10

straight plays, most of these being transfers from the subsidized sector, plus long-running classics such as *The Mousetrap* and *The Woman in Black*. There is also *The 39 Steps* (a relative newcomer as it has only been running for five years). The only other commercial play was Ira Levin's *Deathtrap*, a revival of a 1978 thriller with a couple of star actors (Simon Russell Beale and Jonathan Groff). The one anomaly in this pattern is a theatre which, although not strictly situated in the very centre of Theatreland, is a West End venue which is both commercial and devoted to straight drama, new plays as well as revivals: the Old Vic (although this relies on Kevin Spacey's private fortune to sustain it).

The changes to the London theatre system that I have been describing are all the result of one event that we can date very precisely: 3 May 1979, the date of Margaret Thatcher's first election victory. As a result of the policies of her governments throughout the 1980s, British theatre changed profoundly. In the past, it was split into two camps, the commercial and the subsidized, with another little area developing after 1968, which was the alternative theatre and the fringe. By the 1990s, the bracing winds of commerce had blown through the entire British theatre system, and everything had changed. Instead of a balance between commercial straight plays and state-subsidised straight plays, all new drama was now sponsored by state-funded institutions. So whereas once playwrights such as Alan Bennett and Michael Frayn were often managed by commercial bodies, they now all took shelter in the public institutions such as the National Theatre. Newer playwrights such Willy Russell, Lee Hall and Tim Firth (what I would call New Writing Lite) are now mainly produced by the state-subsidised sector.

It was not always like this: two of the most important plays of the entire 20th-century repertoire, namely Samuel Beckett's *Waiting for Godot* and Harold Pinter's *The Birthday Party*, were produced by commercial managements. Commercial productions sustained play after play by such British playwriting stalwarts as Noel Coward and Terrence Rattigan. In the 1960s, the West End had a healthy annual crop of commercial openings.

In the past few years, the West End has enjoyed a boom. In the UK, politics are now almost always conducted by talking about economics, so what are the economics of the West End? Well, "Despite the continuing world economic crisis, with companies failing, bank bailouts and the

Pound falling to 1.37 against the Dollar," says the latest report of The Society of London Theatre, "business throughout 2009 was consistently up on the previous year, particularly so during the third quarter. So far, London theatre seems to have fared better than could have been hoped for, given the severity of the world economic decline" (Solt). Booking for major musicals, often imports from Broadway, "continued throughout the year at a historically unprecedented level" (Solt). The big driver behind the business in 2009 was major name actors in plays, such as Jude Law, Kim Cattrall, Ian McKellen, Patrick Stewart etc. In a record-breaking year, 2009 saw box office takings increase by 7.6%, to almost £505m, the first time it was more than half a billion pounds. "Whilst our musicals continue to flourish, 2009 was an outstanding year for plays - proving that audiences respond to challenge and stimulation as well as toe-tapping entertainment," said SOLT president Nica Burns (Solt). Including the major state-subsidised venues, more than 3.6 million people bought tickets for plays in the capital, up 26% up on 2008, whilst audiences for musicals were down 2% for the year, but in the final quarter attendances were up 4% (Solt). In terms of profits, SOLT has been reporting a year-on-year rise since 2005. The rising cost of tickets has led to increased income even in those years when audiences fell slightly. These are all really quite extraordinary figures.

So what are the implications of these changes?

1) The most obvious is the triumph of Thatcherism. Nothing that the New Labour governments have done in the past decade has altered the intense commercialization of British theatre. And, clearly, the current new age of austerity will not change that either. The British theatre system is now thoroughly commercialized from top to bottom. Most subsidized theatres now depend on a tripartite system of funding, which often involves one-third state subsidy from the Arts Council, one-third sponsorship and one-third box office. Many theatres which are less successful in attracting sponsorship must depend for up to 50 per cent of their income on the box office. Obviously, this discourages artistic risks, puts a premium on populist aesthetics, and narrows the repertoire of British theatre. The triumph of commercialism also means that commercial companies now can leave the development of talent mainly to the state-sector, which trains the actors, directors and playwrights,

takes all the risks in the development of new work, and then generously shares the profits with private companies. Naturally, the private companies don't reciprocate.

2) The second conclusion is that the triumph of Thatcherism means that British musicals saved British theatre. Without them, the huge Theatreland buildings would have had to close, and the theatre industry might have gone the way of the mining industry, the steel industry and the textile industry.

3) The third and last conclusion is that the triumph of Thatcherism means that new plays are now almost exclusively the responsibility of the state-funded sector. Whether they are populist or experimental, big stories or nostalgic trips into the past, small plays about me and my mates, or large state-of-the-nation tracts, new plays are now all funded by the state, like education, health and defence.

Finally, I'd just like to end on a Denouement

I started this paper by stating that there was nothing so subversive as the pleasure of enjoying commercial theatre. I'm afraid that that is simply not true. The truth is that, pleasure is not innocent. It is always part of a wider experience; in other words, it is always political. Now, I'm as open to pleasure as any other person, and I count performances of *Phantom of the Opera*, *Mama Mia!* and *Jerry Springer: the Opera* as some of my fondest theatergoing memories. But I'm also conscious of the commercial context of such transactions: the overpriced tickets, the booking charges, the outrageous price of the programme and the eye-popping cost of a drink. I remember the overcrowded toilets, the sullen casts and the mechanical nature of the performances, on stage and in the orchestra pit. I can't forget the obsessive character of the true fans, the mad messages on their internet sites, and the adulatory exaggeration of their applause. I still recall the discomfort of the whole West End experience, congestion charges, the lack of parking, the suffocating crowds, the stink of cheap food. An individual artwork may be good, bad or somewhere in between. But when it is part of an intensively commercialized system, the experience of the individual spectator is one of suffering as well as pleasure. In fact, you could be forgiven for thinking that the pleasure is a compensation for the misery. That's the

way the system throws its dogs a bone. The relentless pursuit of profit offers the consumer a glimpse of pleasure, but its main aim is to make their wallets lighter (see also Billington, p. 376). In this political context, when musicals and West End plays are part of a massive money-making machine, the experience of the spectator is more one of slavery than of enjoyment. So I'd like to end on a nicely discordant note. If the cultural industries can be seen as part of the UK's innovation and imagination, they are also part of a less savory side of contemporary culture: rip-off Britain. In this context, the individual spectator might consider that the current new age of austerity could provide an idea opportunity to fight back. So three questions: Shouldn't we all be campaigning for lower ticket prices, both in the state-subsidised and commercial sector? What exactly are the profits of commercial theatre, and how can the tax revenue on them be earmarked for state-sponsored theatre? If being an audience member in the context of turbo-charged consumer capitalism feels like slavery, when can we expect the slaves to revolt?

BIBLIOGRAPHY:

BILLINGTON, Michael (2001), *One Night Stands: A Critic's View of Modern British Theatre*, London: Nick Hern,

CROUCH, Tim (2009), *The Author*, London: Oberon.

SOLT [The Society of London Theatres], 'West End Theatre Tops Half a Billion Pound Mark in Record Year', Press release and report, 27 January 2009.

TYNAN, Kenneth (2007), (ed Dominic Shellard), *Theatre Writings*, London: Nick Hern.

In Search of a New Theatrical Language: Sam Shepard's 'Tongues' and 'The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing His Wife'

Caroline Schlenker, Doctorante, Université Stendhal-Grenoble 3

Every writer is on a quest for his own mode of expression, his own language. Sam Shepard said so himself in *The Rolling Thunder Logbook*: "We're not born with any word language to begin with. There must be a kind of system of thought which a poet gears himself into. Over years." (52). If one had to discuss S. Shepard's system of thought through his body of work, it would necessarily have to be inspired by his musical background. He had, after all, always wanted to become a rock and roll star. Music has always been a constitutive element of his compositional language. It is woven into his texts, either in the very fabric of the text, in the shape of lyrics, music sheets, in the rhythmic and percussive qualities of his language, texts, or rhythm that appear as stage directions, or in the actual appearance of live bands, musicians or singers on his stage. Whether it be rock and roll, classical, jazz or country, music is a part of the construction of his own all-encompassing American stage language.

His reflection on music is crucial to his work at the Magic Theatre in San Francisco, his artistic home between 1976 and 1984. This thread, which was already present in his early writings, appeared then to be central to his message. At the Magic, in his continued exploration of the performance process, he took on the endeavour of working on the two experimentations I will discuss further - *Tongues* and *The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife*. Even if the musical experiments from that period have been pushed to the periphery of his critically acclaimed body of work, this accomplished corpus of music plays and musical experimentations that have appeared as a minor diversion may have in fact constituted landmarks in Shepard's understanding of the theatre of the late 70s. These musical experimentations, I will suggest, reveal a certain view he held on the horizons and limits of theatrical language. In the research he conducted on stage language, S. Shepard yearned for semantic

transparency. In doing so, Shepard tried to break free of text. His fascination for the musicality of language and his drive to bring his audience to a new kind of experience led him to investigate the possibilities of a sort of total performance including visuals, music, text and the actor's body.

How are these two experimental works revelatory of his approach to both theatrical text and music? How can we set up a critical framework to understand the particular musical quality of his take on language and dramatic action that will be transferred in his later work?

In search of a language to express a particular kind of experience

By the 1960s and 1970s, Shepard's experiments on stage were frequent. In order to question his own stage language, he started to rely less and less on his almighty omnipotence as a writer. Shepard had stopped longing for a pure authorial presence and had instead opted for a more open, dialogic process in which text and performance respond to each other in a particular dialectic. His directorial approach had now shifted to a kind of playful exchange of ideas in which no singular vision is imposed on the production. The genesis of *Tongues* was a collaborative work with a long-time friend and co-worker of his, Joseph Chaikin, based on playful musical and linguistic improvisations; *Pecos Bill* was written along with a jazz composer, Catherine Stone, in the same fashion. Both texts therefore came from a confrontation of words with musical elements. Consequently, in these two instances, both the text and its musical counterpart inform and feed off each other without either one ultimately claiming ultimate precedence.

This original writing process came from the acute awareness Shepard had of the difficulty of coming up with a language that was able to channel the experience he wanted to convey. In Shewey's biography, Shepard spoke of 'the very difficulty of finding a language (...) as a means to express feeling' (98). In fact, what terrified him and the characters he crafted is the absence of a common language that would in turn distort or block communication. Throughout his linguistic and musical experiments, he thus expressed his yearning for a 'pure' language that, as Ann Wilson states, 'does not mediate experience but acts as a transparent medium that fully reveals the signified' (257). The written

text could not alone create the illusion of presence on which theatre's sense of reality is based. These musical experiments hence enabled him to make his stage 'present' to his audience and in doing so to create his own form of communication in the way no text alone can. S. Shepard's yearning for language as a transparent sign directs the research he conducts on stage language. In order to investigate a more satisfying way of conveying meaning, *Tongues* was an attempt to explore what Chaikin would call "thought music" (Blumenthal, 139). *Tongues* is a piece composed of different voices relating their life story or a moment in their existence, each speaking independently and separated by percussive elements that permeate the stage. The actor and the musician alternate between the different moods conveyed by the different voices.

The piece's juxtaposition of percussions and words suggest the failings of text in communicating a full experience. In the final section of the piece, words reveal their complete inadequacy in expressing the life of the spirits. Language is depicted as no longer being an authoritative means of expression, with both a speaker and a listener - it becomes instead a dialectic learning process with its natural surroundings:

> Today the people talked without speaking.
> Tonight I can hear what they're saying.
> *Percussion- soft.*
> Today the tree bloomed without a word.
> Tonight I'm learning its language.
> *No percussion, arms stay frozen, silence, blackout.* (*Tongues,* 318).

In this extract, percussions in the stage directions contaminate the words and create the effect and structure of a Native American chant, a highly spiritual and musical mode of expression, seemingly more in tune with the spirits. The body itself performs a kind of musical segment that accompanies and reinforces the musical structure of the language uttered. At the end of the segment, the body is still. The resulting silence becomes an echo of the percussion- true communication is thus achieved. This musical structure is here suggested as a way to communicate beyond the limits of the world of the living - bridging the gap of the incommunicability with the world of the dead.

As A. Wilson suggests in her essay, in the section of *Tongues* staging a seemingly fruitless dialogue between two voices about their respective

hunger, desire is recognized only through the medium of language: "Would you like to go eat? Isn't it time to eat? (...)". Sprung from an actual conversation between Shepard and Chaikin during their collaboration, the paradox of the exchange lies in the impossibility of desire to be satisfied because the very recognition of desire by both voices is predicated on language. Since this hunger is mediated through language, there will be "[n]othing left but the hunger." (*Tongues,* 310) This marks the loss of the full presence of the signified- all that remains is the sign. No food is there and will ever satisfy the hungry: " SPEAKER: (...) Nothing will satisfy it. Absolutely nothing." (*Tongues,* 310).

In attempting to make the signified fully present to his audience, Shepard subsequently tries, through the use of rhythm and music as a counterpoint to text, to overcome the loss that attends the separation of the signifier and the signified in text.

Building a character through voice

In order to craft new meaning and original characters through an innovative stage language, Shepard had to account for an original flaw in the very nature of text. One of the problems with text as a means of communication is that it is already informed with preset values and distinctive characters: as Mikail Bakhtin states in his essay 'Unitary Language':

> In language, there are no neutral words and forms (...) All words have a taste of a profession a genre, a tendency, a party, a particular work, a particular person, a generation, an age group, the day and hour. Each word tastes of the context and contexts in which it has lived its socially charged life; all words and forms are populated by intentions. (278)

As a result, in order to create characters that communicate beyond the limits language imposes on their identity, Shepard attempted to build characters through different linguistic means and sought to investigate ways in which 'character development might evolve directly from music or sound' (DeRose, 340).

As S. Shepard was conducting "an attempt to find an equal expression between music and the actor" (DeRose, 341), his experimentation on language led him to consider the 'voice' as the primal element in language. This was no doubt a result of his own confrontation with text as

an actor. In his own search for communication he states that "Voice is the nut of it. Character is an expression of voice (...). If a writer is totally connected with the voice, he will be with the words." (Wren quoting Shepard, 76) In order to coil this entirely specific form of language, Shepard drew on his watching of the Open Theatre 'Sound and Movement' workshops. In these workshops, actors responded to each other's spontaneous inputs in order to generate material. He subsequently envisaged his characters as collages, and indicated to his actors (in *Angel City*'s 'Note for Actors') to think of the characters as "fractured with bits and pieces of character flying off the central theme". It therefore makes sense that he went on to co-create two pieces with the former director of the Open Theatre, Joseph Chaikin, in order to investigate further this particular musical structure and quality of this new form of language.

The Jazz language

After his stay in London in the beginning of the 70s and his subsequent realization he would never make it in rock and roll, S. Shepard gave it up for Jazz, as instrumentation and as a structural component for his work. He started instead to use the classic jazz format as structure for his experimental language. S. Shepard saw Jazz as an inherently American phenomenon[1]: hence Jazz was an American mode of expression.

Why did Shepard investigate Jazz as a way of creating a new form of language? First, he was seduced by the possibilities it presented in bringing a musical, rhythmic and percussive quality to his text. In *Tongues*, rhythm frees the text from the imperative of narrative, allowing it to limit itself to the primary elements of the theatrical text- voice. The form thus experienced could then acquire meaning through the audience's experience of the two art forms combined. Shepard and Chaikin sought to create according to a musical model. Chaikin admitted: 'We're never looking for the dramatic structure. We're looking for [a]...shape that's musically tenable.' (Blumenthal: 1981, 141). This musical shape is to be found in the rhythmic backbone and sections of written text to hold together other more free-form sections improvised on the night of performance. The rhythm percussion creates complements or counterpoints to Chaikin's speech rhythms. The motifs are introduced by a voice, as in a musical composition, and then repeated and commented

on in different beats, voices and variations. Each part or pattern allows Shepard to investigate a new compositional method; each part has its patterns built with its internal logic. The vocal fragments thus emerging break the linear flow of the traditional narrative and sketch out the characters as distinct corpuscles, unintegrated, 'anomalous' and musically autonomous. Each voice is developed in between two cycles of percussions, or a cycle of percussion and a silence - with every new voice revealing a new character. Each new presence is generated by the contrasts in the sounds of percussions and voice.

The New Mothers' Voice displays some Jazz-solo technique of creating self-contained aria-like monologues with their own internal rhythmic dynamics. Words are used as percussion, vibration and breath. As happens in jazz, phrases are repeated with minor variations: 'Nothing they told me was like this'/ 'Nothing they told me'; 'This blood'/ 'This blood from me'. The phrase 'how to' and the word 'just' recur within segments as rhythmic punctuation that resemble a breathing pattern, and recalling the very act of labor. The musical quality of language in this text reinforces the physicality of language. The theme of the segment - along with the physicality of the moment portrayed (birth) calls for a physical mode of expression - a physical texture and presence. The simultaneous experience of hearing percussions and voice makes the audience envisage voice as a physical presence that can be compared to that of a percussion sound.

In his quest for a 'pure language' (as Wilson calls it), a new semantic system that could lead to a more direct way of communicating with his audience, Jazz allowed him to move in new 'emotional territories'. Shepard, quoted in DeRose, states that while working with jazz composer Catherine Stone during this period, he realized that "Jazz could move you in surprising territories without qualifying itself. You could follow a traditional melody, and then break away, and then come back, or drop into polyrhythm... But more importantly it was an emotional thing. You could move in all these emotional territories and you could do it with passion. There was a form in a formless sense."(DeRose; 1981, 234)

But music also held an important function in the unfolding of the dramatic action itself. Jazz drummer Max Rouch, who served as a musical director for some of Shepard's plays, said that "music in

Shepard's plays (became) another character in the play. It speaks as much as the actors do" (1981, 242). This is especially true in *Tongues*, where percussion and voice share the stage and communicate together for the audience and with the audience. As the piece unfolds, the physical presence of the instrument (or instruments as the stage is covered in performance with a broad collection of percussive elements spread around the percussionist) announces the give and take between the two personae, voice and accompaniment- yet another feature of jazz. As in jazz improvisation, when the voice on stage gives way to silence, it allows for instrumental responses.

The audience and form

Shepard's thoughts on audience response changed after his stay in England in the beginning of the 70s: he realized he no longer wanted his audience to react with mindless enthusiasm or with reductive intellectualizing. He expressed his quest for another form of response and hypothesized that 'somewhere between the Who Concert and the Royal Court there must lie another possibility" (1981, 202). The relationship he sought between audience and stage is itself a dialogic and non-hierarchical one. The audience should not extract a clear statement from a play but be liberated to respond to it in their way – this view was similar to the vision Shepard held of the process of writing itself.

Music and immediacy

His experimental plays allowed for the introduction of a second semiotic system, music, into the already complex relationship between text and stage. Music can bridge the gap between the stage and the audience by creating a simultaneous and visceral response. In an interview, Shepard confesses that 'when you play a note (...) there's a response immediately. You don't have to wait to build up to it through 7 scenes. (...) Music communicates emotion better than anything else I know, just anything! Just bam! And there it is. You can't explain exactly how the process is taking place, but you know for sure that you're hooked" (1981, 236). If music communicates an experience to the audience differently, then one could venture that the words that accompany this music must in a way acquire a new form of presence.

Shepard's innovative play structures also upset audience response. Significantly, although he borrowed forms from generic conventions (such as jazz structures, operetta, theatre, etc.), he purposely sought to unsettle the audience by shaking their expectations through the collage and hybridization of these forms of expressions. In *Tongues*, for example, Shepard rejects traditional plot structures and the build of dramatic action and opts instead for a Jazz-collage construction. Far from following defined story structures, the voices depict loose collections of images and speeches, and make completely unrelated moments emerge into the proceedings (moments of death, work, birth, etc.). This, along with the interpolation of voice and percussion sounds, invites the audience to remain in the present of each utterance - nothing leads to nothing - but rather words invite a particular experience in the moment. Furthermore, the unsettling texture of the piece - neither play nor musical, yet a 'performance' – and its particular 'presence' that prevents the audience from severing the performance from a meaning to be found elsewhere, renders the audience helpless in being able to anticipate or project what will be or what form the piece will take. Interestingly, through the confrontation of voice and percussion, two different semiotic systems we recall, the performance of *Tongues* challenges the normalization of meaning production in the text. Through hybridizing different forms, the multiplicity of codes and textual systems generate a new form of meaning yet to be clarified. In trying to set up a satisfactory interpretative system, the audience of *Tongues* must consider the function of Jazz instrumentation, its relation to the text and the subsequent form this hybrid language creates. Who 'speaks' and who 'speaks back'? How is this piece meant to be listened to - as a unit or a doubling? Does music or do words prevail in the audience's experience? Visually, in the performances Chaikin and Shepard staged of *Tongues*, the position of percussionist (sitting back to back with the actor) is that of a puppeteer. He sits in the shadows, behind the actor, prompting the voice and embodying in fact the authorial voice on stage. His body also reflects the musical quality of the voice - the stage directions suggest a form of dance that both creates a rhythmic structure and communicates a third musical language. Visual communication through the dancing body activates a new network of meanings through the emergence of this new form. In light of the foregoing, another question arises: how can the audience

experience those three languages and the specific semiotic systems they embody (voice, percussions and the body) and to what effect is this hybrid language created?

The fragmentation of time in song

In his operetta or 'musical' *The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife*, Shepard choses music to relate the famous American myth of Pecos Bill. Pecos Bill, as the story goes, was a cowboy who became known for accomplishing phenomenal feats thanks to his supernatural powers and his flawless shooting. He fell in love with Slue-Foot Sue, who he found riding down the Rio Grande River on a catfish as large as a whale. His faithful horse, who felt jealous of the cowboy's new interest, decided to bounce the new missus as high as he could off his back, all the way to the moon. In an attempt to get her back, Pecos Bill accidentally shoots and kills Sue. Shepard's play opens with a tableau combining visual elements and music. For the audience, therefore, music appears before the text and sets up its own musical and visual system, its own set of semantic relations through which the audience will build its understanding of what precisely will constitute stage language. The two characters then appear on stage physically bearing hints of their mythical history (the cowboy suit and the catfish) and start singing the story of Pecos Bill through the spectrum of the sorry death of Sue. The primal appearance of music over text pushes the spectator into establishing for himself the connection between visual and musical perception and text. Will music hence be central to the message or will it simply give direction to the ensuing text? Will it be understood as object or subject to this language? Will it simply serve the function of a gesture towards particular elements of text or visual discourse?

The thematic texture suggested by the title, 'The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife', governs the structure - it fuses words and music into a single unit of perception, suggesting a slow-paced piece filled with pathos. As the play unfolds, music and text seem to coexist equally to the audience. Scoring is part of the overall sensory fabric of the play. The absence of a clear-cut stage movement allows the audience to be fully impacted by the language that results from this double input. Music allows the listener to construct a new reality that

draws on a set of preconceived attributes – for music is never neutral to the listener.

The myth of Pecos Bill is often recalled in the United States in the form of a song, a 1948 Disney musical composition [2] that has been sung over and over again since then on stage and in movies. However the theme of the Old West is also associated in the musical construction of the United States with country music. Country music is the rhetoric of man relating his life, all the wrong he's done and the woman he's lost. This type of music is a music that lives through the past tense - time becomes an old condition. Country and Western Music call to mind a network of related themes: storytelling, alcohol, the land, small-town seediness and the failings of heterosexual love. Country Music is a discourse about the past - the characters no longer exist in the moment. Yet Country Music does not only recall themes; it also calls on a particular structure through which the themes are developed. A man addresses an audience directly, varying between past and present tense in his storytelling: his stage movements are scarce, the melody supporting the narration is awkward and the accompanying voice broken. American mythical hero Pecos Bill's recalling of his unfortunate past with Sue seems to thematically fit the musical landscape of Country Music. No objects are on stage to reflect a form of history - the stage is immemorial. The instruments chosen to create the scenery and stage the scene for the operetta, along with the low-pitched melodic moments the characters sing, strangely recall this music while creating a unique overall melody, minimalistic and resolutely modern in its composition. Music and the act of performing become an experience in time - not only do they recall the glorious past of the cowboy, but they also give an insight into what the future will hold for the hero. The Paul Bunyanesque cowboy and the wife he accidently shoots mournfully see themselves as they will be represented in the national myth: 'rotten in the memory of men' (The Sad Lament, 94). The section title 'Now I'm alone' refers to these changing times.

The audience is an entire part of the musical composition: the characters address it directly to testify of the existence of these Mythical heroes, to attest their fictional presence before them and to recall their exploits. In fact, it is through their memory and the song that conveys it

that myths exist, or through them that the fictional nature of the myths of the West is established. The subtitles invite the audience to experience a mood or theme in the unitary perception of both music and words. Although the words should actually describe what the structure of the music is doing and what the music is saying, the piece itself is a humoristic musical comedy resting on the discrepancy between the serious topic - the fragmentation of culture through the disappearance of myth in national memory- and the burlesque rendering of the mythical element through its musical presentation. Finally, music holds yet another function. It is a unifying presence, in that it ties up the different times referred to in the text and links the fictional and the real space of America, thus drawing the audience further into the play's emotional texture.

Many questions are raised by the respective functions of both text and music in the performance; does the accompaniment contribute to the lyrics with its own senses of motifs or does it break from it, bringing forth a new message in the proceedings? How do the words of the characters match a melodic sequence and the rhythm of the motif, or the refrain's tone? The quality of the language itself, through its hybridization with music, changes and challenges the nature of the message it conveys. The presence of melody gives another quality to the text: it itemizes its syllables or words as an onomatopoeic identity, an exclamation or a spoken letter. If a distinctive musical meaning emerges, it is one hard to apprehend - how do the verbal and musical meanings coexist? Do they reinforce each other without ambiguity or redundancy? Is the text set to the music thus appropriated by it? Does the verbal text give up its aesthetic and structural identity when confronted to music? The only certainty lies in the fact the listener is invited to consider the musical unit.

Where does theatre end and musical performance begin?

Shepard's plays frequently cry out for a treatment in performance that underscores their rhythmic and musical qualities. Words that hold the function of percussions, like vibration and breath that hit and move the air, have been a trademark of Shepard's plays since his earliest. He sees writing as an experimentation 'that led to rhythm discovered in space and time - packing up words and stretching them out along with their size and shapes and sound". Sam Shepard's language also begs for

musical or percussion accompaniment. In his experimental works, Shepard gives it a try - he sees what happens when music is thus added. Music becomes the model for generating a new stage language, thus locating the matrix of his new poetics outside of the text. When working on *Inacoma*, Shepard said each piece had its own "particular musical nature". In the program notes to the play *Superstitions*, the actors stated how they approached the work in musical segments: "It became clear that the role of music was as varied as the drama it surrounded. At times its presence initiates action, at other times it echoes and reflects the action. The music can be the natural sounds around the characters or the moods inside them. It can also be an equal participant in conversations, or an entry point to parts unknown." (DeRose, 236) Shepard re-invested these new-found musical structures in his subsequent 'music-ridden' theatrical work. But looked at more closely, these works carry the trace of their musical genesis and the musical experience they generate for an audience. In the very structure and themes of some plays, Shepard creates an alternative rhetoric in his theatre that the musical experimentations suggested.

These attempts to transfer musical structures to the stage will be constitutive of his later work. In *Fool for Love,* for example, the play opens with very musically-explicit stage directions that will govern the whole staging of the ensuing play: 'to be performed without a break". The opening speech uses dull, repetitive vocabulary but in a constantly modulated ebb that recalls a musical tune. In a single, on-going movement, rhythmically punctuated by the slamming of doors, the characters come and go and rhythmically charge the stage. A two-way confrontation is built crescendo-like to peaks of violent intensity before giving way to quieter, more reflective passages, which then in turn become confrontational. The musical structure constitutes the intense emotional texture of the relationship that takes place between the two protagonists, making the audience envisage the very violence of the scenes through both sound and the harshness of the words uttered. Shepard also thickened the doors and walls when he staged this play to emphasize the percussive quality of the stage violence through the slamming of doors. And although *Pecos Bill* is as musical as Shepard wrote his plays, complete with music scores, he saw *True West* more truly

a 'musical' than any of his previous work. *True West*'s structure suggests a musical awareness of time on stage. It is divided in nine scenes or nine movements: the brothers' 'themes' begin as diametrically opposed extremes and become blended and blurred to the point where they cross over completely in a reversal that is as much a musical device as it is character development.

These two examples might suggest ways in which one could investigate further the reception of these post-1978 plays in Shepard's body of works, and the stage possibilities they offer. Given the hybridization of the musical stage and the theatre stage during this period, perhaps these readings might enlighten us into thinking on a new emerging musically-laden theatrical stage language.

BIBLIOGRAPHY:

Primary plays:

SHEPARD Sam (1983), *The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife,* San Francisco, City Lights Books.

— (1981), *Tongues*, in SHEPARD Sam, *Seven Plays,* New York, Dial House, pp.299-318.

Other plays referred to:

SHEPARD Sam (1983), *Fool for Love*, San Francisco, City Lights Books.

— (1981), *True West,* in SHEPARD Sam, *Seven Plays,* New York, Dial House, pp1-59.

— (1977), *Inacoma*, unpublished.

— (1981), *Superstitions*, unpublished.

Secondary literature:

BOTTOMS Stephen (1998), *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis,* Cambridge, CUP.

SHEWEY, Don, (1985), *Sam Shepard,* New York, Dell.

SHEPARD, Sam (1977), *The Rolling Thunder Logbook*, NY, Viking.

Articles in books :

COE Robert, " Image Shots are Blown; The Rock Plays". In Bonnie Marranca, Editor, (1981), *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* New York: Performing Arts Journal, pp. 57-66.

BAKHTIN, Mikhail, "Unitary Language", BURKE, Lucy, CROWLEY, Tony, GIRVIN, Alan Editors, (2000), *The Routledge Language and Cultural Theory Reader.* London: Routledge, pp.269-279.

BLUMENTHAL Eileen, "Sam Shepard and Joseph Chaikin; Speaking in Tongues" . In Bonnie Marranca, Editor, (1981), *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* New York: Performing Arts Journal, pp.135-145

DEROSE David J., « Sam Shepard as musical experimenter», p.201- 213, in Matthew Charles Roudané, Editor, (2002), *The Cambridge Companion to Sam Shepard,* Cambridge, Cambridge University Press, pp.226- 244.

EARLEY, Michael. "Of Life Immense in Passion, Pulse, and Power: Sam Shepard and the American Literary Tradition." In Bonnie Marranca, Editor, (1981), *American Dreams: Imagination of Sam Shepard.* New York: Performing Arts Journal, pp. 126-132.

WILSON, Ann. "Great Expectations: Language and the Problem of Presence in Sam Shepard's Writing." in King, Kimball. Ed, (2001), *Modern Dramatists: A Casebook of Major British, Irish, and American Playwrights.* NY: Routledge, pp.257-270.

Articles in periodicals :

WREN, Scott Christopher (Fall 1980), 'Camp Shepard: Exploring the Geography of Character' In *West Coast Plays, Volume 7*, pp. 73-103.

Notes:

[1] Sam Shepard wrote this in Village Voice whilst in London.

[2] The songs for this animated film were written by Eliot Dan>iel and Johnny Lange and sung by Roy Rogers and the Sons of the Pioneers.

Chant et enchantement dans *Mary Poppins* : une relation complexe entre texte écran et scène.

Marion BOUCHER, PRAG, monitrice ENS de Lyon

Pour beaucoup, le nom 'Mary Poppins' évoque avant tout le film des studios Walt Disney, sorti en 1964. Cameron Mackintosh, célèbre homme de théâtre anglais et très puissant producteur de comédies musicales à succès (*Cats*, *Les Misérables*, *The Phantom of the Opera*, *Miss Saïgon*, etc.) ne déroge pas à la règle. Lorsqu'il monta *Mary Poppins* à Londres en 2004 (l'adaptation scénique en comédie musicale fut jouée au Prince Edward Theatre pendant plus de trois ans, et fut reprise à Broadway où elle se joue depuis 2006 au New Amsterdam Theater), il déclara au sujet de sa rencontre avec *Mary Poppins* que ce fut le film qui lui donna envie de se tourner vers les livres de Pamela Lyndon Travers, auteur dont on ignore souvent jusqu'à l'existence. Comment expliquer que le film de Walt Disney, mélange d'animation et de comédie musicale à l'américaine, ait à ce point effacé l'original littéraire anglais ? Comment expliquer aussi que le film, situant l'action dans l'Angleterre édouardienne, inspire aujourd'hui le théâtre londonien sous la forme d'une comédie musicale à succès ?

