



HAL
open science

No title

Thierry Dubost

► **To cite this version:**

Thierry Dubost. No title. *Études irlandaises*, 2005, 30-1 (1), pp.67-81. 10.3406/irlan.2005.2991 . hal-02478858

HAL Id: hal-02478858

<https://hal.science/hal-02478858>

Submitted on 20 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Boucicault, Friel et Kilroy : étude en do bémol majeur

Thierry Dubost

Résumé

Partant de trois pièces de théâtre, *The Colleen Bawn*, *Aristocrats* et *Blake*, cet article interroge la manière dont la musique est employée dans des œuvres écrites par Boucicault, Friel et Kilroy. L'étude de la musique permet d'aborder l'esthétique des dramaturges, mais elle révèle également des points communs dans les projets dramaturgiques des auteurs, notamment Friel et Boucicault.

Abstract

Starting from three plays, *The Colleen Bawn*, *Aristocrats* and *Blake*, this paper questions the ways in which Boucicault, Friel and Kilroy use music in their dramatic works. A study of music leads to an analysis of the aesthetics of the playwrights, but it also reveals some common points in the dramatic projects of the authors, in particular Friel and Boucicault.

Citer ce document / Cite this document :

Dubost Thierry. Boucicault, Friel et Kilroy : étude en do bémol majeur. In: *Études irlandaises*, n°30 n°1, 2005. pp. 67-81;

doi : <https://doi.org/10.3406/irlan.2005.2991>

https://www.persee.fr/doc/irlan_0183-973x_2005_num_30_1_2991

Fichier pdf généré le 06/05/2018

BOUCICAULT, FRIEL ET KILROY : ÉTUDE EN DO BÉMOL ET MAJEUR

Thierry DUBOST
(Université de Caen)

Résumé/Abstract

Partant de trois pièces de théâtre, *The Colleen Bawn*, *Aristocrats* et *Blake*, cet article interroge la manière dont la musique est employée dans des œuvres écrites par Boucicault, Friel et Kilroy. L'étude de la musique permet d'aborder l'esthétique des dramaturges, mais elle révèle également des points communs dans les projets dramaturgiques des auteurs, notamment Friel et Boucicault.

Mots-clés : théâtre, musique, mélodrame, Boucicault, Friel, Kilroy.

Starting from three plays, *The Colleen Bawn*, *Aristocrats* and *Blake*, this paper questions the ways in which Boucicault, Friel and Kilroy use music in their dramatic works. A study of music leads to an analysis of the aesthetics of the playwrights, but it also reveals some common points in the dramatic projects of the authors, in particular Friel and Boucicault.

Key words : theatre, music, melodrama, Boucicault, Friel, Kilroy.

En guise d'ouverture à un travail qui porte sur la place de la musique dans trois pièces de théâtre irlandaises, il convient sans doute de situer cette réflexion dans un cadre critique qui définira ses limites. Le titre étant donné : « Boucicault, Friel et Kilroy : Etude en Do bémol majeur », une précision sur le genre et l'armure. Par définition ¹, une étude renvoie à « une composition à but didactique, souvent consacrée à un problème technique, écrite dans une forme simple ». Quant à l'armure, la gamme de Do bémol majeur implique la présence de sept bémols à la clef. Il faut les comprendre symboliquement, comme autant d'échelons indiquant que cet article n'aborde qu'un aspect restreint d'un vaste domaine de recherche, relatif aux rapports qui unissent musique et théâtre dans la production dramatique irlandaise. Nous nous intéresserons donc ici uniquement à la place de la musique dans

1. Marc Honegger (ed.), *Science de la musique*, Paris, Bordas, 1976.

trois pièces, *The Colleen Bawn*, *Aristocrats* et *Blake*². Il s'agira non seulement de s'interroger sur la présence de la musique et sur son rôle dans ses rapports au texte, mais également d'examiner sa place dans la construction des pièces de théâtre. L'intégration de la musique, sa présence comme mode de définition des œuvres dramatiques, conduira davantage qu'à une réflexion sur les continuités et les ruptures, à évaluer comment sa présence pourrait, sinon poser les prémisses de la définition d'une esthétique, au moins aider à mieux cerner un projet dramaturgique.

Historiquement, parmi les trois auteurs retenus, Boucicault occupe une place primordiale, car c'est à partir de *The Colleen Bawn* que vont se construire les réflexions relatives à une tradition musicale irlandaise perceptible ou non dans les écrits de deux dramaturges contemporains. L'identité irlandaise de Friel et de Kilroy va de soi ; en revanche le cas de Boucicault s'avère plus complexe. Dans une notice biographique consacrée au dramaturge, *The Cambridge Guide to Theatre* met en rapport son existence avec l'Irlande, mais le définit comme « an Irish-born playwright, actor and theatre manager », marquant ainsi la difficulté de s'en tenir uniquement aux origines irlandaises d'un être qui vécut longtemps à Londres avant de séjourner aux États-Unis³. Sa bigamie tardive, avec une actrice de quarante-quatre ans sa cadette, explique peut-être un manque d'empressement américain à revendiquer comme sien celui qui joua pourtant un rôle majeur dans la mise en place du droit d'auteur aux États-Unis, ainsi que dans la création d'une autre approche de la mise en scène, débouchant à la fin de sa vie sur un enseignement de techniques de jeu.

