

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 8

Musique en textes



1997

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Le théâtre anglais contemporain et la musique : quelques tendances

Le couple musique/théâtre que l'on retrouve, de façon significative dans de nombreux sigles éducatifs (Royal Scottish Academy of Music and Drama, par exemple), ne forme pas un ménage sans nuage. Ce sont PAROLES et MUSIQUE, les deux personnages éponymes de la pièce de Beckett¹ qui synthétisent le mieux la relation jalouse de ces amants pervers. Après une compétition pour gagner les faveurs et l'intérêt de leur maître commun, au nom révélateur de CROAK, PAROLES et MUSIQUE finissent par s'accorder sur le mode du ... "soupir".

Qu'elle s'inscrive dans une relation au texte supplétive ou conflictuelle, la musique introduite au théâtre accroît dans tous les cas la richesse signifiante de la représentation, puisque trois discours simultanés sont présentés aux spectateurs: le texte, la partition, la mise en scène. Il faut donc jongler avec un paramètre supplémentaire. La musique dans la dramaturgie contemporaine, tout particulièrement en Angleterre, répond-elle à une fonction organique, ou n'est-elle que fioriture? Est-elle langage subalterne, inféodé, dans un système hégémonique du texte ou du visuel (un système qui privilégierait les

1 in *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972.

chansons, ou à l'inverse, la danse, plutôt que musique instrumentale)? Pour finir, pièce contemporaine et musique sont-elles seulement compatibles?

Pour tenter d'apporter quelques éléments de réponse à ces questions, je commencerai par envisager la musique comme stratégie dramatique, ce qui me permettra de faire le point sur la santé de la musique de scène dans le théâtre post 1960-70. Je m'interrogerai ensuite sur la fonction sémantique et métaphorique de la musique dans le "fringe", en d'autres termes, sur la musique comme outil politique. Enfin, j'essaierai de voir en quoi la musique peut se lire comme système scénique présidant à la composition théâtrale, depuis les prises de positions d'Artaud, appliquées par Ted Hughes, jusqu'à la symbiose totale et l'éclosion de genres nouveaux et osmotiques tels que le théâtre musical ou le théâtre-danse.

1. Musique, silence, participation

Comme le dit Barthes dans "Musica Practica"², "il y a deux musiques (...): celle que l'on écoute et celle que l'on joue". Barthes constate alors que la musique que l'on joue a plus ou moins disparu de notre société au profit de celle que l'on écoute. La scène de théâtre, reflet de la société, a suivi, au cours des siècles la même évolution. Progressivement, le spectateur entre dans l'ombre, au sens propre comme au sens figuré. L'électricité a permis de dissocier radicalement les espaces (salle/scène) et de faire le noir sur les spectateurs, de les changer en ce "quatrième mur" dont déjà Molière parlait en son temps. De même, la musique jouée sur scène a engagé le spectateur dans le processus difficilement réversible de l'ère du silence.

Les dramaturges "mainstream" (Simon Gray, Michael Frayn, Alan Bennett, entre autres) entretiennent ce silence si indispensable au mode théâtral qu'ils ont choisi. Le théâtre "mainstream" assène sa vision du monde et demande l'adhésion sans réserve du spectateur. Le produit proposé est ainsi sans brèche où la pensée du spectateur serait susceptible de s'engouffrer : chaque pause du texte, chaque espace

² "Musica Practica" in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 231-35.

Elisabeth Angel-Perez

interstitiel, est immédiatement relayé par de la musique de scène. Il s'agit à l'évidence d'une musique non participative, d'une musique "bouche-trou". Cette musique dite d'accompagnement est le signe caractéristique du "Deadly theatre" dont parle Peter Brook dans *The Empty Space*³. En revanche, les dramaturges "fringe" (John Arden, Edward Bond, Howard Brenton, Caryl Churchill, etc.) souhaitent mettre à mal cette conception pluriséculaire d'un théâtre fondé sur la séparation hermétique entre les acteurs (actifs) et les spectateurs (passifs). Ils s'élèvent contre le cliché de la majorité silencieuse, des masses muettes de la génération télé, contre le "do I dare?" de Prufrock, en d'autres termes, contre ce silence pesant du public qui, seul, permet de créer la tension nécessaire au théâtre naturaliste. D'aucuns le dénoncent en le re-présentant sur scène : ils s'en amusent, s'en moquent, en usent et en abusent dans une ultime tentative pour le désactiver. C'est le cas de Beckett dans *Fin de Partie* :

Un temps.

NAGG : Notre ouïe n'a pas baissé.

NELL : Notre quoi ?

NAGG : Notre ouïe.⁴

D'autres le revendiquent, l'expliquent, en font leur mode de fonctionnement. C'est le cas de Harold Pinter et de ses silences légendaires, ou plus encore de l'américain Bob Wilson qui, avec *Deafman Glance* (1972)⁵, crée le premier "opéra muet". Le silence y est structuré, rythmé, mesuré, scandé.

De leur côté, les dramaturges dits socio-politiques, pour la plupart d'obédience marxiste, invitent le spectateur à rompre ce silence par la participation. Ils écrivent pour changer le monde. La musique est alors réintégrée comme langage propre et comme instrument essentiel de stimulation du public. Ces dramaturges ont bien compris que,

3 Peter Brook, *The Empty Space*, 1968, Harmondsworth: Pelican, 1972.

4 Samuel Beckett, *Fin de Partie*, Paris, Seuil, 1957, p. 30-1.

5 *Le Regard du sourd* s'appuie sur l'oeuvre de Bruno Bettelheim, *La Forteresse vide*, et tente de pénétrer l'univers autistique.

Le théâtre anglais contemporain et la musique : quelques tendances

comme l'affirme George Steiner dans *Langage et silence*,⁶ c'est la musique, et non plus le livre, qui est la pierre de touche de la culture moderne et laïque. Sur scène comme dans le réel, la musique est le médium privilégié de la communication dans une société où le verbal – le livre par exemple – est en faillite.

Les dramaturges politiques voient, en effet, dans la musique au théâtre un des terrains privilégiés de l'"Inter-Action"⁷ entre les spectateurs et les acteurs. Ils souhaitent créer une expérience esthétique collective et la musique se voit impartie d'une mission d'éveil auprès du spectateur. La musique de théâtre doit donc alerter le spectateur au lieu de le rendre passif comme c'est le cas de la musique de concert, dite "musique narcotique" par Bertolt Brecht :

*Un simple coup d'oeil sur ses auditoires, et l'on comprend combien il est impossible d'employer à des fins politiques et philosophiques une musique produisant de tels effets : ce ne sont que rangées entières d'hommes et de femmes plongés dans une curieuse ivresse, d'êtres complètement passifs, perdus dans une contemplation intérieure, et de toute évidence, gravement intoxiqués. Leurs regards fixes et hagards montrent l'impuissance et la docilité dont ces êtres font preuve face à des sentiments qu'ils ne contrôlent pas. La sueur qui perle sur leur front révèle l'épuisement où mènent de pareils excès. Le plus mauvais film de gangster traite davantage ses spectateurs en êtres pensants.*⁸

L'objectif de Brecht, et de ceux qui s'inscrivent dans son sillage, est de réactiver cette musique éducative dont il dit qu'elle est à l'agonie, "alors qu'à certaines époques on a pu utiliser la musique pour lutter contre les maladies". Brecht en fera un des outils dramaturgiques essentiels de la pièce épique et de la pièce didactique.