Un premier élément de réponse tient selon moi au génie de Disney d'avoir saisi le lien implicite entre magie (Mary Poppins se situe à mi-chemin entre la gouvernante et la sorcière) et musique et d'avoir dès lors opté pour l'incorporation de chansons, afin de retranscrire et de transposer une atmosphère particulière à l'écran, et surtout en vue de *charmer* le spectateur. Les chansons composées par les frères Sherman remplissent une fonction diégétique (caractérisation des personnages, transitions, jeux d'échos) et, bien sûr, de divertissement. Elles ont *enchanté* la littérature, du latin *incantare* qui signifie chanter, mettre en chansons, mais aussi prononcer des formules magiques, ensorceler, envoûter, prononcer des paroles incantatoires, et par extension ravir. Précisons que le chant et la danse étaient déjà au centre de l'œuvre de Travers, rythmée de scènes de rituels et de rites de communion avec les forces de la Nature, du cosmos, visant à ré-enchanter le monde, c'est-à-dire autant à

refaire chanter le monde, qu'à susciter un sentiment d'appartenance à une communauté. Les implications du chant, du choix d'un décor urbain, de la centralité du parc — d'un va-et-vient constant entre le réel et le merveilleux, la Nature et la ville — sont à mettre en rapport avec le contexte d'écriture des récits de Travers, celui de l'entre-deux-guerres, période profondément marquée par la nostalgie d'une époque révolue. Alors que la guerre désenchante le monde[1], *Mary Poppins* appelle à la magie comme retour à un monde réunifié.

Le cinéma de Disney, en réalisant la fusion de cette nostalgie littéraire anglaise et de la comédie musicale américaine, n'aurait ainsi fait que mettre en scène ce désir d'une unité perdue. Quarante ans après, l'ambition de Mackintosh fut de proposer une création théâtrale originale, capable de combiner les scènes chantées du film de 1964, et des épisodes des livres qui n'apparaissaient pas dans le film, tout en incorporant de nouvelles chansons inédites. Ce sont les modalités de ces nouvelles combinaisons qui m'intéresseront : la part du cinéma américain dans le théâtre musical anglais contemporain, celle aussi de la comédie musicale de Broadway dans un succès du West End, le jeu de va-et-vient entre une œuvre littéraire, son adaptation cinématographique outre-Atlantique et son réinvestissement de l'espace théâtral londonien. Au cœur de mon étude, on trouvera une réflexion sur la fonction de la chanson populaire dans la quête de l'unité perdue. Les aventures de Mary et de la famille Banks, imaginées par P.L. Travers, donnèrent lieu à une série d'ouvrages pour enfants, parmi lesquels on citera notamment : *Mary Poppins* (1934) ; *Mary Poppins Comes Back* (1935) ; *Mary Poppins Opens the Door* (1943) ; *Mary Poppins in the Park* (1952) ; *Mary Poppins from A to Z* (1962); *Mary Poppins in the Kitchen* (1975); *Mary Poppins in Cherry Tree Lane* (1982) et *Mary Poppins and the House Next Door* (1988). La parution de ces livres s'étire donc sur une période de plus de cinquante ans.

Cette œuvre est inéluctablement marquée par les deux guerres mondiales ; laissant entrevoir une certaine nostalgie pour un monde d'avant-guerre — sentiment répandu dans la littérature de l'entre-deux-guerres — comme le montrent C.E. Montague dans *Disenchantment* et plus tard Paul Fussell, qui choisit comme titre pour l'une des ses sections de *The Great War* : « Plus jamais une telle innocence[2] » (FUSSELL : 18). Pendant la Seconde Guerre mondiale, Travers accompagna des enfants

évacués d'Angleterre aux États-Unis et souffrit alors d'un sentiment de culpabilité dû à son éloignement de son pays et de la zone des combats. À l'entrée en guerre des États-Unis, l'administration de Roosevelt lui demanda de parler aux pays occupés, à la radio. Elle déclara à ce sujet :

> Comment pouvais-je parler à qui que ce fût, excepté en m'adressant à son enfant. C'est pourquoi j'ai fait des émissions en rapport avec les contes de fée, les légendes, les traditions de chaque origine, et rappelais [aux auditeurs] qu'un jour elles pourraient être à nouveau contées[3].

Elle diffusa des enregistrements de « Frère Jacques » et de « Sur le Pont d'Avignon », expliquant l'histoire de ces chansons aux Français, tout en les rassurant (LAWSON : 201-202). On perçoit dès lors la place centrale du chant, et même de la chanson populaire dans l'esprit de Travers, comme moyen de lutte contre le désespoir.

Alors qu'elle travaillait sur son troisième livre de la série des *Mary Poppins*, *Mary Poppins Opens the Door*, en 1943, Travers fut profondément marquée par les terribles bombardements qui touchèrent l'Angleterre et le reste de l'Europe cette année-là (LAWSON : 206) :

> Dans ce livre, l'image qu'elle peint de l'Angleterre est [...] nostalgique et sentimentale [...]. Il s'ouvre sur un jour de brouillard, en hiver, à Londres, et évoque le chant de rossignols dans la ville, ce qui fait penser à la ballade poignante chantée pendant la guerre, intitulée « A Nightingale sang in Berkeley Square[4] ».

En parallèle au pouvoir d'exorcisme du chant, Travers croyait à la cure par la danse. En 1944, elle passa plusieurs mois dans une réserve indienne pour observer leurs mœurs et traditions. Dans sa biographie, on peut lire une anecdote sur un rituel pratiqué par les Navajos consistant à danser pour chasser les mauvais rêves (LAWSON : 213). Chant et danse vont en effet de pair dans les nombreux épisodes relatant fêtes, célébrations de la Nature, rites et cérémonies dans les livres. Prenons pour exemple un épisode de *Mary Poppins in Cherry Tree Lane* (TRAVERS : 58-60) :

> Slowly the top began to turn and as it turned, it hummed – faintly at first but gradually, as it gathered speed, the sound became one long deep note, filling the Herb Garden with its music, a bee–like humming and drumming.
> 'A ring! Make a ring!' cried Castor and Pollux.

'The Grand Chain, everyone!'

And at once they all came into a circle, formally moving round the top as the earth moves round the sun. Right hand to right hand, left hand to left – the Bear with his sugar-stick in his mouth, the Fox dapper in his Foxgloves, the Hare nib-nibbling a sprig of Parsley.

Round and round. Hand to hand. Mary Poppins and the two Banks children, Mrs Corry, her daughters and the Bird Woman, Mr Turvy dragging his feet, Mrs Turvy dancing.

Round and round. Hand to hand. Orion girt with his lion-skin, Pollux with his tunic full of herbs, and Michael's string bag, bursting with Coltsfoot, slung about Castor's neck.

Round and round, each hand taking the hand of each, and the big Bird flying among them. The top spun and the circle spun round it, and the Park round the circle, the earth round the Park and the darkening sky round the earth.

The Nightingale, now the night was come, came to the full of his song.

C'est le soir de la Saint-Jean et Mary emmène les enfants pour un pique nique de fin d'après-midi dans le parc. Il s'agit d'un moment de célébration de la Nature, de l'été, et de réunion entre personnages principaux et quelques personnages secondaires présents dans les livres précédents, comme Mme Corry, la dame aux oiseaux, etc. Moment de réunion, voire de communion entre hommes, animaux et personnages mythiques, unissant la terre et le ciel. L'image de la chaîne entre les êtres est récurrente dans les livres. Comme souvent, l'élément déclencheur du passage vers l'extraordinaire est un objet ordinaire. Ici, il s'agit d'une toupie imitant la « musique cosmique[5] » (TRAVERS : 54). La présence bienveillante du rossignol est également à noter dans ce passage, ainsi que la répétition de l'expression « round and round » qui crée une ritournelle et apparente la forme du texte à une chanson.

Bettelheim explique dans *The Uses of Enchantment*, que l'enfant a besoin de ce monde magique pour y projeter ses angoisses, interrogations et y piocher des éléments de réponse[6]. À cette fonction d'exorcisme, il faut ajouter celle de divertissement. Depuis son origine, le conte de fée assume ce rôle, ainsi que l'a noté Angela Carter (xii): « La Mère l'Oie [...] va vous divertir, vous aider à passer un bon moment : une des plus anciennes et nobles fonctions attribuées à l'art[7]. »

Bettelheim insiste sur le fait que, pour que l'effet cathartique du conte fonctionne, il faut qu'il soit attractif, qu'il divertisse l'enfant. Or, les studios Disney jouent sur cette tradition du divertissement. Maurice Bessy, dans son ouvrage consacré à Walt Disney montre que ce dernier avait tout à fait perçu le lien entre le cinéma et le merveilleux. Stanley Cavell parle de « journées enchantées » passées dans les salles de cinéma (1971 : 35) ; alors que Berthomieu déclare (121) : « Le cinéma hollywoodien retrouve et ravive le merveilleux. Derrière l'épaisseur devenue indifférente du monde réel, il fait deviner une énigme, une trace de merveille. »

Disney a su exploiter ce lien (BESSY : 10) :

> Au besoin de sécurité collective des masses qu'il pressent d'instinct, il répond par une collection de situations et de portraits rassurants [...]. Enchanteur d'une société tourmentée par les affres des problèmes économiques et plus tard, meurtrie par une terrible Guerre mondiale, il se déclare être avant tout, un « entertainer », un amuseur, un personnage qu'il n'a jamais cessé d'être.

Maurice Bessy ajoute (11) : « Héritier des contes de « Ma Mère L'Oye », des grand-mères, et des nourrices, Disney puise aux sources de leurs mystérieuses et passionnantes histoires. »

Quelle traduction le film *Mary Poppins* en donne-t-il ? Tout d'abord par la sélection des sept chapitres les plus visuels et dynamiques chez Travers et par le choix majeur de resituer l'histoire dans l'Angleterre des années 1910 ; alors qu'aucune date précise n'est donnée dans les livres. Cela permet en quelque sorte d'évacuer, d'effacer la question de la guerre, puisque, à l'apogée de l'Empire britannique, l'Angleterre, qui n'a pas encore connu le traumatisme de la Première Guerre mondiale, vit un moment de relative stabilité politique, d'opulence et de rayonnement culturel. D'autre part, Disney recentre également l'intrigue sur la famille Banks, présentée au départ comme dysfonctionnelle. Il s'agit d'une stratégie pour toucher le public américain, ainsi que pour plaire non seulement aux enfants, mais aussi à leurs parents. Il reconstruit alors l'image stéréotypée de la famille américaine, telle qu'elle transparait dans d'autres films de l'époque. Mais c'est bien sûr en optant pour l'incorporation de chansons, ainsi que de personnages animés que Disney parvient à recréer l'atmosphère magique qui imprègne les livres de Travers. Alain Garcia a bien montré que tout l'enjeu d'une adaptation

consiste à recomposer une œuvre dans un mode d'expression différent de celui de l'original (202) : « Il faut que le cinéaste retrouve, en suivant son propre chemin, et en employant son propre langage, ce qui faisait le charme profond de l'ouvrage original. »

Considérons maintenant deux moments chantés et enchantés — car faisant appel à la magie — dans l'adaptation filmique, où Disney propose différents traitements de l'image pour exprimer le merveilleux.

La scène où Mary et les enfants rangent la nurserie au rythme de la chanson « Un Morceau de sucre » (« A Spoonful of Sugar ») est un ajout par rapport aux livres de Travers et reprend une thématique chère à Disney : celle de la dimension ludique du travail, et du chant qui transforme une tâche difficile en un moment agréable (voir par exemple « Siffler en travaillant » et « Un Sourire en chantant » dans *Blanche-Neige et les sept nains* (1937)). Grâce aux effets spéciaux (les réalisateurs ont passé le film à l'envers pour que l'on ait l'impression que la nurserie se range toute seule), on observe un mouvement allant à l'encontre du mouvement naturel, ce qui restitue tout à fait l'état d'esprit de la nounou de Travers, dont les actions sont un défi constant à la loi de la gravité et de la non-contradiction. Cette dimension est renforcée par l'utilisation de l'animation. Le procédé de l'image par image consiste pour l'animateur à faire bouger un objet un petit peu à la fois et à prendre une photo à chaque fois. Quand on visionne le film à vitesse normale, on a l'impression que l'objet bouge tout seul.

Dans l'extrait où Mary, les enfants et Bert sautent dans un dessin à la craie de l'artiste de rue, l'univers merveilleux est rendu de manière évidente par l'utilisation de la couleur, d'une lumière claire et douce connotant la joie et la gaieté (cette tonalité « high-key » est celle utilisée dans les comédies et les films musicaux), et d'une mélodie (« Quelle jolie promenade avec Mary » ou « Jolly Holiday ») reprenant le schéma classique des chansons de comédies musicales en AABA et ABAB. Comme dans les livres, les animaux se mêlent à la danse et les personnages sont en harmonie avec la nature. Ajoutons que le pas de deux est souvent un élément central des contes de fées de Disney, où les princesses sont également des ballerines (BELL : 112-113).

Même si Disney voulait des chansons de style anglais, l'influence de Broadway se fait tout de même sentir dans le film. Leonard Maltin établit une généalogie entre les chansons de M. Banks et celles de Rex Harrison dans *My Fair Lady*, mais il affirme que « A Spoonful of Sugar » ou « Chem Cheminée » (« Chim-Chim-Cheree » qui reçut d'ailleurs l'oscar de la meilleure chanson) restent sans antécédents (230). Irwin Kostal, à l'arrangement et à la direction de la musique pour le film venait d'ailleurs du monde de Broadway.

La notion de réflexivité est centrale aux comédies musicales. On trouve souvent des chansons qui parlent de chant ou un élément présent dans un style musical antérieur (EVERETT : 214). Le choix de Julie Andrews pour interpréter Mary Poppins s'inscrit dans cette logique puisqu'il s'agit d'une star qui avait déjà un lien avec l'industrie du divertissement. Disney décida de lui proposer le rôle après l'avoir vue dans *Camelot* (en 1962)[8]. Julie Andrews était déjà une star de comédie musicale dans les années 1960, grâce notamment à son interprétation d'Eliza dans *My Fair Lady*, mais elle n'avait encore jamais tourné dans un film. De plus, les équipes qui ont travaillé sur les décors du film ont tenu à ce que ceux-ci donnent l'impression de sortir tout droit d'un spectacle de Broadway et non d'un film réaliste.

Je voudrais explorer cette idée de réflexivité en établissant des liens entre le numéro de danse qui nous est offert dans le film sur la chanson « Prenons le rythme » (« Step in Time ») et d'autres scènes qui ont marqué l'histoire du genre.

Le numéro chorégraphié des ramoneurs couverts de suie peut nous faire penser à cette tradition qui remonte aux débuts de la comédie musicale américaine : le « Minstrel show », spectacle comique fait de chants et de danse où les acteurs blancs se noircissaient le visage.

Le numéro de claquettes évoque également inévitablement la figure de Fred Astaire, dont l'autobiographie sortie en 1959 fut d'ailleurs intitulée *Steps in Time*. (Astaire fut pressenti pour jouer Bert et Dick Van Dyke porte d'ailleurs ses pantalons légèrement trop court, à la façon du danseur légendaire.) Le parallèle est d'autant plus justifié si l'on regarde « Step in Time » adapté pour la scène à Broadway, où Bert utilise murs et plafond comme suppléments de sol, exactement comme le fait Fred

Astaire dans *Royal Wedding* de S. Donen (1951). Alain Masson note à ce sujet (et cette remarque peut aussi s'appliquer à la scène du thé pris au plafond chez l'oncle Albert dans le film) (50) :

> Plutôt que les lois de la physique, il nie la loi qui veut que l'homme soit debout et garde les pieds par terre. Plutôt que de renverser le monde, il se renverse lui-même. [...] Le merveilleux proviendra donc d'attributs négatifs : l'absence de contact avec le sol [...]. La frontière qui sépare l'homme des choses cesse d'être une ligne contraignante pour devenir une marche où le geste, pourvu qu'il soit suffisamment beau, exprime avec aisance la liberté individuelle. Voilà pourquoi Astaire affectionne les accessoires légers, canne, parapluie, club de golf, que sa danse entraîne un moment.

On remarque que du film à la scène, la chorégraphie effectuée sur « Step in Time » gagne en prouesse technique et mise davantage sur le spectaculaire. Aujourd'hui, on pourrait d'ailleurs continuer la filiation entre ces séquences, avec les performances dans *The Stomps* où les danseurs utilisent des accessoires du quotidien, comme des balais, pour marquer le rythme et font des acrobaties perchés sur des échafaudages.

Historiquement, les comédies musicales de Broadway étaient adaptées en films, d'où un rayonnement international rapide. Mais avec *Mary Poppins*, on peut dire que le processus est inversé. Non seulement, la comédie musicale fut montée quarante ans après la sortie du film. Elle fut créée et jouée à Londres, avant Broadway. (Dans une interview de Irwin Kostal et des frères Sherman de 1964, ceux-ci déclarèrent que *Mary Poppins* était la première création musicale au cinéma depuis *Gigi* (1958) et que le film ouvrait une nouvelle ère où il faudrait créer des films musicaux originaux au lieu de reprendre des spectacles de Broadway). À l'inverse de la mécanique hollywoodienne qui a rendu la version de Disney plus célèbre que celle de Travers (des libraires ont déclaré que les livres *Mary Poppins* de Disney se vendaient jusqu'à cinq fois plus que les originaux), Mackintosh a fait le choix de développer de nouvelles scènes, à partir d'épisodes des livres, absents dans le film. Il ne pouvait pas faire l'impasse sur les chansons des frères Sherman sans s'aliéner une partie du public, mais il réussit à proposer quelque chose de nouveau ; une version différente des livres et du film, adaptée au média de la scène. La chanson « Supercalifragilisticexpialidocious » est non seulement rallongée et placée

dans un autre contexte, mais la chorégraphie est également modifiée, rendue plus efficace. Les acteurs épèlent le mot et leur gestuelle reproduit le langage des signes.

Enfin, le succès de *Mary Poppins* à Londres, puis à Broadway, au XXI[e] siècle, s'explique par la fonction divertissante de la comédie musicale. Elle fournit un amusement et une échappatoire au public. La métaphore de « A Spoonful of Sugar » s'applique dès lors au genre de la comédie musicale dont l'une des fonctions est bien de « faire passer la pilule » en temps de crise. Dans son introduction à *Unfinished Show Business*, Bruce Kirle explore en effet la capacité de la comédie musicale à générer espoir et solutions dans des contextes difficiles (xxi) :

> [...] la popularité des comédies musicales venait en partie de leur capacité à fournir des solutions utopiques aux problèmes sociaux rencontrés par les spectateurs dans des contextes culturels particuliers[9].

On peut alors penser que s'évader dans le monde de l'imagination et des fantasmes, et se laisser embarquer dans un voyage vers les souvenirs d'enfance, est une expérience recherchée par nos contemporains. C'est la thèse de Hugh Parry (vii) :

> La magie [...] renvoie parfois aux tours hauts en couleur de l'illusionniste, qui nous trompent volontiers. Le plus souvent, il s'agit d'une force réelle, maîtrisée par un véritable faiseur de merveilles, dans le but de transformer l'état ordinaire du monde, [...], en usant de moyens extraordinaires[10].

Nous avons pu mettre à jour le lien unissant les trois versions étudiées de *Mary Poppins* : Les trois médiums jouent sur la porosité des frontières entre Nature et Culture, jour et nuit, vie et mort, ainsi qu'entre l'ordinaire et l'extraordinaire. Cette opération magique passe par la danse et le chant. J'ai déjà mentionné l'héritage de Fred Astaire ; or, Cavell explique comment Fred Astaire utilise la danse comme une arme contre la mort (« [...] le but de la danse est de nous soustraire non pas à la vie, mais à la mort » (2003 : 52)) et comment « [...] la comédie musicale joue essentiellement sur l'idée que le monde ordinaire n'est qu'à un pas de l'harmonie extatique ». Il prend pour exemple « les routines de Fred Astaire ; qui prennent typiquement leur source dans des événements et des objets de la vie quotidienne [...] » (111). C'est exactement ce qui se

passe dans l'univers de *Mary Poppins*, tel qu'il est décrit dans les livres, montré à l'écran, ou sur scène.

La chanson populaire exorcise le monde, envoûte le public, et le rassemble en une communauté qui ressort enchantée de la salle de cinéma ou du théâtre. C'est ce que constatait d'ailleurs Bosley Crowther à la sortie du film aux États-Unis dans un article pour *The New York Times* (WINDELER : 88-89) :

> [...] une magnifique production enchanteresse, des séquences superbement animées, des scènes dansées avec énergie et agilité, ainsi qu'une partition musicale entraînante, en font le meilleur divertissement du Music Hall cette année... C'est la véritable Mary Poppins qui arrive portée par le vent d'est... jouée magnifiquement par Melle Andrews, [...] qui prouve calmement aux enfants à sa charge que le merveilleux ne cessera jamais d'exister [...][11].

BIBLIOGRAPHIE:

sources primaires :

LYNDON TRAVERS Pamela, (1934), *Mary Poppins*, Harmondsworth, Puffin Books, 1986.

— (1982), *Mary Poppins in Cherry Tree Lane*, Harmondsworth, Puffin Books, 1983.

Ouvrages référentiels :

BELL Elizabeth, HAAS Lynda et SELLS Laura (eds), (1995), *From Mouse to Mermaid : The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press.

BERTHOMIEU Pierre, (2003), *Le Cinéma hollywoodien : Le Temps du renouveau*, Paris, Armand Colin, 2005.

BETTLEHEIM Bruno, (1976), *The Uses of Enchantment : The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Londres, Thames and Hudson.

CARTER Angela (ed) et SARGOOD Corinna (Ill), (1990), *The Virago Book of Fairy Tales*, Londres, Virago Press, 1993.

CAVELL Stanley, (1971), *The World Viewed : Reflections on the Onthology of Film*, Christian Fournier (trad), *La Projection du monde: Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999.

CAVELL Stanley, Elise Domenach et Christian Fournier (trads), *Le Cinéma nous rend-il meilleurs?*, (2003), Paris, Bayard.

CHION Michel, (1985), *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/ Éditions de l'Étoile.

EVERETT William A. et LAIRD Paul R., (2002), *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge, Cambridge University Press.

FUSSELL Paul, (1975), *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

GARCIA Alain, (1990), *L'adaptation du roman au film*, Paris, Diffusion.

KIRLE Bruce, (2005), *Unfinished Show Business : Broadway Musicals as works-in-Process*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

MALTIN Leonard, (1973), *The Disney Films*, Londres et New York, Thomas Nelson Crown.

MASSON Alain, (1981), *Comédie musicale*, Paris, Stock.

MONTAGUE Charles Edward, (1922), *Disenchantment*, Londres, Macgibbon and Kee, 1968.

PARRY Hugh, (2001), *Visions of Enchantment : Essays on Magic in Fiction*, Lanham, New York et Oxford, University Press of America.

TIMTCHEVA Viara, (2006), *Le Merveilleux et la Mort dans Le Seigneur des anneaux de J.R.R. Tolkien, Peter Pan de J.M. Barrie, L'Histoire sans fin de Michael Ende*, Paris, L'Harmatan.

WEBER Max, (1964), *L'Éthique Protestante et l'Esprit du Capitalisme*, Paris, Plon, 1967.

Biographies :

LAWSON Valérie, (1999), *Mary Poppins, She Wrote : The Life of P.L. Travers*, New York, Simon and Schuster, 2006.

WINDELER Robert, (1997), *Julie Andrews : A Life on Stage and Screen*, Londres, Aurum press.

Revues :

Cinéma d'aujourd'hui, *Walt Disney*, n°64, (1970), Maurice Bessy (ed), Paris, Seghers.

Films :

Mary Poppins, (1964), Robert Stevenson, DVD, 2009.

Royal Wedding, (1951), Stanley Donen, DVD, 2004.

Notes :

[1] Sur le désenchantement du monde, voir le livre de Max Weber, *L'Éthique Protestante et l'Esprit du Capitalisme.*

[2] « Never such innocence again ».

[3] « How could I speak to anyone except speaking to their child ? And so to every country I did broadcasts on their fairy tales, their legends, their folklore. [...] I would tell [the nursery rhymes] ... have them sung, say where they came from, and reminded [the listeners] that there would be a time they could be told again ».

[4] « The picture she paints of England in this book is [...] nostalgic and sweetly sentimental [...]. It opens with a foggy winter day in London and imagines nightingales singing in the city, recalling the poignancy of the Wartime ballad *A Nightingale sang in Berkeley Square* ». Il s'agit d'une chanson populaire britannique de Manning Sherwin (musique) et Eric Maschwitz (paroles) de 1940.

[5] « music of the spheres ».

[6] Voir aussi Viara Timtcheva qui énumère les différentes formes d'exorcisme de la mort dans les contes dans son livre consacré au lien entre le merveilleux et la mort dans *Le Seigneur des Anneaux* de J.R.R. Tolkien, *Peter Pan* de J.M. Barrie, et *L'Histoire sans fin* de Michael Ende.

[7] « Mother Goose [...] is going to entertain you, to help you pass the time pleasurably, one of the most ancient and honourable functions of art ».

[8] Comédie Musicale montée à Broadway par Alan Jay Lerner, Frederick Loewe et Moss Hart et jouée de 1960 à 1963 au Majestic Theatre.

[9] « [...] musicals whose popularity, at least in part, sprang from their ability to provide utopian solutions to social problems experienced by audiences during specific cultural moments ».

[10] « Magic [...] sometimes refers to the colorful tricks of the illusionist by which we are willingly deceived. More usually, it is a true power, wielded by an authentic wonder-worker, to transform the ordinary state of the world, [...], in extraordinary ways ».

[11] « [...] the enchantment of beautiful production, some deliciously animated sequences, some exciting and nimble dancing, and a spinning musical score – make it the nicest entertainment that has opened at the Music Hall this year... This is the genuine Mary Poppins that comes sailing in on an east wind...played superbly by Miss Andrews, [...] who calmly proceeds to show her charge that wonders will never cease [...] ».

Le Roi Lion et ses masques

Danièle Berton-Charrière, Professeur, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand

I Introduction

1) définitions : *The Lion King* et la notion de genre :

The Lion King (*Le Roi Lion*) est un spectacle musical populaire complet. Il est né d'un dessin animé réalisé en 2D. Produit par *Walt Disney Theatrical*, le nouveau format en 3D créé par Julie Taymor à l'*Orpheum Theatre* de Minneapolis le 31 juillet 1997 s'est vu attribuer six récompenses (« Tony awards[1] ») dont celle qui couronne la meilleure comédie musicale de l'année (« the best musical », pour *Youtube*, YTB 1). Dans son article « 'Lion King' takes home six Tony Awards » du 8 juin 1998, Ed Siegel, journaliste au *Boston Globe* (Boston, MA) écrit :

> Broadway celebrated the marriage of art and commerce by bestowing the Tony Award for best musical on "The Lion King" last night and making its director, avant-garde artist Julie Taymor, the headliner for the year of the woman on the New York stage. "The Lion King" won six Tonys in hot competition with "Ragtime," which won four. (HGHBEAM)

Critiques et professionnels n'ont cessé de louer les prouesses artistiques et techniques dont font preuve les différentes troupes qui le jouent de par le monde. Ce divertissement repose sur une combinatoire des arts de la scène aussi variés que la danse, le chant, le ventriloquisme et les marionnettes qui lui sont associées. Le cadre est celui de la « comédie ». Comme le rappelle Patrice Pavis dans l'introduction de l'entrée spécifique, « Au sens littéraire et vieilli, la comédie désigne toute pièce, indépendamment du genre » (PAVIS, p. 52). Toutefois, satisfaisant au genre particulier dans sa définition moderne, le dénouement du *Roi Lion* est heureux ; sa conclusion et sa perspective sont optimistes. Si tout au long de la pièce, le bien est à la lutte avec le mal, il bénéficie malgré tout d'un traitement favorable et se voit récompensé. De fait, comme

dans certaines « romances » de la Renaissance que l'on qualifie parfois de « tragi comédies », la pièce est génériquement hybride car elle repose aussi sur les éléments tragiques corrélés à l'usurpation homicide.

L'histoire du *Roi Lion* est destinée à un public familial. Malgré son apparente simplicité qui la rend accessible aux enfants, la diégèse se structure autour de problématiques universelles classiques appartenant au fonds du théâtre. Les thèmes qui la composent puisent à la source commune des drames, des arts du spectacle et de la scène. Ils revisitent des archétypes adaptés et refaçonnés au cours des siècles et rappellent mythes, légendes et fables (Pavis 131-135). Ce terme définit ici le conte animalier intracontextuel, mais il rend aussi compte de ses dimensions extracontextuelle et transtextuelle profondément ancrées dans la mémoire collective.

The Lion King répond évidemment aux critères de la comédie musicale puisqu'il comprend du dialogue ainsi que de la musique (composée par Elton John) support de prestations vocales (paroles de Tim Rice) et chorégraphiques (Garth Fagan). En outre, des personnages et une intrigue complètent le livret de Roger Allers. Il est impossible de citer ici les noms de tous ceux qui ont participé aux représentations dans les capitales du monde entier. Ci-dessus et ci-après, sont ceux qui étaient à l'origine du spectacle. Richard Hudson a créé les décors, Julie Taymor, les costumes et Donald Holder, les lumières.

Un spectacle aussi grandiose exige une machinerie démesurée. À Paris en 2010, le théâtre Mogador a dû subir quelques aménagements. Dans un entretien publié en ligne, le directeur technique Bertrand Vannier explique que pour assurer les effets spéciaux requis et pour accueillir les éléments du décor, la cage de scène a dû être entièrement modifiée : pour installer le système hydraulique et électrique nécessaire, il a été nécessaire de creuser cinq mètres sous la scène, de rehausser tout le système de cintrage d'un mètre cinquante et de remonter les porteuses. Des travaux titanesques ont dû être effectués jusque sous l'auditorium.

En plus des quarante-cinq comédiens en scène, dix-sept musiciens cachés du public dans la fosse d'orchestre exceptionnellement recouverte jouaient en direct tous les soirs sous la direction du chef Raphael Sanchez dont ils suivaient les indications sur un moniteur électronique individuel

placé au-dessus de leur pupitre (YTB 3). François Noël, le responsable des lumières (YTB 4), contrôlait deux régies pour un ensemble de huit cent quatre-vingts projecteurs dont quatre-vingts automatisés permettant de « rectifier » décors et artistes à l'envi.

2) distribution :

La distribution d'une comédie musicale satisfait aux contraintes des composants du genre : l'artiste doit être polyvalent. Dans un entretien intitulé « *The Lion King*—Paris—An actor's perspective » (YTB 5), l'interprète de Scar à Mogador (Olivier Breitman), explique que pour jouer dans un tel spectacle, il faut savoir, selon ses propres termes, « jouer la comédie », chanter et danser « presque parfaitement ». On le voit, dans le reportage publié sur *Youtube*, peaufiner le travail de la voix et du corps, apprendre à contrôler son énonciation en accord avec une gestuelle réaliste, précise, grave, majestueuse et féline : les exercices biomécaniques font répéter le geste-imitant à la musculature et à l'ossature humaines. Non réductible à l'ensemble des signes animalisés visé, le corps de l'acteur se coule dans une chorégraphie qui préserve sa personne, visible en tant que telle. Les masques articulés amplifient cette paradoxale fusion-indépendance de l'humain support apparent et du félin imagé : chaque déplacement les associe dans des effets d'instantané et de synchronie : le masque figure l'animal et l'acteur l'émotion et l'expression (YTB 6). La musique amplifie cette harmonieuse union (YTB 7).

