



# *Federal Theatre Project (1935-1939)*

contexte & enjeux / context & issues



Émeline Jouve & Géraldine Prévot (dir.)

II. Orson Welles et ses compositeurs : une cohésion sociale et politique autant qu'artistique · François Thomas

Le *Federal Theatre Project (FTP)* constitue une aventure singulière dans l'histoire du théâtre américain, inédite à l'époque et jamais réitérée sous cette forme. Dirigé pendant ses quatre années d'existence, de 1935 à 1939, par l'autrice, dramaturge et metteuse en scène Hallie Flanagan, il s'inscrit dans l'ensemble des mesures mises en place par l'administration Roosevelt dans le cadre du programme du *New Deal*, au sein de la *Work Progress Administration (WPA)* dirigée par Harry Hopkins. *Federal Theatre Project (1935-1939): contexte et enjeux* constitue la première étude française d'envergure sur cette période essentielle de l'histoire du théâtre américain. En mêlant approches transversales et études de cas, ce volume rassemblant les contributions de chercheuses, chercheurs et artistes se propose de mettre en lumière les angles morts et les figures oubliées de cette période de l'histoire théâtrale américaine, faisant le pari que ces oublis eux-mêmes racontent quelque chose de l'historiographie de cette période et, en retour, des regards contemporains que nous pouvons porter sur elle. L'ouvrage s'inscrit dans une perspective résolument transdisciplinaire, à l'image de ce que fut le *FTP*, en proposant des articles sur le théâtre à proprement parler mais aussi la musique et le cinéma.

The Federal Theatre Project (FTP) is a singular adventure in the history of American theater, unprecedented at the time and never repeated at such. Headed during its four years of existence, from 1935 to 1939, by the author, playwright and director Hallie Flanagan, it is part of the program set by the Roosevelt administration as part of the New Deal, within the Work Progress Administration (WPA) directed by Harry Hopkins. *Federal Theatre Project (1935-1939): Context and Issues* is the first French volume on this essential period in the history of American theater. By combining cross-disciplinary approaches and case studies, this volume, which brings together contributions from researchers and artists, aims to shed light on the blind spots and forgotten figures of this period of American theatrical history, considering that these omissions themselves tell us something about the historiography of this period and, in turn, about the contemporary views we can take on it. The book is resolutely transdisciplinary, as was the FTP, with articles on theater itself, but also on music and film.

Émeline Jouve & Géraldine Prévot (dir.)

*Federal Theatre Project*  
(1935-1939)

contexte & enjeux / context & issues

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université  
et des unités de recherche CAS (Université Toulouse Jean-Jaurès)  
et HAR (Université de Paris-Nanterre)



Les SUP sont un service général de la faculté des lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2023

Couverture : Michaël BOSQUIER

Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac) / 3 d2s (Paris)

**SUP**

Maison de la Recherche  
Sorbonne Université  
28, rue Serpente  
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

DEUXIÈME PARTIE

**Le théâtre de la crise :  
croiser les échelles et les esthétiques**



# ORSON WELLES ET SES COMPOSITEURS : UNE COHÉSION SOCIALE ET POLITIQUE AUTANT QU'ARTISTIQUE

*François Thomas*  
*Université Sorbonne Nouvelle / Ircav*

Orson Welles, à l'âge de 20 ans, a fait ses débuts de metteur en scène professionnel new-yorkais au Federal Theatre, où il a travaillé de janvier 1936 à juin 1937. À l'initiative du producteur John Houseman, il y a monté quatre spectacles : le premier au sein du *Negro Theatre Project* qui présentait des pièces anciennes ou contemporaines entièrement interprétées par des Noirs, les suivants au sein du *WPA Project 891*, voué au théâtre classique, que Houseman a obtenu de fonder. Cette année et demie passée au Federal Theatre n'est pas à proprement parler une période autonome de la carrière de Welles, car une continuité artistique relie cette aventure à celle de la compagnie de répertoire que Houseman et Welles ont créée dans la foulée, le Mercury Theatre, qui a monté six pièces jusqu'en mars 1939. Si l'on se permet d'annexer à l'ère du Federal Theatre un spectacle que Welles a supervisé parallèlement pour un conservatoire de musique, les compositeurs qu'il a engagés au Mercury étaient sans exception ceux qu'il a fréquentés grâce au Federal Theatre.