La musique que je baptiserai "interactive", pour l'opposer à la musique narcotique, a une longue histoire. La musique et l'action

6 George Steiner, *Langage et silence*, Paris, Seuil, 1969.

7 Nom du groupe "fringe" d'Ed berman.

8 Bertolt Brecht, *Ecrits sur le Théâtre I*, trad. J Tailleur, G. Delfel, B. Perregaux et J. Jourdeuil, Paris, L'Arche, (1963) 1972, p. 460-1.

Elisabeth Angel-Perez

parlée sont en effet des partenaires égaux dans la "tragoedia" (=†chanson du bouc) grecque. Au Moyen Age, la musique est indissociable des représentations théâtrales, puisqu'il s'agit de rassurer la congrégation de fidèles sur la domination de l'harmonie divine, contre la cacophonie du Malin. A l'époque élisabéthaine, la scène doit en partie son immense popularité aux airs bien connus qui émaillent les pièces. C'est à la Restauration que les choses se gâtent. Une double tendance se fait jour. D'une part, le développement d'une véritable scénographie, due à l'invention du manteau d'Arlequin – le "proscenium arch" – oriente le théâtre plus vers le visuel que vers l'auditif. Certains, comme Shadwell, le déplorent. D'autre part, un fossé se creuse entre le théâtre et le rituel populaire : on va passer, d'un mode actif – sur la scène élisabéthaine, les chansons font appel à la participation des spectateurs – à un mode passif. Dans *Music of the People*, Edward Lee nous renseigne sur le comportement de Charles II au théâtre – "He could bear no music to which he could not beat time" –, ce qui l'amène à une conclusion éclairante :

Charles' attitude also implied the creation of a listening class out of people who were originally participants. 'Beating time' is the action of a member of the audience, whereas many of the musical creations of the previous age were meant to be enjoyed largely by taking part in the performance⁹.

On commence à deviner le comportement de l'amateur de concerts moderne. La fin du XVIIème voit en effet se développer la musique comme spectacle en soi. Le triomphe de l'opéra¹⁰ réduit la musique de scène et ses compositeurs à un rôle subalterne. Au théâtre elle devient la parente pauvre du texte. C'est aussi cette évolution, fâcheuse pour le théâtre, que John Gay dénonce, dans *The Beggar's Opera*.

9 Edward Lee, *Music of the People. Folksong and Music Hall*. London, Routledge and Kegan Paul, 1982.

10 Le théâtre a bénéficié du développement relativement tardif de l'opéra en Angleterre, puisqu'ainsi, des compositeurs de tout premier choix – Purcell, par exemple – ont continué à composer de la musique de scène dite "incidental music" bien plus longtemps que sur le continent.

Le théâtre anglais contemporain et la musique : quelques tendances

Cependant, même si le succès du "ballad opera" de Gay est immense, la tendance au développement parallèle – et non plus concomittant – de la musique de scène et de la musique-tout-court (musique-spectacle) ne peut plus s'inverser. La musique de scène devient durablement support du mot, medium essentiellement non autonome. A la fin du XIXe siècle, tous les efforts d'Oscar Wilde, avec ses pièces-opéras *Vera* et *Salomé* désavouées par l'Angleterre, ne suffiront pas à renverser la vapeur¹¹. On assiste au mieux au triomphe d'un genre nouveau : l'opérette ("Savoy opera") où excelleront, Gilbert and Sullivan. Au début du XXème siècle, bien des tentatives sont entreprises pour remédier à cet état de fait : à Munich, celles de Arthur Schnitzler ou Frank Wedekind, avec notamment *Earth Spirit* et *Pandora's Box*, deux pièces refondues plus récemment par Peter Barnes dans *Lulu*, 1971, une pièce musicale tragique ; à Paris, dans les cabarets expressionnistes ou dadaïstes¹² (et notamment au "Chat Noir"), c'est la mode des saynètes ou des tableaux vivants (voir les pantomimes musicales et pièces musicales de Tzara et de Cocteau dans les années 1920 telles que *Le Boeuf sur le toit* ou *Les Mariés de la Tour Eiffel* qui mixent musique classique, musique contemporaine et théâtre); les entreprises futuristes sont également très en vogue à Paris, à Londres, à Milan avec les drames d'objets ou de lumière de Marinetti (le Bruitisme est né de cet effort pour trouver un nouveau langage théâtral: "*Le Roi Bombance*, *Les Poupées électriques*) ou avec les synthèses théâtrales de Gertrude Stein.

Ce n'est pourtant qu'avec Brecht que la musique au théâtre va échapper à son rôle d'accompagnement pour fonctionner à nouveau comme un instrument dramaturgique autonome. Dans sa volonté de réactiver la musique éducative, Brecht met l'accent sur la nécessité de créer une musique participative, fondée sur la reconnaissance par le spectateur des classes sociales présentées sur scène : c'est ce que Brecht nomme la musique "gestuelle". La musique devra figurer le

11 *Vera or the Nihilists* est jouée à New York en 1883, tandis que *Salomé* est donnée au théâtre de l'Oeuvre à Paris et doit attendre 1905 pour être créée en Angleterre.

12 Voir Annabelle Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore, John Hopkins, 1976.

"gestus" social. Qu'est-ce que le "gestus" ? Le mot combine "gesture" et "gist", le geste et l'esprit, et synthétise un concept théâtral nouveau qui s'appuie non pas sur le geste isolé mais sur l'ensemble du comportement social: ainsi la langue peut être "gestuelle", de même que la musique ou la gestuelle "dès lors qu'elle repose sur le "gestus"¹³. Brecht s'explique clairement sur ce point dans "Sur la musique gestuelle"¹⁴ :

Tout gestus n'est pas un gestus social. L'attitude d'un homme qui écarte une mouche n'est pas au premier abord, un gestus social ; celle qu'il prend pour se défendre contre un chien peut en être un, pour autant qu'elle exprime, par exemple, la lutte qu'un homme mal vêtu doit mener contre des chiens de garde.

Le gestus social est donc un code de représentation à l'interface du psychologique et du social. Il ne conduit jamais à une "marionnettisation" du personnage. Au contraire, le comportement social est intégré par le personnage qui lui imprime un peu de son idiosyncrasie psychologique et le retravaille de l'intérieur¹⁵.

L'invention de Brecht dans le domaine de la pratique de la musique gestuelle est le "song". Le song se place à l'antithèse de la musique introspective du "musical" par exemple. Le "song", dont on étudiera la fonction dans le contexte britannique, est l'anti-narcotique. Il suscite la prise de conscience par le biais d'airs populaires qui invitent le spectateur à la participation. Les "songs", composés par Kurt Weill, pour l'*Opéra de Quat' sous* – "La Complainte de Mackie-Le-Surineur", par exemple – en sont l'exemple parfait .