3) l'intrigue :

À l'instar de comédies shakespeariennes du type du *Conte d'hiver* ou de *Comme il vous plaira*, des éléments tragiques comme la félonie, l'assassinat et l'usurpation s'immiscent dans l'exposition de l'intrigue. Selon une vision manichéenne et moraliste, le bien et le mal s'affrontent jusqu'à ce que ce dernier soit défait. Les valeurs morales, les bons sentiments et l'amour triomphent à la fin. Toutefois, le parcours des héros est aussi fait d'épreuves d'où la douleur n'est pas absente. Il arrive aussi au fils prodigue de se fourvoyer.

Le drame du *Roi Lion* repose sur l'histoire toute hamlétienne de Simba, le fils de Mufasa. Elle ne manque pas d'émouvoir le spectateur car Scar, l'oncle fratricide et régicide, le méchant homicide (« the villain » archétype), éveille parfois quelques échos d'un Richard III revisité. La

fragilité et l'innocence du jeune héros face au machiavélisme et à la vilénie de son parent ambitieux, servi par une horde de hyènes aussi repoussantes que débiles et dévouées, posent les fondations tragiques d'un édifice tout aristotélicien. La visée, au service d'un public familial, prépare le triomphe du bien et celui de l'amour qui unit Simba et Nala, les deux amis d'enfance purs, honnêtes, fidèles et loyaux que le sort s'est acharné à séparer. Comme dans les « romances » de la Renaissance, le voyage initiatique-quête où fourmillent les découvertes et les péripéties, se termine sur une scène de reconnaissance et de réhabilitation. Quelques ingrédients épiques et picaresques épicent le fond. *Le Roi Lion* connaît une fin heureuse. La pièce est didactique à souhait. La re/naissance et la ré/génération passent aussi par un tableau symbolique où le baobab (IDATA) de Rafiki le mandrill n'est pas sans rappeler les mythes ovidiens revisités par William Shakespeare : dans *La Tempête*, par exemple, Ariel emprisonné dans un arbre par Sycorax est libéré par Prospero. Dans cette « romance », le dramaturge jacobéen égratigne le point de vue colonialiste, une optique proche de celle adoptée dans *Le Roi Lion* qui met en avant toutes les qualités de l'Afrique.

Le succès commercial d'un tel spectacle (avec ses huit millions de spectateurs de par le monde) repose non seulement sur la scénographie, les costumes, la chorégraphie, la musique, la mise en scène, le jeu et les voix mais aussi sur la pertinence de la fable et de l'intrigue : l'écriture est de qualité. La diégèse se construit et progresse au gré de tableaux vivants fondés sur un schéma archétype alors que les sens spectatoriels sont happés par un foisonnement d'informations, de signes colorés et sonores. Rythme et mobilité occupent sans cesse l'espace scénique et l'esprit ; l'ouïe et la vision sont ravis ; les chants sud-africains et les camaïeux d'ocre, de brun et d'orange créent une atmosphère de savane que rehaussent des projections de soleil sur une toile-écran de fond. Les costumes et les accessoires —presque cinq cents en tout— enrichissent l'ensemble de tons chauds.

Pour cette étude, l'option a été de privilégier les masques et de montrer que, comme au XVII^{ème} siècle, ils sont à la fois objets-accessoires et structure spectaculaire.

II Masques et mascarade

1) le masque-objet ;

Le masque est un objet, un accessoire, dont la matière varie : cuir, plâtre, carton pâte, papier mâché, plastique, tissu et dentelle… Ceux du *Roi Lion* sont composés d'un mélange léger de fibre de carbone et de résine, un matériau utilisé pour les prototypes de Formule 1. Celui de Simba ne pèse que trois cents grammes et sa crinière est faite à la main avec des plumes de paon brûlées. Ils sont fragiles (YTB 8) mais ils offrent ainsi la légèreté qu'exige la danse. En raison de leur envergure, les répétitions se sont faites en costume afin que les performers (Pavis p. 247) travaillent l'équilibre, les mouvements corporels, la souplesse de la tête et du cou.

Dans la fable du *Roi Lion*, le masque figure l'animal ; il est chef — tête— et caractère. Par son truchement, la symbolisation crée une personnalité immédiatement lisible par le spectateur : celui de Scar est anguleux alors que celui de Mufasa est solaire (SKYROCK). Dans ce spectacle, la palette est large et variée : archétype, quelle que soit l'espèce représentée, il est reproduit à l'identique pour les membres d'un ensemble animalier ou unique singularisant l'individu. Lorsqu'il est facial, le plus souvent, il dissimule l'identité du comédien qui, incognito, s'efface derrière son emploi. Heaume (MAf 1), casque (MAf 2), marionnette (MAf 3)[2], les masques revisitent ici les traditions africaines. Éléments de costume zoomorphe figuratif, ils sont parfois articulés, parfois fixes ou peints à même la peau : qu'ils soient maquillage[3], body-art graphique ou objet, l'artiste-support les rend vivants et éloquents. Quelques inventions mécaniques amplifient les effets expressifs dans ce spectacle d'une grande ingéniosité et virtuosité techniques. Dans sa critique du spectacle intitulée « sauver la face » et publiée dans THE COLUMBUS DISPATCH le 24 août 2008, Michael Grossberg relève cette particularité : « Saving face ; 'Lion King' costumes designed to let expressions show » (DISPATCH). Le parti pris a été de ne pas systématiquement dissimuler le visage du comédien ; élément essentiel de la communication non-verbale, l'expression faciale peut ainsi véhiculer émotions et messages non linguistiques. Lorsqu'il est mécanisé, le

masque prolonge le corps de l'acteur-danseur. Dans son rôle de révélateur, le performer humain ex-prime un mouvement, une dynamique qui, ex-pulsée s'imprime sur le corps virtuel animal qui semble soudain doté d'une vie propre. Suspendu au bout d'une colonne vertébrale flexible, elle-même maintenue par une armature qui épouse le dos du comédien, le masque surplombe sa tête et à chacun de ses mouvements, s'anime d'une autonomie toute chimérique. Un mécanisme manipulé par l'artiste-support accroît la mobilité de la tête féline qui peut descendre et se positionner au niveau de son visage, sans se plaquer dessus. Le jeu est complété par les effets d'optique qu'un double système d'éclairage facilite (fixe et rotatif) (YTB 8). À l'instar de certains marionnettistes-ventriloques, l'artiste et l'animal ne font qu'un mais ils donnent l'illusion d'être indépendants. Olivier Breitman —Scar à Paris— explique que chaque soir, il doit entrer dans la peau d'un animal tout en gardant une certaine dimension humaine. La démarche rappelle les origines archaïques et rituelles du drame comme Simon Shepherd et Mick Wallis le spécifient dans *Drama/Theatre/Performance* :

> One of the clearest and most comprehensive accounts of drama's emergence from basic human processes was published by George Thomson in 1941 as Aeschylus and Athens. He argues that ancient hunters studied the behaviour of the animals they wanted to catch. From here developed 'mimetic rites' in which the animal is imitated [...] The 'mimetic dance ... originated as part of the actual technique of production', and from here 'passed into a dramatisation of the activities of the clan's ancestors' (Shepherd et Wallis p. 60).

Parfois, lorsque les tableaux se figent quelques secondes, l'illusion esthétique est troublante ; graphique, la perspective, est quasi picturale : dans le combat qui oppose Mufasa et Scar, les deux frères lions, la composition est triangulaire et l'œil de cible parfaitement placé au-dessus du centre du rectangle que fournit une perspective frontale traditionnelle (JMN). Le visuel peaufiné est mâtiné d'effets spéciaux qui trompent les sens :

> The most dramatic scene in 'The Lion King' is the wildebeest stampede in which Mufasa is killed. The effect in the theatre is electric, as thousands of wildebeests seem to be rushing straight at Simba - and at the audience. The effect is created in a very simple way that plays with our perceptions. The canyon is created by placing five earth-colored

> portals one behind the other, creating a false perspective of great distance. The illusion of thousands of racing animals is achieved by a canvas scroll and a series of large rollers. Wildebeests are painted on the scroll and each roller is equipped with sculptures of the animals. On each successive roller, the wildebeest sculptures are slightly larger, until, closest to the audience, dancers rhythmically move huge wildebeest masks. When the scroll and rollers are moving, the audience seems to see waves of wildebeests driving forward. (DISNEY)

Le masque n'est qu'un des éléments d'une combinatoire complexe où costumes, accessoires et gestuelle se complètent. Dans un entretien filmé, le chorégraphe Eddy Jackson (YTB 9) précise que les danseurs doivent produire un large éventail d'expressions : un mélange de férocité et de douceur pour les lionnes et toutes les facettes de la cruauté pour les hyènes. Le spectacle repose sur le concept d'oxymore, voire parfois de fusion d'éléments contraires.

Dans son rôle d'oiseau portant un oiseau (KUBLIA), le « ventriloque » (David Eguien à Paris) et Zaz(o)u qu'il actionne et manipule avec une grande technicité, combinent la gestuelle d'un volatile et d'un majordome, son rôle (YTB 10). Stéréotype de l'Anglais, vêtu d'un costume et coiffé d'un chapeau melon, l'acteur doit porter un double message : la fusion de l'homme et de l'animal ainsi que la fusion de l'Afrique et « l'anglicité » (*dixit*). La marionnette Zaz(o)u, dont les plumes sont découpées à la main dans de la toile de parachute en soie, est un modèle de complexité avec ses mécanismes séparés pour les gros yeux globuleux (actionnés par le pouce), les ailes, le cou, le bec (à l'aide de l'index) et les pattes (WOOKIEEHUT). Les deux mains du ventriloque sont employées dans la manipulation du volatile bavard et dynamique ; l'une d'entre elle est dotée d'une gâchette pour accélérer le processus (BROADWAY). Trois ficelles contrôlent le pantin dans ce que Patrice Pavis définirait comme la théâtralité sûre de ses effets : « ce ne sont plus simplement les émotions et le corps de l'acteur qui sont codifiés et réifiés, c'est la représentation dans son entier » (Pavis p. 197).

Ce spectacle se compose d'une mosaïque d'éléments techniques qui participent de domaines très différents : la recherche en arts plastiques et appliqués —y compris l'historiographie des vêtements et des instruments traditionnels et coutumiers— s'associe aux arts de la

scène. Le costumier français Hervé Delachambre insiste sur l'unicité des tenues faites sur mesure. Par exemple, le pantalon de Simba a été inspiré par le sarouel congolais. En haut, il porte un corset de perles et de coquillages du sud Soudan. Pour les percussions, certains instruments proviennent directement de pays africains : la palette sonore et musicale est à la fois large, précise et identifiable (YTB 11).

Bien que le contexte spectatoriel soit évidemment différent, l'omniprésence des masques et des costumes très élaborés, d'une grande finesse, la scénographie monumentale relevant d'une architectonique étudiée dans un spectacle dont le support dramatique est archétype nous incite à penser qu'en plus de revisiter les mascarades dans les scènes proches du charivari et du carnavalesque, *Le Roi Lion* revisite aussi le masque jacobéen.

2) de la mascarade au masque :

On peut rappeler en préambule, qu'au cours des siècles, le masque-objet a été le dispositif essentiel de fêtes et de rituels. Familier des célébrations qui vont des Saturnales romaines au carnaval, des bals de la Renaissance aux pièces de cour maîtrisées par Ben Jonson, le masque a toujours permis des jeux de rôles festifs où le tragique n'était pas nécessairement absent : les banquets macabres attestent de cette association. Robert Adams souligne l'influence commune des formes multiples de ces divertissements :

> The masque as it flourished in the early 17th century was a brief artistic growth, ephemeral if not exotic. There had been very primitive court entertainments as early as the late 13th and early 14th centuries; they were called "mummings" or "disguisings". Early in the 17th century, they started to be called "masks" or "masques" [...] Sometimes the participants wore false faces sometimes not; they generally figured or represented an imaginary personage or an abstraction. [...] Because they were written by many different authors under a great variety of circumstances, because they had no classical precedents to follow, nor any critical canons to observe, masques took many diverse forms. (ADAMS p. 314)

Dans sa configuration dramatique et théâtrale élaborée, au XVIIème siècle, le masque est un spectacle qui mêle tous les arts scéniques : la musique, le chant, la danse, la poésie, les costumes, le théâtre et même la

pyrotechnie. Des décors recherchés à l'architecture complexe et gigantesque sont parfois construits pour l'occasion. L'architecte-designer Inigo-Jones en a fait sa célébrité. Le masque de cour permet aussi aux personnes royales, ainsi qu'à leurs courtisans, non professionnels de la scène, de tenir un rôle. Si l'on excepte ce dernier paramètre, *Le Roi Lion* participe de ce type de divertissement dans sa conception et sa réalisation. Toutefois, Mufasa signifiant « roi » dans la langue manazoto, la fiction supplée la réalité. Son royaume est symbolisé par un seul élément scénographique : du plateau émergent des montagnes-escaliers synecdoque. L'on sait que le théâtre Mogador a dû subir de profondes excavations pour accueillir le dispositif scénique. Le locus du cimetière des éléphants se compose de la monumentale ossature d'un animal mort, tout à la fois cage, chemin escarpé et promontoire. Il y a peu de décors construits mais ils sont démesurés. Ils sont parfois projections écraniques, parfois humains, comme les marais bordés de danseuses-plantes aquatiques qui virevoltent en un paradis végétal luxuriant et accueillant.

Au visuel, s'associent les sons qui donnent une ambiance contextualisée typique. Les musiques et les danses y mêlent rythmes, mesures et chorégraphies que l'on pourrait qualifier d'anciens et de modernes. Le ballet classique s'allie au *modern jazz*, au *hip hop* et aux danses africaines. Sur scène, les gazelles semblent voler dans leur fuite, portées haut par des danseurs aériens visuellement métamorphosés par mimétisme. Les vols d'oiseaux sont légers et aériens au bout de leurs tiges longues, fines et souples. Le poétique donne de la grâce à la nature ; sa cruauté s'occulte par instant. Le burlesque, en contre-point, sert aussi d'antimasque.

Le masque jacobéen se reconnaît, entre autres, à son enchâssement d'allégories et d'analogies : « Masques are analogies if not allegories, deliberately fantastic and unrealistic in their mode, so that they can more accurately mirror the ideals of a courtly audience » (Adams, p. 315). Le *Roi lion* revisite le concept de l'abstraction incarnée en scène et des archétypes (le roi et le fou…) au travers des rôles et de leurs noms :

> Simba is Swahili for "Lion"
> Mufasa means "King" in the Manazoto language
> Pumbaa is Swahili for "simpleton"

Timon has no Swahili meaning, although in Greek, his name means "He who respects"
Rafiki is Swahili for "My friend"
Shenzi, the female hyena is Swahili for "savage"
Banzai's name in Swahili means "Skulk" or "Lurk"
Sarabi is Swahili for "Mirage" or "Optical Illusion" (WIKI)

Il n'omet pas, non plus, de retravailler le « hobby horse » traditionnel, qu'il soit cheval jupon ou draisienne.

3) le *hobby horse* ou cheval jupon :

Élément essentiel de la mascarade et de la morisque du moyen-âge et de la Renaissance, le « hobby horse », ou cheval jupon, appartient au folklore de nombreux pays. Accessoire de déguisement, il est traditionnellement constitué d'une carcasse creuse, figurant la partie supérieure du corps d'un cheval et souvent portée par le biais de bretelles solides. À l'emplacement de la selle, il est percé d'une ouverture dans laquelle vient s'emboîter un cavalier dont les jambes sont masquées par un caparaçon. Très souvent harnaché, le cheval porte parfois deux jambes postiches imitant celles du cavalier.

Dans *Le Roi Lion*, en raison du contexte géographique, le cheval est absent mais le zèbre, l'éléphant, l'antilope, le rhinocéros, la hyène, la lionne ou le phacochère le remplacent, tout en lui empruntant sa structure particulière. L'acteur émerge de cet étrange équipage, de cette forme hybride, centaure parodique réactualisé. Les costumes sont accessoires-personnages. Ils sont souples et légers, même quand ils ont la taille imposante de Pumba ; leur forme, parfois découpée, laisse voir ou deviner, la partie médiane du corps de l'artiste par transparence. Dans sa combinaison-marionnette à tringles ou à tiges repensée et refaçonnée, la « hobby-lionne » enfiévrée par l'action se cabre dans un ample mouvement du performer qui se penche à l'arrière : il semble chevaucher un félin rétif (YTB 12). De même, variation libre du concept initial, la marionnette de Timon réunit les deux fonctions, réverbérant ainsi quelques souvenirs jacobéens : Lanthorn Leatherhead ne vend-il pas des marionnettes et des *hobby horses* dans *Bartholomew Fair* de Ben Jonson ?

Le *hobby horse* traditionnel offre une large palette de possibles, du cheval de bois à la draisienne dont un modèle-cycle animal traverse le

plateau *du Roi Lion*. La girafe, elle, s'inspire des « grosses têtes » ; celle de l'artiste apparaît au centre de l'animal, au niveau de la base du cou. Pour donner la hauteur, les bras et les jambes du performer reposent sur de longues tiges qui lui servent d'échasses (TVDIEUDO). Les « grosses têtes » font échos aux traditionnelles Lupercales et Saturnales romaines, où les hommes étaient autrefois déguisés en boucs. Ils investissaient les rues, proclamant leur propre roi fantoche, le monde sauvage envahissant le monde civilisé. Hercule n'avait-il pas, lui-même, suggéré au peuple de remplacer le sacrifice humain final par des statuettes aux traits humains ? Le temps de festivités éphémères, le peuple se sentait exister dès que la caste au pouvoir était caricaturée, déifiée hypertrophiée.

Conclusion

Objet, costume, accessoire ou composition, le masque s'est imposé au *Roi Lion* comme modèle structurant et fil conducteur. Il cache et révèle en filigrane des schèmes éprouvés qui revêtent au fil du temps des atours différents. Les réseaux transtextuels et transculturels sous-tendent le spectaculaire et lui confèrent son universalité et sa profondeur. Comme le rappelle François Laroque dans son ouvrage *Shakespeare et la fête*, « Chaque fête populaire était marquée par un bestiaire qui lui était spécifique, où l'animal, qui jouait à une époque très reculée le rôle d'ancêtre totémique, de dieu tutélaire ou de victime sacrificielle, revêtait désormais une fonction de masque d'apparat, de jeu ou encore d'emblème social ou sexuel » (Laroque p. 52). Comme dans les modèles revisités, les artifices, les effets spéciaux et les formes du divertissement habillent un message humaniste et politique ; celui du *Lion King* ne serait-il pas littéralement postcolonialiste ?

BIBLIOGRAPHIE :

- ADAMS, Robert M. (1979), *Ben Jonson's Plays and Masques*, Londres, A Norton Critical Edition, W.W. Norton & Company.
- LAROQUE, François, (1988)*Shakespeare et la fête*, Paris, Puf.
- PAVIS, Patrice , (2006), *Dictionnaire du théâtre*, Paris,Armand Colin.

-SHEPHERD, Simon et WALLIS, Mick , (2008), *Drama/Theatre/Performance,* Londres, the New Critical Idiom, Routledge, (ed. Originale : 2004).

Sites WEB :

- BROADWAY : http://images.broadwayworld.com/upload/22810/tn-500_07.jpg
- DISNEY :
http://www.disney.co.uk/MusicalTheatre/TheLionKing/abouttheshow/setslighting.jsp
-DISPATCH :
http://www.dispatch.com/live/content/life/stories/2008/08/24/1_LIONKING.ART_ART_08-24-08_E1_JIB2IL4.html
- HIGHBEAM : http://www.highbeam.com/doc/1P2-8481940.html
- IDATA : http://a31.idata.over-blog.com/400x267/0/00/74/35/roi-lion-mogador.jpg
- JMN : http://jmnpublications.com/blog/images/Lion_King_Scar_Mufasa.jpg
-KUBLIA : http://kublia.lionking.org/tlkob/Zazuc.JPG
- HTTP:// WWW ; MASQUE-AFRICAIN :
° MAf 1 : http://www.masque-africain.net/masque-heaume-africain.php
° MAf 2 : http://www.masque-africain.com/art-masques.html
° MAf 3 : http://www.masque-africain.net/masque-marionnette-africain.php
- SKYROCK : http://92.img.v4.skyrock.net/921/le-roi-lion-mogador/pics/1593891762_small.jpg
- TVDIEUDO : http://tvdieudo.info/upc/article.php?id_article=321
-WIKI : http://wikianswers.com/Q/What_are_the_meanings_of_the_lion_king_names.
- WOOKIEEHUT :
http://www.wookieehut.com/nonfic/lk_bdwy/lk_zazu.jpg
° YOUTUBE 1 :
http://www.youtube.com/watch?v=hAw4Ns7KYg8&feature=related
° YTB 2 : http://www.youtube.com/watch?v=a6oJYbS5HL0
° YTB 3 : http://www.youtube.com/watch?v=WS6B96jJ_QY&feature=channel
° YTB 4 : http://www.youtube.com/watch?v=0AKBvJUiNHA
° YTB 5 : http://www.youtube.com/watch?v=3CN0iY7wDL4&feature=related
° YTB 6 : http://www.youtube.com/watch?v=3cNRi8IL0Ug&feature=more_related
° YTB 7 : http://www.youtube.com/watch?v=1rhSeraTrjc&feature=related
° YTB 8 : http://www.youtube.com/watch?v=WS6B96jJ_QY&feature=channel
° YTB 9 :
http://www.youtube.com/watch?v=k6ZFnhc0lb4&feature=related
° YTB 10 : http://il.youtube.com/watch?v=dNNGFLpFBHg
° YTB 11 : http://www.youtube.com/watch?v=3cNRi8IL0Ug&feature=more_related
° YTB 12 : http://www.youtube.com/watch?v=RXSyJ4CeUXo&NR=1

Notes :

[1] Les « Tony Awards » (dont le nom complet est Antoinette Perry Award), créés en 1947, constituent la plus importante récompense annuelle pour le théâtre (y compris les comédies musicales) aux États-Unis. On considère souvent cette récompense comme l'homologue, pour l'art dramatique, des Oscars au cinéma. L'*American Theatre Wing* et la *League of American Theatres and Producers* présentent et gèrent conjointement les récompenses.

[2] http://www.masque-africain.net/masque-marionnette-africain.php :
« Les masques et marionnettes traditionnel bozo se caractérisent par leur diversité formelle et par leur richesse iconographique. Dans la mesure où les spectacles mettent en scène des petites marionnettes à gaine, articulées ou non, des marionnettes habitables de grande taille, des marionnettes castelets articulées et des masques, il serait plus juste de parler d'objets théâtraux que de marionnettes.
Le répertoire des masques et des marionnettes est très large. Il comprend des animaux, des personnages et des esprits, aussi bien issus de mythes que des contes. Le théâtre de masques et de marionnettes dresse en outre un tableau complet de la vie quotidienne : tous les types sociaux y sont représentés et la vie villageoise y est toujours dépeinte avec humour.
L'art des masques et des marionnettes s'inscrit dans le contexte de grandes fêtes pluridisciplinaires mettant en scène musiques, chants, danses, acrobaties, mascarades et théâtre de marionnettes. Ces manifestations sont appelées Sogo bo, Do bo ou Céko, ou Nyènajè d'une façon plus générale. »

[3] Il faut environ quarante-cinq minutes pour un maquillage.

Un fantôme opératique ou l'hybridité générique dans *The Phantom of the Opera* (1986) de Andrew Lloyd Webber : entre opéra et comédie musicale.

Jean-Philippe Heberlé, Professeur, Université Paul Verlaine, Metz

The Phantom of the Opera (1986) est la comédie musicale la plus populaire du compositeur britannique Andrew Lloyd Webber, qui écrivit également la musique de *Joseph and The Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968), de *Jesus Christ Superstar* (1970), d'*Evita* (1976), de *Cats* (1981), de *Starlight Express* (1984), d'*Aspects of Love* (1989), ou encore de *Sunset Boulevard* (1993) pour ne citer que certaines de ses comédies musicales les plus prisées. Les paroles de *The Phantom of the Opera* sont de Charles Hart et, dans une moindre mesure, de Richard Stilgoe. Quant à la contribution de Mike Batt, elle se cantonne, pour la chanson-titre, à l'ajout de quelques vers à ceux écrits par les deux auteurs précédemment cités. Inspiré du livre du romancier français Gaston Leroux, le livret qui servit de base aux paroliers est de Richard Stilgoe et Andrew Lloyd Webber. La première de l'œuvre eut lieu au *Her Majesty's Theatre* à Londres le 9 octobre 1986. Depuis cette date, elle se joue sans discontinuité, devenant à ce jour, après *Les Misérables* de Alain Boublil et Claude-Michel Schoenberg, la comédie musicale la plus jouée dans la capitale britannique. La première américaine eut lieu le 26 janvier 1988 au *Majestic Theatre* à New York et elle est à ce jour la comédie musicale ayant tenu le plus longtemps l'affiche à Broadway. *The Phantom of The Opera* figure donc ainsi parmi les comédies musicales les plus populaires de toute l'histoire du genre. Cependant, l'intérêt de cette comédie musicale réside avant tout dans son caractère hybride. En effet, contrairement à *Jesus Christ Superstar*, par exemple, et à la plupart des œuvres de Andrew Lloyd Webber qui lui sont antérieures, il s'agit de la première à laisser une large part à un orchestre « classique ». Même si le compositeur anglais ira encore plus loin dans l'intégration de la musique classique dans *Aspects of Love*, l'hybridité entre musique populaire et musique savante mérite que l'on s'y intéresse plus particulièrement. Parce que *The Phantom of the Opera* est à la croisée de deux genres (opéra et comédie musicale), on étudiera plus

particulièrement la tension entre les éléments purement populaires et les éléments plus savants, la tension entre influences nationales (masque jacobéen, pop anglaise, etc.) et influences étrangères (comédie musicale américaine, opéra italien, etc.), ainsi que la manière dont le recours au procédé de la mise en abyme contribue à mettre en exergue la dimension méta-opératique de l'œuvre.

Analyser les tensions génériques dans *The Phantom of the Opera*, revient, tout d'abord, à analyser la transposition du roman de Gaston Leroux en livret de comédie musicale par Richard Stilgoe et Andrew Lloyd Webber, car bon nombre de ces tensions proviennent de certains choix opérés par les deux hommes dans leur adaptation du livre, dont les différentes versions, en particulier cinématographiques, en ont fait un classique de la littérature gothique du début du XX^{e} siècle. En effet, si certains changements entre l'hypotexte et l'hypertexte sont nécessaires, parce que, comme pour toute œuvre relevant du théâtre musical, ils sont liés autant à la nécessité d'adapter l'histoire à la durée d'une comédie musicale qu'à la nécessité de laisser à la musique toute sa place dans un genre qui, comme l'opéra, fonctionne idéalement par l'alliance des mots et des notes, d'autres changements, non moins importants, relèvent de choix délibérés des librettistes, qui cherchent à introduire certaines différences pour marquer l'hypertexte de leur empreinte, ou pour élargir les thèmes et questions abordés au-delà de ce que l'on peut trouver dans l'œuvre source.

Si, comme l'écrit John Snelson dans le très fouillé et très équilibré livre qu'il consacra en 2004 à Andrew Lloyd Webber, le livret de *The Phantom of the Opera*, contrairement à beaucoup d'adaptations cinématographiques, respecte l'essentiel de l'intrigue du roman de Leroux, il n'en demeure pas moins que certains points diffèrent et que l'on ne s'accordera que partiellement avec son jugement :

> Depuis 1925, l'histoire a été l'objet de multiples adaptations cinématographiques dans lesquelles le personnage titre a été montré de différentes façons. Il fut présenté sous les traits d'un compositeur qui cherchait à se venger d'un aristocrate qui lui avait volé son œuvre en déclarant qu'il en était lui-même l'auteur (Herbert Lom en 1962) mais aussi comme le fils distingué d'un agent artistique (Charles Dance en 1980). La comédie musicale de Lloyd Webber ne prend pas de telles

> libertés puisqu'elle garde l'essentiel des éléments de l'intrigue du roman. (SNELSON : 80)

Si, le lieu (le Palais Garnier) et l'époque (les années 1880) sont les mêmes que dans le roman, si l'on retrouve les personnages principaux, à l'exception du Persan, si l'intrigue romantique, aussi bien dans l'ouvrage de Leroux que dans la comédie musicale, tourne autour d'une rivalité amoureuse entre le fantôme et Raoul, tous deux amoureux de Christine Daaé, le début et la fin de l'hypertexte sont différents de ceux de l'hypotexte. En effet, la comédie musicale s'ouvre sur un prologue où différents objets qui furent retrouvés au Palais Garnier sont mis aux enchères. Parmi les personnes assistant à la vente se trouve Raoul, Vicomte de Chagny. Il est désormais âgé (l'action est censée se dérouler vers 1910) et il se déplace en chaise roulante. Le Vicomte de Chagny achète une boîte à musique ayant appartenu à Erik, le fantôme de l'opéra. Un chandelier, portant le numéro de la Bête, puisqu'il s'agit du lot 666, figure parmi les autres objets. Il s'agit du chandelier qui tomba lors d'une représentation à l'opéra et qui tua une spectatrice. Lorsque le commissaire priseur allume le chandelier, celui-ci retrouve sa place au plafond de la salle et l'action retourne une trentaine d'année en arrière pour reprendre le cours de l'intrigue en étant effectivement plus fidèle au roman de Leroux. Les personnages sont ceux que l'on trouve chez Leroux, ils portent le même nom que dans son roman, à l'exception des deux directeurs de l'opéra qui, au lieu de se prénommer et de se nommer M. Armand Moncharmin et M. Firmin Richard, s'appellent respectivement M. Gilles André et M. Richard Firmin.

En revanche, certains épisodes sont supprimés, modifiés ou développés. Par exemple, la suppression des scènes avec le Persan, comme celles de la chambre des supplices, s'explique sans doute classiquement de manière opératique par la nécessité d'opérer des choix afin d'adapter la durée de l'histoire au format d'une comédie musicale. En outre, comme les personnages principaux sont caractérisés musicalement par une signature musicale qui leur est propre, le personnage du Persan aurait très vraisemblablement eu la sienne, allongeant d'autant la partition. Enfin, puisque la dimension maléfique du fantôme, telle qu'elle transparaît dans les scènes de la chambre des supplices, se manifeste dans d'autres épisodes, conservés par les librettistes, leurs transpositions musico-

théâtrales n'auraient sans doute rien apporté de nouveaux sur ce plan, d'autant que nous verrons que la musique, comme dans un opéra, se charge aussi de véhiculer cette dimension maléfique du personnage. Quant à la modification ou au développement de certains éléments de l'intrigue du roman de Leroux, on citera, comme principale modification d'importance, la fin de l'œuvre. Chez le romancier français, le fantôme meurt. Le roman se termine d'ailleurs sur la découverte de son squelette dans les sous-sols de l'opéra :

> Le squelette se trouvait tout près de la petite fontaine, à cet endroit où pour la première fois, quand il l'entraîna dans les dessous du théâtre, l'Ange de la musique avait tenu dans ses bras tremblants Christine Daaé évanouie (LEROUX : 342).