Welles collabore ainsi avec cinq compositeurs de musique savante, incarnant la modernité américaine en pleine expansion, qui œuvrent pour la scène aussi bien que pour le concert et forment un milieu artistique relativement homogène : par ordre d'entrée en lice, Virgil Thomson, Paul Bowles, Aaron Copland, Lehman Engel et Marc Blitzstein. Quand Welles est recruté par le Federal Theatre, Thomson et Copland font figure d'ainés, ayant respectivement 39 et 35 ans, tandis que Blitzstein a 30 ans, Bowles et Engel 25 ans. Houseman, lui, a 33 ans.

Comment un jeune homme de 20 ans parvient-il à réunir la fine fleur des compositeurs installés ou prometteurs de son temps ? Comment se définit la cohérence de ce cercle de musiciens ? Quel sera l'apport de leur fréquentation par Welles aux mises en scène théâtrales, aux dramatiques radiophoniques et aux films qu'il créera par la suite ? Faut-il considérer ces musiciens d'abord comme les collaborateurs de Welles ou comme ceux de Houseman ? Autant de questions permettant de mieux comprendre le milieu artistique, culturel et politique dans lequel baigne Welles à ses débuts et l'influence de ce milieu sur la suite de sa carrière, en même temps qu'elles fournissent

l'occasion de brosser le portrait d'une ère de la musique de spectacle new-yorkaise, alors que se joue l'invention d'un art national américain.

## LA CHRONOLOGIE DES COLLABORATIONS, DU FEDERAL THEATRE AU MERCURY THEATRE

La vie artistique et sociale de Welles à ses débuts dans le théâtre new-yorkais est fortement influencée par Houseman et par le mentor musical et ami proche de celui-ci, Virgil Thomson<sup>1</sup>.

142 À l'automne 1933, Thomson a fait faire à Houseman, qu'il ne connaissait pas, ses débuts au théâtre en lui proposant de monter, dans le Connecticut puis à New York, son opéra excentrique *4 Saints in 3 Acts* écrit des années plus tôt sur un livret de Gertrude Stein. La distribution de cet opéra situé au XVI<sup>e</sup> siècle où Thérèse d'Avila et Ignace de Loyola croisent une vingtaine d'autres saints espagnols réels ou imaginaires était entièrement composée de Noirs, à l'initiative de Thomson. *4 Saints in 3 Acts*, acclamé à sa création en février 1934, a tenu six semaines à Broadway, ce qui faisait de lui l'opéra resté le plus longtemps à l'affiche. Thomson a choisi le novice Houseman parce qu'il pensait le contrôler, mais cela a donné naissance à la carrière artistique de Houseman en même temps qu'à une vive amitié et à des décennies de collaboration intermittente.

Quand Houseman, à l'automne 1935, est nommé codirecteur du *Negro Theatre Project* avec l'approbation de la communauté noire, il a déjà repéré Welles dans *Roméo et Juliette* de William Shakespeare où il faisait ses débuts à Broadway en interprétant deux personnages secondaires, et il lui a offert le rôle principal, celui d'un milliardaire omnipotent presque sexagénaire, dans la « tragédie en vers » d'Archibald MacLeish *Panic* qu'il a coproduite en mars 1935, avec une musique de Thomson. Houseman mise maintenant sur Welles pour mettre en scène *Macbeth* de Shakespeare, que le jeune prodige transpose dans le Haïti du XIX<sup>e</sup> siècle. Leur « *Macbeth* vaudou » remporte un triomphe en avril 1936 au point de partir en tournée nationale avec une mise en scène simplifiée. Welles en demande la musique, qu'il veut exceptionnellement abondante, à Thomson. À côté de fanfares de trompettes ou de musiques de combat, le compositeur préfère signer surtout des arrangements, par exemple ceux de valse viennoises de Joseph Lanner pour le banquet au cours duquel le protagoniste voit apparaître le spectre de Banquo.