Brecht réactive donc cette musique participative qui n'était qu'un vieux souvenir. Il reconnaît explicitement sa dette envers le Moyen Age anglais et l'Angleterre élisabéthaine et son influence sur les dramaturges britanniques n'en sera que renforcée. Ceux-ci reviennent aux sources nationales de leur littérature et Brecht fait office

13 Bertolt Brecht, *Les Ecrits I*, p. 462.

14 *Ibid.*, p. 463.

15 Voir l'article éclairant de Patrice Pavis, "Mise au point sur le Gestus", *Voix et images de la scène*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 83-92.

Le théâtre anglais contemporain et la musique : quelques tendances

d'intercesseur en ce domaine. Ce sera là une des grandes tendances du théâtre des années 60, le théâtre socio-politique avec pour chef de file John Arden.

Les dramaturges des années 60 décident que le "nouveau théâtre" doit se construire sur le principe réssuscité de l'inter-action. Pour cela, la musique leur semble à première vue un outil parfait. Cependant, aujourd'hui, trente ans plus tard, devant l'échec plus ou moins constaté d'un tel théâtre – les années Thatcher ont sonné le glas de la majorité des compagnies "fringe", le public quitte la salle lors des pièces de Barker ou de Bond – la question qui se pose est celle de la compatibilité de la pièce moderne, avec ses enjeux politico-critiques, et de la musique. Comme le dit JAQUES (à AMIENS) dans *As You Like It*, il y a un divorce entre chanter et plaire : "I do not desire you to please me, I do desire you to sing" (II, 5).

Les tentatives d'Edward Bond pour trouver un nouveau medium, baptisé "music drama", sont exemplaires à cet égard. Avec le compositeur allemand Hans Werner Henze, Bond crée un nombre de pièces musicales qui seront au mieux, des demi-succès : en 1976 *We Come to the River* ; en 1977, *Orpheus, A Story in Six Scenes* ; en 1979, *The Cat*. Aucune de ces pièces ne seront reprises (parfois elles ne seront même pas jouées en Angleterre, ni même publiées). Cependant, si l'oeuvre commune de Bond et de Henze mérite de retenir l'attention, c'est parce qu'elle rejette l'idée d'un théâtre musical où la musique ne serait que le commentaire de l'action. Bond et Henze aspirent à l'élaboration d'une synthèse originale de théâtre et de musique, une sorte d'opéra qui ne serait pas élitiste mais au contraire ouvert aux non initiés, aux jeunes et aux petits budgets :

The Opera house may seem remote from the street. But art isn't an ego-strip-tease in an ivory tower. The nature of art in our times is controlled by the man in the street ... the artist must show people, related to their society and time, in such a way that they are given the reassurance of the rationality which is at the centre of art.

(Royal Opera House programme: *We Come to the River*, 12. 07. 1976)

Si le théâtre musical de Bond est original, ce n'est pourtant pas parce qu'il serait le premier opéra prolétaire – l'école du "verisme" en Italie à la fin du XIXème siècle avait produit les pionniers du genre¹⁶ – mais parce qu'il se présente comme le successeur direct du théâtre poétique que T.S. Eliot et Auden avaient tenté de faire revivre. La quête qui anime Bond dans son théâtre musical synthétise l'esprit de l'ensemble de son œuvre : accéder à une plus grande immédiateté du sens. Bond croit en une orchestration complexe du verbal, du musical et du physique, bien plus qu'au minimalisme d'un Beckett et, après lui, d'un Pinter, ou qu'à la pyrotechnie verbale d'un Stoppard. Face à cet échec patent, Bond abandonnera l'idée d'un fonctionnement osmotique et symbiotique de la musique au théâtre et son recours à la musique, bien que systématique, ne sera plus "que" d'inspiration "brechtienne", comme dans *Restoration* (1981), on y reviendra.

Force est de constater que la seule forme de théâtre musical qui fonctionne dans les années 1960 sur la scène londonienne est le "musical"¹⁷. Alors que la pièce contemporaine propose une réflexion critique sur la société, le "musical" épouse à bras le corps. Toute la société et ses valeurs. S'il fonctionne, c'est précisément parce qu'il se déleste, en apparence du moins, de son poids critique. Le musical reflète la société mais ne réfléchit que rarement sur elle. La pièce moderne, elle, fait les deux à la fois. Les spectacles qui combinent popularité et constat ou dénonciation socio-politique brutale ne sont pas légions. En Grande-Bretagne, c'est Joan Littlewood et ses collaborateurs du Theatre Workshop qui parviennent le mieux à articuler théâtre politiquement engagé et "musical" divertissant et populaire. *Oh What a Lovely War* (1963) expose les horreurs de la Grande Guerre à grand renfort de chansons entraînantes, de fanfare et de gaité. Le festif se mêle au politique et à la condamnation acerbe. John MacGrath et sa compagnie 7:84 (7% de gens détiennent 84% des richesses du pays) s'inscrivent dans la lignée de Littlewood. Avec *The*

16 L'opéra devient celui du prolétariat rural ou urbain, avec notamment des œuvres comme *Cavaleria Rusticana* de Giovanni Verga, 1884.

17 L'ironie du sort veut que le "musical" américain – *Lady Be Good* de Gershwin en 1924 ou *Oklahoma* de Rodgers et Hart en 1943 – et l'œuvre de Brecht se soient développés pendant la même période!

Le théâtre anglais contemporain et la musique : quelques tendances

Cheviot, The Stag and the Black Black Oil (1981), McGrath tente de recréer une forme de fête populaire écossaise ("ceidlidh") dans un spectacle qu'il décrit lui-même comme "an assembly of songs, stories, scenes, talk, music and general entertainment" dont l'objectif se définit ainsi : "to tell through it the story of what had happened and is now happening to the people"¹⁸. Les acteurs y entraînent les spectateurs dans des chants et des danses où la frontière traditionnelle acteurs/public s'élimine pour faire place au concept de "communauté théâtrale".

Les tentatives de cette nature ne sont cependant qu'événements isolés. L'équilibre entre le "populairement divertissant" et le "politiquement sérieux" est, à l'évidence, délicat. Le dramaturge Steve Gooch est bien conscient de la difficulté de l'entreprise lorsqu'il s'attèle à l'écriture de *The Women Pirates Ann Bonney and Mary Read* ¹⁹. Il constate avec cynisme que : "The form which the more penetrating portrayals of how we think and feel about society have taken – including Tennessee Williams, Samuel Beckett, Arthur Miller and Edward Bond – don't exactly lend themselves to a song and a dance."²⁰

Pourtant, si les dramaturges persistent dans leur utilisation de la musique sur la scène, c'est qu'ils investissent cette dernière d'un rôle qui n'est pas récréatif. La musique sur la scène contemporaine anglaise cherche à recentrer les problèmes posés. Sa fonction est sémantique, son mécanisme, métaphorique.