On notera au passage la culture opératique de Gaston Leroux puisque le lieu (une fontaine) où Christine et le fantôme se rencontrent n'est pas sans rappeler celui où Edgardo et Lucia se retrouvent à la scène 2 de l'acte 1 de l'opéra *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Si dans le roman de Leroux le fantôme meurt, il n'en est rien dans la comédie musicale de Lloyd Webber puisqu'il échappe à ses poursuivants. Le principal intérêt d'une telle différence, si elle rend moins tragique l'histoire entre le fantôme et Christine, est de laisser également la porte ouverte à l'écriture d'une suite, même si Lloyd Webber déclare dans le livret accompagnant le CD de l'enregistrement de *Love Never Dies* (2010) – la suite de *The Phantom of the Opera* – que l'idée d'écrire une suite ne germa dans son esprit qu'au début des années 1990 :

> *Love Never* Dies a été en gestation, de façon intermittente, pendant vingt ans. Vers 1990, j'ai eu l'idée d'écrire une suite à l'histoire du fantôme et de Christine en situant l'action à New York au tournant du siècle. (LLOYD WEBBER 2010 : 2)

Hormis le recours à des procédés de modification ou de suppression, les auteurs du livret de la comédie musicale brodèrent également quelques ajouts à partir de certains détails figurant dans le roman. C'est ce que font les librettistes à partir de la partition fictive composée par le fantôme et mentionnée dans le roman de Leroux. Dans le roman, chapitre XIII, Erik (le fantôme) joue des extraits de son opéra, *Don Juan triomphant*, après que Christine lui a arraché son masque. L'opéra fictif est encore mentionné à plusieurs reprises et on apprend finalement

chapitre XXIII que le fantôme a achevé la partition de son magnus opus : « *Don Juan Triomphant* est terminé, maintenant je veux vivre comme tout le monde » (LEROUX : 281). Cependant, contrairement à ce qui se produit dans la comédie musicale, Erik n'exige pas auprès des deux directeurs de l'opéra que Christine obtienne le rôle féminin principal dans *Don Juan Triomphant*. En revanche, il veille à ce que Carlotta soit remplacée par Christine Daaé pour le rôle de Marguerite durant les prochaines représentations du *Faust* de Charles Gounod. Or, *Faust* n'apparaît nulle part dans *The Phantom of the Opera*, que ce soit par la citation d'extraits musicaux ou par simple allusion de la part les autres protagonistes. Les opéras cités dans le roman, qu'il s'agisse par exemple de *Hamlet* d'Ambroise Thomas, de *La Juive* de Jacques Fromental Halévy, du *Roi de Lahore* de Jules Massenet ou encore de *La Flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart, n'apparaissent pas dans la comédie musicale de Lloyd Webber. Si Leroux mentionne ces opéras dans son roman, c'est parce que non seulement ils lui permettent de montrer qu'il a une très bonne connaissance du répertoire joué au Palais Garnier à la fin du XIX^{e} siècle, mais aussi parce qu'ils servent à la fois de mise en abyme à certains aspects de l'intrigue générale, ce qu'a très bien montré John Snelson dans son ouvrage (SNELSON : 106), et parce qu'ils servent avant tout à ancrer son récit dans le réel, à créer un « effet de réel » pour reprendre l'expression de Roland Barthes, car n'oublions pas que Leroux cherche d'emblée dans son avant-propos à nous faire croire que l'histoire qu'il nous conte est véridique. La première phrase du roman est d'ailleurs celle-ci : « le fantôme de l'opéra a existé » (LEROUX : 7).

De leur côté, Andrew Lloyd Webber et Richard Stilgoe ne cherchent pas à faire croire à leurs spectateurs que l'histoire qu'ils racontent est vraie. Ils cherchent avant tout à les distraire avec une histoire d'amour, une romance. Si, initialement, Andrew Lloyd Webber souhaitait citer des extraits de véritables opéras comme nous le rappelle John Snelson (SNELSON : 106), il opta finalement pour le pastiche en composant et citant quelques mesures de trois opéras fictifs. Hormis *Don Juan Triomphant* (Acte 2, scène 7) et *Il Muto* (Act 1, scène 9), il composa des extraits d'un premier opéra pastiche (Acte 1, scène 1) : *Hannibal*. D'une certaine manière, comme les opéras cités par Leroux, ils renvoient aussi parfois à la situation des personnages principaux et à certains

éléments de l'intrigue, mais ces trois opéras sont aussi autant d'opéra dans la comédie musicale, autant de mise en abyme de l'hybridité générique de *The Phantom of the Opera*. Le premier de ces opéras pastiches est *Hannibal*, œuvre du compositeur fictif Chalumeau pour laquelle bon nombre de commentateurs s'accordent à voir un pastiche du grand opéra romantique français et, plus particulièrement, du style opératique et musical de Meyerbeer. On rappellera ici que le pastiche est l'imitation du style d'un auteur sans intention ironique, contrairement à la parodie. Le caractère hybride de cet opéra fictif est remarquable car il combine à la fois un pastiche du style de Meyerbeer (final du grand air opératique de Carlotta et chœur des amis de Hannibal) avec une musique plus mélodique et légère, qui n'exige pas une voix de chanteuse formée nécessairement au chant d'opéra. En effet, l'un des airs de l'acte 3 d'*Hannibal*, « Think of me » ressemble plus à une mélodie « classique » de comédie musicale qu'à un air d'opéra puisqu'il s'agit d'une ballade pop. Cet air chanté d'abord par Carlotta puis par Christine semble d'ailleurs mieux convenir à la voix de « *crossover* » de Sarah Brightman (Christine dans la distribution originale du West End) qu'à celle « opératique » de Rosemary Ashe (Carlotta dans la même distribution originale). En fait, cette hybridité d'*Hannibal* ne semble être que le reflet de l'hybridité de la partition générale de *The Phantom of the Opera* car, même si les références opératiques, tant génériques que musicales, sont très prégnantes dans la partition, il s'agit ici en fait d'une comédie musicale et non d'un opéra. La présence d'éléments musicaux aisément rattachables à la tradition de la comédie musicale dans un opéra peut sans doute s'expliquer par la volonté de Lloyd Webber de souligner la parenté entre les deux genres. Une parenté qu'ont d'ailleurs soulignée d'autres compositeurs. À titre d'exemple, on citera Leonard Bernstein qui enregistra, quelques années avant sa mort, une version opératique de *West Side Story*, ou encore le compositeur britannique contemporain Jonathan Dove, dont la partition de son opéra *The Adventures of Pinocchio* doit aussi beaucoup à la comédie musicale. Peut-être que Lloyd Webber, qui a quelques velléités – ce dont témoigne son *Requiem* (1984) – à être reconnu comme un « véritable » compositeur, cherche à ennoblir la comédie musicale en la rapprochant de l'opéra. Il n'en demeure pas moins que *The Phantom of the Opera* est avant tout une comédie musicale qui doit être appréciée comme telle. Son succès à Broadway et dans le West End londonien repose avant tout

sur la facilité qu'a le spectateur ou l'auditeur de retenir, voire de chanter, les principales mélodies. Lloyd Webber chercha à s'adresser au plus grand nombre et écrivit une œuvre populaire, même s'il y a inséré des éléments propres à la musique savante. De surcroît, preuve qu'il s'agit d'un œuvre populaire, aucun opéra, *a fortiori* un opéra contemporain, ne saurait tenir l'affiche aussi longtemps que l'œuvre de Lloyd Webber. Les autres opéras dans l'opéra sont des pastiches d'un opéra classique et d'un opéra du XX[e] siècle. *Il Muto* du compositeur fictif Albrizzio est un pastiche d'opéra mozartien, plus particulièrement un pastiche des *Noces de Figaro*, comme le laisse suggérer l'air de la comtesse où elle s'adresse à un certain Serafimo qui n'est pas sans rappeler Chérubin :

> La comtesse (Carlotta)
> Serafimo – va-t'en
> *(Elle arrache la jupe que porte Serafimo et on découvre ses bretelles)*
> Tu ne peux t'empêcher de m'embrasser quand mon mari n'est pas là !
> Pauvre fou, il me fait rire !
> Ha ! ha !
> Ha ! ha !
> Il est temps que je trouve une meilleure moitié !
> (*The Phantom of the Opera* : Act 1, scene 9)

On retrouve également un ballet, comme dans l'opéra de Mozart (on pensera au fandango de la fin de l'acte 3 sur lequel dansent les paysans). Ce ballet dans l'opéra est aussi la répétition à une échelle réduite de la structure de la comédie musicale qui comporte des airs mais aussi un « ballet » intitulé « masquerade » au début de l'acte 2. Le titre de « masquerade » n'est pas non plus sans rappeler un divertissement de cour anglais très en vogue à l'époque jacobéenne. Quant aux vocalises sur les « ha ha », elles nous font penser à celles de l'Air de la Reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée* de Mozart, opéra qui est d'ailleurs cité par Gaston Leroux parmi ceux figurant au répertoire de l'opéra de Paris à la fin du XIX[e] siècle. Des trois opéras dans l'opéra c'est le seul qui ne combine pas d'éléments empruntés à la fois au monde de l'opéra et à celui de la comédie musicale. C'est lorsque Carlotta chante certains airs d'*Il Muto* que des crapauds sortent de sa bouche. On est donc bien là confronté au pendant musico-théâtral du chapitre VIII du roman de Leroux.

Dernier opéra dans l'opéra et non des moindres, l'opéra composé par le fantôme : *Don Juan triomphant*. Si le titre peut à nouveau faire penser à Mozart, la musique fait davantage référence aux opéras du XX^{e} siècle par ses accents plus atonaux que tonaux. La part importante accordée à la musique atonale dans *Don Juan triomphant* peut se comprendre de deux façons. Premièrement, il s'agit de montrer, puisque l'action est censée se dérouler dans les années 1880, que le fantôme est artistiquement et musicalement en avance sur son temps. Deuxièmement, il s'agit de souligner musicalement le côté maléfique du fantôme tout en fustigeant pour Lloyd Webber l'atonalisme en musique, qui serait alors dénoncé comme une perversion musicale à mille lieux de la musique fortement atonale qu'il pratique.

Ces trois opéras dans la comédie musicale sont donc autant des commentaires méta-opératiques qu'une manifestation de la culture opératique de Andrew Lloyd Webber que l'on retrouve également dans la partition générale de *The Phantom of the Opera*. Sa bonne connaissance de certaines conventions opératiques apparaît à travers la manière dont est distribuée la tessiture des voix entre les trois principaux personnages. En effet, Christine est un soprano, le fantôme un ténor et Raoul un baryton. L'un des schémas classiques opératiques, celui de l'amant, de l'amante et du rival est ainsi respecté. En effet, pour paraphraser la célèbre boutade de Bernard Shaw un opéra est une histoire où « le ténor et la soprano s'aiment, mais le baryton n'est pas d'accord... ».

On pense souvent que l'idée de composer une comédie musicale, qui permit à Lloyd Webber de développer son écriture opératique, était liée, en partie, à son désir d'écrire pour la voix de soprano de Sarah Brightman – qui était alors sa femme. Il avait d'ailleurs déjà écrit pour elle, en 1984, ce qui demeure aujourd'hui sa seule véritable œuvre de facture « classique », un requiem. Dans le livret de l'enregistrement de *Requiem*, John Higgins cite Andrew Lloyd Webber pour nous dire ce qui attire plus particulièrement le compositeur dans l'écriture pour voix opératiques : « Ce qui m'enthousiasme c'est d'écrire pour les voix d'opéra, qu' elles soient celle de Placido ou celle de Sarah (Brightman), car vous avez toujours à votre disposition une octave supplémentaire avec laquelle jouer ainsi que toutes les possibilités mélodiques qu'elles offrent au compositeur » (HIGGINS : 5). S'il est possible que l'une des raisons qui le conduisirent à

composer *The Phantom of the Opera* ait pu résider dans son désir d'écrire pour la voix de Sarah Brightman (Christine), elle n'est cependant pas l'interprète qui a le rôle le plus opératique. En effet, le chant le plus véritablement opératique est réservé aux personnages secondaires, c'est-à-dire à Carlotta, à Piangi, ainsi qu'aux deux directeurs de l'opéra. En ce qui concerne ces derniers, leur musique et leur manière de chanter fait penser à de la musique d'opérette viennoise ou à de la musique digne de comédie musicale américaine. D'ailleurs, comme pour certains musicologues la seconde procède en partie de la première, Lloyd Webber ne fait que revenir aux sources de la comédie musicale. Pour les autres personnages, il n'y a rien de particulièrement opératique dans leur écriture vocale puisque leur chant correspond plus à ce que l'on attend traditionnellement de chanteurs d'une comédie musicale.

La tension entre des éléments opératiques et des éléments plus « pops » se retrouve également dans la musique. Si le personnage du fantôme ne chante pas de manière très opératique, une mélodie – une sorte de leitmotiv comme on dirait pour un opéra – lui est en revanche associée. Cette mélodie au caractère sombre et terrifiant se manifeste à l'apparition du fantôme. Son caractère discursif et descriptif fait indéniablement penser à de la musique de film – on pensera à celle du compositeur Bernard Hermann par exemple –, un genre auquel Lloyd Webber s'était essayé à deux reprises avec *Gumshoe* (1971) et *The Odessa File* (1974), sans qu'il ne soit parfaitement satisfait de cette incursion dans le monde du cinéma. Autre exemple de l'utilisation de la technique du leitmotiv, le motif de la boîte à musique que l'on entend dans le prologue, puis à plusieurs reprises dans la comédie musicale. Enfin, sans que l'on puisse parler d'opéras dans l'opéra, certains airs peuvent faire penser au style et aux mélodies d'autres compositeurs d'opéra. « Music of The Night » a des accents très pucciniens et nous amène à aborder une question sur laquelle se focalisent les détracteurs de Andrew Lloyd Webber. Sans que l'on puisse toujours leur donner tort, cette question se situe tout de même à la marge si l'on considère l'ensemble de sa production. Il s'agit d'une forme particulière de pastiche si l'on peut dire : le plagiat. En effet, les dernières mesures de « Music of the Night » ne sont pas sans rappeler quelques mesures de l'aria « Quello che taceta » de l'opéra *La Fiancée du Far West* (1910) de Giacomo Puccini. D'une certaine

manière, Lloyd Webber a reconnu l'emprunt malheureux puisqu'il a dédommagé les ayants droit de Puccini d'une somme dont le montant n'a jamais été révélé, et sans que l'affaire ait été jugée par un tribunal. La seule chose que l'on puisse véritablement lui reprocher est de ne pas avoir indiqué clairement l'emprunt. Or, les quelques plagiats dont on a l'accusé concernent rarement l'emprunt non avoué de mélodies classiques, mais plutôt l'emprunt de mélodies populaires. En ce qui concerne *The Phantom of the Opera*, la question se pose pour la chanson-titre, par ailleurs modèle d'hybridité entre opéra et pop des années 80 (vocalises opératiques et batterie électronique). La descente et la montée chromatique jouées à l'orgue que l'on entend au début de la chanson n'est pas sans rappeler celles que l'on trouve dans « Echoes », morceau du groupe anglais Pink Floyd (album *Meddle*, 1971). Même, si le groupe n'a jamais attaqué Lloyd Webber en justice, la similitude entre les deux passages a souvent été évoquée.

Il faut ajouter que cette chanson-titre est emblématique de la manière dont Lloyd Webber procède, sans doute en homme d'affaire avisé qu'il est, pour faire connaître au public sa nouvelle comédie musicale. Il extrait souvent la chanson qui est susceptible de plaire au plus grand nombre, quitte à la faire chanter par des chanteurs différents de ceux qui créeront la comédie musicale sur scène. Dans le cas présent, si Christine fut interprétée par Sarah Brightman, le fantôme fut interprété par Steve Harley, alors qu'à la création londonienne se fut Michael Crawford. Le choix de Steve Harley (ancienne gloire du glam rock des années 70) s'explique sans doute par les accents « glam rock » de ce morceau. Un aspect de ce genre musical réside dans le caractère pompeux de certaines orchestrations. Lloyd Webber lui-même a parlé de cette chanson en ces termes : « C'est simplement du rock'n roll qui se fait passer pour de l'opéra ». On notera aussi une légère différence dans l'orchestration entre cet extrait destiné à faire connaître l'œuvre et la version jouée sur scène (Il s'agit d'ailleurs d'une caractéristique de Lloyd Webber qui réorchestre ses mélodie pop à travers le temps et les modes pour leur donner une production plus contemporaine). En effet, le caractère hybride de ce morceau, qui se manifeste par une musique oscillant entre musique pop des années 80 et musique opératique, est renforcé par la présence d'une guitare électrique qui disparaît de l'enregistrement intégral. Si l'ensemble

de la partition comporte de jolies mélodies et est plutôt agréable à écouter, il faut reconnaître que la chanson-titre est plutôt kitsch et indigeste. Là est sans doute tout le paradoxe à faire connaître une œuvre agréable, globalement convaincante, dans sa dimension musico-théâtrale par l'intermédiaire d'une chanson qui n'a absolument pas grand chose à voir avec le reste de la partition. En effet, ici, l'hybridité est forcée, alors que dans le reste de la partition elle est faite de façon plus subtile et convaincante.

Pour conclure, *The Phantom of the Opera* est une œuvre singulière, à la croisée de l'opéra et de la comédie musicale, bien qu'étant au final plus proche de la seconde que du premier, ce dont témoigne son succès depuis plus de deux décennies – succès inimaginable dans le monde de l'opéra. La présence d'éléments opératiques s'explique, d'une part, par le sujet évoqué et une certaines fidélité au roman de Gaston Leroux, roman qui est lui-même très imprégné de multiples références à l'opéra, et, d'autre part, par une volonté sans doute méta-opératique, en particulier à travers les trois opéras dans la comédie musicale, de poser la question des relations entre opéra et comédie musicale. Pour comprendre ce que peut vouloir signifier Lloyd Webber ici, revenons aux définitions les plus basiques des deux genres. Une comédie peut se définir comme un spectacle chanté et dansé. En cela *The Phantom of The Opera* répond à cette définition. Quant à un opéra, il peut se définir comme une œuvre dramatique dont les paroles sont chantées. Lloyd Webber cherche peut-être à nous faire réfléchir sur la notion de genre et à nous montrer que la comédie musicale et l'opéra ont finalement beaucoup de choses en commun. Pour ce faire, il nous rappelle que l'opéra peut comporter lui aussi des danses et il intègre des éléments empruntés à l'opéra ainsi qu'à la comédie musicale sans véritablement les fusionner. C'est pour cela qu'on ne peut parler de comédie musicale fusion ou d'opéra fusion car les éléments des deux genres demeurent bien distincts. C'est sans doute à travers le rappel de ce cousinage que réside l'un des principaux intérêts de cette comédie musicale.

BIBLIOGRAPHIE :

Ouvrages Primaires :

LLOYD WEBBER Andrew, (2007), *The Phantom of the Opera Companion*, London, Pavilion.

PERRY George, (1987), *The Complete Phantom of the Opera*, London, Pavilion.

Ouvrage secondaire :

LEROUX Gaston, (1959), *Le Fantôme de l'opéra* (1910), Paris, Librairie Générale Française.

Ouvrages consacrés à Andrew Lloyd Webber

SNELSON John, (2004), *Andrew Lloyd Webber*, Yale, Yale University Press.

WALSH Michael, (1997, second edition), *Andrew Lloyd Webber: His Life and Works*, New York, Abrams.

Ouvrages référentiels

HISCHAK Thomas S., (2008), *The Oxford Companion to the American Musical: Theatre, Film, and Television*, New York, Oxford University Press.

KENRICK John, (2010), *Musical Theatre: A History*, New York, Continuum.

Livrets de CD

HIGGINS John, « *Requiem* », p.5, in LLOYD WEBBER, Andrew, (1985), *Requiem*, (CD), The Really Useful Group Ltd, Decca Ltd.

LLOYD WEBBER Andrew, «*Love Never Dies* », p.2-5, in LLOYD WEBBER, Andrew, (2010), *Love Never Dies*, (CD), The Really Useful Group Ltd, Polydor Ltd.

Enregistrement CD

LLOYD WEBBER Andrew, (1987), *The Phantom of the Opera*, (CD), The Really Useful Group Ltd, Polydor Ltd.

Film

SCHUMACHER Joel, (2004), *The Phantom of the Opera*, The Really Useful Group Ltd, Warner Bros.

Site internet de la maison de production de Andrew Lloyd Webber

The Really Useful Group: http://www.reallyuseful.com/ visité le 15/12/2010.

Structured Song Recitals: An Innovation in Musical Theatre[1]

Guy Stern, Wayne State University Detroit
Director at the Holocaust Memorial Center of Greater Detroit

As several authors contributing to this volume have concluded, they are not dealing with entirely new forms of theater, but are rather introducing new variations on older forms, or to put it differently, they are describing the pouring of old wine into new bottles. This also applies to my article, though with a codicil. The theatrical genre to which my essay addresses itself, the musical revue and one of its sub-genres, contains in equal parts wine and vinegar. I have labeled this sub-genre, at a venture, "a structured recitation of songs." What hides behind that label will be illustrated here by two exemplary twentieth-century stage works.

The musical revue has had a long, if not entirely honorable history. One can trace its origins to France, Britain and Germany and its temporal emergence to the early nineteenth century. As *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* would have it: "In review there are elements of other stage forms such as cabaret, variety show, vaudeville, pantomime, burlesque and musical comedy" (Lamb and Root 78). Another standard work on musical theater puts its history in terms more down to earth: "The art form [musical revue] would never have risen above its crude nineteenth-century antecedents in minstrel show, vaudeville show and burlesque, if it had not evolved with highly gifted artists" (Grant 113). Even at the point of its greatest fertility, the time between the world wars, it was the best showcase for emerging talent, such as the highly successful strings of *Earl Carroll's Vanities*[2] and at its worst, "a showcase for shivering ladies, too thinly clad for drafty theatre stages."[3]

In the United States several sub-genres emerged, driven by new waves of influence from Europe. For one it was the political cabaret. A relatively rare import, it was nonetheless successful with a limited and sophisticated American audience. San Francisco's "The Capital Committee," Chicago's "Second City" and a few other stages testify to its survival in today's America. Another offshoot was the intimate revue, performed mostly in night clubs and rooftop theatres. It was held together, if at all, by a thin plot or as a showcase for a single composer or

performer (Flinn 116). Yet another sub-genre, the so-called concept revue, emerged simultaneously, with coherence supplied by a single theme such as Da Silva, Brown and Henderson's *The Birth of the Blues*. In fact, sometimes, (in contrast to the intimate revue), so much plot was introduced into the concept revue that Stephen Sondheim, felt compelled to deconstruct again the close-knit coherence of these compact revues. His play *Company*, as beautifully documented in a film,[4] meant yet another departure in the emergence of the concept musical.

So much for this brief, anything but exhaustive, sketch of the musical review. It was perhaps needed, since the complete study of the sub-genre revue so far exists.[5] It is also needed since all its forms and variations are very much alive. That finding will confound the dreary conclusion on the subject in the *Musik Brockhaus*: "Seit dem 2. Weltkrieg sind die Revue-Theater fast verschwunden" (F. A. Brockhaus 493).

My topic concerns yet another aspect of this motley assembly of musical revues, which will also help to disprove the premature obituary set for it by the *Musik Brockhaus*. The song recital, to be discussed here, is a kind of musical revue with a distinct form of its own. Its distinction was not immediately felt when it first came center stage. Newspaper editors were at first in doubt as to whether to assign performances to music or theatre critics. In fact, when in the 1930's Betty Comdon and Adolph Green appeared in a nightclub act, *The Revuers*, for which they wrote their own songs and dialogue, reviews of their revue appeared in both musical and theatre columns (Ewen 635). A standard history of the musical theatre called the random recitals of tunes "Songs in Search of a Show" (Flinn 117).

And then along came a revue which, once more, broke all traditional molds. It was created by Eric Blau and Mark Shuman, two American collaborators who conceived of the idea of building a production around the songs of Jacques Brel, a Belgian composer and lyricist. In adhering to the theme of this volume, the exploration of "non-standard-forms," it can be stated at the outset that many of the reviewers found the show *Jacques Brel is Alive and Well* (Blau and Schuman) "to be unusual" and to be "extraordinary entertainment" (Gross 14). Also "it is the off-Broadway Theatre doing what it does best, what justifies its existence – presenting the unusual."[6]

Yet when it came to define the innovation, there was anything but unanimity. One critic called it a "Brel portfolio" (Whittaker 31); another offered not one but four definitions: "a presentation, a revue, a distillation of the songs and ideas of one of our more brilliant chansonniers [. . .]. This is not a show [. . .]. It is an experience."[7] Not to be outdone, yet another reviewer, no doubt a culinary critic called it, legitimately, a "pastiche," but also, less fittingly, a "bouillabaisse." (Harris 29)

Obviously the creators of the show who culled 16 songs from Brel's repertoire of over 200, also puzzled over the work they had created. They were aware – with all modesty – that their creation was innovative, even if not a theatrical revolution. "Yet, historically speaking, *Jacques Brel's* formal innovation is small. Like almost all other formal changes in the art it extends inherited experience to a greater or lesser degree without losing contact with what has preceded it" (Blau 7). One could even argue that classical music, say Schubert's song cycles like "Die schöne Müllerin" or "Die schöne Magelone" were among the show's ancestors. Also, Blau had the disconcerting experience that an informed theatre director told him after the show that a similar tradition in India antedated *Jacques Brel* by "more than fifteen hundred years" (Blau 60).
Of course Blau and Shuman did not leave it at that.

> We didn't want it to be just a revue or just a concert. We wanted it to be 'theatre' and the big question was how to make it into theatre. I suppose you could say I had this animal feeling of what had to happen [...]. We were pretty sure we had something good – I suppose you could call it a Theatre of Song – but how could we try to explain it to audiences, to the press [...]. One critic later analyzed why the show worked so well and decided that what we had created was a libretto-less musical (Rubin 31).

Undoubtedly the creation is theatre. "Talk about dramatic possibilities and music" exclaimed a musicologist (Flinn 337). Of course its popularity as drama speaks for itself; it could not have weathered more than 1500 performances in Greenwich village, innumerable road shows and revivals, recordings and a film without its dramatic appeal. Nor would it have earned such appellations as "dramatic," theatrical, seriocomic from the critics (Kraft 15). But after seeing the show several times, each performance at a different site, I think I have detected at least five elements, none of them necessarily new, which in the aggregate, metamorphose a mere presentation of songs by the same composer-

lyricist into musical theatre. Underlying this transformation is, of course, the consummate artistry – and fervor – of Jacques Brel and the range of his subjects, timeless and topical at the same time. They range from love to death, from bullfights to politics and from admiration to denigration of Brel's home country of Belgium. An additional component, contributive to the book's success, is the seamless translation of the French text and, where reasonable and plausible, the transformation of the French cultural setting into Americanese. As an example of the latter: where Brel in the song "Marathon," recalls excessive wine parties, we Americans hear of the "bathtub gin" of Prohibition days (Blau and Schuman 1).

What makes theatre and dramatic tension surge through the song recital is, first of all, the structure of the individual songs, a characteristic recognized by several reviewers, though referred to in different terms. "Narrative development" one reporter sees in them (Marcus 36), "songs that are short stories" (Mayer 35) and a historian of musicals adds, most relevantly, "a self contained one-act play" (Miletich 160). Often these one-act plays are acted out, quite dramatically, by the performers.

Second, given the frequent shifts of Brel's mood and themes, the creators of the musical, Blau and Shulman, have occasionally provided transitions. After a melancholic song, "Alone," describing how betrayal creates loneliness, there is a brief dialogue between the performers, written by Blau and Shulman.

> MAN #1 (Spoken) You are bitter!
> GIRLS #1 & 2 (Spoken) Bitter, bitter, bitter!
> MAN #2 (Spoken) Bitter! It's not me. It's Brel. But he says that he writes the songs that he does because he's in rapport with the world, as it is (Blau and Shuman 4).

The directors of touring companies have enlarged upon these transitions. According to the reviews and my own observations these interstices have also taken the form of interpretive dances or addresses to the audience and, in spectacular fashion at a recent (2002) Detroit performance at the JET Theatre by backdrops, slides, and a picture of the long-deceased Jacques Brel. One of the women performers "holds hands" with him as a sign of silent approval.

Elsewhere Blau admits that Schulman and he devoted considerable attention to the arrangement of the programs, by which he

means the sequencing of the songs: " [. . .] We knew what we wanted: to order the songs and their interpretations in such a way as to create the theatre experience as opposed to the concert or variety experience" (Blau 61). Blau does not elaborate on the criteria for sequencing, but they can easily be inferred from the theater program. The two songs that frame the presentation form the beginning and the end of a long journey. "Marathon" provides a near endless catalogue of human folly during the twentieth century, from World War I to Viet Nam. (In fact one reference work views *Jacques Brel*, by implication, as an anti-war protest piece) (Suskin 399). Other human aberrations, or crimes, such as Stalinism, the injustice of the Sacco-Vanzetti trial and, the Holocaust are also pilloried.[8] But the show concludes with a sliver of hope with the line : "If we only had love [. . .]." One is reminded of Erich Kästner's famous poem, "Trostlied im Konjunktiv" (Kästner 170).

But the artful structuring of the program does not cease with the framing numbers. In a concert recital, in a review or in a cabaret, songs are frequently "bundled." Arias or songs of love, and happy or tragic songs follow one another or, at most, the breaking of a mood is rare. But in *Jacques Brel* it is the rule. The haunting song "My Death" ("My death waits like an old roué") is immediately followed by the parodic feminist ditty "Girls and Dogs" (11). Or, in reverse, the lambasting of the middle class, in a song entitled "The middle class are just like pigs," gives way (after a brief admonition not to pretend feelings of love) to one of the climatic songs of the show, the love song, "My love you're not alone." We, the spectators, are forced to constantly adjust to the change of masks, which – be they comic, tragic or in between – have come to symbolize drama and theatre. For me the performances of Jacques Brel resemble emotional roller coasters.

Fourthly Jacques Brel's lyrics can be read as fragmentary autobiography, which are intensified through the power of his melodies. Of course when Brel himself presented them in his own marathon runs through the bistros and concert halls of France, Belgium, London and New York the impression that he was the protagonist of his own lyrics took on an added dimension. But no matter, the reviewers realized that the four performers, featured in the staging of his songs, took on his persona. "Suffice [it] to say," wrote one Toronto reviewer, "that they [the performers] were able to *be* Brel rather than four young soloists" (Hicklin 39).

In short the autobiographical elements are present and so palpable that Blau and Shulman, working on the show for several years, felt compelled to hint at them. "Sometimes, involved with his work, it seems suddenly that I know him completely; everything he is; all of his life and all of his secrets. After all, all of it is in his songs" (Blau 30). Elsewhere Blau adds, "But what he feels and believes is to be found in his songs. Not the total Brel, but as much of him as he can offer – the essential Brel" (Blau 40). Brel inadvertently reified Blau's conclusion. During a 1967 press conference in New York he said: "There are people as unhappy and bored as I sometimes am [. . .]. They feel a little better that somebody knows and tells them that he knows" (Stasio 59). Supported by Blau's insights and Brel's self-assessment one can reasonably to assume that the abused young army recruit in the song "Next" and the dreamer of future fame in "Jackie" (nomen est omen) come close to being Brelian self-portrayals. These autobiographical elements, enfolded into the songs, add to the drama of the songs – and of the show.

As a recent history of the musical theatre puts it: "In a sense, the show is more character study than anything else [. . .]" (Miller 111). Precisely that aspect of the new type of revue found a great many followers. One revue, *Ain't Misbehavin'* (1978) tells of the life and times of Fats Waller; *Sophisticated Lady* (1981) does as much for Duke Ellington, *Perfectly Frank* (1980) becomes the life story of Frank Lesser. The songs accompany the life and times of the protagonists. But while watching the opening of *LoveMusik*, a more recent example, which chronicles the adventures of Kurt Weill and Lotte Lenya, I realized that the songs appeared no longer in chronological order. That rather confusing arrangement may have contributed to the foreshortened run of the show.