---

1 Sur Thomson, voir notamment Anthony Tommasini, *Virgil Thomson*, New York/London, W. W. Norton, 1997.



L'amitié de Houseman et Thomson détermine la succession chronologique des choix de compositeurs. Thomson présente à Welles son protégé Paul Bowles et lui fait l'éloge de Marc Blitzstein, que Houseman et lui connaissent à peine.

En septembre 1936, Bowles est ainsi le compositeur du premier spectacle du *WPA Project 891, Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche et Marc-Michel, librement transposé par Welles et le poète et danseur Edwin Denby dans un Paris qui ressemble beaucoup à l'Amérique rurale, sous le titre *Horse Eats Hat*<sup>2</sup>. Le futur romancier d'*Un thé au Sahara* mène alors de front la composition (qu'il abandonnera peu ou prou vers 1947) et la littérature. Il signe là sa première musique de scène. Thomson le conseille et orchestre sa partition, car Bowles est quasi autodidacte en la matière. Pour honorer le minutage réclamé, là aussi considérable, la solution est d'amalgamer des compositions originales, des arrangements d'œuvres précédentes de Bowles et des morceaux tombés dans le domaine public. En janvier 1937, Bowles enchaîne avec *La Tragique Histoire du docteur Faust* de Christopher Marlowe, dont il orchestre cette fois la plus grande part, après que Thomson a décliné la proposition et lui a cédé le projet.

En avril 1937, Welles fait un détour en montant l'opéra pour chanteurs adolescents d'Aaron Copland *The Second Hurricane*, sur un livret de Denby, pour un conservatoire new-yorkais où le compositeur enseigne, la Henry Street Settlement Music School, qui a prévu trois représentations<sup>3</sup>. Débordé par ses autres activités et manquant d'enthousiasme pour l'œuvre, Welles délègue partiellement la mise en scène à l'un de ses assistants. À l'origine de la commande passée à Copland se trouve Lehman Engel, chef d'orchestre du conservatoire, qui a lui-même signé des musiques de scène pour le Federal Theatre, a dirigé les créations américaines d'un opéra et d'une comédie musicale de Kurt Weill et fera une longue carrière entièrement vouée au spectacle : compositeur pour la scène, chef d'orchestre de comédie musicale. On lui doit des enregistrements historiques de grands classiques de la comédie musicale, ainsi que des livres indispensables, souvent réédités, sur cet art<sup>4</sup>.

2 Sur Bowles, voir notamment Christopher Sawyer-Lauçanno, *An Invisible Spectator*, London, Bloomsbury, 1989. La biographie plus récente de Virginia Spencer Carr (*Paul Bowles*, New York, Scribner, 2004) apporte de nombreuses informations complémentaires, mais ses passages sur la collaboration avec Welles sont émaillés d'erreurs.

3 Sur Copland, au sein d'une bibliographie giboyeuse, privilégions Howard Pollack, *Aaron Copland*, Champaign, University of Illinois Press, 2000; Elizabeth B. Crist, *Music for the Common Man*, Oxford/New York, Oxford UP, 2005; et Gayle Murchison, *The American Stravinsky*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2012.

4 Citons en particulier *Words with Music*, New York, Macmillan, 1972 et 1977. Sur la carrière d'Engel, le seul livre est son autobiographie, *This Bright Day*, New York, Macmillan, 1974.