The Colleen Bawn, qui signifie « the fair-haired girl » et dont le second titre est *The Brides of Garryowen*, illustre indirectement cette tension entre deux mondes. Elle fut représentée pour la première fois en 1860 au Miss Laura Keene's Theatre, à New York⁴, sachant qu'elle compte parmi les pièces irlandaises de Boucicault avec, entre autres, *The Shaughraun* et *Robert Emmet*. Il vaut de noter que l'édition originale présentait la pièce comme « a Domestic drama in three acts, founded on Gerald Griffin's Irish story, *The Collegians* »⁵. Dix ans plus tard, sur l'affiche d'une autre pièce irlandaise, *The Rapparee*⁶, en complément du

2. Dion Boucicault, *The Colleen Bawn*, in *Selected Plays, Dion Boucicault*, ed. Andrew Parkin, Gerrards Cross, Bucks, Colin Smythe, 1987, pp. 191-256 ; Brian Friel, *Aristocrats*, Loughcrew, The Gallery Press, 1999 ; Thomas Kilroy, *Blake*, Unpublished play.

3. Alors que Brian Friel et Thomas Kilroy sont définis comme des « Irish playwrights ».

4. Ironie par rapport à l'auteur, elle fut déclarée libre de droits au Royaume-Uni, faute d'un accord international sur le copyright à l'époque avec les États-Unis.

5. Dion Boucicault, *op. cit.*, p. 191.

6. A 17th-century Irish pikeman, or irregular soldier (transformed into an Irish bandit).

résumé visuel des scènes, figurait en lettres capitales la mention « The New Irish Drama »⁷. L'insistance marquée sur l'adjectif de nationalité rejaillit sur Boucicault, et force est de constater la position centrale de l'Irlande dans *The Colleen Bawn*, dramatisation d'un univers en déclin où le mariage s'avère être le dernier recours contre les hypothèques. La présence d'un lexique d'expressions irlandaises permettant au lecteur profane de comprendre le propos des personnages de *The Shaughraun* et *The Colleen Bawn* atteste de l'ancrage irlandais des œuvres, et le recours au dialecte ne saurait être simplement assimilé à une utilisation facile de stéréotypes. On notera d'ailleurs que l'approche mélodramatique de Boucicault marqua un tournant dans la représentation de l'Irlande. Ainsi, à propos de *The Colleen Bawn*, en 1897, un critique déclara : « Until Boucicault's time it had been the fashion to laugh over Ireland, never to weep over her. »⁸

En ce qui concerne l'axe contemporain, *Aristocrats*, de Brian Friel, fut représentée pour la première fois à Dublin en 1979⁹, soit cent dix-neuf ans après *The Colleen Bawn*. D'autres œuvres de Friel dans lesquelles musique ou chansons jouent un rôle particulier auraient pu être retenues¹⁰, mais l'intertextualité manifeste entre *Aristocrats* et *The Colleen Bawn* – à laquelle un personnage fait explicitement référence – impose le rapprochement. *Blake* de Thomas Kilroy forme le troisième volet du triptyque. Biographie imaginaire du poète, cette pièce n'est pas intégralement publiée, et n'a pas été mise en scène à ce jour¹¹.

Sans s'évertuer à établir une cohérence factice entre ces pièces irlandaises, on notera qu'un point de rassemblement pourrait être l'idée de finitude, d'apocalypse différée ou non, qui nourrit les trois drames à des degrés divers.

Par delà cette dimension sémantique, qui n'est sans doute pas totalement contingente, l'agrégation de ces trois pièces s'explique par l'importance de la musique dans leur construction dramatique. En dépit de cette prégnance musicale, il convient de noter que *The Colleen Bawn*, *Aristocrats* ou *Blake* relèvent du théâtre, et non de l'opéra. Pour *The Colleen Bawn*, le changement de genre se produisit en 1862, lorsque la pièce – transformée en opéra – fut jouée à Covent Garden, sous le titre de *The Lily of Killarney* et devint l'œuvre majeure du compositeur Sir Julius Benedict. Or si, comme l'original, cet opéra comportait une ouverture, il comprenait dix-huit chansons de plus que *The Colleen*

7. Mary C. Henderson, *Theatre in America*, New York, Abrams, 1988, p. 54.

8. Augustin Filon, *The English Stage*, quoted in Andrew Parkin (ed.), *op. cit.*, p. 15.

9. A l'Abbey Theatre.

10. Notamment *Wonderful Tennessee, Give Me Your Answer, Do!*

11. Elle a été publiée en partie dans *The Irish University Review* 32 :1, ed. Anthony Roche, Special Issue *Thomas Kilroy* (Spring / Summer, 2002), pp. 159-63.

Bawn, ainsi que vingt-quatre livrets d'accompagnement sous forme d'arrangements pour piano.