Finally *Jacques Brel* works as drama because it leans on a new form of theater; it applied the dramatic theory of Brecht-Weill into the staging of a musical revue. By the time *Jacques Brel* opened, American theater devotees and reviewers had come to accept Brecht's innovative type of theater. They came to recognize it in *Jacques Brel.* Ellie Stone, the wife of Eric Blau, the long-time star-of-the-show and its occasional director found Brechtian "alienation" in Brel's lyrics (Schaeffer 39), but critics also spotted the connection. The reviewer of *Newsday*, covering the opening night performance – or rather trying to bury it – unearthed nonetheless the connection to Brecht: "And so what it comes down to, shades, but pale

shades of Brecht" (Tallmer 27). A biographical reference work, speaking of Brel's recording, found in it the raucous Brechtian intensity (Stasio 58). As the show moved across the country, a Florida reporter noted the indebtedness to the *Three Penny Opera*: "The arrow-shot of lyrics, melding poetry and sheer power, frequently evokes the deadly volley of Kurt Weill's *Three Penny Opera*. Passing from the touching to the sardonic, the audience may painfully ponder life and love" (Hern 20).

The same critic implicitly also evokes Brecht and Weill when he analyzes Brel's predilection for social protest and his intolerance of people's passivity in the face of injustice: "He pummels the audience to take position." (Hern 20) That is very Brechtian, of course.

As late as 2005 a newsletter from British Columbia quotes, approvingly, an earlier observation on the Brel-Brecht-Weill connection:

> Brimming with flair, attitude and European sophistication, these rich compositions bring to mind the groundbreaking work of Kurt Weill and Bertolt Brecht, creating a universe all their own that consistently startles with its daring, candor and insight. The sheer musical poetry of each song supports many layers of interpretation, giving the show a new and unexpected meaning with every new cast and production team that takes it on.[9]

Some reviewers noted another startling parallel, one that I had also observed during the first month of the revue's run: that Brel, like Weill, had frequently scored lyrics against the grain: "There are fast, funny songs too, "reported the *Village Voice*," with a bouncy music hall gaiety, that is deftly and pointedly belied by the words" (Novick 18).

Hence, clearly, some of the experts agree that Blau's and Shuman's creation stood on the shoulders of Weill and Brecht. That is, of course, not a negative assessment, especially if such an assessment lifts the revue to dizzying heights through a flattering comparison:

> Audiences that witness [... Elly Stone's] tours de force know what it must have been like in the '30's, when that young Lotte Lenya sang the works of Brecht and Weill and cabaret fused with art. The resemblance to Brecht and Weill does not end with Elly. The elusive melodies seem, at first, to be more cloaks for Brel's verse. But they bear constant repetition [...]. As for his lyrics, the terse, iron-clad couplets recognize revelations beyond politics and fashion; they know that every man is an expatriate from youth (Stasio 58).

But now comes the ironic turn-about. Weill and Brecht never collaborated or worked singly on a revue. At a stretch, Weill's *Lunchtime Follies*, text by Maxwell Anderson, could be so defined.[10] Yet after Weill and Brecht's death scores of adapters tried their hand at molding their songs into show-length revues. With *Jacques Brel* now supplying a ready-made model, these new adapters drew their inspiration from the French-American team work as well. The archive of the Kurt-Weill Foundation for Music houses material, which documents the appearance of more than a dozen of these additional attempts to pour old wine into new bottles. Some were successful, such as *From Berlin to Broadway* (Wilton 11) or the prestigious, intimate late-late show with Bebe Neuwirth, entitled *Here Lies Jenny* (Ryzik 7); others, such as *Kurt Weill Cabaret* turned out dismal. "There is a disjointed, almost frantic air to many of the sketches, as if the performers are trying very hard to squeeze effective results out of intransigent material," wrote and spoke a disconcerted critic for a St. Louis university radio station.[11]

But to show how unusual theater can spawn still more unusual theater, a show called *Songplay* by Jonathan Eaton can serve as prime example.[12] The title itself points to the innovation. It is not, mutatis mutandis, a biography of Kurt Weill; it is not held together by an interlocutor, though the device of a transitional, functional dance is retained. It is an exile drama, six characters in search of his or her individual utopia. It is held together as well by the theme song "Youkali," Weill's vision of a never-neverland. By subtly and unspokenly conjuring up the exile Kurt Weill, it inserts part of the autobiography of the composer via a back door.

An introduction to the script summarizes the plot:

> The story is driven by the characters that the songs imply, and the sequence in which the songs are arranged. The journeyers are the disinherited of several lands: four men and two women, all itinerants, are gradually thrown together while waiting to undertake a journey by ship to Youkali. They meet in a disused dockside bar that serves as a waiting room. As they wait, relationships form, shift, burst apart, and ignite. The characters tell of their experience in song: some have been traveling to escape, fleeing persecution or failed dreams; all travel in search of an ideal, a fair society, wealth, love, the good life, a redeeming experience.

> Their attitudes to the search and to each other are brought into focus by three crises and a revelation (Eaton [ii]).

Hence we have here the variation on a theme; the originator, Jonathan Eaton, has added a raison d'etre for the six characters, played by singing actors, to have assembled on stage. But the structured revue character remains; there is a modicum of dialogue. The 36 songs, assembled from the European and American shows of Weill must carry the message and plot. Eaton has retained the clash of contrasts. When the German baritone provokes the Jewish refugee with a raucous rendering of Weill's "Rhineland Song," the Jew touchingly counters with a soft liturgical song by Weill.

The action is only partially scriptrf. As in *Jacques Brel* it leaves much to the director and the performers. And as in Blau and Shulman's structured recital, a song, "Youkali," serves as the framing of the play. In addition, the unmediated contrast between the sequential songs lends drama to the action. Finally, the ancestry of Brecht is equally in evidence. In the production I attended in Cincinnati, Brecht's epic theater celebrated a sort resurrection, with situations depicted that antedate the time of the drama; characters also recite songs or dialogue, which commemorate events or experiences that precede the action of the revue. For example Lilly, an abused adventuress, at one point "remains caught up in her recollections," as the script dictates (10). Brecht would have approved.

Like Blau, Jonathan Eaton suffuses the work with his point of view. What he attributes to Weill also motivates him: "Weill has a point of view – he depicts the little guy making headway in the world, but there are also political threads to it" (Carpenter 11). And when Eaton, by using "Youkali," a utopian song, as theme, comes close to Blau and Brel's "If we only had love," the conclusion to *Jacques Brel.*

In short the structured revue is alive and well and living all over, including in the many Kurt Weill revues, who had been one of Brel's and Blau's spiritual progenitors and posthumously supplied the songs for *Songplay.*

BIBLIOGRAPHY:

Primary Literature

BLAU, Eric and Mort Schuman. (2000), *Jacques Brel is Alive and Well and Living in Paris.* New York: Dramatists PlayService Inc..

EATON, Jonathan. *Songplay.* Printed manuscript in the possession of the archive of the Kurt Weill Foundation, New York. N. pag.

KÄSTNER, Erich. (1959), "Trostlied im Konjunktiv." *Gesammelte Schriften: Vermischte Beiträge.* Vol. V. KölnÖ Kiepenheuer und Witsch,. 170.

Secondary Literature

Blau, Eric. (1971), *Jacques Brel is Alive and Well and Living in Paris.* New York: E.P. Dutton,.

— (2004), *Broadway: The American Musical.* Dir. Michael Kantor. PBS Home Video.

Brockhaus, (1982), F.A. *Der Musik-Brockhaus.* Wiesbaden: Brockhaus.

Carpenter, Carol. "The Rep Explores the Enigmatic Kurt Weill." *St. Louis Jewish Light* 6 Nov. 1996.

Drama Review: Jacques Brel is Alive – Theater of the Living Arts. By Bob Nelson. Westinghouse Broadcasting Company Inc. KYW Radio, Philadelphia. 29 Oct.-30 Oct. 1968.

Ewen, David. (1970), *New Complete Book of American Musical Theater.* New York, Chicago, San Francisco: Holt, Reinhart and Winston.

Flinn, Denny Martin. *Musical! The Rise, Glory and Fall of an American Institution.* New York: Schirmer Books, 1997.

Gates, Anita. "Was It Dismal for You, Too?" *New York Times* 9 June 2006, arts sec.: 4-6.

Grant, Mark N. (2004), *The Rise and Fall of the Broadway Musical.* Boston: Northeastern UP.

Gross, Mike. "Brel is Alive and Well as a Musical Star." *Billboard* 2 Mar. 1968.

Harris, Sydney J. "Brel 'Lives' on Rush Street." *Chicago Daily News* 13 Sept. 1968.

Hern Jr., George L. "Playhouse Offers Musical Protest." *Palm Beach Times* 4 Mar. 1969.

Herz, Joachim. (2000), "Vierhundert Jahre Musical suchen einen Begriff – und Freiheit für die Interpreten!" *Broadway an der Ruhr: Das Musical im Neuem Jahrtausend.* Ed. Christiane Bimberg. Kamen: Karthause-Schmülling.

Hicklin, Ralph. "Brel is Alive and ... Great!" *Toronto Telegram* 27 Nov. 1968.

Kraft, Daphne. "Brel, Offerings Sung. Acted Out." *Newark Evening News* 28 Jan. 1968

Kowalke, Kim H. "Kurt Weill's American Dreams." *Theater* 30 (Fall 2000): 76-81.

Long Island Network Review. By Richard J. Scholem. WSGM Radio, Huntington NY. 22 Jan. 1968.

Marcus, Frank. "Protest of Middle Age." *London Sunday Telegraph* 4 Aug. 1968.

Mayer, Robert. "Jacques Brel is Very Well Indeed." *Newsday* 3 Mar. 1969.

Miletich, Leo N. *Broadway's Prize-winning Musicals: An Annotated Guide for Libraries and Audio Collectors.* New York, London, Norwood (Australia): Harrington Park Press, 1993.

Miller, Scott. *Strike Up the Band: A New History of Musical Theatre.* New Haven, Portsmouth: Heinemann, 2007.

Novick, Julius. "Theatre: Jacques Brel is Alive and Well and Living in Paris." *The Village Voice* 1 Feb. 1968.

Root, Deane L., and Andrew Lamb. "Revue." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Ed. Stanley Sadie. Vol. XV. New York: Grove Press: 778.

Rubin, Don. "So Who Is Jacques Brel?" *Toronto Daily Star* 21 Nov. 1968.

Ryzik, Melena Z. "The Late Show With Bebe Neuwirth." *New York Times* 16 May 2004, arts sec.: 7.

Shaeffer, Martha. "Karen Akers." *Theater Week* 25 Jan. 1988: 24.

Stasio, Marilyn. "Brel, Jacques." *Current Biography Yearbook 1971.* Ed. Charles Moritz. New York: The H.W. Wilson Company, 1971: 58-60.

Suskin, Stephen. (2000), *The Songs, Shows and Careers of Broadway's Major Composers.* 3rd ed. New York, Oxford: Oxford UP,.

Tallmer, Jerry. "Anger Made to Order." *Newsday* 23 Jan. 1968.

Theater Project Company: Kurt Weill Cabaret. By Robert Boyd. KWMU-FM, St. Louis. 18 Jan. 1991.

The Guide to Musical Theatre. 4 Sept. 2007 <http://www.nodanw.com/shows_j/jacques_brel.htm>.

Whittaker, Herbert. "The Variety of Brel's Personal Vision." *Toronto Globe and Mail* 27 Nov. 1968.

Wilton, Lisa. "Play Review: *Berlin to Broadway.* Heartfelt Homage to Late German Composer." *Calgary: jam! SHOWBIZ* 30 Apr. 2000: 11.

Notes :

[1] Cet article a été intialement publié dans la revue *CDE* (Contemporary Drama in English - Volume 15, Martin Middeke & Paul Schnierer, eds., pp 139-151) de nos amis du RADAC allemand qui nous ont aimablement permis cette reprise proposée par Guy Stern. Le thème et le sous-genre abordés justifiaient pleinement aux yeux de Claude Coulon et aux miens la reproduction de l'article qui répond au thème de notre projet pour un public scientifique différent.

[2] Cf. Miller: "And though the revue had little influence on musical theatre as a dramatic art form, it gave first opportunities and paychecks to some of the men who would go on to polish the first generation of real American musical theatre [...]" (Miller 18).

[3] Flinn 116.

[4] Cf. Kantor.

[5] Cf. Herz: "Erscheinungen des Musiktheaters, die dem Musical entsprechen, gibt es seit 400 Jahren – natürlich jeweils in den Formen und aus dem Geiste ihrer Zeit. Was Not tut, sind terminologische Klärung und Einordnung zahlreicher Erschein-ungen, die sich verbergen unter dem Namen anderer Gattungen" (Herz 42).

[6] *Long Island Network Review.* By Richard J. Scholem. WSGM Radio, Huntington, NY. 22 Jan. 1968

[7] *Drama Review: Jacques Brel is Alive – Theater of the Living Arts.* By Bob Nelson. Westinghouse Broadcasting Company Inc. KYW Radio, Philadelphia. 29 Oct.-30 Oct. 1968.

[8] The song titles in "The Table of Contents" frequently take liberties with the original titles bestowed by Jacques Brel: they often reveal the intent of the song, such as "Funeral Tango" and "Middle Class."

[9] The Guide to Musical Theatre. 4 Sept. 2007 <http://www.nodanw.com/shows_j/jacques_brel.htm>

[10] Cf. Kowalke 76-81.

[11] *Theater Project Company: Kurt Weill Cabaret.* By Robert Boyd. KWMU-FM, St. Louis. 18 Jan. 1991

[12] *Songplay* opened in St. Louis on September 26, 1994 at the Playhouse in the Park and ran until October 20, 1994. The script was never published, but the complete book is housed at the archive of the Kurt Weill Foundation, New York.

The interaction of politics, music and dramaturgy in three Scottish musical plays, *The Great Northern Welly Boot Show* (1972), *The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil* (1973) and *Carnegie* (1973)

Ian Brown, Poet, Playwright and Visiting Professor, Glasgow & Clamorgan

This paper considers the use of music in three radical plays from the early 1970s. It briefly touches on Tom Buchan and company's *The Great Northern Welly Boot Show* (1972) before looking in more detail at two examples, John McGrath's *The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil* (1973) and the present author's *Carnegie* (1973). These are not the only political plays employing music and song of the period. Hector MacMillan's *The Rising* (1973) and *The Royal Visit* (1974), for example, both use traditional songs (or songs contemporary with the historical period in which they are set) to reinforce and complement their action and themes. The three plays now under discussion, however, all involve original song-texts that either derive their musical accompaniment from existing traditional or popular airs or require newly composed music, so in one way or the other creating new songs. It is the process of creation of those songs and their dramaturgical function that the following pages address.

The Great Northern Welly Boot Show was a dramatic response to the 1971 work-in by workers at Upper Clyde Shipbuilders which was then faced with closure. The men refused to accept this outcome and occupied the shipyards. Their work-in inspired widespread support for their cause and they prevented specific yards being closed, including, for a time, what had been John Brown's where the *Queen Mary* and the *Queen Elizabeth* were built. The show metamorphosed the workplace under threat from a shipyard to a Wellington boot factory. First presented at the 1972 Clyde Fair International, a Glasgow festival, it transferred to the Waverley Market in Edinburgh during that year's Edinburgh festivals. One factor that helped make this show a popular success was that as the union leader it starred a former shipyard worker, Billy Connolly, who at this time was not only a highly popular folk-singer but on the brink of becoming a major stand-up comedian. His experience as a folk-singer influenced the music of the show, as did the experience of the playwright

and jazz musician Tom McGrath who was its musical director. From the involvement of these two artists the *Welly Boot Show* derived a popular music format which dealt with its political themes through comedy and music to make a radical point, but one made without solemnity. At one point, for example, Connolly borrowed the music and verbal structure of a well-known radical folksong, 'The Wark o the Weavers', celebrating the pride of weavers in their craft:

> Where aw met thegither here to sit and to crack
> Wi oor glasses in oor hand and oor wark upon oor back
> And there's no a trade among them that can either mend or mak
> Gin it wisnae for the wark o the weavers
>
> Gin it wisnae for the weavers whit wid we do
> We wadnae hae claith made o oor woo
> We widnae hae a coat, neither black or blue
> If it wisnae for the wark o the weavers
>
> There's oor sojers and the sailors, we ken they're aw bauld
> Bit if they hadnae claes, faith, they couldnae fecht for cauld
> The high, the low, the rich, the puir, awbody young and auld
> They widnae want the wark o the weavers

This song becomes in Connolly's treatment, and fitted into the plot of the *Welly Boot Show*, a celebration of the value of the work of the shipbuilders, disguised as the welly boot makers:

> Wellies they are wonderful, oh wellies they are swell,
> Cause they keep oot the water, an they keep in the smell,
> An when yer sittin in a room, you can always tell,
> When some bugger takes off his wellies.
>
> If it wasnae for your wellies where would you be?
> You'd be in the hospital or infirmary,
> Cause you would have a dose of flu or even pleurisy,
> If you didnae have your feet in your wellies!
>
> There's fishermen and firemen, there's farmers an aw,
> Men oot digging ditches an working in the snaw;
> This country it would grind tae a halt and no a thing would graw
> If it wasnae for the workers in their wellies.

Chorus

Noo Edward Heath and Wilson, they havnae made a hit,
They're ruining this country, mair than just a bit,
If they keep on the way they're goin, we'll all be in the shit,
So you'd better get your feet in your wellies.

Where the original concerns weaving's basic necessity for everyone, the derivative song addresses the need for wet-weather foot protection, although with some popular, not to say childish, humour concerning the smell of feet that have too long hidden in rubber boots or their value when one must walk through ordure. And as is clear from the final verse the song is pointed at current poltics, Heath and Wilson being then leaders of the Tory and Labour parties respectively, and Heath, then Prime Minster, being a particular target of the shipyard workers' wrath. In summary, this song's analysis suggests the show can be seen to have achieved a significant part of its strongly political impact by taking a well-known folk song and applying its tune and the form of its word structure to the specific politically focused topic of the *Welly Boot Show*.

John McGrath employs in *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* this device of adopting well-known popular tunes with new words to political purpose, one which in Scotland goes back beyond the English *The Beggars' Opera* (1728) to at least 1725 and Allan Ramsay's *The Gentle Shepherd*. The contemporary influence is perfectly clear. According to Elizabeth McLennan, McGrath's widow, speaking at a 2002 Royal Holloway conference on McGrath's work, they were both looking to set up a Scottish company when they attended the *Welly Boot Show*. There, they saw a means of developing their vision of political drama, influenced by McGrath's earlier involvement with Liverpool Everyman Theatre and its radical use of music theatre.[1] Indeed, in establishing 7:84 (Scotland) the next year, they recruited some of the *Welly Boot Show* cast, including Alex Norton and Bill Paterson who were leading performers in *The Cheviot*. This play uses music in a way parallel to the use by the *Welly Boot Show* of 'The Wark o the Weavers'. *The Cheviot* begins after some preliminary interaction with the audience with the cast singing James' Copeland's 'These are my mountains':

For these are my mountains
And this is my glen

The braes of my childhood
Will see me again
No land's ever claimed me
Though far I did roam
For these are my mountains
And I'm coming home

For fame and for fortune
I've wandered the earth
But now I've come back to
The land of my birth
I've gathered life's treasures
But only to find
They're less than the pleasures
I first left behind (pp. 141-2).[2]

Copeland, a successful actor, and father of another, James Cosmo, was also a comic poet and songwriter. This song, however, seems to be intended seriously, though within a music hall/variety tradition, and embodies a range of sentimental motifs about Scotland, its seemingly romantic mountains and the sense of exile of the Scottish diaspora, or at least the wandering Scot. The song itself is, or at the time of the production was, highly popular being sung among others by the Alexander Brothers, a variety act who specialised in tartanised sentimentality. Immediately after this kitsch, falsely emotional song, the Gaelic singer in the company, Dolina McLennan quietly begins to sing a classic Gaelic song written by a woman whose husband had been killed at Culloden. In this she mourns her loss: nothing can replace him and Prince Charlie has stolen her heart from her. While the full impact of the juxtaposition is only to be appreciated by those understanding the Gaelic text, the impact of the falsely sentimental against Highland music of true grief and loss marks a theme that runs through the play. Spurious and invasive versions of Highland culture are set against genuine expressions of the people living in the region.

Copeland's original text exploits not only a wanderer's sense of belonging in coming home (in Gaelic, 'dùthchas'), but one based on emotional attachment to, and a vision of, his homeland. His song recurs in various adapted versions throughout the play. After we learn of the

Clearances where people were driven off the land under the economic principle of 'Improvement', four 'sheep' enter and sing the song: they have taken over the mountains from the people who cultivated them (p. 159). Later, when highlanders are driven to seek a livelihood in the Canadian wilderness, hunting and trading furs, they are accosted by a French North West Trader and his native American allies who threaten them with a tweaked quotation from the song: 'These – are my mountains, and you're going home'. When we see Queen Victoria arrive bringing with her Balmorality and the conversion of the Highlands into a rich person's hunting reserve – the 'Stag' of the title – she sings a new version of the song, replacing 'my' with the royal plural, 'our':

> These are our mountains
> And this is our glen
> The braes of your childhood
> Are English again
>
> Though wide is our Empire
> Balmoral is best
> Yes these are our mountains
> And we are impressed (p. 169).

The sequence in which first the sheep and then anglicised nobility appropriate the Highlands is completed in the play when Texas Jim the oilman sings his version of the song:

> For these are my mountains
> And this is my glen
> Yes, these are my mountains
> I'll tell you again –
>
> No land's ever claimed me
> Though far I did roam
> Yes these are my mountains
> And I – have come home. (p. 186)

Texas Jim, representing the take-over by international oil interests concludes his song by, according to a stage direction, firing a pistol as '*oils rigs appear on the mountains*' which make up the background.

Throughout the play recourse is made to well-known tunes to accompany satirical songs where a large part of the effect is in the disjunction between the tune's normal referents and the new words. When Loch and Sellar begin the process of clearing the people from the land they sing a song entitled 'High Industry' to the tune of 'Bonnie Dundee'. This begins:

> As the rain on the hillside comes in from the sea
> All the blessings of life fall in showers from me
> So if you'll abandon your old misery –
> I will teach you the secrets of high industry:
>
> Your barbarous customs, though they may be old
> To civilised people hold horrors untold –
> What value a culture that cannot be sold?
> The price of a culture is counted in gold. (p. 146)

The upbeat, defiant tune of a well-known song about a royalist defending the Stuart monarchy's rights in 1688 becomes musical setting for words describing the economic and cultural despoliation of the Highlands at the beginning of the nineteenth century to make way for sheep walks. As before this song is followed at once by a Gaelic song, this time 'Mo Dhachaid' (My home') which sings of the attraction of one's own hearth and homeland meaning more to the singer than a castle.

Elsewhere recognisable tunes are used to add significance to text. With its imperialist and economically colonising resonances, 'Land of Hope and Glory' is hummed, to ironic and sardonic purpose, as background to the mockery of a trial of Patrick Sellar, which acquitted him of killing people by his methods in driving them off their land (p. 157). The traditional folk-tune of a heroic ballad about the 1411 Battle of Harlaw between Highland forces and those of the north-eastern nobility is used for a song about the 1882 Battle of the Braes (p. 166-8). There, when distant landlords threatened local crofting tenants with eviction, the tenants withheld rent and released sheep onto the land. When the local Sheriff Officer came with eviction papers, the crofters forced him to burn them. When fifty policemen were brought in from Glasgow to enforce eviction, the women of Skye drove them away. Out of this and subsequent uprisings, reform to crofting law came about. Here, the use

of an original tune is not, for once, in ironic counterpoint to the text but draws on a previous heroic conflict between Highland and Lowland authority to celebrate the Battle of the Braes. But the conflict continues and is not won permanently. It is straight after this song that Victoria sings her version of 'These are our mountains'. To the more generic sound of a hoe-down, Texas Jim sings of the exploitation of the region by the oil industry:

> Take your oil rigs by the score,
> Drill a little well just a little off-shore,
> Pipe that oil in from the sea,
> Pipe those profits – home to me. (p. 186)

And Texas Jim and Whitehall, representing the interests of Westminster and international banking, return to using the tune of 'Bonnie Dundee', used before by Loch and Sellar when clearing the land. This time they transform the words first used to a '*souped-up version*' of the tune:

> As the rain on the hillside comes in from the sea
> All the blessings of life fall in showers from me
> So if you'd abandon your old misery –
> Then you'll open your doors to the oil industry.

After a backing chorus of oil company names,

> Conoco, Amoco, Shell-Esso,
> Texaco. British Petroleum, yum, yum, yum,

Texas Jim sings the second verse:

> There 's many a barrel of oil in the sea
> All waiting for drilling and piping to me
> I'll refine it in Texas, you'll get it, you'll see
> At four times the price that you sold it to me (pp. 189-90).

Original Gaelic songs, sardonic new words for well-known settings and musical celebrations of what victories for Highland culture there were ensure that music drives the themes of *The Cheviot.* These include the conflict of Highland and other cultures, recurring economic exploitation of the Highlands and the impact of that exploitation. The play concludes with the singing of two verses of one of the songs of Mary MacPherson, Màiri Mhòr nan Òran ('Great Mary of the Songs '), whose family was cleared from Skye with an intervening translation into English:

Remember you are a people and fight for your rights
[...]
By the strength of your hands and the hardness of your fists
[...] the exploiter will be driven out (p. 199).
English, Scots and Gaelic text unites in this final song of defiance.

Clearly both the plays discussed responded to specific politico-economic challenges: in the first case, the UCS work-in, the danger of job-loss and industrial collapse; in the second, the discovery and exploitation of North Sea oil in a region that had over centuries suffered various kinds of economic depredation. Much music accompanying songs in both employs familiar tunes to draw the audience into the revised words, creating surprise and reflection by emphasising the changes made to the original wording. This dramaturgical method allowed the ironic and subversive use of tunes to encourage alternative readings of both the music and the politics that underlay it. This model was attractive to McGrath in his later work for 7:84 (Scotland) and David McLennan and David Anderson in its offshoot Wildcat. The tendency in this strand of theatre-making is to use popular songs and forms. This approach was, however, not the only one employed at the time.

In writing *Carnegie* my own sources of inspiration were different. For the use of music, the first was quite specifically Peter Weiss's *Song of the Lusitanian Bogey* presented by the Negro Ensemble Company as part of Peter Daubeney's 1969 World Theatre Season at London's Aldwych Theatre. In this Weiss explores European and specifically Portuguese colonialism and its effects in Africa. The second was dramatic exploration I had earlier engaged in, seeking ways to deal with levels of dramatic discourse and emotional involvement in plays concerned with the interaction of individuals and larger economic and political pressures. The first of these was *Blood on the Coal* (1967) exploring the pain of the 1966 Aberfan disaster when the catastrophic collapse of a pit spoil-tip as a result of managerial neglect and irresponsibility in a Welsh village killed 116 children and 28 adults. This juxtaposed factual excerpts from press reports with a series of songs whose words I had written set to traditional folk-tunes. The other was a version of *Antigone* based both on Sophocles and Jean Anouilh's versions presented by Strathclyde Theatre Group in 1969. In the latter I had separated the action of choruses

further than is usual from the dramatic scenes, using them less to reflect reaction to the emotion of the characters and more to move into objective observation of the narrative by which they were uncomprehendingly grasped. In addition I added four 'Laments' in which named characters commented on their emotional response to the action in which they were involved. In other words, when I came to research and write *Carnegie*, I was interested in the refraction of emotions and ideas when people are engaged in large events, the alienation of the individual from larger forces at work, multiplicity of viewpoints and ways of expressing those viewpoints.

This manifold approach seemed appropriate for a play about Andrew Carnegie. Seen then (1969-73) in Scotland simply as a heroic philanthropist, my own and others' research showed him as far more complicated, not just a beneficent donor, but a nineteenth-century US Robber Baron and an extraordinary political and economic manipulator. In fact, to deal with these levels of reality, I wrote the play with four kinds of action:

- There were dramatic scenes that outlined Carnegie's family and business relationships, the development of his career and his changes of mind about philanthropy.
- These were interspersed with a series of excerpts from Carnegie's own speeches setting out his attitudes to work and charity, with in some cases new speeches I wrote in Carnegie's style of speechmaking.
- Thirdly, in Act One Uncle Sam intervened regularly, exposing the tricks by which Carnegie legally cheated his way to his fortune; these interludes were followed by similar sardonic interventions in Act Two by business colleagues and workers.
- Finally, the play used songs to explore the experience of the people who worked for Carnegie.

Rather than making use of the music of well-known songs as an external referent with new words ironically contrasting with the original, in *Carnegie* the process was to seek to juxtapose the different kinds of action, of which song is one. Original tunes were then specifically composed to fit those words for the première at the Royal Lyceum

Theatre Edinburgh and again for later productions. This methodology is here discussed through six sequences from the play.

In the first sequence under discussion, the play's opening, we find Carnegie making a speech:

Scene 1

Andrew I believe absolutely in the dignity of labour. I pity the son of the idle rich for he has money but has not earned it. And that way lies destruction. We all have heard of the primrose path of dalliance and if anyone can tell me of a way more certain to lead youth to that path than the superfluity of money and the freedom of time consequent on not having to earn it, I should be astounded. Contrast, I say, the life of the poor but honest worker.

Song

The furnace flares its flaming heat as the men throw in the coal.
The furnace pours its white-hot steel as the men work in the hole.
The doors are opened again and again and the flares flash out to the sky
And the men shade their eyes from the flaring heat.

Andrew He rises thriftily early in the morning, knowing that he will work to earn his keep and to keep his family. He owes no living to any man. What he earns is within his own control and that of no man else. He is free from the fear of losing his money through the intransigence of others, or the fluctuations of the fickle stock market. He is his own man. There are none greater than he.

Song (continued)

And the next jumps down to the furnace door to puddle the burning steel
And the searing fires and the clashing iron melt men so they can't feel
And the fires flame up and the steel flows on white hot and a blinding flare
And the man jumps down to the furnace door
And the man jumps down to the puddling fire
And there is no air but the scorching smoke
And the fresh light is lost in a flickering roar

And the heat scorches on till it's burnt through the men
And left them
Can't care can't feel can't hear can't walk
Can't think can't speak can't decide what to do, how to act
Can't remember who they are

Here Carnegie claims to 'believe absolutely in the dignity of labour [...] to pity the son of the idle rich for he has money but has not earned it'. Carnegie contrasts with this 'son of the idle rich' the figure he claims to admire the 'poor but honest worker. The music interrupts this sentimental idealisation of the workers he exploits as employees with a song about the physical demands laid on such 'poor but honest' workers. Carnegie continues to idealise and sentimentalise the labour of the poor man: 'He rises thriftily early in the morning, knowing that he will work to earn his keep and to keep his family. He owes no living to any man. [...] There are none greater than he.' And the song concludes with the frenzy of labour in the steelworks amid fire, heat, noise and smoke until the men:

> Can't care can't feel can't hear can't walk
> Can't think can't speak can't decide what to do, how to act
> Can't remember who they are

Rather than using the caricaturing methodology of the *Welly Boot Show*, *Carnegie* focuses directly on the contrast between Carnegie's platitudes about the clichéd 'poor but honest worker' and the realities of the work men carry out for him. Song here acts as a reality check for the rhetoric of Carnegie's speech and its sentimentality and political duplicity.

The second sequence follows a similar technique of following Carnegie's apparently humane and reasonable speech in Scene 6 with a song, Scene 7, drawing attention to the reality behind his speech:

> *Scene 6*
>
> Andrew: Gentlemen, I have always believed that it is a false economy to attempt savings by reducing the wages of labour. After all, among the measures I have brought into operation at the works of the firms with which I have the honour to be connected, I can include the establishment of co-operative societies for the men of the works where they may buy goods at a reasonable price. We allow each man to buy at cost the coal he requires from the store at the works, thereby allowing him benefit of our preferential buying price, although, of course, we do make a small surcharge for administrative expenses. In this way and by measures of such a kind, we receive a fair return for our outlay, we make our men more secure and happy, for the benefit of all three of the great industrial trinity, Labour, Capital and Business Ability. We establish a mutual trust and respect as between our men and our management. We maintain our

high profits. Further, in fact, in order to heighten a sense of community, we pay our men on a sliding scale based on the current market price of iron, so that they may, in all fairness, benefit within reason from our good times in the market and share our hard times, too. It is, I repeat, a false economy to attempt to achieve savings by reducing the wages of labour.