2. musique et politique

La musique au théâtre est le moyen privilégié d'un dépassement du réalisme. Verbale, vocale ou instrumentale, la musique au théâtre a toujours pour fonction d'arracher le théâtre au quotidien, au circonstanciel et au conjoncturel, d'en faire non l'instrument de

18 John McGrath, *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*. London: Eyre Methuen, 1981 p. x.

19 Steve Gooch, *The Women Pirates Ann Bonney and Mary Read*, London,. Pluto Press, 1978.

20 "Brecht and the Broadway Beat", in *Gambit* n° 38 (1981), p. 24.

l'observation ou de la reproduction d'une "actualité" – mais le vecteur d'un regard synthétique sur une situation ou un personnage.

Le théâtre est par étymologie un art de la vision plus que de l'oreille (Theatron = endroit où l'on voit un spectacle. L'art du dramaturge et du metteur en scène est donc proche de celui du magicien : il s'agit de faire apparaître l'invisible. Peter Brook souligne bien l'aide substantielle que peut apporter la musique dans ce domaine: "A musician is dealing with a fabric that is as near as man can get to an expression of the invisible"²¹. Dans son chapitre sur "The Holy theatre", qu'il définit comme "The Theatre of the Invisible-Made-Visible", il préconise l'utilisation de la musique, parce que, dit-il : "through the concrete in music we recognize the abstract" (p.47) .

L'adéquation entre musique et harmonie sociale existe dès les premières formes de théâtre vernaculaire. Le théâtre médiéval oppose déjà l'harmonie – comme discours divin, c'est-à-dire socialement stabilisant – à la cacophonie – comme discours du malin, c'est-à-dire le chaos social. Le Moyen Age affirme qu'au commencement était le verbe ("Ego sum alpha et omega"), mais paradoxalement semble avoir compris que les mots n'ont jamais le privilège de la communication directe. Ils sont besogneux alors que la musique, elle, est révélation. "D'un côté le cheminement, de l'autre l'éblouissement", dit Georges Banu dans *Le Théâtre ou l'instant habité*²² . Dans la *Secunda Pastorum* (la 2ème pièce des Bergers du Cycle de Towneley), le méchant – Mak – est immédiatement identifié comme perturbateur social parce qu'il ne sait pas chanter "who is that pypys so poore?" (122. v. 195). Cette péréquation entre la musique et l'harmonie sociale perdure jusque dans le théâtre "mainstream" d'aujourd'hui. La musique y stigmatise toujours le festif, la conciliation, bref, le retour à l'ordre.

Sur ce point, le "fringe" se dissocie radicalement du "mainstream" et c'est précisément cette musique angélique que parodie Peter Barnes dans *Noonday Demons* (1969). L'action se passe en l'an 392 de notre ère dans une caverne en Egypte. St Eusebius, un ermite du désert, y vit avec, pour seul horizon, une montagne constituée de ses propres

21 Peter Brook, *The Empty Space*, p. 19.

22 Georges Banu, *Le Théâtre ou l'instant habité*, Paris, L'Herne, 1993, p. 106.

Le théâtre anglais contemporain et la musique : quelques tendances

excréments. St Eusebius s'inflige toutes les ascèses – il ne se nourrit que de sept olives noires par jour – et il est bien persuadé que c'est là le moyen le plus sûr de comprendre la musique des anges: "Angels have cometh unto me and their face shone with a double glory, and my face was as the sun. And lo, i spake unto them, sweetly in the language o'angels. 'Eeeeeeepphh – Zingggeeee – Yaaaanngg' I said. And they answered, 'Eeeeeeepphh – Zingggeeee – Yaaaanngg' to you too."²³

Barnes est bien conscient que de tous temps la musique a métaphorisé l'invisible. Cependant, les enjeux ont changé. Si, à travers les siècles, la musique est utilisée sur scène afin d'exprimer le consensus, la réconciliation ou la pause psychologique ("l'aria psychologique", dirait Michel Butor) qui doit émouvoir le spectateur, les dramaturges contemporains, eux, font basculer la musique dans le domaine de la révolte et de la contestation. L'harmonie se brise, puisque la société va mal. Le langage des anges (tel que l'exprime St Eusebius) n'est plus intelligible dans un monde où règne la politique des démons. Ce que la nouvelle musique exprime c'est la dissonance, le mal-être et non la béatitude. St Eusebius est "possédé" par la vérité de la discordance. Le diable – la vérité – est en lui quand midi approche: "It's temptation time, folks!", annonce-t-il par la voix du pauvre St Eusebius qui ne se reconnaît plus :

ST EUSEBIUS jerks bolt upright. From now on he speaks with two totally different voices : his old, crabbed, dry voice and a new one which is lighter in tone, glib and edged whith a Cockney whine. (New voice) 'Ello-'ello. Yes, yes, yes, yes, YES. It's me. I've arrived and to prove it I'm here. (Singing) 'S wonderful, 's marvellous, 's awfully nice – paradise! This is Able Charlie Baker. Able Charlie Baker testing 1,2,3,4. Oedipus loves Mum, Electra loves Dad, Leda loves Swans. Come in Able Charlie Baker. Come in Able Charlie Baker. Great news. NO Easter this year. They found the body!²⁴

²³ Peter Barnes, *Noonday Demons, Collected Plays*, London, Heinemann Educational, 1981, p. 157.

²⁴ *Ibid.*

Elisabeth Angel-Perez

Barnes réintroduit les maux de la société actuelle par ce diable anachronique (on est au 4ème siècle!) qui se prend pour Charlie Parker et fredonne des airs de Gershwin.

Dans le théâtre moderne, la cacophonie satanique, saccadée et grotesque, est un mal nécessaire, à lui seul porteur de la révolution qui permettra de retrouver une société plus juste. La musique, dans sa fonction de métaphore scénique, passe du domaine socio-moral au socio-politique. De la musique des anges, on passe à la politique des démons.

La musique se fait donc le vecteur d'un sens politique nouveau : les dramaturges contemporains ne se contentent pas de s'en servir comme d'une technique, ils en font même leur sujet de prédilection, grâce à son caractère intrinsèquement théâtral.

L'ouverture de *Scott of the Antarctic or What God Didn't See*, de Howard Brenton, confronte le public avec les deux rôles métaphoriques de la musique. Brenton nous place d'entrée de jeu dans cet état d'harmonie éthérée qui caractérise le théâtre "mainstream". Les vers utopiques de Browning "God's in his heaven", "All's right in the world", mis en musique, constituent une toile de fond sonore de plus en plus intense :

KING: Lord, hear our intercession ...

*The king's voice repeats that as the church music swells. He repeats the prayer again. The music is very loud...the din becomes intolerable ...*²⁵.

A ce moment là, le diable, à califourchon sur sa bruyante et symbolique moto, fait irruption sur la scène au son de la chanson bien connue des Rolling Stones "Sympathy for the Devil". L'invisible par excellence devient visible, le moral, politique : Brenton voit dans Dieu, et surtout dans l'Eglise, l'assurance détestable d'un ordre établi, plutôt qu'un pôle moral. Le diable, c'est le révolutionnaire potentiel qui remporte l'adhésion sans réserve du public.