Étant donné que la musique joue un rôle non négligeable dans la plupart des représentations contemporaines, on pourrait s'étonner de la mise en avant de cet élément comme facteur de caractérisation dramaturgique. Les choix musicaux effectués par un metteur en scène, en fonction de la lecture qu'il souhaite présenter au public, sortent du cadre de la présente étude. Par musique, il faut entendre ici, non la musique de scène, mais celle que l'auteur a retenue et à laquelle il fait référence dans sa pièce. Sa présence et sa forme varient – expressément mentionnée dans les dialogues ou tenue à l'écart dans un paratexte – elle constitue un élément central dans la construction de l'œuvre. Qu'il s'agisse de chants, accompagnés ou non par des instruments, ou d'airs de musique, la musique s'intègre de manière forte dans les trois pièces et pourrait caractériser en partie l'approche dramaturgique des auteurs.

Dans *The Colleen Bawn*, la prégnance de l'élément musical s'affirme grâce au détail de l'information fournie au lecteur et aux futurs metteurs en scène. Les paroles des quatre chansons figurent en fin d'ouvrage, et chaque texte est précédé de sa partition. À la lecture, cette actualisation visuelle de la présence de la musique dans la représentation surgit comme le rappel d'une approche théâtrale revendiquée, où le texte s'inscrit dans un partenariat musical indéniable, qui reste à définir. Les mélodies composées par Thomas Baker spécifiquement pour *The Colleen Bawn* sont donc reproduites en fin d'ouvrage – à l'exception de l'ouverture.

Sur le plan éditorial, force est de constater que les liens implicitement établis par l'auteur entre texte et musique ne sont que rarement pris en compte. En effet, la reproduction des partitions traduit indirectement une interrogation quant au statut de la musique, ou même révèle des présupposés éditoriaux concernant l'approche théâtrale, selon lesquels la musique n'occuperait qu'une place subalterne. Si l'on en juge par le nombre substantiel de coquilles dans les partitions, la reproduction d'un accompagnement musical relève sans doute davantage d'un souci d'authenticité mémorielle que d'une véritable inclusion des mélodies dans un projet dramaturgique. Pour mieux cerner l'approche théâtre-musicale de Boucicault dans *The Colleen Bawn*, il convient de souligner que la présence de chansons et de partitions en fin d'ouvrage ne constitue pas une exception. Ainsi, dans *The Shaughraun* figurent quatre chansons, dont *The Jug of Punch*, qui n'a pas donné lieu à une création musicale originale, dans la mesure où la mélodie correspond globalement à une version commune du folklore irlandais. Parmi les quarante-deux pièces écrites par Boucicault, les « irlandaises » ne jouissent pas toutes d'un statut musical particulier. On

notera cependant que ses autres œuvres dramatiques ne semblent pas avoir bénéficié de tels accompagnements musicaux.

A l'inverse de Boucicault, dans *Aristocrats* Friel étoffe la liste des personnages par un discours d'escorte introductif dans lequel il annonce le recours à un accompagnement musical. Il précise qu'il s'agit d'œuvres pour piano de Chopin et impose une chronologie de diffusion :

Acte I

Scherzo n° 2 en si bémol mineur, Op. 31.

Ballade en sol mineur, Op. 23.

Valse en sol bémol majeur, Po. 70, n° 1

Sonate n° 3 en si mineur, Op. 58 (troisième mouvement, largo)

Valse en la bémol majeur (posthume)

Valse en mi bémol majeur (posthume)

Acte II

Etude en mi majeur, Op. 10, n° 3.

Nocturne en fa dièse majeur, Op. 15, n° 2.

Acte III

Sonate n° 2 en Si bémol mineur, Op. 35 (Troisième mouvement)

Ballade en la bémol majeur, Op. 47.

La précision du recensement des extraits musicaux met à jour une approche dramatique particulière. Dans *The Colleen Bawn*, on peut imaginer qu'un metteur en scène procède à des coupes dans la pièce qui, sous une forme extrême, pourrait conduire à une élimination des parties musicales. Dans *Aristocrats*, l'imbrication de la musique et du texte rend inconcevable une mise en scène qui ferait l'impasse sur la musique. Cette perte d'autonomie du metteur en scène révèle la manière dont Friel exerce son pouvoir de dramaturge. Elle indique également que la musique fait partie intégrante de l'œuvre, tissant ainsi un autre rapport au texte.

Contrairement aux deux dramaturges précédents, dans *Blake*, Thomas Kilroy présente ses objectifs musicaux dans un autre cadre énonciatif, puisqu'il s'adresse directement aux futurs acteurs ou metteurs en scène, auxquels il confie son manuscrit :

While there have been numerous musical settings of Blake's poetry over the years, including some of the lyrics used in the play, I would want to work with new compositions. I have a composer in mind. Obviously, the choral passages in the play will undergo transformations when a composer is in place. The singing should be unaccompanied ¹².