Scene 7 Song

Andrew made a sliding scale
For the wives of his working men.
When the works were rich we managed to live
And poor profits meant a struggle again.

The streets of our town have no paving stones.
The kids harm their feet and not enough meat.
No milk to drink, but all watered down
By the store with Andy's franchise

Again song acts as contrast and critique of what Carnegie claims. He suggests that he is entirely reasonable in providing a company store where he controls prices and the quality of goods and in setting a sliding scale of payment linked to market conditions, bringing together what he calls 'all three of the great industrial trinity, Labour, Capital and Business Ability'. The song marks the reality of both sliding scale – *When the works were rich we managed to live/And poor profits meant a struggle again* – and the company store – *No milk to drink, but all watered down/By the store with Andy's franchise.* Not only do the words of the song reveal a different underlying truth to Carnegie's version of reality, but the fact that its words are embodied in music means their impact is aurally as – or even more – contrastive as their meaning.

The third sequence shows this process of ironic juxtaposition and critical contrast at work in a different, but related way:

End of Scene 12
Andrew: They're talking of using the Bessemer process in Chicago. We've tried all sorts of processes to improve our rails. They haven't worked. I want to try out steel. No big investment. Just find out.
Phipps: O.K. Andrew, bring us the facts.
Andrew: I'll do more, We're entering the age of steel, gentlemen.

Scene 13 Song

Bessemer steel is a beautiful thing
When the crucible's turned and the sparks fly up
Impurities and waste burn out

The pig iron grinds its grinding way
To the filth and the dirt of the fire
Where the fumes float off
And the lungs are filled
With cancer dust
With poisoned fumes
With anything but air

Bessemer steel is a beautiful thing
As it flows from the lip of the crucible white
And scorches along the glittering sand
Where the fumes float off
And the lungs are filled
With cancer dust
With poison fumes
With anything but air

We are not listening now to Carnegie making statements about his sentimentalised philosophy nor about his public relations version of his method of paying his men. Instead, we are at the end of a scene in which he has been persuading his partners to move from the making of iron to that of steel by using the newfangled Bessemer process. Here a matter-of-fact business discussion is at once contrasted musically with the consequences of that decision. This song begins with the undoubted sense that the actual making of steel in the Bessemer process involves a form of industrial beauty, reminding one of de Loutherbourg's paintings of the glare and yet glory of the industrial revolution in such paintings as *Coalbrookdale at Night* (1801). But despite its almost lilting, dactylic opening

Bessemer steel is a beautiful thing
When the crucible's turned and the sparks fly up
Impurities and waste burn out

– the song quickly moves to suggest the sheer physical effort and filth the process involves and the inevitable consequence of industrial illness:

The pig iron grinds its grinding way
To the filth and the dirt of the fire

Where the fumes float off
And the lungs are filled
With cancer dust
With poisoned fumes
With anything but air

The fourth sequence takes this device further, combining onstage speeches by Carnegie and the union leader, McLuckie, with intervening songs by members of his workforce and their wives:

Scene 18 Song
Once my man was a gentle soul who treated me so kind
His hands were warm as he looked at me
Now his eyes are blind

(McLuckie enters on side of stage)
McLuckie Andrew Carnegie must not get away with this sliding scale any longer. It's imposed from above with no word given to us as to what we may want, no care taken of our needs. We have to accept it. I can read, boys. And I read the papers and I see what Carnegie talks about when he goes round Europe on the money sweated from us. He has holidays all the time and when was the last time any of us had a holiday?

We must be prepared to join together to work for better conditions. You know me. I work with you. If you don't join, you can hope for nothing but the reduced rate. And then, if you don't take it and you're alone, you know what company policy is for those who disagree openly. They see the door as they fly past it.

Song

We tramp our way to the mills in the morning tramp to the heavy tread
And our heads start to echo as we go in the mill
And soon our heads are dead

(Andrew enters on other side of stage)
Andrew: It has always been my faith that the men should be given some feeling of belonging to the firm. Any man who works well can rise to an executive position, and in that position is likely to be awarded a share in the stock of the company. By this method he becomes a part of the company and has security. He is not working for us. He is working for himself. This is the fruit of democracy. Privilege is abandoned and merit rewarded.

Song

My child has gone to work in the mills a little boy is he
If he comes through the fire and the deafening heat
A monster he will be

McLuckie: Which of us has not lost a friend or relative in the works or seen him maimed? Which of us has not staggered home exhausted to the point of collapse along rotten streets? Which of us benefits from a sliding scale? Can we remain quiet any longer? I say no.

Andrew: This is America, land of liberty, land of the free. This is the land with no privileges, no nobles, no kings, but of democracy, of equality.

McLuckie: Are we to suffer any more from the theft and tyranny of an uncontrolled so-called free employment system? We are unfree. We must join together. We must struggle. We must live.

Song

I started to slave when I was young in Andrew Carnegie's mills
And when I retire in a few years more
I'll be a slave still

In this longer sequence, we begin with a woman lamenting the loss of her husband's gentleness through the impact of his work:

Once my man was a gentle soul who treated me so kind
His hands were warm as he looked at me
Now his eyes are blind

McLuckie addresses the audience as if it was made up of workers in a union meeting, who might be this woman's husband, asking them to fight against the conditions Carnegie sets. The song continues with the men's sense of their working destiny and its seemingly inevitable result:

We tramp our way to the mills in the morning tramp to the heavy tread
And our heads start to echo as we go in the mill
And soon our heads are dead

Andrew then enters on other side of stage and speaks to the audience as if they were a convention of business people, claiming to seek, as an article of personal 'faith', to give the 'some feeling of belonging to the firm'. A mother sets that privileged, and for the wider community unlikely, vision against the reality for her son:

My child has gone to work in the mills a little boy is he
If he comes through the fire and the deafening heat
A monster he will be

The scene concludes as McLuckie argues for better conditions and Carnegie offers his version of liberty: 'This is America, land of liberty, land of the free. This is the land with no privileges, no nobles, no kings, but of democracy, of equality.' McLuckie ends with his different vision of freedom, seamlessly continuing and yet undermining Carnegie's generalised, abstract one: 'Are we to suffer any more from the theft and tyranny of an uncontrolled so-called free employment system? We are unfree. We must join together. We must struggle. We must live.' And the song concludes with the witness of a worker as to what the 'land of liberty' and 'freedom' means for him:

I started to slave when I was young in Andrew Carnegie's mills
And when I retire in a few years more
I'll be a slave still

The fifth sequence takes place at the end of Uncle Sam's series of lessons in how to succeed in business the Andrew Carnegie way. He has just been describing how Carnegie established his Iron Clad Agreement which bound partners into the firm and retained all control in the hand of major shareholders, chiefly himself. We move at once from this exploration of the machinations of big business to the situation of the poor working in Pittsburgh, their need to make the best of what they have and cope with poverty and death:

End of Scene 20

Uncle Sam [...] Folks, it's been a real pleasure having you here. Always remember folks, enterprise, initiative, competition and MONOPOLY CONSOLIDATION.

Scene 21

It is cold in a Pittsburgh winter
When the icicles hang from the sky
And the snow floats by the icy streets
And thirty per cent of kids die.

It is cold when the market's dipping,
When the fire burns out in our grates,

When the food we eat is old and hard
And the kids hold out empty plates.

Squeeze the child into a ball and fill him
Full of air;
Shoe's aren't needed in the best of company,
You hear.
If steel is going down in price,
All the food can do is go down in quantity
And all the clothes can do is grow more holes.

If the child is ill, he may die
And it's one less mouth to feed.

The monopoly capitalism Uncle Sam advocates is a system that anticipates what Calvin Coolidge, US President (1923-29), proclaimed:

> After all, the chief business of the American people is business. They are profoundly concerned with producing, buying, selling, investing and prospering in the world.[3]

Coolidge did go on to say later in the same speech, 'Of course the accumulation of wealth cannot be justified as the chief end of existence'. Nevertheless, it is clear in the age of the Robber Barons like Carnegie – and in later ages – that American capitalism places great emphasis on the accumulation of wealth whatever the cost to the people who earn it – or the conditions they live under. The bombast of Uncle Sam's lessons in business, emphasising 'enterprise, initiative, competition and MONOPOLY CONSOLIDATION', is here contrastively juxtaposed with the lessons' human cost, expressed in song.

The last sequence to be discussed takes the by-now established method of layering, juxtaposing and segueing kinds of action to underline the differing visions of reality as felt by Carnegie, his workers, the union leaders, and the workers' wives and children:

End of Scene 31

Andrew: I'll be at Kinloch Rannoch, unfortunately, out of easy touch of telegraph and letter. You know what you've got to do. If they won't do as we need, break the unions.
FRICK: I know all that.
Andrew Let the grass ...

FRICK: ... grow over you, yes, I know. Listen, you're not walking out on us, are you? You're not gonna disclaim us if there's any comeback.

Andrew I just don't want any trouble. It's not civilised.

FRICK Well. At least we can settle it in our way without you talking your damn head off to the newspapers.

Scene 32 Song

Young Bill is the youngest of ten.
As fine as the gold in his hair.
He's labouring now though he's only fourteen
And he'll slog till his skull is bare.

It's hard to bear the burnt-off toes,
The crushed up arms and the pain.
It is worse to see them go out each day
To die each day again

Scene 33

McLuckie: You realise, I can't officially join this?

O'Donnell: You'll be doing your bit as Mayor, won't you?

Worker 1: Anyway, we've solid support.

McLuckie: I never thought Carnegie would let it go as far as this without coming in to settle. He's always talking about co-operation.

O'Donnell: So long as it's to his benefit. Carnegie's a three-faced bugger.

[...]

Here song follows the scene where Carnegie and his partner Clay Frick plan to provoke and face down what is now known as the Homestead Strike. In this, violence between strikers and strike-breakers led to deaths, while Carnegie was advisedly out of contact on holiday in Scotland, letting his partners take the blame, something for which, even in the Republican press, he was excoriated. The song focuses again on the realities against which the men are struggling. It tells first of a young man, using language drawn from the Border ballads – 'As fine as the gold in his hair' – and then of the pain he and those who watch, and presumably love, workers whose bodies are destroyed by their labour experience:

Young Bill is the youngest of ten.
As fine as the gold in his hair.

He's labouring now though he's only fourteen
And he'll slog till his skull is bare.

It's hard to bear the burnt-off toes,
The crushed up arms and the pain.
It is worse to see them go out each day
To die each day again

And this song segues straight into a meeting where the strike is planned and McLuckie, by now elected Mayor of Homestead, sets out the limitations of what he can now do, however radical his own views, compromised by his official position. Carnegie and Frick as owners, the individual workers and the workers' union leaders all have differing perspectives, the difference of the workers' suffering highlighted in the music and in the text of the song. The multi-levelled and multi-dimensional approach of the play – the complexity of its vision of Carnegie and his capitalist operations and, in turn, their relation to his claims to being humane and his later philanthropy – are highlighted and reinforced by the use of music and song contrasting with and reflecting on the content of the scenes between which it occurs.

Each of the plays under discussion adopts its own musical and dramaturgical strategies in critiquing inhumane economic development. *Carnegie* addresses the complexities of political, historical and social context and the nuances within radical and conservative politics in a way neither of the other plays with their tendency to agit-prop seeks. Its use of song employs original words that require fresh composition to mark music-and-text's force in the overall context of a given production. Indeed, as already noted, later productions, like the 1976 US première in Pittsburgh, had different, specific music composed for them to match their social and intellectual contexts, rather than using the Edinburgh première's music. This contrasts with the use of found tunes and the rewriting of their words as in the *Welly Boot Show* and *The Cheviot*. It is not that one or other approach is correct, but that each offers different strengths. In fact, later 7:84 productions included more original songs, as did those of Wildcat, though still within a more agit-prop mode. In fact, what seemed in experiments in 1972-3 to be two separate and distinct techniques for the use of music in the development of dramaturgy with political aims came to work together in Scottish theatre. They came to

feed off and into one another as the use of original composition gathered momentum in Scottish political drama after 1973. What one can say is that the adaptation mode permits the writer to use the original tune and its association as a referent to strengthen or ironise political implications, while the music itself acts as an emotional and aural springboard. On the other hand, original song demands that the new song and its tune themselves embody the emotional and political impact and sustain it in its own immediate terms. Meantime, all three plays under discussion use sardonic juxtaposition to underline and undermine the falsity of easy political and business attitudinising.

BIBLIOGRAPHY :

MERKIN Ros (2005) 'A Life Outside 7:84: John McGrath and the Everyman Theatre, Liverpool', in David Bradby and Susanna Capon (eds.), *Freedom's Pioneer: John McGrath's Work in Theatre, Film and Television,* Exeter: Exeter University Press

MCGRATH John (1996) *Six-pack: Plays for Scotland*, Edinburgh: Polygon

Notes :

[1] On this aspect of McGrath's career see Ros Merkin (2005, 25-38)

[2] Quotations are from John McGrath (1996)

[3] http://www.calvin-coolidge.org/html/the_business_of_america_is_bus.html (accessed 2 January 2011)

How to "Reshape the Contours of Northern Irish Drama"? The Neo- Brechtian Use of Music in *The Belle of The Belfast City* (1989) by Christina Reid

Virginie PRIVAS-BRÉAUTÉ, Docteur ès Etudes irlandaises, Lyon 3

At a time when Northern Ireland needed to find political, economic and social answers to the ongoing conflicts seeping through its streets, some of its playwrights were bringing another response to the Troubles. If they still made them the background of their plays, their perspective changed so that theatre would still function as a "mirror up to the nation" but would provide other poetic means to achieve national identity (Fitzpatrick 2005: 321). Christina Reid, born in the Ardoyne area of Belfast in 1942, wrote in 1989 *The Belle of the Belfast City* in that context. Her play, which verges on a musical, looks at "ways in which class, religion, politics and gender shape the Northern Irish lives through the lens of women's experiences" as Mary Trotter put it (2000: 173). Reid's piece – which received the George Devine award – focuses on the experience of three generations of Protestant women from the working-class community at the backdrop of the signing of the Anglo-Irish agreement in 1985. Most Northern Irish Protestants considered this event to be a betrayal on the British government's part (Hutchinson 2000: 16). Reid's feminine characters give their own perception in turn on the rally which is about to take place to protest against this agreement. Yet, if Reid's dialogues sound naturalistic, she tends to get away from realism, making use of anti-illusionist devices as many "women's writings have tended away from realism and naturalism, inspired by models that include melodrama, parody, the grotesque, symbolism, and expressionism" according to Lisa Fitzpatrick (2005: 323).

Should we consider like Jackie Fletcher in an article entitled "Realism, Feminism and the Northern Irish Women Playwrights of the '80s" that Reid works within the framework of "women's theatre companies [that] emerged as splinter-groups within the socialist fringe movement [and] adopted the model used for socialist theatre, which is defined as the Brechtian model" (8), then we may look for the clues enabling us to assert

that her play has Brechtian resonances. This idea is supported by Diderik Roll-Hansen who wrote on how Reid's previous play, *Tea in a China Cup*, "outlines dramatic strategies that have remained characteristic of [her] work, such as her flexible post-Brechtian handling of the changes of time and place both delicate and spirited, and her command of an urgent, free-flowing theatrical form."(2008: 393). The influence of Brechtian theory in Reid's piece is thus here under consideration. The Brechtian use of music becomes a device for the playwright to redefine the contours of Northern Irish drama and provide an aesthetic – as well as a political and social – perspective on the Northern Irish situation of the end of the 20th century. This is how Reid's play becomes neo-Brechtian as shall be studied. In his introduction to the *Methuen Anthology of Irish Theatre*, Patrick Lonergan explains that Reid is indeed concerned with the redefinition of national identities for her people but also for theatre:

> [Reid] challenges and transgresses the boundaries that define national identity. In doing so, [she] push[es] against the conventions of theatrical form: by asking what it means to be Irish, [she] [is] also exploring how identities can be represented theatrically. Along the way, [she] crosses and redraws many other borders. The dramatic merges with different literary forms and other media, from storytelling to music to cinema. (Lonergan 2008: vii)

For Stewart Parker, another Northern Irish playwright contemporary of Reid, Brecht was indeed one of the colossi "of the European theatre in this age [...] [to] offer a formidable choice and challenge to those playwrights caught in their historical wake"(Dawe 2008: 23).

Since Brecht asserted that music played an important part in his epic theory, did not merely illustrate events but was rather a dramatic necessity, an anti-illusionist device, the use of music and songs in Reid's play is under scrutiny in this paper. Before tackling the effect of distancing created by Reid's songs as recommended by Brecht, I will first highlight how they contribute to fragment the play, fragmentation being another element part of the epic.

1. Fragmentation

The Belle of The Belfast City revolves around Dolly, the matriarch who used to be a singer in a concert hall in Belfast in the 1940s. She is here welcoming, for the first time in Belfast, her 18 year-old granddaughter, born in England from a Black father and named Belle after her grand mother's then scene name. Twenty-two songs of different contents, lengths, rhymes, rhythms and genres are strewn over the play. They are folk songs, ballads, nursery rhymes, Sunday school chants, negro-spirituals. The title, which not only recalls the nickname of the singer Dolly but is also melodious, sets the tone. Through the repetition of the defining article *the*, we are invited to understand that Belle is not only *the Belle of Belfast*. There is specifically only one Belle and only one Belfast. The alliterative "Bel" in Belle and Belfast also creates music from the very beginning. Yet at the same time as the preposition "of" conveys some kind of articulation, it entails an idea of rupture and heralds the Brechtian resonances of the play. Similarly, through the name "Belle" ambiguously referring either to Dolly when she was young or to her granddaughter, Reid creates a tension between continuity and discontinuity, all the more so as from time to time, depending on the songs she sings, Dolly becomes "Belle" again, visibly rejuvenating on stage.

Fragmentation within the play recalls the then situation of Belfast, one of disharmony and fragmentation. Similarly, the starting point of Brechtian epic realism is a fragmented reality conveyed through several principles including music (Valentin 2000: 197). Brecht resorted to songs particularly to give a fragmented aspect to his play[1]. He gave the example of *The Three Penny Opera* as a real piece of innovation through the strict isolation of musical elements. Even though *The Belle*'s stage directions do not put forward any particular light effects, on-stage orchestra, screen on which the titles of the songs are written Brecht like[2], there are changes when the characters sing. The title of Reid's play is extracted from a line found in the chorus of the first song, *I'll tell me Ma*, a children's song from the 19th century, which can be adapted – and indeed it has been adapted in *The Belle* – to other cities and situations:

Dolly (*sings*)
I'll tell me ma when I go home
The boys won't leave the girls alone

They pulled my hair they stole my comb
Well that's all right till I go home
She is a handsome she is pretty
She is the Belle of the Belfast City
She is courtin' One Two Three
Please won't you tell me who is she (*TBBC*[3],179).

Dolly, 77, sings the play open as if talking about her childhood. She is then joined by other members of her family: Vi, Rose and Janet, and will resume singing alone later to close the selfsame scene of act 1. From the beginning, this song, which she had started singing in the present of the play, marks fragmentation since when it is then taken up by the others, the playwright mentions that the year is 1958. Furthermore, whereas Dolly was sitting as an old woman at the beginning of the song, when it is sung by the members of her family, "[she] joins in and becomes an agile woman of 49" (*TBBC*, 179). There is a rupture between the present and the past triggered by the singing of this song. Not only does this song frame this very first scene, fragmenting the text visually, cut by the playwright who gives directions in between the first part and the following verses of the song but it also ruptures the chronology of time. The changing of rhymes between song n°1 and the different verses of n° 2[4] and 3[5] also create discontinuity. This first device highlights the notion of fragmentation as stated by Brecht in his definition of epic drama based on montage, variety show, and biography[6]. Besides, Jeske Berg explains in *Bertolt Brecht, L'Homme et son œuvre,* that in 1926, Brecht advocated the idea of a dramatic piece as a series of independent elements which interacted, completed or contradicted one another impeding a fluid, homogeneous action (Berg & Jeske 1999: 107). Brecht ultimately sought to make music, scenery, lighting, costume, acting and singing all convey the same impression of anti-illusion.

Along the Brechtian theory then, there should be no linearity, each piece has to be on its own, and there should also be no unique centre of perspective since reality is fragmentary. Songs in *The Belle* convey this impression of a fragmented play as well as they offer a plurality of voices, of perspectives. For instance, song n°18 is sung by Dolly who takes up the role of another character they knew back in the 1950s, Naomi:

Dolly (sings badly) and mimes Naomi Standaloft playing the piano with exaggerated gestures. Sound of a piano. As Dolly sings, she becomes Naomi. Janet and Rose join in as ten year olds. They are torn between giggling and fascination at Naomi's elaborate playing.

Dolly/Naomi (sings)
Climb climb up Sunshine Mountain
Singing as we go.
Climb climb up Sunshine Mountain
Faces all aglow.
Turn turn your back on Satan
Look up to the sky
Climb climb up sunshine Mountain
You and I.
She shouts "All together now!' and ***Rose*** *and* ***Janet*** *sing the song and march around the room. As they finish the preacher* ***Isaac Standaloft*** *walks on. […]* ***Naomi*** *heralds his arrival with a fanfare on the piano… (TBBC, 232).*

We have the double perspective of Dolly and her daughters on Naomi, but also that of Naomi who is remembered as she was perceived by Dolly and her daughters back then. Again, the absence of chronological linearity stands out through this embedding of points of view. There is also a rupture in the fluidity in term of space. All the characters pretend they are at the chapel where Naomi, being the piano player and wife of the reverend of the parish, used to meet them on Sundays for cult.

Another element in the songs hindering fluidity in the play is conveyed through the repetition of lines, such as in song n°9, another children's song:

Our Queen can birl her leg
Birl her leg, birl her leg
Our Queen can birl her leg
Birl her leg leg leg *(TBBC,* 203)

This repetition gives the impression that it is difficult to proceed, to move on. Continuity is further hampered by the fact that the songs tackle different themes and are not only sung by Dolly but also by her daughters, her niece, her nephew, and even her grand-daughter.

Lisa Fitzpatrick explains about *Tea in a China Cup* that Reid "uses music, an episodic structure, and minimal properties, and typically divides the stage into different spaces, depicting different times and

spaces simultaneously to create juxtapositions and to allow actions to comment upon each other" (2005: 329). This idea can be taken up for *The Belle* in so far as juxtaposition, another Brechtian element called *montage* and conferring a fragmented dimension within a play, is here conveyed through songs. Even if most of the time, several pages, several dialogues, or even several decades, separate two songs, there are occasions when two songs, of different themes and contents, of different genres, are juxtaposed. This is the case for songs n° 16 and 17. Dolly first sings a nursery rhyme while the rally is about to reach her street, then she pulls a party popper, Belle hands her a drink (only one line of stage directions to separate the two songs) and she resumes singing a historic and political song this time:

> **Dolly (sings)** Vote vote for Maggie Thatcher
> In comes Belle at the door, io
> For Belle is the one that'll have a bit of fun
> And we don't want Maggie anymore, io. (*TBBC*, 224).

Like song n°1, this song has been adapted to the situation since the original characters mentioned were Harry Midgley – the sitting labour MP candidate for the 1938 elections in Ireland – instead of Maggie Thatcher on the one hand, and James Collins – the Nationalist candidate opposing Midgley in the constituency of Dock in Belfast – in lieu of Belle[7] on the other hand. Kim Kowalke further explains that: "even a solo performance is a kind of montage, a combination of mimetic immediacy and diegetic distancing, a composite of dissected realities" (2006: 254). Indeed, many a time does Dolly sing alone as she did when she was on stage 40 years earlier and was renowned for being the Belle of the Belfast city. Her numerous breaks from the present reality lead Jack, her nephew, to call her a crazy senile old person.

Reid's *The Belle of the Belfast City,* an experimental play as were Brecht's, resorts to songs to interrupt dialogues. They are not introduced and do not illustrate an event; they are part of the plot. When he wrote on experimental drama, Brecht advised modern playwrights to continuously propose new effects (Valentin 2000: 312). That is why Reid has many of her songs interrupted too. For instance, Dolly's song n°4 is suspended by her daughter Vi's refusal to know the end of the line for decency:

Dolly *(sings)* There was an oul woman down Donegall Street, who went to the doctor' cause she couldn't…
Vi: Mother! (*TBBC*, 183)

We may think that this old woman is Dolly now in the present as if she suddenly realised she has been ageing.

2. Social Gestus

As songs are devices to interrupt the play and highlight its episodic structure, they belong to what Brechtian theory calls social gestus. For him:

> Gest is not supposed to mean gesticulation: it is not a matter of explanatory or emphatic movements of the hands, but of overall attitudes. A language is gestic when it is grounded in a gest and conveys particular attitudes adopted by the speaker towards other men. The musician sees this as an artistic principle. From this, we may judge the political value of the musical score" (Brecht 1964: 104).

Brecht further explains "it is that music which allows the actor to exhibit certain basic gests on the stage. So called 'cheap' music, particularly that of the cabaret and the operetta, has for some time been a sort of gestic music"(Brecht 1964: 87). Drama like the opera may mirror the contemporary social issues artistically. In *The Belle*, [Reid's] "Brechtian dramaturgical style reflects upon the shaping of the characters by their environment" (Fitzpatrick 2005: 329) in a musical-like fashion, not only through the leading theme of the cabaret itself, but also, through the songs in the play, such as the role of women in Northern Ireland – all the more so as she tackles social problems. Reid explores the "relationship between women and community, the writing of women into histories from which they have traditionally been excluded, the links between sexual repression and silence, and the mother-daughter relationship" (Fitzpatrick 2005: 332). Carla McDonough, in "I've never been just me: Rethinking Women's Positions in the Plays of Christina Reid", explains that "Reid's plays examine how religious ideology affects a woman's upbringing. In this ideology, woman is the temptress, Eve, the fallen woman" (2000: 184). Shedding light on the problematic situation of women, one of the main examples, is dramatized by the character of Janet. In act 1 scene 3, Janet, psychologically imprisoned by Jack, her brother, and Peter, her husband, stands centre stage in between them. While Jack quotes from St Paul's

epistle to the Corinthians, chapter 7, "it is good for a man not to touch a woman", Peter sings her a love song (song n° 10):

> ***Janet*** *is situated centre stage between them. She looks from one to the other.*
> ***Peter*** *(sings)*
> Green gravel, green gravel
> Your grass is so green you're the fairest young damsel
> That ever I've seen
> Green gravel, green gravel
> Your true lover's dead.
> So I've sent you a letter
> To turn round your head
> I washed her and I dressed her
> And I robed her in silk
> And I wrote down her name
> With a glass pen and ink.
> Green gravel green gravel
> Your grass is so green
> You're the fairest young damsel
> That ever I've seen.
> **Jack** *(quoting from Saint Paul)*
> [...]
> **Peter** I love you. Come back to me.
> **Jack** I love you. Come back to me. (TBBC, 209).

They both end their replies by saying they love her. Janet then realizes that for both these men, women are seen alike: "a devil [– Jack –] and a saint [– Peter –] are the same thing. Afraid of women. Afraid they will tempt you. Afraid we won't" (*TBBC*, 209). To Liza Fitzpatrick,

> in this scene both men express their ideal images of femininity: in Peter's case, the woman on the pedestal, the Angel in the house; for Jack, the virgin sister, sexually unattainable. In each symbolic dimension, the woman is denied agency and a voice." (331).

Some critics, like Laura Kane, have pointed out the fact that "some women in Belfast still suffer from a lack of material opportunity that prevents them from articulating their own identities and reforming their citizenships" (Kane 2005: 40). Therefore we may see songs in this play as possible weapons for women to reach freedom, reconstruct their identity far from patriarchy, while men remain trapped in the myths they were

raised to believe. Furthermore the main character, Dolly, is a former cabaret star leading an unusual life for a woman at the beginning of the twentieth century. Her songs were both "politically and religiously irreverent" (McDonough 2000: 187), which was provocative. This first theme, emphasized by the use of music, becomes a social gestus.

Mary Trotter also overtly refers to Brechtian social gestus through another song in the play, the last (song n°22[8]), sung by Dolly's granddaughter at the end of the play, after Dolly who suffered a heart attack cannot talk and, as a consequence, cannot sing anymore. Trotter gives the following analysis:

> This Belle of the Belfast City sings a contemporary political ballad. Since this song, Ballad to a traditional refrain, by Maurice James Craig, is an ironic politicization of a jingoistic song tradition, Reid ends the play with two translations. Craig's song translates the literary/ music genre of the sectarian ballad into a call for the end of sectarian violence. She also semiotically translates Dolly's now silenced voice into the body of her half-Irish, half African American granddaughter. A song protesting Belfast sectarianism sung by a body with both Irish and African American identity markers becomes a Brechtian gestus, a call to the audience to think critically abut the historical conditions which have led to the constructions of identities in Ireland and around the world.(2000: 175).

In playing his role, the Brechtian performer must convey a social message to the audience. This task might be facilitated by songs if we believe Kowalke who explains that "gestic music could articulate that which the text does not make explicit and thereby provide a sub-text ready-made for the performer" (2006: 251).

3. Distanciation

In Reid's drama, songs do not only interrupt the stories for aesthetic innovation but also, as Brechtian theory points out, to criticize the contemporary world at the light of the past. This is part of what Brecht called "Verfremdungseffekt". This effect translated in English by "distanciation" for lack of better word is much present in *The Belle*. As Diderik Roll Hansen says of one of Reid's previous plays, "we move swiftly from scene to scene, quite often in defiance of chronological time" (2008: 393). Likewise in *The Belle*, even if the time of the play is 1986, flashbacks are legion. Dolly seems to regret her past life in cabarets.

She lives in the past as the old photos on her wall illustrate and as the children's songs she sings let us know. Through this play, Reid seems to raise our "awareness of how the past can both anchor and restrain us" (Lonergan 2008: xi). If song n°1 takes the performers back to 1958, there are other numerous songs bridging the gap between the past and the present. Many traditional Irish songs have been adapted to present situations like song n° 11:

> ***Dolly*** *sits cradling* ***Janet****'s head in her lap. She strokes* ***Janet****'s hair and sings:*
> I know where I'm goin'
> And I know who's goin' with me
> I know who I love
> But the dear knows who I'll marry
> I'll wear gowns of silk
> And shoes of fine green leather
> Ribbons for my hair
> And a ring for every finger.
> I know who is sick
> And I know who is sorry
> I know who I've kissed
> But God knows who I'll marry. (TBBC, 211)

The characters are called to take some distance from their present at the light of their past; but it is not Reid's only goal. Still along her decision to create anti-illusionist effects, she, as Belle, in the present, has become a spectator of the past of her family:

> *Sound of a train. A British customs officer walks on.* ***Belle*** *watches as* ***Dolly****,* ***Vi****,* ***Rose*** *and* ***Janet*** *dress up from the box. They assume position as if on a train. They eat the dulse and yellowman. The year is 1959. (****Dolly*** *is 50;* ***Vi*** *30;* ***Rose*** *9;* ***Janet*** *9.)*
> **Dolly** (sings)
> At the oul Lammas Fair Boys
> Were you ever there
> Were you ever at the fair at Ballycastleo
> Did you treat your MaryAnn
> To some dulse and yellowman
> At the oul Lammas fair at Ballycastleo (TBBC, 201).

Through this anti-illusionist disruptive effect in which Belle – in 1986 – watches her family sing in 1959, the Brechtian performer is asked to take

some distance from her role. She becomes a spectator in turn. This leads the audience to be challenged too in their role as spectators. They are asked to take some distance from what they are watching. Once again, there is an embedding effect: the audience watches a performer who is watching a scene on stage. But on this occasion, reality is challenged as well. In fact, the performer watches the past. In his plays, as Llewellyn-Jones explains in *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity*, "Brecht draws upon devices that, from time to time, distance the reader through the exposure of the creative processes thus challenging 'realism' not only through a deliberate lack of closure but through representation of competing and contradictory discourses" (2002: 45). Thanks to music and songs, Reid orchestrates a reconciliation of impossible elements: the past and the present. Moreover music, along Brecht's epic theory, is designed to comment on and explain what is happening on the stage and in reality; it is not particularly meant to arouse emotions; it should lead to a social reaction. Music is thus distanced from its primary aesthetic role too and is endowed with a social mission.