En effet, dans les années 60, la forme la plus populaire de la musique moderne est ce que l'on appelle, au sens large la Rock Music. Or c'est précisément le rock qui a remplacé le théâtre dans sa mission

25 Howard Brenton, *Scott of the Antarctic*, Bradford, Bradford UP, 1971, p. 74.

Le théâtre anglais contemporain et la musique : quelques tendances

interactive: réduit au silence dans les théâtres conventionnels, privé de communion idéologique et le plus souvent artistique, le public déserte progressivement les salles de théâtres pour les salles de concert. Selon le principe des vases communicants, au fur et à mesure que le théâtre perd sa musique, la musique gagne en théâtralité. On se souvient des premières performances d'Elvis Presley comme de véritables danses rituelles; son costume est d'une importance primordiale : pantalon moulant, banane, blouson de cuir. Avec les Teds et les Mods, point culminant de cette tendance, le spectacle du rock se ritualise (les Rolling Stones) et à force de pure répétition, il devient cliché : "By January 1968, the Who were pure vaudeville: 'Smashing guitars used to be real anger; it isn't anymore. It's theatrical melodrama', déclare un Mod dont le fils s'appelle "Tommy"²⁶. Dans les années 70, les Punks et leur musique détruisent ce spectacle, et en créent un autre : "Rotten" remplace "the Pose". Enfin les Skins, puis les "Ravers" et enfin les "Zippies" font ressurgir la réalité dans sa négativité engluante.

Les dramaturges contemporains ont bien cerné ce changement de comportement social qui oriente le public plus vers la musique que vers le théâtre. Ils ont saisi que les nouveaux types populaires sociaux viennent désormais de la musique et que les musiciens se constituent en personnages de théâtre par excellence, en personnages presque sursémiotisés. Ainsi, les dramaturges contemporains sont nombreux à transposer ces nouveaux types au théâtre : ce sont des mods²⁷ qui lapident le bébé dans *Saved* d'Edward Bond ; c'est un punk qui est le héros de la pièce de Steven Berkoff *Greek*, et enfin ce sont des Skins qui peuplent la scène de *Oi For England* de Trevor Griffiths. Le type du rebelle au théâtre émerge de son appartenance "musicale".

Dans *Oi for England*, Trevor Griffiths montre que les Skins, avec leur tenue spartiate – crâne rasé, Dock Martens, pantalon paramilitaire à bretelles sur T-shirt blanc – détruisent la "musique spectaculaire" pour créer un spectacle musical. Le "Oi" est la musique des Skinheads. Ce nouveau spectacle donne la juste mesure du costume comme signe

26 Julie Burchill et Tony Parson, *The Boy Looked at Johnny : The Obituary of Rock and Roll*, London, 1987, in *Gambit* n°38 (1981).

27 Edward Bond, *Saved. Bond : Plays I*. London, Methuen, 1977, p. 37. : "brown suit, suede shoes and black tie".

théâtral : le costume skinhead ne souffre ni d'indigence du signe, ni de littéralité, ni de surindication (les mods), ni d'inadéquation, ni d'aucune des maladies repérées par Roland Barthes dans "Les Maladies du costume de théâtre"²⁸. S'inscrivant à merveille dans le "gestus" brechtien, le costume skinhead est un argument politique : il est "assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer ses signes en parasites" (Barthes, p. 61). Somme toute, le skin se constitue en personnage de théâtre en pleine santé et justifie ainsi le choix, par Trevor Griffiths, du naturalisme comme langage dramatique, particulièrement adapté au médium télévisuel.

On constate donc dans le "fringe", une tendance à utiliser la musique comme médium privilégié du discours politique dissident ou rebelle. *Master Class* de David Pownall (1983) et *Every Good Boy Deserves Favour* de Tom Stoppard (1977) proposent respectivement l'illustration de cette tendance et sa parodie. *Master Class* met en scène entre autres Staline, Prokofiev et Chostakovitch. La pièce décortique la dialectique marxiste en montrant les efforts de Staline pour "perfectionner" les créateurs, autrement dit pour les faire entrer dans la norme. La pièce s'inspire directement d'un épisode historique. En 1948, à la suite d'un congrès rassemblant la majorité des compositeurs soviétiques, un décret paraît qui met à l'index de nombreux compositeurs et notamment Chostakovitch et Prokofiev dont la musique, d'après Jdanov (l'idéologue du parti qui traque le "cosmopolitisme") "révèle de façon évidente des tendances musicales antidémocratiques, étrangères au peuple soviétique et à ses goûts artistiques. L'esprit de cette musique fait écho à la mode bourgeoise, moderniste et américaine."²⁹. Staline et Jdanov opposent à cette musique aliénante les harmonies de la musique romantique de Rimski-Korsakov ou Tchaïkovski. Là encore, deux musiques, l'harmonie de l'ordre établi contre la cacophonie de la nouveauté et de la subversion.

Every Good Boy Deserves Favour de Tom Stoppard, sous-titrée *A Play for actors and an orchestra*, se déroule dans un hôpital

28 in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 53-62.

29 propos rapportés dans *Master Class*, trad. Michel Vuillermoz et Guy Zylberstein. Paris, Quatre Vents, 1993, p. 9.

Le théâtre anglais contemporain et la musique : quelques tendances

psychiatrique de l'ex-République Soviétique. Ivanov³⁰ dont on nous dit qu'il est un véritable fou et Alexander, un dissident, partagent la même cellule. Ivanov vit dans l'illusion qu'il a pour mission de diriger un orchestre et de tenir le triangle. Il en veut à son compagnon de cellule dont la toux chronique vient interrompre à tout moment la "musique". La musique, au début mentale pour Ivanov et inaudible pour le spectateur, devient progressivement sonore tant et si bien que toutes les scènes où paraît Ivanov sont musicales. Le médecin chargé de le soigner, et dont on apprend qu'il est lui-même violoniste dans un orchestre à ses moments perdus, a toutes les peines du monde à faire admettre à Ivanov que seul, son orchestre à lui est réel :

DOCTOR (*Slapping his violin, which is on the table*) **But there is no orchestra.** (*Ivanov glances at the violin*). *I have an orchestra but you do not.*

IVANOV: *Does that seem reasonable to you?*

DOCTOR: *It just happens to be so. I play in an orchestra occasionally. it is my hobby. It is a real orchestra. Yours is not. I am a doctor. You are a patient. If I tell you you do not have an orchestra, it follows that you do not have an orchestra. If you tell me you have an orchestra, it follows that you do not have an orchestra. Or rather it does not follow that you have an orchestra.*

IVANOV: *I'm perfectly happy not to have an orchestra.*

DOCTOR : *Good.*

IVANOV: *I never asked to have an orchestra.*

DOCTOR : *Keep saying to yourself, 'I have no orchestra. I have never had an orchestra. I do not want an orchestra'.*

IVANOV : *Absolutely.*

DOCTOR : *'There is no orchestra'.*

IVANOV : *All right.*

DOCTOR : *Good.*

IVANOV : *There is one thing you can do for me.*

30 Est-ce un prolongement du Nicolaï Alexéivitch Ivanov de l'*Ivanov* de Tchekov?

Elisabeth Angel-Perez

DOCTOR : *Yes ?*

IVANOV : *Stop them playing.* ³¹

La musique est traitée par Stoppard comme une écriture et elle en a l'ambiguïté. Elle exprime à la fois la dissidence par rapport à la norme (Ivanov symbolise le dissident et sa musique le langage interdit) et la par-odie (le contre-chant) du théâtre et de l'illusion qui lui est attachée : la musique n'est, en principe, qu'un phénomène mental pour le fou Ivanov, une illusion qui, semblable à l'illusion théâtrale, nous prend au piège de son artificialité!