12. Thomas Kilroy, *op. cit.*, p. 3.

Thomas Kilroy annonce clairement ses ambitions musicales. Elles le rapprochent de Boucicault puisque, comme son prédécesseur, il envisage de collaborer avec un compositeur contemporain. La création musicale fait partie intégrante de son projet dramaturgique, et elle voit son importance reconnue par l'impact qu'elle ne manquera pas d'avoir sur la forme définitive du texte. Les attentes musicales du dramaturge s'inscrivent dans l'œuvre au moment de l'écriture, et l'orchestration préalable à la représentation constitue la première étape d'une collaboration ultérieure. Pour Kilroy, le partenariat envisagé n'implique aucun renoncement et, conformément à ses conceptions en matière de collaborations théâtrales¹³, il exprime clairement la voie qu'il aimerait suivre : « The singing should be unaccompanied ».

Qu'il s'agisse de Boucicault, Friel ou Kilroy, l'essentiel dans cette première approche des rapports entre le texte dramatique et ses représentations futures réside dans la manière dont les interactions sont envisagées. Par delà les différences entre les auteurs, le point de convergence des trois projets dramaturgiques se situe dans la place essentielle octroyée à la musique comme élément constitutif des œuvres.

Une fois établie l'exigence des auteurs concernant une exécution musicale en présence des spectateurs, se pose la question des liens qui unissent texte et musique. A des degrés divers, qui n'excluent pas d'autres explications, on constate en général que l'histoire mise en scène justifie l'irruption de la musique pendant la représentation.

Outre les chants interprétés par quelques personnages, Boucicault mentionne la musique comme illustration sonore d'une fête, tandis que Friel octroie l'un des rôles principaux à une pianiste. La musique surgit comme l'expression spontanée de sentiments, réponse à la demande d'un personnage ou jeu de reconnaissance d'un morceau. Dans le respect des lois de la vraisemblance, Claire interprète un certain nombre d'œuvres de Chopin, tout en restant invisible en tant qu'artiste. L'écoute des prouesses pianistiques de la jeune femme suscite des réactions diverses. Elles s'étendent du jeu à l'émotion, ou justifient des propos d'autres personnages, tandis que les interactions entre texte et musique contribuent à étayer la vraisemblance des situations.

On constate que la musique peut se substituer au texte et devenir un mode de caractérisation. Ainsi, le contraste entre le jeu de Claire et celui d'Anna sert à mieux définir la sœur absente :

13. Thomas Kilroy : « I see the director as someone who will help you to imagine the final text », in Thomas Kilroy, Interview, « New Voices in Irish Theatre : an Interview with Thomas Kilroy, » by Paul Brennan and Thierry Dubost, *Etudes Irlandaises* 26.1 (Printemps 2001), p. 8.

Anna. But before I'm going any further, I'm going to play the violin for you – a little piece you always liked me to play for you : the Gartan Mother's Lullaby. [...] *She plays a few bars of the music – the playing of a child*¹⁴.

Friel établit un rapport direct entre l'exécution du morceau par Anna et sa personnalité telle qu'on la devine. Il s'inscrit ici dans une perspective dramatique réaliste. Le contexte explique, puis justifie, la présence de la musique dans la pièce. Tout décalage par rapport aux attentes devient immédiatement signifiant comme mode de construction d'un réel imposé au spectateur.

La musique instrumentale nourrit *The Colleen Bawn* et *Aristocrats*, à l'inverse de *Blake*. C'est pourquoi, sur le seul plan de l'expression musicale, les chants constituent l'unique point de convergence entre les trois pièces. Dans *The Colleen Bawn*, les chants s'expliquent par un contexte, et les mélodies se voient en général confinées dans des rôles d'accompagnement musical. Dans *Aristocrats*, les constructions chantées suivent un modèle proche de celui de Boucicault. En effet, le chant, à l'inverse de l'unicité de l'interprétation instrumentale, relie entre eux les interprètes, et s'affirme graduellement comme un mode d'agrégation affectif. Dans *Blake*, Kilroy marque sa différence. Il délaisse quelque peu les stratégies de distanciation qu'il affectionne, mais situe néanmoins les chants dans une autre perspective que ses prédécesseurs. On constate que le chant reste en partie extérieur à l'action, dans la mesure où il s'agit davantage d'exprimer un accès à un monde intérieur que d'étayer la description d'un univers réaliste.

Après ce bref aperçu des articulations entre la musique et le texte, où l'on constate que la musique se trouve essentiellement motivée par les situations théâtrales représentées, il convient sans doute de s'interroger sur la place de la musique dans la construction de l'œuvre. Contrairement à Boucicault et Kilroy, Friel connaissait les compositions de Chopin lorsqu'il écrivit *Aristocrats*, d'où un impact probable sur son élaboration dramatique. Malgré l'ignorance partielle de Kilroy et Boucicault quant au contenu musical précis qui allait accompagner leur pièces, il vaut de noter que les trois dramaturges prennent en compte cette dimension de diverses manières, comme l'atteste l'importance relative octroyée à l'ouverture. *Aristocrats* l'annonce comme suit :

Early afternoon on a very warm summer day.
The opening bars of Scherzo n° 2 in B flat minor fill the study and the lawn, then fade to background.