Historic periods mentioned are linked to the present. The fact Belle watches the past on stage is part of a process of historicisation, which is a fundamental means of distancing. The play therefore puts to the fore the many alternatives which could have happened. What is historicized in Reid's play here according to Patrick Lonergan is "the resultant sense of anger and anxiety" entailed by "the implementation of the Anglo-Irish agreement, now regarded as an important step in the development of the peace process, then seen as a betrayal by the Unionists by the British government at that time" (2008: xi). For Brecht the effect of distancing generated by music enabled to link history and politics too; this is how music may be used as a political weapon in his plays. (Lecouvey 2009: 20).

In Northern Ireland, the political issue at that time was also triggered off by Protestant segregation towards the Catholics. But Reid seems to have chosen not to talk bluntly about religious segregation. She displaces the subject by having her marginal characters being either Black (Belle) or deaf and mute (Davy). Reid seems to be neither interested in class nor in religious conflicts as Brecht was, but rather in male-female oppositions. Her characters are alienated, estranged; de-familiarisation[9] could be another possible translation for the "V-effekt". This alienation is also

connected with music, as Davy, who is mute, cannot sing. Yet he can tap out rhythms (act 1). The song opening the second act offers another example. It is turned into a poem recited by Dolly :

Dolly (recites)
In a mean abode on the Shankill road
Lived a man called William bloat
He had a wife, the curse of his life,
Who continually got his goat.
So one day at dawn, with her nightdress on,
He cut her bloody throat.
With a razor gash he settled her hash,
Oh never was crime so quick,
But the steady drip on the pillow slip
Of her lifeblood made him sick,
And the pool of gore on the bedroom floor
Grew clotted cold and thick.
And yet he was glad that he'd done what he had,
And she lay there stiff and still.
But a sudden awe on the angry law
Struck his soul with an icy chill.
So to finish the fun so well begun,
He resolved himself to kill.
Then he took the sheet off his wife's cold feet,
And twisted it into a rope.
And he hanged himself from the pantry shelf.
'Twas an easy end, let's hope.
In the face of death with his latest breath,
He solemnly cursed the Pope.
But the strangest turn to the whole concern
Is only just beginnin'.
He went to hell but his wife got well,
And she's still alive and sinnin',
For the razor blade was German-made,
But the sheet was Irish linen. (TBBC, 21)

This engenders a rupture in the pattern of the play: it is the only time a poem is recited. Reid is here close to songs as Brecht wanted to have them: "poems sung" (Dort 1960: 57). The ironic contents of this poem also points to racism in a way – another theme that permeates Reid's play

– since it draws a parallel between the poor quality of a German razor and that of hard-wearing Irish linen.

Brecht viewed theatre as part of an enlightenment project in which discordant jarring elements (music v. text or commentary by actors, for example) would explore ideas and man's contradictory nature. Henceforth the term "dialectical" emerged. If we go further, in *The Belle* Reid's goal is to go beyond the mere divide between Protestants and Catholics. The songs she has chosen shed light to other opposing notions, which come against the characters' dialogues. For instance, songs n°2, 7 and 16 oppose the outside and the inside worlds, song n°14 frailty against solidity, songs n°3 and 6 nature and culture and song n°5 magic against reality. All these themes punctuate the play so as to show that the world can eventually be transformed. Likewise, while Dolly sings song n°1 Davy taps out its rhythm as if to echo her voice or reply to her. This is a conversation between two people talking different languages but understanding one another; this illustrates what Brecht meant when he suggested that each element had to be on its own but constituted a total coherent objective. The contrast between the gentle content of a song sung with a harsh voice is further relevant in an analysis of a Brechtian play. This is taken up by Reid when she has Jack sing a love song (song n°15) reluctantly only to please her aunt and cousins – and at the risk of being ridiculed since the girls dress him up with unfitting clothes, a situation he profoundly dislikes. Reid writes: "Jack becomes increasingly angry and humiliated as the song progresses" (*TBBC*, 217). He finally "runs out" (*TBBC*, 219). The way the actor playing Jack must sing this song is not overtly mentioned in the stage directions but the stage director will undoubtedly play on this.

Through Davy who cannot speak Reid abides by the idea that "music has more impact than words" (Kowalke 2006: 248), a sentence coined by Kurt Weil, one of the German musicians who collaborated with B. Brecht on many pieces. This issue of impact is really interesting in the context of a Brechtian play, all the more so, as the spectator is asked to involve in the play. Indeed, Banoun in an article on Brecht and music explains that in Brechtian theory, the poietic function (that of the creator and the processes of creation) is not much present as far as music is concerned, the immanent function (the musical analysis, the technique and the piece

itself), secondary; what prevails in fact is the aesthesis function, that which links the piece of art with the addressee (Banoun 2008: 336). So the didactic dimension of *The Belle* needs to be tackled. After rupturing the naturalist expectations of the audience, Reid breaks down the fourth wall when her characters directly address the audience through their songs in the manner of a cabaret (Double 1996: 47). Therefore the imperative mode used in song n°16 is unequivocal:

> **Dolly** (sings)
> In and out the windows
> In and out the windows
> In and out the windows
> As you have done before.
> Stand and face your partner
> Stand and face your partner
> Stand and face your partner
> As you have done before. (TBBC, 223)

Yet, for Brecht, epic plays are not designed to stimulate or arouse emotions, they must examine them. The audience has to think about the music and the songs they listen to. Art had to entail criticism and reflexion for Brecht (Lecouvey 2009: 19). Art had to teach something to the audience; it had to be didactic and entertain the public. For Francine Maier-Schaeffer, in her book *Bertolt Brecht*, didactic plays "must abolish the separation between the stage and the audience, between the actors and the spectators, between professionals and amateurs. [...] Didactic plays have become to be considered as musical genres nowadays." (2003: 81). That is why *The Belle* becomes a didactic Brechtian play with all this music and its songs against religion, against politics, enabling to understand the present, provoking the spectators and asking them to participate in the play. The most didactic song in *The Belle*, that which stirs the mind of the audience the most effectively, might be the song which sets a jarring parallel between joy and war (song n°13). It is triggered by the word "party" in Belle's preceding line "She votes for the Unionist Party to keep the Republican Party out." (*TBBC*, 214) but is sung by Dolly:

> **Dolly** (sings)
> Will you come to our wee party will you come?
> Bring your own bread and butter and a bun
> You can bring a cup of tea

You can come along with me
Will you come to our wee party will you come?
Will you come to Abyssinia will you come?
Bring your own ammunition and a gun
Mussolini will be there firing bullets in the air
Will you come to Abyssinia will you come? (TBBC, 214)

For Banoun, Brecht was so worried about being clear and unequivocal that music for him was tightly linked to meaning. He did not want music to be played on its own, for its own sake. Therefore he conjugated it with external elements such as drama and words. He had a heteronomous conception of music whose final goal was persuasion (Banoun 2008: 336).

If songs fragment Reid's play, like Brecht, the message she conveys is not fragmented. She aims at teaching her audiences and inspiring them on the social issues of the 1980s. Yet, her goal is not only social and political; it is first and foremost aesthetic. Reid is not interested in class-conflicts and she addresses Catholics and Protestants alike, she is more concerned with conflicts of sexual genres and racism; that is why *The Belle of the Belfast City* is neo-Brechtian rather than Brechtian. This play started with a song by Dolly about Belle, as we may understand in the enfolding of the play, and finishes with a song by Belle about segregation in Belfast. This echoes the cycle of violence, the idea that there might be no way out, a repetitive pattern that the structure of Reid's play aims to deconstruct. Giving voice to women in such a male-dominated context, and involving an Irish African English character, she paves the way for a post-colonial interpretation of *The Belle* along the definition that Julia Kristeva gave of post-colonialism awareness:

> A paradoxical community is emerging, made up of foreigners who are reconciled with themselves to the extent that they recognize themselves as foreigners. The multinational society would thus be the consequence of an extreme individualism, but conscious of its discontents and limits, knowing only indomitable people ready-to-help themselves in their weakness, a weakness whose other name is our radical strangeness. (1991: 195).

Indeed, Reid has stated many a time that she resists labels, and that she writes plays open to interpretation (Maguire 2006: 163). If we think, with

Brecht that music made possible the poetic theatre (Valentin 2000: 702), then Reid is not only a playwright, she is also a poetess.

BIBLIOGRAPHY:

Primary play

REID Christina, (1997), Plays 1: *Tea in a China Cup*, *Did you hear the one about the Irish Man?*, *Joyriders*, *The Belle of the Belfast City*, *My Name, Shall I tell you my Name?*, *Clowns*, London, Methuen Drama.

Referential books

BERG Gunter & Wolfgang JESKE, (1999), *Bertolt Brecht, L'Homme et son œuvre*, Paris, Éditions L'Arche.

BRECHT Bertolt, (1964), *On Theatre*, edited and translated by John Willett, London, Methuen Drama.

DAWE Gerald, JOHNSTON Maria, WALLACE Clare (eds.), (2008), *Stewart Parker, Dramatis Personae and other Writings*, Prague, Litteraria Pragensia.

DORT Bernard, (1960), *Lectures de Brecht*, Paris, Editions du Seuil.

HECHT Werner, (ed.), (1988), *Entretiens avec Brecht*; trad.. François Mathieu, avec la collaboration de Régine Mathieu, Paris, Messidor.

KRISTEVA Julia, (1991), *Strangers to Ourselves*, translated by Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press.

LLEWELLYN-JONES Margaret, (2002), *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity*, Bristol, Intellect Books.

LONERGAN Patrick, (2008), *The Methuen Drama Anthology of Irish Plays*, London, Methuen Drama.

MAGUIRE Tom, (2006), *Making Theatre in Northern Ireland. Through and Beyond the Troubles*, Exeter, University of Exeter Press.

VALENTIN Jean-Marie (ed.) (2000), *Brecht, Ecrits sur le Théâtre*, Paris, Gallimard.

Articles in periodicals

ACHILLES Jochen, "Homesick for Abroad: the Transition from National to Cultural Identity in Contemporary Irish Drama", p.435-447, in *Modern Drama*, Vol. XXXVIII, n° 4, 2005.

BANOUN Bernard, « Brecht et la musique au théâtre. Entre théorie, pratique et métaphores », p. 329-353, in *Etudes germaniques*, 2008, 63/2.

FITZPATRICK Lisa, "Disrupting Metanarratives: Anne Devlin, Christina Reid, Marina Carr and the Irish Dramatic Repertory", p. 320-333, in *Irish University Review: a Journal of Irish Studies*, Autumn-winter 2005, 35 (2).

HUTCHINSON Wesley, « Les Nouvelles institutions nord-irlandaises : généalogie de quelques idées fixes », p.12-23, in *Sources, Revue d'Études anglophones,* Automne 2000.

ROLL-HANSEN Diderik, "Dramatic Strategy in Christina Reid's *Tea in a China Cup*", p. 389-395, in *Modern Drama*, 30:3, 1987.

Articles in books

DOUBLE Olivier and Michael WILSON, "Brecht and Cabaret", p. 40- 61, in Peter Thomson and Glendyr Sacks, eds, (2006), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge, Cambridge University Press.

KANE Laura, "De/re/construction Work: Female Performance of Northern Irish Nationalism in the Works of Anne Devlin and Christina Reid", p. 32-41, in Ruth Connolly and Ann Coughlan, eds, (2005), *New Voices in Irish Criticism 5*, Dublin, Four Courts Press.

KOWALKE Kim H., "Brecht and Music: Theory and Practice", p.242- 258, in Peter Thomson and Glendyr Sacks, eds, (2006), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge, Cambridge University Press.

MCDONOUGH Carla J., " 'I've never been just me', Rethinking Women's Positions in the Plays of Christina Reid", p.179-92, in Stephen Watt, Eileen Morgan, Shakir Mustafa, eds, (2000), *A Century of Irish Drama, Widening the Stage*, Bloomington, Indiana University Press.

TROTTER, Mary, "Translating Women into Irish Theatre History", p. 163-177, in Stephen Watt, Eileen Morgan, Shakir Mustafa, eds, (2000), *A Century of Irish Drama, Widening the stage*, Bloomington, Indiana University Press.

Unpublished theses

LECOUVEY Emilie, (2008), « Témoignages de Brecht sur la musique, (1920-1955) », Paris 3, Mémoire de Master 2 en Etudes Théâtrales.

Webpages

BERTOLT BRECHT, an overview of Epic Theatre: http://academic.evergreen.edu/curricular/ppandp/PDFs/Brecht-a%20brief%20overview.pdf visited 03/09/2010.

FLETCHER, Jackie, *Realism, Feminism and the Northern Irish Women Playwrights of the '80s*, http://www.britishtheatreguide.info/otherresources/academic/realism.PDF visited 15/09/2010.

Notes:

[1] Yet, a "song" (he used the English term to refer to sung poems), for Brecht is not a mere illustration of events or background music. It is part of the plot.

[2] "L'innovation la plus frappante était le strict isolement des numéros musicaux" (Valentin 2000 : 702).

[3] I shall always refer to Reid's play with the abbreviation *TBBC* from now on.

[4] **Vi, Rose** and **Janet** *sing.* **Dolly** *joins in:* Joe Horner says he loves her/All the boys are fightin' for her/They knock at the door and they ring the bell/Saying/'Oh my true love are you well'/Out she comes as white as snow/Rings on her fingers bells on her toes/Oul Dolly Dunbar says she'll die/If she doesn't get the fella with the rovin' eye. (*TBBC*,179-180)

[5] **Dolly** *(sings)* :Let the wind and the rain and the hail blow high/And the snow/come tumblin' from the sky/She's as nice as apple pie/And she'll get her own man by and by/When she gets a man of her own/She won't tell her ma when she comes home/Let them all come as they will/For it's Joe Horner she loves still. (*TBBC*, 182)

[6] "Le théâtre épique est un théâtre fondé sur le montage, la revue, un théâtre biographique aussi"(VALENTIN 2000: 228). Effectively, *The Belle of the Belfast City* relates the past life of cabaret star Dolly, juxtaposes her past and her present lives, and is somehow biographical.

[7] http://www.bbc.co.uk/northernireland/ashorthistory/archive/intro239.shtml; a short history of Ireland.

[8] **Dolly** *stares at the concert hall poster.* **Belle** *sings*: Red brick in the suburbs, white horse on the wall/Italian marble in the city hall;/O stranger from England, why stand so aghast?/May the Lord in his mercy be kind to Belfast./This jewel that houses our hopes and our fears/Was knocked up from the swamp in the last hundred years;/But the last shall be first and the first shall be last;/May the Lord in his mercy be kind to Belfast./We swore by King William, there'd never be seen/An all Ireland parliament at College Green/So to Stormont we're nailing the flag to the mast./May the Lord in his mercy be kind to Belfast./O the bricks they will bleed and the rain it will weep/And the damp Lagan fog lulls the city to sleep./It's to Hell with the future, and live on the past/May the Lord in his mercy be kind to Belfast (*TBBC*,250)

[9] This is all the more telling as Jack does not want to recognize Belle as part of his family because, she is different physically.

La révolution du théâtre musical en Irlande au XXI 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 XXIème 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 XXème 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 XXIème 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 dés 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 théâtrale 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 neufs 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 dansées. 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 conté 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. Dés 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 Tristam Faraday à Dublin alors qu'il navigue en terrain minés entre des sympathisants du Nazisme, des militants révolutionnaires irlandais, des espions ennemies 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* crée en 1966 par John Kander (musique), Fred Ebb (paroles) et Joe Masteroff (livret) au Broadhust 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 Riodan intitulée *RAP Eire*. Dans cette

comédie musicale qui critique en autre 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 autre 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 footballer irlandais Roy Keane et son entraineur Mick McCarthy en 2002 lors de la Coupe du Monde de Football. Le renvoi de Keane en Irlande par son entraineur a provoqué « une guerre civile » entre ceux qui pensaient que Roy Keane avait lâchement abandonné son

pays et ceux qui pensaient que l'entraineur 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 that 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 entraineur 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 demeure 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 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. Ulysses 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 siècle hérite de cette intelligence lyrique. Il unit le livret aux numéros musicaux chantés et/ou dansées 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 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 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 Jukebox 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 héro 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 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.

NIEZTCHE 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,

Music, Song and Englishness in Tom Stoppard's *The Real Thing*

Susan BLATTES, Professeur, Université Stendhal (Grenoble 3)

Tom Stoppard is probably not the first playwright who springs to mind when musical theatre is mentioned, yet music of one kind or another has frequently figured in his stage work. Before the most obvious example, *Rock 'n' Roll* (2006) we might also mention *Every Good Boy Deserves Favour*, performed at the Festival Hall with André Previn conducting in July 1977. Popular song and music-hall routines also figure in *Jumpers* (1972) and *Travesties* (1974).

The recent revival of *The Real Thing* (first performed in 1982) at the Old Vic in spring 2010 is a particularly interesting example of how Stoppard uses music to good effect. Critics and reviewers, however, have been relatively blind, or should I say deaf, to the music question. Interest was, and still is, focused on Tom Stoppard's portrayal of love which came as something of a surprise to those more used to Stoppard's intellectual pyrotechnics. As Charles Spencer puts it in his *Daily Telegraph* review: "Until he wrote this play, Stoppard was famed for his intellect and his wit, but hardly for his romanticism." The few references in the reviews to the musical elements refer either to the unsophisticated tastes of the main character Henry or to the music jokes (more of which in a moment). While it is quite clear why critics have been dazzled by the way Stoppard plays verbal and visual tricks on the characters and audience, it could be argued that music in general, and pop music in particular, also contributes to the undermining of certainties in the play and constitutes another layer of intertextuality. I intend therefore to look at the different uses of pop music especially, and attempt to account for its presence in the play.

The first point we could make is to stress how the main character Henry, a fortyish playwright, is given two main distinguishing features from the beginning: a way with words and a passion for pop music,

betraying a certain nostalgia for the 1960s of his youth. Indeed, none of the songs mentioned were recorded after 1967. Much of Act one is taken up with Henry's attempt to reconcile these two somewhat contradictory features. Henry is a successful dramatist with a line in witty comedy; "infidelity among the architect class" is how his daughter Debbie describes it (74). He has been asked to appear on Desert Island Discs, the long-running BBC Radio 4 weekly programme created in 1942 in which celebrities from different fields are invited to talk about themselves and comment on particular moments of their lives or careers through 8 different choices of music. From this invitation Henry derives both pleasure from the satisfaction of knowing that he is recognised as a successful writer and anxiety since, as his wife Charlotte puts it: "He likes pop music. The problem is he's a snob without being an inverted snob. He's *ashamed* of liking pop music" (22). Henry's musical choices clash inevitably with his selection of a book, *Finnegan's Wake* and with the account he wants to give of his career as a would-be intellectual dramatist:

> I'm going to look a total prick, aren't I, announcing that while I was telling the French existentialists where they had got it wrong, I was spending the whole time listening to the Crystals singing 'Da Doo Ron Ron.'(13)

The Desert Island Discs programme is talked about, listened to and commented on throughout Act 1 reinforcing both the continuity of dramatic time and the coherence of the dramatic action. The songs themselves, however, can also be used to create both contrast and continuity and remain closely linked to the action throughout the *whole* play. The radio and record-player are repeatedly in use.

We can notice, for instance, that when Henry leaves his first actress wife, Charlotte, and marries Annie, another actress, in scene 4, the change is made both visible and audible to the audience. "A radio plays pop music quietly while Henry works" (41) is the stage direction at the beginning of scene 4. After the arrival of Annie and a brief exchange of dialogue, Henry switches the radio off. At the end of the scene Henry goes off stage leaving Annie alone. "She turns on the radio and turns it from pop to Bach" (50). Part of the relationship between the two is thus made clear through this musical opposition. More obviously, at the beginning of the next scene, scene 5 which starts Act II, their new life together is suggested by the fact that Henry is listening to a Verdi opera

on the record player. Annie, like Charlotte before her, has a low opinion of Henry's musical tastes and seems to have embarked on his musical education. By the end of the scene this attempt seems to have backfired. After quarrelling with Henry over the latter's scathing remarks on Private Brodie's attempt to write a play, Annie seems to be losing patience and declares: "Let's have some literacy. Something decent." (64). It is as though we are invited to notice the gap between Henry's literary sophistication and his taste in music. The stage directions then indicate: "Annie stabs her finger on to the small radio on Henry's desk. Quietly it starts playing pop" (64). This failure to make any impact on Henry's musical taste does not augur well for the future.

There are several examples of music being used to signal change and reversal, most notably in scenes 5 and 11 to which we will return in a moment. It should be noted that music serves not only to communicate the ups and downs in Henry's new life but also to force the audience into more general reappraisals. How are we to react to the play's constant shifts of perspective? We may wish to consider that music (again especially pop music) constitutes another form of intertextuality. This takes on several different forms. The play includes explicit references to other plays (for example Chekhov's *Three Sisters*) and even extracts in some cases (*T'is Pity She's a Whore*, by John Ford and *Miss Julie* by Strindberg). There are also extracts from the writings of the hero Henry. The opening scene, for example, is revealed to be a scene from his play, *House of Cards*, which itself echoes Noel Coward's *Private Lives* from 1930. This is followed by a short reading from his screenplay for a science fiction movie, *Zadok* and several versions of the opening scene of the untitled Brodie play, re-written by Henry. Whenever we think we are on firm ground, the rug is pulled from under us and we set off again on the search for the elusive "real thing" whether this is on the subject of love, or plays or music.

There are songs the characters listen to and comment on and others that seem to be there just for the audience. Stoppard does not always specify which piece of music is to be used at specific moments (see the end of scene 1 or the beginning of scene 4), although he frequently does. The opening stage directions do not indicate music. The Old Vic production used a 1970's hit by Steve Harley and Cockney

Rebel "Make Me Smile" to get the play started. This may be seen as an invitation to the audience not to take this scene seriously, although it is not at all certain that it gives them enough warning of what is about to happen. The opening scene sets off a pattern in which the audience is repeatedly required to rethink. They laugh long and hard at this highly conventional, but entertaining comedy only to find that this is not the play itself , but an extract from a performance of one of Henry's plays (*House of Cards*). Having laughed at the nameless characters' witty repartee, in scene 1, they are then treated to a series of remarks by the play's actors and the playwright's daughter, all suggesting that the play is rather second-rate. One brief quotation will suffice to illustrate the point. Commenting on the plot, Charlotte, who plays the leading role and who is, of course, Henry's wife protests: " If he'd given her a lover instead of a temporary passport we'd be in a play. But he could no more do that than architect a hotel" (18). The use of music follows a similar pattern, forcing the spectators to question their original assumptions. We may be inclined to think that Henry's "poor taste" in music is simply there for comic effect. The other characters all make fun of him on this subject and it does allow Stoppard to make a few jokes. Henry to Annie: "Actually I've got a better ear than you—you can't tell the difference between the Everly Brothers and the Andrews Sisters." To which Annie retorts: "There isn't any difference" (52). We may then decide that this unsophisticated taste is a way of bringing the insufferably supercilious Henry down a peg or two. In his long attack on the misuse of language, he solemnly declares:

> I don't think writers are sacred, but words are. They deserve respect. If you get the right ones in the right order, you can nudge the world a little or make a poem which children will read when you are dead. (63)

How are we to reconcile this with the texts of two songs he says he likes: "Um Um Um Um Um Um" a hit for the Manchester group Wayne Fontana and the Mindbenders in 1964 and "Oh Carol" by Neil Sedaka (1959). In a review of the original 1982 production, the *Observer* critic Robert Cushman points out the contradiction in relation to Henry's condemnation of Brodie's play: "It occurred to me that if he applied his professional standards to his favourite Neal (*sic*) Sedaka song, he would be in trouble". Surely this contradiction is part of the fun. Henry, like

Stoppard's favourite Oscar Wilde, seems to positively relish contradiction as we can see in the following brief exchange with another actor character Max:

> **Henry** I like Herman's Hermits, and the Hollies, and the Everly Brothers, and Brenda Lee, and the Supremes... I don't mean everything they did. I don't like *artists*. I like singles.
> **Max** This is sheer pretension. (23)

Having referred to two songs with particularly uninspiring lyrics, a few words about Herman's Hermits. Few music critics would have much to say for this 1960s English group who had many hit records in the 1960s and yet Stoppard chooses one of their songs, "I'm Into Something Good", as a transition from scene 2 to scene 3. The choice of this cheerful upbeat number seems appropriate to indicate Henry's state of mind at this point in scene 2. He is in love with Annie and there seems to be not a cloud on the horizon. When the same song continues into the next scene which features the break-up of Annie's marriage to Max, we have to reconsider since, if the song spells happiness for Henry and Annie it spells despair for Max.

It is with two other songs that the effects of shifting perspective and change of point of view are particularly interesting. The first one is the 1964 recording by the Righteous Brothers of the song written by Barry Mann, Phil Spector and Cynthia Weil, "You've Lost that Lovin' Feelin'" considered by Henry as far superior to a Covent Garden opera performance he was once taken to (23). Henry's attitude here seems all the more perverse when we are treated to Max's rendition of the song on page 24. "The Brothers" as Max facetiously calls them, have their revenge however. Stoppard arranges it so that we hear the same song in a number of different contexts, just as he does with extracts of *'Tis Pity She's a Whore* (69 and the whole of scene 8) or with Brodie's play (55, 61, 64 and the whole of scene 10) leading the audience to question the nature of the various versions and how they link up and fit into the play. In scene 3 when we hear the song performed by the Righteous Brothers, Henry's opinion seems to be vindicated. It is the Righteous Brothers' recording of the song, selected by Henry for his radio programme that accompanies Max's cries of despair when Annie tells him she is leaving. Though he kicks the radio savagely, since he cannot kick Henry, it is to no avail and

the volume gets turned up. Song and emotion are firmly linked both for the characters and the audience. The effect of the song is reinforced by how and when it is heard in the play. The effect of the dialogue between Annie and Max is reinforced by the song and the way it seems to represent the absent Henry. The superiority of the Righteous Brothers' version of the song over Max's pathetic performance further reinforces Henry's victory over Max in love. What this example also suggests is that, in a typically Wildean fashion, life imitates or is modelled by art.

Henry's victory (both musical and amorous) is short-lived as we can see in the second example from scene 11, Procul Harum's "A Whiter Shade of Pale" (1967) which Stoppard has kept up his sleeve, so to speak. This record is not mentioned in the selection of songs for the Desert Island Discs programme since it fits into the category of pop music which "it's all right to like", according to Henry and which shows "a refreshing breadth of taste or at least a refreshing candour" (23). This piece of music is certainly different from some of the earlier songs mentioned. This song has often been considered as epitomising the best of 1960s music as a recent article by David Robson in *The Daily Express* suggests: "It charmed and transfixed the hippie summer of 1967, charms and transfixes still. The tune [...] is a favourite 40 years on." The lyrics of the song include numerous examples of intertextuality from Chaucer's *Canterbury Tales* to Lewis Carroll's *Alice in Wonderland.* Stoppard is therefore not making fun of his character's choice of song here, but Henry's enthusiasm does finally backfire on him. It can be shown that the use of song in scene 11 is similar to that played by music in scene 5 but this time it is at Henry's expense. To go back to scene 5, it starts off with Henry listening to Verdi on the record player as we already mentioned. Has Henry mended his ways? Annie is pleased to find him making an effort but the result is rather disappointing. There are a series of misunderstandings culminating in a question "which". Annie means which opera but Henry concludes that she is asking which Verdi and after seeing her aggrieved reaction to his "Guiseppe" offers "Monty" instead (52). However, in the end, Henry seems to score a victory, albeit a minor one, since the scene ends with the return of Henry's pop music on the radio. Scene 11 then looks all set to follow a similar pattern of alternation between classical and pop music. At first we see Henry alone

listening to Bach on the radio. Annie is "pleased" with him and "congratulates" him on recognising it is Bach (90) yet this apparent agreement between the two is deceptive. Henry already knows that Annie has been unfaithful to him so his conversion to Bach is at best too little or too late if we see shared musical tastes having some link with marital harmony as the play appears to invite us to. However, Henry is quick to contest the superiority of Bach. It is, of course, well known that the song shows the direct influence of Bach's Air on a G string, but Henry pretends to claim that it was Bach who did the borrowing (90). We should not be surprised at such reverse logic which is typical of much of the play. Henry's spirited celebration of the contemporary pop song is to be seen in the context of his despair as he tries to assume a posture of "dignified cuckoldry" (91). It constitutes a victory of sorts. At the end of the scene when he is left alone to listen to the music of his choice, he first smiles: "He stands listening to it, smiling at its Bach until the vocals start. Then the smile gets overtaken" (94). The suggestion is that the Procul Harum song corresponds to Henry's emotional state at this point, just as the Righteous Brothers' song reflected Max's defeat and despair earlier. Music therefore contributes to the many examples of parallel scenes in the play. It also serves as a relay when language breaks down. As Leslie Thompson puts it in his article on the subtext of *The Real Thing* in *Modern Drama*: "When Henry's mask finally slips, only the audience is there to see and to hear the monosyllabic cry of pain" (547). It is through music that this communion is made possible.

The use of musical extracts seems to offer an emotional outlet to Henry whose language is a perfect vehicle for intellectual argument but inadequate when it comes to expressing emotion. He admits as much himself: "I don't know how to write love. I try to write it properly, and it just comes out embarrassing" (44). It is significant that in this very same scene Henry finds himself using a phrase pronounced by his daughter which he had originally dismissed as "*ersatz*" (76): "Exclusive rights isn't love, it's colonization" (91). Even language seems to be failing him.

In the final scene in which the unfortunate Brodie gets his comeuppance, there is another shift in focus. Poor old Brodie with his Glaswegian accent, imitated or mocked in the earlier rehearsal scene (88) or in the television broadcast scene (94), and heavy-handed prose "half

as long as *Das Kapital* and only twice as funny" (58) is no match for the combined rhetorical forces of Henry and Annie. Are we to conclude that the bowl of dip smashed into Brodie's face constitutes a victory for the English language, the Eng. Lit. brigade (57) and Englishness in general? This would seem to be suggested by the analogy between using language and constructing a cricket bat. This point is made by Toby Zinman:

> [...]There is a quality of high Englishness about his work, his characters are almost inevitably well-educated, ironical and quick-witted, and when they are not, like the loutish Brodie in *The Real Thing*, they are despicable. (120)

It is one of the paradoxes of Stoppard's work and of Stoppard himself that they (and some of his characters, like Henry) have come to represent Englishness although in fact he was born in Czechoslovakia and only moved to England after the war. Are we to see the play as striking a victory for the stage against such inferior upstarts as the TV or cinema? We cannot really be sure, notably because of the way Stoppard concludes his play. Just when we think that Procul Harum has struck the decisive blow for English pop music of a superior kind, Henry switches the radio on again. "Absently he clicks on the little radio, which starts playing, softly "I'm a Believer" by the Monkees. He is immediately beguiled" (100). First, let us notice the group. The Monkees was put together for an American TV series (an English lead singer and three Americans) as part of an explicitly commercial endeavour to rival The Beatles in the mid-sixties. Only two of the four were actually musicians and the songs on the TV show were played by "real" musicians . As for the words of the song (written by Neil Diamond), they suggest that love has little to do with reality and everything to do with believing. This seems quite an apt description of the theatre as well and, as such, constitutes a fitting way to end the play. We might then want to expand on Michael Billington's comment in *Stoppard the Playwright*. He writes: "Stoppard's major contribution to modern British drama thus far was to help demolish the barriers between serious and fun theatre" (132). As we have seen, *The Real Thing* does more than this. It contests the barriers between serious music and commercial music, between American and home-grown music and implicitly between the stage and other media. Not only is it impossible to separate the highbrow from the low-brow, they seem to be interdependent. On one of the rare occasions when we

see Henry at home not listening to music, he is described as "alone, sitting in a chair doing nothing" (81). It is as though there was a link between Henry's activity as a writer and his listening to music. When one stops, the other stops, too.