La musique au théâtre est d'essence métaphorique : écriture au service d'un propos qui la dépasse, elle fonctionne sur un mode non auto-référentiel, non index sui. Dans la pièce de Stoppard, la musique fait office de langage clandestin qui vient court-circuiter le langage verbal. Stoppard décompose le double impact de la musique: impact gestuel d'abord (l'orchestre se contente de faire mine de jouer), puis gestuel et sonore. La syntaxe de la gestuelle, aussi riche que la syntaxe de la phrase, coordonne attitude (les musiciens en habit), geste (ils se saisissent de leur instrument et font mine d'en jouer) et indication (l'instrument)³². Seul le son du triangle résonne de temps à autre. Puis, graduellement, l'orchestre fait masse, le son est puissant et son pouvoir de persuasion devient proportionnellement de plus en plus fort. La musique est l'incarnation théâtrale hypertrophiée d'un langage gestuel pensé au niveau non plus de l'individu mais du groupe (valeur collective de l'orchestre à l'unison). De même que les athlètes de *Jumpers* passent leur temps de scène à rebondir "de concert" sur un trampoline, les musiciens, par la pratique uniformisée d'une même gestuelle, affirment leur appartenance à une idéologie adverse au système de la langue de bois. Dans ses pièces politiques, Stoppard est préoccupé par la nécessité de trouver des codes, des systèmes de signes, autres que le langage verbal, dont la mission serait d'entériner l'appartenance de certains personnages à une communauté de pensée. Autrement dit, Stoppard est toujours en quête d'un gestus qui

31 in *Squaring the Circle*, London, Faber and Faber, 1984, p. 107-8.

32 voir J.-L. Barrault "Le problème du geste" in *Les Cahiers Renault / Barrault*, 2ème année, 7ème cahier, 1954.

lui serait propre : les bonds dans *Jumpers*, le Dogg language dans *Dogg's Hamlet*, *Cahoot's Macbeth* remplissent cette fonction. Dans *Every Good Boy Deserves Favour*, c'est la musique qui est le "gestus" des personnages.

Ici la musique, dans sa production sonore et dans la gestuelle qui lui est attachée, est re-présentation scénique du discours politique et du discours sur le théâtre. Elle est critique et métacritique. Elle devient, sous la plume de Stoppard l'outil du parfait petit post-moderniste.

3. "Composition" théâtrale : la musique comme système scénique

Parce que la musique est cadence – "tempo" – elle est également intégrée au spectacle pour sa capacité à mettre en rythme et donc en structure.

Le théâtre socialiste anglais, d'inspiration essentiellement brechtienne, utilise la musique comme "métronome"³³. Des jalons musicaux, le plus souvent sous forme de chansons, sont posés à intervalles plus ou moins réguliers et viennent interrompre le rythme narratif de la pièce. Ces chansons empruntent beaucoup, on l'a vu, à la technique dramaturgique du "song" brechtien. Même s'ils n'obéissent plus aussi strictement aux conditions de leur mise en scène décrites par Brecht – à savoir le "strict isolement des numéros musicaux" (l'exécution des "songs" était régulièrement précédée d'un changement d'éclairage³⁴) – les "songs" du théâtre anglais contemporain sont néanmoins toujours rupture de rythme.

Les chansons qui cassent la trame narrative de la pièce prennent ainsi le plus souvent la même valeur que les passages en vers. Réservées, en règle générale, aux moments privilégiés du texte

33 Bertolt Brecht, *Les Ecrits I*, p. 469.

34 "L'orchestre était illuminé et sur l'écran du fond de la scène apparaissait le titre de chaque numéro, par exemple (...) 'Par une petite chanson, Mademoiselle Polly Peachum avoue à ses parents effarés qu'elle a épousé le bandit Macheath', et les comédiens, pour chanter, changeaient de place." *Les Ecrits I*, p. 454.

Elisabeth Angel-Perez

(prologue, épilogue, moments charnières), les chansons s'inscrivent dans une esthétique du sermon : les "songs" contiennent la substantifique moëlle, alors que l'action parlée l'illustre (comparable à l'art de la prédication où le "prothème" est illustré par le reste du sermon ; ici, pour ainsi dire, le reste de la pièce sert d'"exemplum"). Dans *Sergeant Musgrave's Dance* de John Arden, les "songs" synthétisent le thème de la pièce : la chanson de Sparky (Acte I, scène 1) annonce la fin de la pièce: "Court martial, court martial, they held upon me, And the sentence they passed was the high gallows tree".

Les "disciples" de John Arden utilisent également le "song" de cette façon: Caryl Churchill, dans les plus brechtiennes de ses pièces – *Cloud Nine* (1978), *Fen* (1983) – ponctue le texte de quelques chants, véritables synthèses didactiques. Les "songs" interviennent donc aux moments-clé de la trame narrative et instaurent un autre rythme qui consiste soit à dilater un moment particulier de la pièce – les chansons sont alors des arrêts-sur-image – soit à condenser un moment trop long pour la temporalité subjective de la pièce. Dans *Restoration* (1981) de Bond, les chansons sont à lire parfois sur le mode de la dilatation temporelle, de l'inflation, parfois sur celui de la concentration ou du raccourci technique.

Les chansons de *Restoration* sont comparables à des "soliloques publics"³⁵. Leur nature est telle que ces chansons font sortir le personnage de son "rôle", et contribuent à en faire le représentant métonymique de tout un groupe social, voire de tout un peuple dans sa dimension historique:

THE SONG OF LEARNING (FRANK)

For fifty thousand years I hammered and toiled

All that I made was taken away from my hands

For fifty thousand years I ran factories for men of wealth

*That's how I learned to run a factory for myself.*³⁶

35 in Philip Roberts *The Search for Epic Drama: Edward Bond's Recent Work in Modern Drama* XXIV, 4 (1981), p. 462.

36 *Restoration*. in *Edward Bond : Plays 4*. London, Methuen, 1992.

Le théâtre anglais contemporain et la musique : quelques tendances

La vision insolite et globalisante de la temporalité que Frank exprime dans sa chanson, ainsi que les multiples anachronismes du texte de Bond, permettent aux personnages de transcender leur statut scénique (car la pièce ne s'intéresse pas à l'individu mais au groupe) et de faire pénétrer le spectateur dans la tragédie universelle de l'histoire humaine.