14. Brian Friel, *op. cit.* p. 304.

Tom Hoffnung is seated at the table in the study, copying the titles of books into his notebook ¹⁵.

Friel se place ici dans une perspective théâtrale bourgeoise, où la musique s'apparente à un élément du décor. Elle sert essentiellement d'arrière-plan pour la caractérisation de l'atmosphère de ce jour d'été, et permet d'échapper à un silence inaugural que l'auditoire pourrait mal interpréter. En effet, les premiers échanges verbaux n'interviennent qu'après un rituel convenu, qui rassure les spectateurs, accentuant le caractère ordinaire des actions représentées. Dans cette vision apéritive de la représentation, Chopin sert en quelque sorte de musique d'ambiance, mais malgré l'absence de mise en relief initiale, cette partie musicale pourrait jouer un rôle de premier plan. Si, comme il le fait à l'acte trois, Friel avait opté pour la sonate n° 2 en si bémol mineur (la marche funèbre), et non le scherzo n° 2 en si bémol mineur, la dimension mortuaire probablement reconnue par l'auditoire aurait donné un autre ton à cette ouverture. Tel n'est pas le cas, et si l'on se place dans une optique de réception, on constate que rien n'invite le spectateur à donner un sens particulier à une parure musicale noyée dans un ensemble. Dans *Aristocrats*, la musique ne devient véritablement significative comme élément constitutif de l'œuvre que lorsque le scherzo joué en ouverture se fait à nouveau entendre en guise de présentation sonore de Claire, la pianiste.

En ce qui concerne Boucicault, il s'avère plus difficile d'éclairer son projet dramaturgique grâce aux signes musicaux qui marquent le début du drame, notamment pour des raisons temporelles. Les conventions théâtrales varient avec le temps, d'où la difficulté d'une évaluation précise des attentes du public et de l'auteur pour l'ouverture de *The Colleen Bawn*. Pragmatique, le dramaturge se contente d'informations minimales, au nombre desquelles figurent les instructions suivantes : « Music-seven bars before the curtain » ¹⁶. A l'inverse de la perspective adoptée par Friel, qui apposait le sceau de l'ordinaire en préparation d'un spectacle convenu, Boucicault agit différemment en octroyant à la musique une place particulière. A l'évidence, l'absence de partition pour l'ouverture musicale fait entrave à toute étude de contenu, mais une analyse structurale atteste de son importance. L'indication scénique l'annonce explicitement, grâce à l'évocation des sept mesures au cours desquelles l'auditoire attend le lever de rideau. S'agissait-il d'obtenir le silence ? Sans doute, mais la musique d'ouverture, composée spécialement pour cette pièce, avait une vocation plus large. Semblable

15. *Ibid.*, p. 235.

16. Dion Boucicault, *op. cit.*, p. 192.

aux trois coups qui signalent parfois le début d'un spectacle, elle s'imposait assurément comme marqueur d'une convention, mais servait également à « donner le la ».

A la différence de ses prédécesseurs, Kilroy ancre l'ouverture de *Blake* dans la double tradition musicale du chant religieux et du *sean nos*¹⁷ en accordant une place centrale à la voix : « In the darkness of the theatre a single male voice sings »¹⁸. Connaissant l'importance que Thomas Kilroy attache à la première image scénique – étape essentielle du rapport qui va s'instaurer avec les spectateurs – on mesure la valeur de cette monodie initiale. Apparemment, Kilroy renoue avec la tradition de Boucicault, lorsqu'il octroie une place essentielle à la musique par l'unicité de la référence qu'elle constitue du fait de l'obscurité scénique. Il s'agit en premier lieu de donner le ton de ce qui va suivre, mais différemment, d'annoncer peut-être une optique théâtrale non exclusivement logocentrée, qui affirme la prééminence de la représentation. A l'inverse de Boucicault et de Friel, qui utilisent la musique dans une perspective d'accompagnement presque direct des situations représentées, Kilroy renvoie au chant, sinon comme mode de distanciation de type brechtien, au moins dans une perspective de déréalisation du dialogue. Le chant permet l'affichage d'un rituel, en insistant sur la théâtralité, sachant que les échos sonores ne se limitent pas à une mise à distance.

Sans prolonger par le détail une réflexion sur la place de la musique dans l'œuvre dramatique, il convient de prendre note de son importance sur un plan formel. Friel s'inscrit dans une tradition perceptible chez Boucicault où, bien que la musique ne marque pas en elle-même une progression immédiatement signifiante, elle conduit à des effets de reconnaissance aux conséquences variables. Le tempo musical donne un accent spécifique à chaque scène, et les mélodies placent l'auditoire dans un esprit de réception approprié. Dans le cadre de représentations ordinaires, Chopin permet à Friel de créer une atmosphère, à l'instar de Baker pour Boucicault. Outre l'utilité émotionnelle – contenue ou subvertie – qui consiste à offrir un accompagnement musical à l'action, les intermèdes musicaux procurent au dramaturge la cohérence d'un tempo, dont la maîtrise par l'écriture seule constitue un point délicat lors de la conception de l'œuvre.