To return to the idea of the play's intertextuality, two points could be raised. Stoppard chooses songs of diverse origin and this mirrors the diversity of his textual borrowings, which range from a real 17th century tragedy to Stoppard's imaginary 20th century science-fiction screenplay. These texts associate the universe of the play with a series of equally fictitious universes. The songs, however, cannot be firmly contained in a fictional world. Certain of these songs will be known and recognised by the spectators (the Procul Harum and Righteous Brothers songs certainly, the Monkees probably and perhaps even Herman's Hermits at the time of the original performance). The act of listening to a particular recording blocks the theatrical process at one level and takes the spectators out of Henry's universe. We respond with our own experience, memories and associations since we know the songs from another context. Yet, because we listen *with* Henry, we find the music encouraging us to focus on his reactions to it, thereby drawing us back into the fiction.

Although critics have often commented on the parallels between *The Real Thing* and Stoppard's private life at the time of writing, Stoppard himself claimed the play was actually a kind of structural game of reversals and inversions (Zinman 130). While not ruling out the autobiographical dimension, I would suggest that the inclusion of pop songs makes a significant contribution to the game of hide-and-seek Stoppard is playing on and with the audience in the search for the elusive Real Thing.

BIBLIOGRAPHY:

Works by Stoppard

Jumpers, London, Faber, [1972] 1986.
Travesties, London, Faber, 1975.
Every Good Boy Deserves Favour and *Professional Foul*, London, Faber, 1975.
The Real Thing, London, Faber [1982] 2010.

Criticism on Stoppard

BILLINGTON Michael, (1987), *Stoppard the Playwright*, London, Methuen.
CUSHMAN Robert, (1982), *The Observer*, November 17.
KELLY Katherine E. (2001), *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, Cambridge UP.
PAGE, Malcolm, (1987), *File on Stoppard*, London, Methuen.
ROBSON David, (2009), *The Daily Express*, April 15.
SPENCER Charles, (2010), *The Daily Telegraph*, April 22.
Theatre Record, (2010), Volume xxx, issue 08, April, 430-434.
THOMSON Leslie, (1987), "The Subtext of *The Real Thing*. It's 'all right'". *Modern Drama*, Vol. 30, number 4, December, 535-548.
ZINMAN Toby, (2001), "*Travesties*, *Night and Day*, *The Real Thing*" in *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, Katherine E. Kelly (ed.), Cambridge UP, 120-135.

Biographie des auteurs — Authors' biographies

Berton-Charrière Danièle : *Spécialiste du théâtre de la Renaissance et de Shakespeare et du théâtre contemporain, secrétaire du RADAC. Nombreux articles dans* Coup de Theatre *ainsi que sur* The People Next Door *de Henry Adam,* Études écossaises *n°10/2005 ou* Placebo, *d'Isabel Wright,* Etudes Ecossaise *n° 12/2009, Co-éditeur avec J-P Simard de l'ouvrage :* Création théâtrale: adaptation, schèmes, traduction, *PUSE Saint-Etienne, 2007 ainsi que de* Coup de Theatre *n° 20/2005.*

A specialist of Renaissance Theatre and Shakeaspeare and of Contemporary British Theatre. Many articles published in *Coup de Theatre* and, on Henry Adma's, *The People Next Door* in *Etudes Ecossaises* 10/2005 or Isabel Wright's *Placebo* in *Etudes Ecossaises* 12/2009. Co-editor with JP Simard of the book *Création théâtrale: adaptation, schèmes, traduction,* PUSE Saint-Etienne, 2007 and of *Coup de Theatre* n° 20/2005.

Blattès Susan : *Professeur des universités en poste à l'Université Stendhal (Grenoble III). Elle est spécialiste du théâtre britannique moderne et contemporain. Elle a publié des articles sur Caryl Churchill, Sarah Kane, Harold Pinter et Tom Stoppard par exemple, ainsi que sur des auteurs américains tels que David Mamet, Arthur Miller, Sam Shepard et Tennesee Williams. Elle enseigne la littérature britannique et américaine*

Professor at Stendhal Grenoble3 University, she is a specialist of modern and contemporary British Theatre. She has published articles on Caryll Churchill, Sarah Kane, Harold Pinter and Tom Stoppard among others, and on such American playwrights as David Mamet, Arthur Miller, Sam Shepard and Tennessee Williams. She teaches British and American Literature.

Boucher Marion : *Marion Boucher, professeur agrégé d'anglais, monitrice à l'École Normale Supérieure de Lyon, en troisième année de doctorat en littérature anglophone. Travaille sur la figure de la gouvernante anglaise, à partir d'une étude culturelle du phénomène 'Mary Poppins'*

Assistant lecturer at the ENS in Lyon 'Agrégée' in English, she works on a phD Thesis in Literature on the cultural figure of the English Nurse after the Mary Poppins phenomenon.

Brown Ian : *Dramaturge, poète et Professeur de Théâtre à Kingston University, Londres, Ian Brown est Président de l'Association des Etudes littéraires écossaises et de la Société des Auteurs dramatiques d'Ecosse. Directeur de collection associé de : Edinburgh Companions to Scottish Literature, il est co-responsable du International Journal of Scottish Theatre and Screen. Professeur invité des universités de Glasgow & Glamorgan.*

Playwright, poet and Professor in Drama at Kingston University. President of the Association for Scottish Literary Studies, Chair of the Scottish Society of Playwrights

and joint series editor for the Edinburgh Companions to Scottish Literature, he co-edits the International Journal of Scottish Theatre and Screen and is visiting professor at Glasgow and Glamorgan universities.

Cuisinier Delorme Samuel : *A.T.E.R. à l'Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand), il prépare une thèse sur les représentations de la danse dans le théâtre de Shakespeare, sous la direction du Professeur Danièle Berton-Charrière. Il s'intéresse également à la théorie de la danse et au théâtre contemporain, auxquels il a consacré plusieurs articles.*

Assistant-Lecturer at Blaise Pascal University, Clermont-Ferrand, prepares a phD Thesis on the Representations of Dance in Shakeaspeare's theatre (Prof Danièle Berton-Charrière dir.) He is also interested in the theory of dancing and contemporary Theatre, on which he has already had several articles published.

Degott Pierre : *professeur en langue et littérature anglaises à l'Université Paul Verlaine - Metz. Sa recherche porte sur la librettologie et la réflexivité du texte chanté, la représentation du concert dans la littérature, l'opéra en traduction. Il a publié de nombreux articles et organisé plusieurs colloques sur des sujets musico-littéraires.*

Professor of English at the Université Paul Verlaine (Metz). His current research is on librettology and the reflexivity of the sung text, the representation of the musical concert in Anglo-Saxon fiction, opera in translation. He has published about 60 articles and organised several conferences, mainly on musico-literary subjects.

Héberlé Jean-Philippe : Professeur de littérature et civilisation britannique à l'Université Paul Verlaine (Metz). Ses travaux de recherche portent sur les relations entre musique et littérature, musique et société ainsi que musique et histoire des idées dans l'opéra britannique aux XX^{e} et XXI^{e} siècles.

Professor of British literature and civilisation at the University of Metz, France. His research focuses on the relationship between music and literature, music and society, and music and the history of ideas in British opera during the twentieth and twenty-first centuries.

Innes Christopher : *Chaire canadienne Représentation et Culture, Professeur distingué, York University, Toronto. Compagnon de la Royal Society of Canada et de la Royal Society of Arts, Compagnon Killam. Auteur de 15 ouvrages traduits dans 8 langues et de plus de 100 articles sur divers aspects du théâtre moderne, Editeur général des collections* Directors in Perspective, *Cambridge, Co-éditeur de la collection* "Lives of the Theatre", *éditeur associé du* "Cambridge Guide to World Theatre". *Ancien co-éditeur du journal quadri-annuel* Modern Drama.

Holds the Canada Research Chair in Performance and Culture, together with the title of Distinguished Research Professor at York University, Toronto. He is a Fellow of the Royal Society of Canada and of the Royal Society of Arts, as well as a Killam Fellow. Author of fifteen books – which have been

translated into eight different languages – and over 100 articles on various aspects of modern drama, he is also General Editor of the Cambridge "Directors in Perspective" series, Co-Editor of the "Lives of the Theatre" series, a Contributing Editor to *The Cambridge Guide to World Theatre*, and has been Co-Editor of the quarterly journal *Modern Drama*.

Martina Anne : *PRAG d'anglais au département de Littérature française et comparée de Paris Sorbonne – Paris IV, Anne Martina achève une thèse consacrée à l'influence du théâtre populaire américain sur la comédie musicale hollywoodienne classique. Elle a publié plusieurs articles sur le musical, notamment dans* Sillages Critiques *et* le Bulletin du Ciclaho.

PRAG, assistant lecturer in the department of French and Comparative Studies at Paris4 Sorbonne University, she is completing her phD thesis on the influence of popular American Theatre on classical Hollywood Musical Comedy Films. Has published several articles especially in *Sillages Critiques* and *le Bulletin du Ciclaho.*

Privas-Bréauté Virginie : *étudie le théâtre contemporain irlandais depuis la soutenance en novembre 2007 de sa thèse sur* After Easter *d'Anne Devlin (1994) et* Pentecost *de Stewart Parker (1987). Elle enseigne l'anglais à l'Univesité Jean Moulin (Lyon3) depuis 2002.*

Has been studying Northern Irish contemporary drama since she completed a phD thesis on Anne Devlin's *After Easter* (1994) and Stewart Parker's *Pentecost* (1987) in November 2007. She has been a teacher in English at the Université Jean Moulin (Lyon 3) since 2002.

Roche-TiengoVirginie : *Prag, qualifiée MCF, à l'Université Paris 13 spécialiste du théâtre irlandais contemporain, notamment de l'œuvre de Brian Friel. Nombreux articles, notamment dans* Coup de Theatre

Qualified as a Lecturer with the agrégation, PRAG at Paris13 University. A specialist of Irish contemporary theatre, notably Brian Friel's. Has published many articles, particularly in *Coup de Theatre.*

Schlenker Caroline : *prépare une thèse de doctorat à l'Univresité Stendhal Grenoble3 sous la direction de Susan Blattès, prof.*

Prepares a phD thesis under the direction of Susan Blattes, prof. at Grenoble3 University.

Sierz Aleks : *Professeur invité à Rose Bruford College, il enseigne à la branhce londonienne de l'Univesité de Boston. Auteur de* In-Yer-Face Theatre: British Drama Today *(Faber, 2001),* The Theatre of Martin Crimp *(Methuen Drama, 2006),* John Osborne's Look Back in Anger *(Continuum, 2008)* and Rewriting the Nation: British Theatre Today *(Methuen Drama, 2011), il est membre du cercle des critiques britanniques et*

Compagnon de la Royal Society for the Arts. *Il travaille également comme journaliste, presse écrite et radio, conférencier et critique de théâtre.*

Visiting Professor at Rose Bruford College, and teaches at the London branch of Boston University. He is author of *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (Faber, 2001), *The Theatre of Martin Crimp* (Methuen Drama, 2006), *John Osborne's Look Back in Anger* (Continuum, 2008) and *Rewriting the Nation: British Theatre Today* (Methuen Drama, 2011). He is a member of the UK Critics' Circle and a Fellow of the Royal Society for the Arts. He also works as a journalist, broadcaster, lecturer and theatre critic.

Simard Jean-Pierre : *Professeur, socio-sémiologie et esthétique du spectacle (théâtre - danse - cinéma), USA, GB, Ecosse, Périphéries (notamment sexuelles), D. Greig, B.M. Koltès, H. Kureishi, J. McGrath, J. Pascal, T. Williams, S. Beckett. Ex-directeur de EsTRADes/CIEREC (EA 3068), Président du RADAC, éditeur de* Coup de theatre, *de l'ouvrage* Création théâtrale, adaptation, schèmes, traduction, *Saint-Etienne, PUSE, 2007, d'*Études écossaises *n°10* La réputation, *CEMRA, Grenoble, 2005. 47 articles publiés.*

Retired Professor of anglophone littérature and performing arts (drama, dance, film), USA, Britain, Scotland. Regional, political, ethnic, sexual (LGBT, feminist, cross-gender, queer) peripheries. Ex-director of EsTRADes-CIEREC. President of RADAC and editor of *Coup de Theatre* and of the book *Création théâtrale, adaptation, schèmes, traduction*, Saint-Etienne, PUSE, June 2007 (with Danièle Berton) and of *Etudes écossaises* nb10 *Reputation* 2005 (CEMRA Grenoble). 47 published articles.

Stern Guy: *Né à Hildesheim en Allemagne en 1922. Parti aux USA en 1937, il a servi dans le resneignement américain et pris part au Débarquement en Normandie. Enseignant dans diverses universités américaines, professeur invité dans les universités de Friboug, Francfort, Leipzig, Potsdam, Munich. Retraité de l'Université d'Etat de Wayne en 2003, il est devenu Directeur du Memorial de l'Holocauste du Grand Détroit. Vice-Président de la Fondation Kurt Weill pour la musique.*

Guy Stern was born in Hildesheim, Germany in 1922, and left to the United States in 1937. Served in U.S. Military Intelligence and took part in the Normandy invasion. Taught at various American universities; guest professor at the universities of Freiburg, Frankfurt, Leipzig, Potsdam, Munich. Retired from Wayne State University in 2003 then became a Director at the Holocaust Memorial Center of Greater Detroit. He is a vice-president of the Kurt-Weill Foundation for Music.

Résumés – Abstracts

Berton-Charrière Danièle :

Lion King (*Le Roi Lion*) est un spectacle musical populaire complet. Polymorphe, ce divertissement repose sur des arts aussi complémentaires que le ventriloquisme et les marionnettes, la danse, le chant et la 'comédie'. Malgré son apparente simplicité, son histoire se compose de thèmes qui revisitent des problématiques classiques. Rappels de fables diverses ancrées dans la mémoire collective contemporaine (du Lion de Joseph Kessel au Roi de la jungle de Disney), ils puisent à la source commune des arts du spectacle et de la scène et revisitent les archétypes dramatiques et théâtraux refaçonnés au cours des siècles.

Lion King (*Le Roi Lion*) is a complete popular musical show. That polymorphic piece orf Entertainment relies on such compementary arts as ventriloquy, puppets, dancing, singing and 'comedy'. Beyond its apparent simplicity, its narrative is composed of thèmes revisiting classical problematics. They recall several fables, well inscribed in comporary collective Memory (form Joseph Kessel's Lion to Disneys The Jungle King). They are inspired by the common corpus of performing artsand re-visit the dramatic or tteatrical archetypes, reshaped along centuries.

Blattès Susan :

Dans une pièce comme *The Real Thing* (1982), l'introduction de morceaux de musique, souvent de chansons 'pop', a plusieurs fonctions. Elle permet de définir le personnage principal et de le situer dans l'espace et dans le temps. Elle permet aussi de rapprocher certains événements et certaines séquences. De plus, l'extrême diversité des morceaux choisis aide à brouiller les frontières entre culture d'élite et culture populaire, comme Stoppard le fait dans d'autres œuvres sans renoncer pou autant à une défense farouche de la langue anglaise. Cette intertextualité musicale permet même de mettre en jeu l'expérience de la fiction et l'expérience réelle.

As well as helping define Henry, playing a central role in the development of the plot and situating all the characters in time and space, musical pieces and the way they are positioned need to be taken into consideration when it comes to interpreting the general themes of *The Real Thing* (1982) It is interesting to examine why a play that takes the effectiveness of the quintessentially English cricket bat as an analogy for linguistic precision and often flaunts its Englishness

quite blatantly, keeps coming back to commercial pop songs (frequently of American origin) with lyrics that should make the sophisticated protagonist Henry, the playwright Stoppard and the spectator (perhaps) cringe. The music in the play gives a new dimension to the audience's perception of what constitutes the "real thing".

Boucher Marion :

Pour beaucoup, 'Mary Poppins' évoque le film des studios Disney, (1964). Or, Disney s'inspira des aventures de Mary et de la famille Banks imaginées par P. L. Travers dans ses livres. Comment expliquer que le film, mélange d'animation et de comédie musicale à l'américaine, ait à ce point effacé l'original littéraire anglais et que, situant l'action dans l'Angleterre édouardienne, il inspire aujourd'hui le théâtre londonien avec une comédie musicale à succès ? Cet article se propose de réfléchir au passage du texte au film, et à l'adaptation scénique de *Mary Poppins* en comédie musicale et de réfléchir à la fonction de la chanson populaire dans la quête de l'unité perdue.

In most people's minds, 'Mary Poppins' evokes Disney's film (1964). What is less known is that the musical film was based on P.L. Travers' books. Why and how did Disney's film – combining animated sequences and songs – basically replace the original books? Which elements in the film led Mackintosh to transpose the adventures of Mary and the Banks family to the stage? Focusing on what is at stake in the adaptation of the text into a film and into a musical will help us answer these questions. A reflection on the function of popular songs in the quest for lost unity will be at the heart of this analysis.

Brown Ian :

La musique est centrale dans trois pièces écossaises engagées des années 1970 : *The Great Northern Welly Boot Show* (1972), *The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil* (1973) and *Carnegie* (1973). Tputes recourrent à des chansons originales sur des airs populaires ou nouveaux. Chacune adopte une stratégie dramatique ou musicale propre pour critiquer le développement économique inhumain. Cet article évalue ces stratégies et la façon dont chaque approche distincte ironise sur la prétention du capitalisme à exploiter les individus et en explore l'impact sur les personnes.

Music was key to the impact of three radical 1970s Scottish plays: *The Great Northern Welly Boot Show* (1972), The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil (1973) and Carnegie (1973). All employ original song-texts accompanied by either popular airs or newly composed music. Each adopts its own dramaturgical and musical strategies in critiquing inhumane economic development. This paper considers those strategies and the ways in which

each approach distinctively ironises exploitative capitalism's pretensions and explores its impact on individuals.

Cuisinier-Delorme Samuel :

The Beggar's Opera, ballad opéra de John Gay (1728), est souvent considéré comme la première comédie musicale moderne. En 2008, Stephen Jeffreys crée à Sydney *The Convict's Opera*, basée sur l'œuvre de Gay : lors d'une traversée vers l'Australie, des déportés mettent en scène *The Beggar's Opera* pour tuer l'ennui. Au carrefour de la réécriture, de l'adaptation et de la transposition, la pièce de Jeffreys reprend la trame de l'œuvre de Gay. Cette étude d'analyse la relation intertextuelle qui lie les œuvres coprésentes par une mise en abyme. Nous interrogerons la métathéâtralité de *The Convict's Opera* pour montrer que l'hybridation du théâtre et de la musique permet d'explorer de nouvelles approches du genre de la comédie musicale

The Beggar's Opera, ballad opera by John Gay (1728) has often been held for the first modern musical comedy. In 2008, Stephen Jeffreys stages *The Convict's Opera* in Sidney, based on Gay's opera. Onboard a ship sailing to Australia, convicts stage *The Beggar's Opera* not to get bored. Between rewriting, adapting and transposing, Jeffrey's play is built on Gay's narrative. The present study analyses the intertextual relationship through a *mise en abyme* between the co-present two plays, Metatheaticality is examined to show that the hybridization of theatre and music allows to explore a new approach to the musical genre.

Degott Pierre :

Cet article se penche sur les phénomènes d'interaction et de porosité entre l'opéra et le théâtre parlé du XVIIIe siècle anglais. Il étudie notamment la carrière de certains chanteurs-acteurs comme Kitty Clive et Susannah Cibber, actifs dans les deux domaines. Il interroge la question de la spécificité anglaise de telles pratiques, posant les genres dramatiques du XVIIIe siècle comme la source du théâtre musical anglo-saxon contemporain. La troisième partie de ce travail est consacrée à l'ouvrage *The Dragon of Wantley* (1737), vu comme un prototype du Savoy opera de Gilbert et Sullivan.

This article examines the various forms of interaction and porosity between opera and straight drama in eighteenth-century Britain. It first focuses on the careers of a few actor-singers like Kitty Clive and Susannah Cibber who were active in both areas. It also raises the issue of the English specificities of such practises, arguing that eighteenth-century forms paved the way for the contemporary Anglo-Saxon musical. The third part of this study is devoted to the opera *The Dragon of Wantley* (1737), seen as the prototype of Gilbert and Sullivan's Savoy operas.

Héberlé Jean-Philippe :

Cette étude porte sur la comédie musicale la plus populaire du compositeur anglais Andrew Lloyd Webber. Réécriture musicale du roman éponyme français de Gaston Leroux, *The Phantom of the Opera* (1986) est à la croisée de deux genres (opéra et comédie musicale). Après nous être attachés à l'adaptation du roman en livret, on s'intéressera plus particulièrement à la tension entre les éléments purement populaires et les éléments plus savants, à la tension entre influences nationales (masque jacobéen, pop anglaise, etc.) et influences étrangères (comédie musicale américaine; opéra italien, etc.) ainsi qu'à la manière dont le recours au procédé de la mise en abyme contribue à mettre en exergue la dimension méta-opératique de l'œuvre.

This study deals with Andrew Lloyd Webber's most successful musical. *The Phantom of the Opera* (1986) is at the crossroads of two genres (opera and musical theatre). After studying the adaptation of Gaston Leroux's novel into a musical libretto, the tension between popular and serious elements as well as the tension between vernacular and foreign influences (American musicals, Italian opera, etc.) will be analyzed. Finally, this paper will focus on how a series of "plays within the play" contributes to laying bare the metaoperatic aspects of Lloyd Webber's musical.

Innes Christopher :

Cet article examine les relations entre auteur et compositeur, texte et musique en regard d'un équilibre entre politique et distraction. En référence au *Beggar's Opera* de John Gay, cet essai relate l'évolution du théâtre musical de Brecht au grand théâtre moderniste des années 1920-1930 et au théâtre politique des années 1960. On pointe l'apport de la tradition du cabaret brechtien à de nouvelles formes de théâtre politique musical qui réaffirment la renaissance du dramaturge dans ce nouveau millénaire avec des pièces comme *Rock & Roll* de Tom Stoppard ou *Punk Rock* de Stephen Jeffrey.

This article examines the relationships between writer and composer, text and music, with respect to the balance between politics and entertainment. Referring back to Gay's *Beggar's Opera*, the essay chronicles the evolution of musical theatre from Brecht to the high modernist theatre of the 1920's and 30's and to the political drama of the 1960's. The Brechtian cabaret tradition is shown to contribute to a new form of musical political theatre, restoring the significance of the writer, that emerges in the new millennium with plays like Tom Stoppard's *Rock 'N' Roll* and Simon Stephen's *Punk Rock*

Martina Anne :

Parangon de la comédie musicale intégrée, l'adaptation hollywoodienne de *On The Town* témoignerait, pour les critiques, de l'émancipation retrouvée d'un cinéma musical enfin dégagé de ses racines théâtrales. A contre-courant des lectures traditionnelles, cette communication a pour objet de souligner la permanence, dans le film, des modèles dramaturgiques et formels du théâtre populaire. Là où les auteurs du *musical* de Broadway (Jerome Robbins et Leonard Bernstein, en particulier) régénéraient les vieux modèles sous la forme d'une théâtralité moderne et syncrétique, Donen et Kelly revivifient le genre cinématographique par le biais d'une théâtralité populaire qui puise aux racines même de la scène américaine.

Unlike traditional readings of *On the Town* (MGM, 1949), which hail the film as both the epitome of Hollywood "integrated musicals," and a consummate example of stage-to-screen transfers, this paper argues that the film adaptation remains far more deeply informed by the structures and aesthetic of the American popular theatre than the 1944 Broadway performance. While the stage version was imbued with a modern and syncretic theatricality based on parody and pastiche, Stanley Donen and Gene Kelly's *tour-of/on-the-town* picture is based on a popular, performance-oriented theatricality that harks back to 19th-century stage traditions.

Privas-Bréauté Virginie :

Les Troubles en Irlande du Nord permirent à nombre d'artistes d'exprimer leurs sentiments pour représenter l'environnement le plus fidèlement possible. Alors que le processus de paix avançait, un groupe de dramaturges nord-irlandais privilégia une représentation non réaliste du conflit. Avec la théorie brechtienne, cet article analyse l'usage de la musique dans la pièce de Christina Reid *The Belle of the Belfast City* pour redéfinir ce théâtre et la représentation des Troubles à travers les yeux de femmes. La musique, essentielle chez Brecht, et très présente en Irlande du Nord, peut creuser l'écart ou promouvoir la réconciliation des populations. Chez Brecht, les « songs » font partie des procédés de fragmentation et de distanciation, deux notions étudiées chez Reid.

The Northern Irish Troubles allowed many artists to voice their feelings. to represent their surroundings faithfully. Yet, as the peace process was negociated, a group of Northern Irish playwrights strived with another perspective on the conflict in their plays. This paper resorts to Brechtian theory to analyse music in Christina Reid's *The Belle of the Belfast City* as a means to redefine the identity of Northern Irish drama and of the Troubles through a feminine lens. Music, essential to Brecht's art, is very present in Northern

Ireland. It may divide the population or promote its reconciliation. Among other devices, Brecht's 'songs' fragment the play, to create distanciation, two notions examined carefully in Reid's play.

Roche-Tiengo Virgine :

Le théâtre irlandais du XXème siècle, littéraire, fait peu de place au théâtre musical et s'oppose à son voisin britannique, commercial. L'ouverture du Grand Canal Theatre de Dublin (2010) permet à des troupes nationales et internationales de proposer un théâtre musical à gros budget à un public plus vaste qu'à l'Abbey Theatre, le Gate ou le Gaity, qui, à Dublin, ont produits des comédies musicales. Si le West End et le Off Off Broadway ont influencé la scène irlandaise et dublinoise nous repérerons un théâtre musical irlandais du XXIème siècle qui ajoute une face épique ou mêle satire et histoire irlandaise à des chansons rap afin de se démarquer des influences pour trouver une voie/voix propre.

Literary Irish XXth Century theatre leaves little room to musical to confront its British commercial neighbour. The opening of Grand Canal Theatre in Dublin (2010) allows national or international troupes to offer a high budget musical theatre to larger audiences than The Abbey theatre or The Gate, or The Gaiety where musicals were staged. If the West End and the Off Off Broadway have influenced the Irish and Dublin stages, an Irish musical theatre will be delineated in the XXIst Century, which adds epic and satire to Irish History and rap songs to step away from influences and find a proper way or voice.

Schlenker Caroline :

Les pièces de Sam Shepard depuis les années 1970 mêlent la musique au texte de théâtre. Ses expériences sur scène, jeu et voix, sur le texte et sa qualité rythmique ou musicale permettent d'envisager une définition du théâtre musical contemporain. *The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife* est une opérette, *Tongues* inclut un ensemble de percussions complexe. La musique est associée à l'écriture même de *Savage/Love*. Nous verrons comment la musique est mêlée à chaque pièce, ajout ou intrinsèque à la structure du texte, à chaque personnage, chaque voix ou scène, comment texte et récit se développent différemment pour le public, ou comment la musique est interprétée avec le texte et quelle signification éventuelle cela présente.

Sam Shepard's plays from the late nineteen seventies address the issue of how music interrelated with the theatrical text. His experimentation with stage,

performance, voice and text by its rhythmic and musical quality might lead to question the definition of contemporary musical theatre. *The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife* is a comic operetta, *Tongues* offers a complex set of percussion sounds. Music intervenes into the very writing of *Savage/Love*. We'll see how music is woven into each piece- as an add-on or a part of the text and its structure, or of each character, voice, and scene, how the text and narrative unfold differently for the audience.or how music is being performed with the text and what, if anything,-it means.

Sierz Aleks :

"On se faisait plaisir" prétend cet article qui examine la compétition économique et artistique entre théâtre et musical dans les établissements privés du West End. Dès son arrivée avec *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968-72), *Jesus Christ Superstar* (1972) et *Evita* (1978), Andrew Lloyd-Webber a sauvé tant ce genre en Grande-Bretagne que les théâtres du West End. Si le sens du plaisir est capital, il appartient à une expérience plus vaste, politique. *Phantom of the Opera, Mama Mia!* et *Jerry Springer: the Opera* marque l'esprit du public s'il demeure conscient du contexte commercial de telles transactions, dans lequel comédies musicales et pièces participent d'une entreprise de gains financiers amssifs. L'expérience du spectateur n'associe-t-elle pas alors l'esclavage au plaisir?

"We were having fun!" claims this papers which examines the artistic and economic competition between drama and musicals in the West End's private theatres. Ever since he arrived with musicals such as *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968-72), *Jesus Christ Superstar* (1972) and *Evita* (1978), Andrew Lloyd-Webber saved the genre of the musical in Britain, and the theatres of the West End. If the sense of pleasure is key, it is always part of a wider experience, it is always political. *Phantom of the Opera, Mama Mia!* and *Jerry Springer: the Opera* are strong theatergoing memories, if you are conscious of the commercial context of such transactions. In this context of musicals and plays as part of a massive money-making machine, isn't the experience of the spectator more one of slavery than of enjoyment?

Simard Jean-Pierre :

Les prédécesseurs de John McGrath dans le cabaret et le théâtre ouvrier britanniques et la contribution vitale de Joan Littlewood inspirent ses pièces musicales majeures, analysées ici de 1971 à Liverpool aux grands spectacles mobiles carnavalesques des années 1980 ou à son ultime pièce épique pour comédienne seule. L'importance intertextuelle de la musique dans cette pièce sera développée. Les sources autrichiennes ou allemandes, avec Horvath ou

Brecht notamment feront écho à des expériences contemporaines parallèles. L'importance de J. McGrath confirme la survie d'un théâtre critique qui revendique la place de l'Histoire et de la mémoire collective dans la culture contemporaine. Musique et chanson sont des outils capitaux de cette médiation éthique et esthétique.

J. McGrath's predecessors in British working-class cabaret and theatre or the key contribution of Joan Littlewood, inspire his most significant musical plays, discussed here from 1971 in Liverpool to the major carnival promenade shows of the 1980s and his ultimate one-woman epic. The intertextual importance of music will be examined in that piece. Austrian and German predecessors, including Horvath or Brecht will echoe contemporary parallel experiences. J. McGrath's importance acknowledges the survival of a critical drama, asserting the importance of history and collective memory as part of today's culture. Music and songs are considered key tools in this ethical and aesthetic mediation

Stern Guy :

Dans une abondance de définitions et d'histoires du théâtre musical, une subdivision, la revue musicale n'a pas encore fait l'objet d'études. Elle a fleurie ça et là, parfois grossière, depuis le XIXe siècle pour prendre récemment la forme d'un récital de chansons structuré. La présentation des chansons, laissée au hasard dans le passé est désormais souvent organisée selon des principes visibles. La structure qui guide deux de ces revues, *Jacques Brel is Alive and Well and Living in Paris* d'Eric Blau et Mort Shulman, ainsi que *Songplay* de Jonathan Eaton révèle une intention autoriale repérable. La première vise à capter l'attention du spectateur par un constant changement d'atmosphère et de thèmes; dans la seconde, l'organisation des séquences de chansons de Kurt Weill offre une cohésion dramatique.

While definitions and histories of the musical theatre abound, one of its subdivisions, the musical revue, still awaits scholarly exploration. Occasionally somewhat on the crude side, it has flourished since the 19th century and has recently spawned a new form, the structured song recital. The presentation of songs, often random in the past, is now frequently arranged according to discernible principles. The structure behind two such revues, Eric Blau's and Mort Shulman's *Jacques Brel is Alive and Well and Living in Paris* and Jonathan Eaton's *Songplay* demonstrate the definable authorial intent. In the case of the former work, it is the attempt to rivet the audience's attention by a constant shift of mood and themes; in the latter it is the sequencing of the songs of Kurt Weill so that they become the carriers of a cohesive drama.