Structurel, didactique, le rôle du "song" est d'amuser en montrant. Leur ambivalence est l'illustration même de ce que Brecht appelle le théâtre dialectique : le "song" permet d'introduire de l'épique (narré) dans du dramatique (joué). Il y a donc surenchère d'illusion, spectacle dans le spectacle ; pourtant, les "songs" viennent briser le rythme du spectacle, sa convention (les chanteurs s'adressent au public en position frontale³⁷), et donc l'illusion. Toute la dialectique brechtienne repose bien sur ce qu'il faut à la fois créer et détruire l'illusion comme principe dramaturgique; en effet pour la détruire, encore faut-il l'avoir créée. Une interruption du rythme est toujours porteuse d'un sens nouveau, en tous cas, elle n'est jamais anodine.

La musique, c'est le rythme. Or, au théâtre, tout est rythme, c'est-à-dire représentation du temps dans l'espace. A l'intérieur du cadre narratif de la fable, s'organisent les rythmes spécifiques de tous les systèmes scéniques (éclairage, gestualité, musique, costumes, etc.). Le rythme est l'instrument même de la lecture du texte et du jeu de l'acteur (pauses, soupirs, débits, "tempo" du texte parlé). Faire le choix d'un rythme, c'est faire un choix herméneutique. Henri Meschonnic, dans sa *Critique du rythme*³⁸, a bien montré que "le rythme du texte poétique n'est pas "au dessus" du sens syntactico-sémantique mais qu'il le constitue". Or, au plan théâtral, les données physiologiques dont disposent les acteurs, les contraignent à penser un texte théâtral comme mise en rythme. Les rythmes cardiaque et respiratoire sont des rythmes à deux temps. Les metteurs en scène comme Mnouchkine, Vitez ou Bob Wilson essaient de retrouver dans le souffle des acteurs, dans l'alternance des silences et du texte, cette dualité des rythmes biologiques. Leur travail sur le rythme a pour objectif de changer la

37 "open technique" selon l'expression de J.W. ROBINSON. *Medieval English Dramaturgy*. Ph D, Glasgow University, 1961.

38 Henri Meschonnic, *La Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.

Elisabeth Angel-Perez

perception du texte (impression de jouer "faux") : faisant éclater la linéarité du texte, il empêche tout processus d'identification psychologique. Théâtraliser l'émission vocale de l'acteur permet de donner à voir la mécanique pulsionnelle, rhétorique du texte.

On assiste avec Vitez, et maintenant avec son école, à un travail de désémantisation du texte par le rythme. C'est ce que le dramaturge Howard Barker a bien compris. Père du concept du Théâtre de la Catastrophe – "the Catastrophic Theatre" – il annihile le sens en laissant au texte la possibilité de se scander différemment. Dans *Hated Nightfall* (1994), c'est, de façon révélatrice, DANCER qui prononce une des premières répliques :

DANCER : *This will not be my decision the decision comes from elsewhere rather far away by telephone no not by telephone (Pause)*
By telegram and this decision is irrevocable so please don't entertain hopes of reprieve no messenger will arrive no stained rider on a lathering horse etcetera no and further more I am the one who (pause)
I volunteered (Pause)
No one persuaded me or appealed to higher principles (Pause)
I think with a rifle (Pause)
No a knife (Pause)
A rifle or a knife (pause)
*I have a knife whereas a rifle I should need to borrow so what I can borrow it (Pause)*³⁹.

Ce travail exprime bien une rupture épistémologique. Patrice Pavis, dans son article sur le rythme⁴⁰, fait remarquer qu'après un moment d'hégémonie du visuel au théâtre, on en vient à chercher un autre paradigme de la représentation théâtrale. "Ce paradigme", dit-il, "est celui de l'auditif, du temporel, de la structuration rythmique qui imprime un sens spécifique aux énoncés".

Cette évolution, à l'origine davantage liée à la mise en scène, a été "récupérée" par quelques dramaturges: c'est le cas, outre-Manche de Howard Barker et, outre-Atlantique, de Sam Shepard et de David

39 *Hated Nightfall*. London, John Calder, 1994, p. 1.

40 Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor, 1988.

Le théâtre anglais contemporain et la musique : quelques tendances

Mamet avec leurs dialogues aux syncopes réminiscentes du Rock'n' roll. Dans ce théâtre-là, la musique envahit toute la composition théâtrale ; elle commande toutes les techniques de fabrication, depuis l'enchaînement des scènes, jusqu'au sens des phrases. La musique peut devenir structure globale, système englobant auquel rien n'échappe. La pièce devient une partition à chiffrer. Alors qu'on peut deviner un tel souci dans les "ballad-plays" de John Arden (*Armstrong's Last Goodnight*, par exemple, construite sur la *Ballade de Johnny Armstrong*), c'est surtout Harold Pinter qui témoigne dans toute son oeuvre (et non pas seulement de façon épisodique) de cette conscience de la pièce comme partition à chiffrer.

Contrairement à la pièce-bien-faite – "well-made-play" –, qui fonctionne sur le mode symphonique ("sun"=avec; "phônê"= son) puisque la pièce s'oriente inexorablement vers le bouquet final où convergent tous les personnages, les pièces de Pinter obéissent au mode rhapsodique (patchwork de chants cousus ensemble). Dans les pièces de Pinter, il n'y a jamais de réunification finale. Dans la très récente *Moonlight*, trois instances de paroles se juxtaposent sans qu'aucune communication, convergence, ne parvienne à s'établir. Bridget, une jeune fille de seize ans, apparaît, seule, dans le prologue et l'épilogue ; dans le corps de la pièce à proprement parler, elle ne prononce qu'une seule réplique lors d'un retour en arrière. Cette réplique entérine la sortie de l'enfance et le passage à l'âge adulte, senti comme castrateur et individualiste: "... shut up! Both of you!" (p.33), dit-elle à ses frères, remarque qui a pour effet de rendre Fred aux seuls livres qu'il possède – des livres "illisibles" – et de déclencher le départ de Jake. Toute rencontre symphonique est désamorcée tant pour ces frères et soeurs que pour leurs parents : Andy et Bel retrouvent bien de vieux amis, mais Andy ne se souvient plus du passé : "The past? What past? I don't remember any past. What kind of a past did you have in mind? ... I was a civil servant. I had no past. I remember no past. Nothing ever happened."⁴¹ A quoi bon essayer de faire converger les existences, puisque le temps nous anéantit: Andy est mourant, "on the way out" comme le dit Bel. L'existence est cyclique (Bridget ouvre et conclut la

41 *Moonlight*, London, Faber, 1993, p. 70.

Elisabeth Angel-Perez

pièce). Tous les hommes sont en orbite dans leur vie et il y a bien peu de chances pour que leurs existences changent de trajectoire et se croisent un jour. Les seules harmonies auxquelles on peut aspirer se réduisent, comme le dit Maria, à "se lier d'amitié avec une ou deux vaches". Dans une dernière tentative, Bel, la mère, se saisit de cet objet, symbolique s'il en est, qu'est le téléphone et appelle la teinturerie où travaillent ses fils.