En juin 1937, incursion autrement décisive dans le théâtre musical, Welles crée *The Cradle Will Rock*, « a play in music » (« une pièce en musique ») de Marc Blitzstein, qui est son propre librettiste et parolier<sup>5</sup>. C'est l'une des tentatives les plus ambitieuses de fonder une tradition opératique américaine, dont le caractère précurseur sera amplement reconnu, notamment par Leonard Bernstein qui s'en fera le champion et multipliera les déclarations d'admiration envers son aîné. Blitzstein choisit Engel pour chef d'orchestre. Quatre jours avant la première, sur ordre du gouvernement américain, la *Works Progress Administration* interdit au Federal Theatre toute nouvelle création avant plusieurs semaines, ce qui est interprété comme une censure déguisée à l'encontre de cet opéra engagé. Le soir de la première, leur théâtre étant cadenassé et surveillé par des vigiles, Welles et Houseman défient le gouvernement en emmenant la troupe et le public pour une représentation organisée au pied levé dans une autre salle une vingtaine de rues plus loin. Le syndicat des musiciens ayant défendu à ses adhérents de se produire hors du cadre de leur contrat, la solution est de faire monter le compositeur seul sur scène, au piano, tandis que certains des chanteurs, eux aussi menacés, se lèvent depuis les rangs d'un public électrisé pour tenir leurs rôles. L'opéra sera ensuite joué non consécutivement dans trois théâtres avec Blitzstein au piano seul, ascétisme qui en renforce l'impact militant. Il en reste une trace éloquente : le premier enregistrement quasi intégral d'un spectacle musical américain en 78 tours, où l'auteur joue au piano et lie les chansons entre elles avec un commentaire<sup>6</sup>. Engel tiendra sa revanche amicale en dirigeant, à la demande de Blitzstein, les premières représentations avec orchestre de *The Cradle Will Rock* au New York City Center en 1960.

Après avoir échoué à convaincre la *Works Progress Administration* de laisser sa chance à *The Cradle Will Rock*, Welles démissionne du Federal Theatre tandis que Houseman est congédié. Dans le domaine musical, toutefois, la continuité l'emporte quand le tandem, en août 1937, fonde le Mercury Theatre pour lequel Houseman trouve des mécènes et loue une salle au cœur de Broadway. Le Mercury propose plusieurs spectacles de répertoire en rotation rapide, pour un prix modique. En dehors d'une pièce de George Bernard Shaw pour laquelle il se passe de musique, Welles sollicite de nouveau les compositeurs avec lesquels il vient de travailler. Blitzstein signe ainsi les partitions de *Jules César* de Shakespeare (novembre 1937) et de *La Mort de Danton* de Georg Büchner (novembre 1938), Engel celle de la comédie élisabéthaine *Le Jour de fête*

5 Sur Blitzstein, voir notamment Eric A. Gordon, *Mark the Music*, New York, St. Martin's Press, 1989; et Howard Pollack, *Marc Blitzstein*, Oxford/New York, Oxford UP, 2012.

6 La distribution n'est pas celle d'origine, mais celle, légèrement modifiée, du Windsor Theatre, à Broadway, qui reprend la pièce pour trois mois en janvier 1938.

*des cordonniers* de Thomas Dekker (janvier 1938), Copland celle de la première partie, seule représentée, de *Five Kings* (février 1939), condensé de plusieurs pièces historiques de Shakespeare coproduit par la Theater Guild, laquelle jette l'éponge pendant la tournée de rodage, privant le spectacle de sa création new-yorkaise. Certaines de ces partitions mêlent musique originale et arrangements d'airs d'époque. Bowles, lui, participe au vaudeville à la française de William Gillette *Too Much Johnson* que le Mercury s'apprête à représenter dans une petite ville du Connecticut en août 1938. Il fournit une partition destinée à accompagner des séquences muettes filmées en 16 mm qui doivent servir de prologue et d'épisodes de liaison entre les actes. Welles renonçant à finir le montage et à projeter le résultat, la musique est abandonnée. Bowles en tire une suite baptisée *Music for a Farce*, exécutée en concert à New York l'année suivante. Seul Thomson reste à l'écart du Mercury, mais c'est à lui que Welles propose en premier lieu *Five Kings* et plusieurs projets inaboutis.