L'impact scénique de la musique, ses liens avec l'écriture dramatique renvoient également à la dimension ethnique des œuvres interprétées. La syntaxe et le lexique des chansons de *The Colleen Bawn*

17. Pour une définition non minimaliste du *sean nos*, on consultera avec profit : Fintand Vallely (ed.), *The Companion to Irish Traditional Music*, Cork, Cork UP, 1999.

18. Thomas Kilroy, *op. cit.*, p. 5.

soulignent leur caractère irlandais. Sur un plan uniquement musical, peut-on considérer que les quatre partitions qui accompagnent la pièce présentent les caractéristiques de la musique irlandaise traditionnelle, en leur donnant une visibilité ethnique pendant la représentation ?

A l'évidence, envisager la musique comme signe ethnique paraît délicat dans la mesure où les spécialistes de musique irlandaise ne s'accordent pas entre eux sur un ensemble limité de critères formels, précisant quelquefois que la distinction ultime s'opère lors de l'audition. Que dire de l'écriture musicale des quatre chansons de la pièce ? Elles paraissent se rattacher à un faisceau d'indices convergents qui permettent une caractérisation ethnique globale. Seule *Oh, Limerick is beautiful* est écrite sur un mode ternaire, mais parmi les trois autres qui sont en binaire, deux sont à trois temps, à la noire. Trois chansons sur quatre semblent écrites sur un mode pentatonique, avec une forte récurrence des mêmes notes, conformément à l'usage¹⁹. En ce qui concerne les intervalles, quelques octaves apparaissent parmi une majorité de secondes ou de tierces, et s'il faut noter deux quintes et une quarte, on dénombre également des sixtes, que certains musicologues considèrent comme le sceau d'un véritable air irlandais²⁰. La structure musicale des morceaux s'avère également révélatrice, puisque dans *Oh, Limerick is beautiful*, qui compte dix-sept mesures, on observe une reprise à l'identique des mesures deux, trois, quatre et cinq lors des mesures quatorze, quinze, seize et dix-sept, tandis que les mesures six, sept et huit étaient intégralement rejouées aux mesures dix, onze et douze. A cela il faut ajouter des reprises mélodiques, avec changement d'intervalle, ou des calques rythmiques avec des variations mélodiques. Deux chansons commencent de manière identique, deux croches, ré-mi, suivies d'une noire, fa dièse, sachant que ce motif fait écho par effet de miroir à une ouverture rythmique traditionnelle, deux croches, sol-mi, suivies d'une noire, ré, ouverture musicale dont Tomas O'Canainn déclare qu'elle est « so common in Irish music as to have become almost a cliché »²¹.

Une étude rythmique plus poussée permettrait peut-être de mieux cerner le caractère irlandais de l'œuvre, mais si la convergence des éléments caractéristiques signalés jusqu'alors n'apparaissait pas convaincante, il resterait le test final, une écoute de la ligne mélodique de ce chant en ré majeur. Enfin, en ce qui concerne la dimension ethnique de la pièce et de la musique, il faut sans doute replacer *The Colleen Bawn*

19. Cf. Tomas O'Canainn, *Traditional Music in Ireland*, Ossian, Cork, 1993, p. 27.

20. « Bunting felt that the interval of the sixth was a very significant one and considered it to be almost the hallmark of a truly Irish tune » (Tomas O'Canainn, *op. cit.*, p. 27).

21. *Ibid.*, p. 37.

dans son contexte théâtral, et se souvenir que les mélodrames aux musiques irlandaises faisaient recette aux Etats-Unis.

Brian Friel rompt avec la tradition d'un accompagnement musical irlandais en construisant *Aristocrats* autour d'œuvres de Chopin. Les nocturnes interprétés par Claire pourraient être indirectement placés sous le signe d'une filiation irlandaise, puisque Chopin a développé ce mode d'expression musicale inventé par Field, mais les scherzos, sonates et autres valse diffusent ostensiblement des sonorités étrangères. Les airs de Chopin qui nourrissent la pièce expriment ici une appartenance culturelle distincte, greffe artificielle mortifiée, à l'image d'un monde qui a tenté de se constituer autour d'une différence intenable, et dont le dramaturge retrace l'agonie. On relève donc une opposition entre la musique instrumentale – qui apparaît de manière autonome au cours de la pièce – et l'accompagnement musical des chansons, dont la valeur diffère.

Sur le plan musical, dans sa reprise contemporaine du drame de Boucicault, Friel retrouve certains axes forts du mélodrame. Dans *The Colleen Bawn*, l'air du quadrille marquait l'irruption d'une musique étrangère et s'affirmait comme la construction symbolique d'une frontière entre deux mondes. Les chants renvoyaient à une culture irlandaise dévalorisée, traduction musicale d'une appartenance à une classe inférieure, écho des accents et d'une syntaxe paysanne qu'il fallait voir disparaître afin d'accéder à une certaine reconnaissance sociale. En effet, dans *The Colleen Bawn*, les interprètes des chants irlandais appartiennent aux classes inférieures. Dans *Aristocrats*, sans que la distinction soit aussi opératoire, on constate que les chants qui rassemblent les protagonistes renvoient à une vision de l'Irlande susceptible d'être partagée par d'autres personnages. En revanche, seuls les mélomanes se délectent des airs de Chopin que Claire interprète, et cette connaissance familiale de l'artiste polonais devient un signe d'appartenance à une certaine classe sociale.