BEL: *your father is very ill.*

Jake: *Chinese laundry? (silence)*

Bel: *your father is very ill.*

Jake: *Can I pass you to my colleague?*

(Fred takes the phone)

Fred: *Chinese laundry? (Pause)*

Bel: *It doesn't matter.*

Fred: *Oh dear madam, absolutely everything matters when it comes down to laundry.*

Bel: *No. It doesn't matter. It doesn't matter. (silence. Jake takes the phone, looks at it, puts it to his ear. Bel holds the phone. Fred grabs the phone.)*

Fred: *If you have any serious complaint can we refer you to our head office ?*

Bel: *Do you do dry cleaning ?*

(Fred is still. he then passes the phone to Jake.)

Jake: *Hullo. Can I help you?*

Bel: *Do you do dry cleaning? (Jake is still. Bel puts the phone down. Dialling tone.)*

Jake: *Of course we do dry cleaning! What kind of a fucking laundry are you if you don't do dry cleaning?*⁴²

Dans *Moonlight*, la communication se résume à cette musique monocorde et lancinante : le "la" du téléphone de l'abonné absent. C'est donc bien la rhapsodie qui l'emporte dans cette pièce où le temps inscrit des destins à jamais parallèles.

De l'intrusion de la musique dans le théâtre comme système autonome à l'adéquation musique/théâtre, on ne saurait aller plus loin

⁴² *Ibid.*, p. 73-75.

Le théâtre anglais contemporain et la musique : quelques tendances

dans ce domaine qu'Antonin Artaud dont les prises de position nous renvoient à une ère d'avant la division des sons, à l'union primordiale et matricielle entre paroles et musique dans la naissance du bruit: le "théâtre de la cruauté" doit rééduquer l'oreille du spectateur en lui apprenant à se débarrasser de l'approche rationnelle pour retrouver l'oreille intuitive et les sens:

Si la musique agit sur les serpents ce n'est pas par les notions spirituelles qu'elle leur apporte mais parce que les serpents sont longs, qu'ils s'enroulent longuement sur la terre, que leur corps touche terre par sa presque totalité; et les vibrations musicales qui se communiquent à la terre l'atteignent comme un massage très subtil et très long; eh bien, je propose d'en agir avec les spectateurs comme avec les serpents qu'on charme et de les faire revenir par l'organisme jusqu'aux plus subtiles notions. ... C'est pourquoi dans le "théâtre de la cruauté" le spectateur est au milieu tandis que le spectacle l'entoure.⁴³

Dans le spectacle qu'Artaud tente de définir, la musique qui se dégage des cris, bruits ou sons vaut pour sa "qualité vibratoire". Les rythmes piétinent, de façon incantatoire. On sort, avec Artaud, d'une utilisation "occidentale" de la parole.

Dans ce langage, la musique est à la fois partie prenante et outil technique : "il faut trouver des moyens nouveaux de noter ce langage, soit que ces moyens s'apparentent à ceux de la transcription musicale, soit qu'on fasse usage d'une manière de langage chiffré. ... D'autre part, ce langage chiffré et cette transcription musicale seront précieux comme moyen de transcrire les voix"⁴⁴.

La plus proche application des principes dramaturgiques d'Artaud tels qu'ils s'expriment dans "Le Théâtre de la Cruauté" se trouve peut-être dans les tentatives théâtrales de Ted Hughes et Peter Brook : *Oedipus* (une adaptation de l'*Oedipe* de Sénèque) et surtout *Orghast*⁴⁵. *Orghast* se déroule à l'intérieur du corps de Prométhée

43 Antonin Artaud, "En finir avec les chefs-d'oeuvre" in *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 126.

44 *Le Théâtre et son double*, p. 145.

45 Il ne reste de ce spectacle que quelques bribes et notes publiées dans A.C.H. Smith, *Orghast at Persepolis*, London, Eyre Methuen, 1972.

Elisabeth Angel-Perez

enchaîné et espère recréer "the empty space", un langage original dans lequel les mots ne renverraient plus à des réalités extérieures mais se signifieraient eux-mêmes. Tout comme Debussy soutient que la musique moderne doit retrouver le son d'avant l'organisation du son en musique, l'objectif de Hughes, à l'instar de celui d'Antonin Artaud, est de débarrasser l'homme du code linguistique et de préparer son intellect à accepter des sons purs, plus directs (intuitifs) et davantage chargés de sens que les signes d'un système rationnel.

OOOL NEEEE-YAGH
OOOL O NEEEAAR NEEY-AGH
OOOOOL O BOH
BYOOOOSHD
BIKK OGH
NEEY AGH AGHAAAAR (Orghast, p. 116-17)

On retrouve ici le pouvoir quasi hypnotique du rythme incantatoire dont parle Artaud. Ce type de théâtre demeure, à l'évidence, marginalisé.

Le théâtre qui s'est amorcé durant les années 60 est tout entier absorbé dans une entreprise d'auto-définition. La pièce de théâtre naît de la redéfinition même du théâtre à l'intérieur de chaque pièce (théâtre de l'auto-engendrement), phénomène post-moderne par excellence. Loin du vieux mythe wagnérien de l'art total, ce théâtre tente de se situer à l'endroit où les arts se confrontent. Peut-être est-ce cette recherche qui conduit les metteurs en scène à circuler fréquemment du théâtre à l'art lyrique, du théâtre à l'opéra (Deborah Warner, Patrice Chéreau, Giorgio Strehler, Jorge Lavelli, Bob Wilson).

Les metteurs en scènes se trouvent alors aux prises avec d'un côté la concentration du mot et de l'autre la dilatation du son. Ils doivent jongler avec "ce corps perçu et traité comme double" dont parle Georges Banu dans *L'Acteur qui ne revient pas* (1993).

Le théâtre moderne – et en particulier le théâtre contemporain anglais fait sortir les musiciens de la fosse, leur donne une place sur la scène et reconnaît ainsi la théâtralité essentielle de la musique. Contre

Le théâtre anglais contemporain et la musique : quelques tendances

l'adage bien connu "prime le parole, dopo la musica", le théâtre politique contemporain est les deux à la fois. Le dramaturge anglais répond de façon affirmative à la question de savoir s'il existe pour lui un langage aussi commode, suggestif et "théâtral" que le langage des mots.

Il semble qu'on s'oriente vers un art expérimental de polyvocité, vers un théâtre qui traite à égalité tous les éléments: le texte, la lumière, le son, les accessoires, les acteurs. Les couches de signes se superposent ou se juxtaposent en collage. Les exemples les plus frappants de cette recherche de la polyvocité sont le théâtre musical de Bob Wilson (*Einstein on the Beach*, 1976, *Edison*, 1979 en l'honneur de l'inventeur de l'ampoule électrique) ou encore le théâtre-danse de Pina Bausch, spectacle avec narration où le théâtre est réinjecté dans un art non verbal.

Elisabeth Angel-Perez
Université Paris IV-Sorbonne