Lorsque la musique classique constitue un repère d'appartenance de classe, les chants peuvent, à l'inverse, servir de marqueurs sociaux²², et devenir des facteurs d'exclusion :

Sheelah. Come now, Eily, couldn't ye cheer up his reverince wid the tail of a song ?

22. A cet égard, il faut prendre en compte la musicalité de l'accent irlandais : « Father Tom. Drink ! and while the thrué Irish liquor warms your heart, take this wid it. May the brogue of ould Ireland niver forsake your tongue – may her music niver lave yer voice – and may a true Irishwoman's virtue niver die in your heart ! » (Dion Boucicault, *op. cit.*, p. 208).

Eily. Hardress bid me not sing any ould Irish songs, he says the words are vulgar ²³.

La vulgarité devient le maître mot d'une distinction sociale que Boucicault et Friel mentionnent dans leurs œuvres de manière voisine. Dans les deux cas, les dramaturges soulignent la dimension ethnique des chants, lesquels font l'objet d'une censure familiale pour cause d'irlandité trop perceptible – caractéristique nationale que les personnages font rimer avec vulgarité – d'où l'interdit énoncé par le membre le plus respecté du groupe. Les deux dramaturges relient donc les chants à une culture irlandaise, acceptée ou non, sachant que la musique sert quelquefois de marqueur d'altérité lorsqu'elle renvoie symboliquement à un monde partiellement étranger à la culture des habitants. A l'instar du quadrille de *The Colleen Bawn*, qui atteste de la présence de barrières sociales, la disparition finale de Chopin dans *Aristocrats* renvoie à un basculement vers un autre monde :

Claire (*Calmly*) I'm suddenly sick with Chopin – isn't that strange ? Just suddenly sick of him. I don't think I'll ever play Chopin again.

(*Silence. Then Eamon begins to sing softly*)

Eamon 'Oh, don't you remember Sweet Alice, Ben Bolt... ²⁴

Au cours de la dernière scène, la musique traditionnelle reprend droit de cité quand des paroles s'associent à un air de piano, sous la forme d'un chant que les enfants entonnaient sous la conduite de leur mère. La modification des sources musicales entraîne donc un changement d'univers de référence. Sans figurer un retour à une unité susceptible de perdurer, l'union des voix manifeste néanmoins la possibilité de définir une appartenance familiale autour d'une identité irlandaise reconnue. En digne héritier de Boucicault, expert en dénouements heureux, Friel ne résiste pas au plaisir de réchauffer le cœur des spectateurs du samedi soir, en terminant sa pièce en chansons. Cette facilité conclusive permet de constater que Friel construit la fin du drame autour d'un renversement des références musicales, d'une manière qui indique combien ses choix musicaux expliquent en grande partie son architecture théâtrale.

Les hypothèses formulées concernant la dimension ethnique de la musique et ses conséquences sociales impliquent que l'on se place brièvement dans une perspective de réception afin d'en vérifier la validité. Qu'advient-il si le public qui assiste au spectacle appartient à une autre sphère culturelle ? Dans ce cas, on constate que les spectateurs peuvent

23. *Ibid.*, p. 208.

24. Brian Friel, *op. cit.*, p. 325.

néanmoins établir une cohérence entre ce qu'ils entendent pendant la représentation et le sens que les dramaturges cherchent à transmettre, grâce aux explications fournies par les personnages. Les chants irlandais deviennent ethniquement signifiants, non seulement dans la mesure où la musique d'accompagnement serait ostensiblement irlandaise, mais parce que de telles références culturelles sont socialement marquantes, et manifestent une appartenance à une classe inférieure.

A l'inverse de Friel et Boucicault, Kilroy n'utilise pas la musique comme marqueur communautaire. Pendant la représentation, l'expression musicale occupe une place essentielle, car les voix accompagnent le parcours existentiel des protagonistes, sans que l'approche soit réaliste. Dans *Blake*, les chants – notamment les monodies – renvoient à un environnement culturel original, non immédiatement signifiant sur un plan social. Lorsque le personnage chante, la mélodie témoigne de son union avec un monde supérieur, ou d'un accès à une vision poétique. C'est pourquoi les chants ne se réduisent pas à un accompagnement lyrique, et renvoient chaque fois à un état spécifique des êtres. Le chant de Blake, celui d'une voix mâle unique, celle de jeunes garçons – des sopranos – ou enfin, celle du chœur, marquent chaque fois l'accès à une autre dimension :

Dr. Hibbel : He has told me that he dreams, constantly, of children singing –

Catherine : Ay, that he does. (*Slowly*) He says that children are still close to the Small Eternity in the clod of earth before the journey to the Great Eternity on the other side ²⁵.

Après la conversation entre le Dr Hibbel et Catherine, le public situe le chant à plusieurs niveaux. Il devient non seulement un accompagnement musical qui rythme la pièce et procure un plaisir auditif au spectateur, mais également une entrée dans le monde intérieur de Blake, auquel le public accède grâce aux conventions dramatiques :

Firstly, a single, boy soprano in the darkness singing the following first four lines, then a chorus of children singing the second four lines ²⁶.

La noirceur scénique sert à la fois de marqueur temporel, annonce d'un changement de situation, et d'adjuvant au pouvoir de la musique puisque l'auditoire voit son interaction scénique limitée à l'audition pendant les deux premiers quatrains. Lorsque le plateau s'éclaire, la posture de Blake signale son activité d'écoute, alors que ses compa-

25. Thomas Kilroy, *op. cit.*, p. 23.

26. *Ibid.*, p. 25.

gnons ignorent tout de ses impressions mentales. Là où Boucicault emploie quelquefois la musique pour souligner le caractère tragique de l'action représentée, Friel pour insister sur le caractère réaliste des situations, Kilroy la définit sur d'autres plans, notamment celui de l'ouverture sur le monde intérieur du personnage.

La scène finale de *Blake* permet de mieux cerner les écarts entre les dramaturges, dans la mesure où la récitation des chœurs s'effectue en phase avec la projection d'images extraites de *Jerusalem* :

Blown up copies of ten plates from Jerusalem (as follows) drift upwards on the white sheet during the singing of the single male voice and the choral singing of the lunatics.

The effect is of sheets rising into the atmosphere. The singing chorus of the lunatics should be supplemented so that we have the effect of a huge massed choir²⁷.

A mesure que les images apparaissent, l'auditoire entend le chœur des fous, puis une voix de basse sur laquelle s'était ouverte la pièce, le tout parfaitement coordonné, selon le souhait du dramaturge, puisque celui-ci désire que « The final note coincides with the final plate ». *Blake* ne s'achève pas sur un épisode de la vie du poète, mais sur la rencontre d'une série de visions qui trouvent un écho sonore dans les voix mélangées des interprètes. Là où Boucicault concluait sur un double mariage, Friel sur une appartenance momentanément affichée, Kilroy – en partie grâce aux chœurs – déplace son champ d'investigation vers le mystère de la création, proposant une réponse sous forme d'un appel aux sens comme mode d'appréhension de l'œuvre d'art.

Une fois dressé le constat d'une présence musicale variable dans les trois œuvres retenues, peut-on esquisser des rapprochements entre les dramaturges ? Par delà les points de convergence ponctuels signalés au cours de ce travail, il semble que l'utilisation de la musique renvoie chaque fois à un projet esthétique différent, mais qu'une ligne de partage apparaît entre Kilroy et ses deux compagnons. Boucicault, maître *es* mélodrame, offre à son public une musique spécifique, parfois redondante avec les événements présentés sur scène, afin d'inviter les spectateurs à une identification avec les malheurs qui accablent ses héros. Les codes de l'expression émoive, tout en s'appuyant sur un fond réaliste, transgressent à l'occasion cet ancrage dans une plausibilité de bon aloi, pour le plus grand plaisir du public, qui peut alors laisser libre cours à son émotion. Révérence gardée envers celui que beaucoup considèrent aujourd'hui comme la figure majeure du théâtre en Irlande, Friel paraît s'inscrire dans cette démarche mélodramatique. Il conserve la tradition

27. *Ibid.*, p. 65.

initiée par Boucicault, avec des objectifs apparemment plus élevés mais, en définitive, leur projet esthétique varie peu. Dans les deux cas, l'utilisation de la musique relève d'une approche esthétique qui s'apparente à un coloriage musical. Les deux dramaturges utilisent un mode d'expression jugé sémantiquement signifiant afin de conforter l'architecture de leurs œuvres, et noient la musique dans un canevas dramaturgique dont elle ne peut sortir de manière autonome. A l'inverse des parti-pris d'un théâtre de certitudes, sinon du réconfort, Kilroy rompt avec cette tradition et octroie à la musique une place d'importance, non immédiatement référentielle. Le chant ne soutient pas l'expression d'un sens unique et cohérent par rapport à l'action représentée. Il marque un pas vers une tentative de théâtre total, où s'entrecroisent le texte, le geste de l'acteur et les images projetées, loin des certitudes de Friel et Boucicault. Le manque de signifiante immédiate de la musique s'affirme alors non selon une lecture absurde mais, comme souvent dans les œuvres de Kilroy, l'accès à l'entendement du message dramatique n'est envisageable que lorsque la multiplicité des sources est reconnue.

Eprouver, ressentir plutôt que comprendre et maîtriser, telle serait la différence majeure entre le projet esthétique de Kilroy et ceux que Boucicault et Friel proposent à leur public. Contrairement à l'usage qu'en font les autres dramaturges, la musique permet à Kilroy de construire un théâtre qui, dans son questionnement sur les êtres et sur l'art, récuse l'importance absolue de la signification et qui s'impose dans ses dimensions plurielles comme mode d'ouverture sur la multiplicité des sensations et des sens.