Le panorama serait incomplet sans la mention de collaborations plus modestes avec Blitzstein grâce auxquelles la musique de *Jules César* est la seule dont nous puissions écouter aujourd'hui un équivalent d'époque. En 1938 et 1939, à la demande de Welles, le compositeur aménage en effet sa partition en trois occasions : un **coffret de disques 78 tours** ramenant la pièce à 40 minutes avec la distribution d'origine, une **dramatique radiophonique** d'une heure diffusée en direct dans la série produite par Welles *The Mercury Theatre on the Air*, un **coffret de 78 tours** totalisant une heure et demie dans la collection pionnière d'enregistrements shakespeariens à vocation pédagogique « Mercury Text Records ». Blitzstein signe la partition de *La Nuit des rois* dans la même collection à laquelle sont aussi conviés, pour d'autres pièces, Elliot Carter et Bernard Herrmann.

Les compositeurs de Welles ne se contentent pas de se recommander les uns les autres. Thomson donne à Houseman et Welles l'idée d'adapter *Un chapeau de paille d'Italie* et souffle le nom du coadaptateur Denby. Pour les épisodes filmés de *Too Much Johnson*, Bowles suggère de recruter comme opérateur son proche ami touche-à-tout Harry Dunham.

Les commandes que leur passent Houseman et Welles sont décisives pour l'évolution de la carrière de Thomson et Bowles. *Macbeth* vaut à Thomson la proposition d'autres musiques de scène, y compris pour différentes branches du Federal Theatre. Dans la foulée d'*Un chapeau de paille d'Italie*, Bowles gagne sa vie pendant une douzaine d'années comme compositeur pour le théâtre.

Un jeu de rivalités s'installe graduellement, l'amitié de Blitzstein et Welles concurrençant celle de Thomson et Houseman, d'autant que Blitzstein et Thomson, dans un premier temps, ont des rapports malaisés. Bowles, en 1939, compte Houseman

au nombre de ses meilleurs amis new-yorkais. Engel et surtout Copland semblent avoir un rapport plus professionnel avec Houseman et Welles.

## LA COHÉSION D'UN GROUPE INFORMEL : CONFRATERNITÉ ET ANCRAGE À GAUCHE

Ces choix musicaux de Welles reposent sur des raisons autant sociales et politiques que proprement musicales. Les compositeurs qui travaillent avec Welles au temps du Federal Theatre forment avec d'autres qui n'œuvrent pas pour la scène (Roy Harris, Walter Piston, Roger Sessions...) un groupe informel, à une époque où la musique américaine se veut collective. Une unité indiscutable, voire une solidarité ou une osmose, se fait jour en leur sein.

146 Les chefs de file sont Copland et Thomson. Le premier surtout est un organisateur, un fédérateur, qui tient à cœur d'aider et promouvoir ses cadets et considère que les artistes doivent assumer eux-mêmes une part de l'organisation de la vie musicale afin d'élargir le public des œuvres contemporaines. Ces compositeurs s'échangent les travaux les uns les autres, travaillent en commun à des projets que l'un n'a pas le temps de mener seul à bien, écrivent les uns au sujet des autres dans des revues, se présentent des mécènes, s'invitent mutuellement à des colloques ou conférences, organisent des concerts publics ou privés de leurs œuvres, interprètent leurs productions respectives, jouent parfois en concert ensemble. Copland et Thomson favorisent la publication des partitions de leurs cadets, donnent leur opinion critique sur certains de leurs manuscrits. Copland, dès 1930, Thomson, l'année suivante, prennent sous leur aile Bowles auquel le premier enseigne un temps l'harmonie. En 1932-1933, Copland anime le Young Composers' Group, lieu de concerts entre soi et tribune de discussions souvent chauffées à blanc qui réunit des compositeurs impérativement âgés de moins de 25 ans, parmi lesquels figurent Bowles et Engel, occasionnellement rejoints par des visiteurs « extérieurs », dont Blitzstein et Thomson. En 1935, Thomson, qui a coutume de composer des portraits musicaux de ses amis en les faisant poser pour lui, écrit un *Portrait of Paul Bowles*, courte pièce pour piano, et Bowles lui rend la pareille avec *Portrait of Five*, où un hommage malicieux à Copland se glisse aussi. Copland est l'instigateur de la collaboration régulière de Blitzstein, Bowles et Thomson à *Modern Music*, la prestigieuse revue de la League of Composers dont il est l'éminence grise, premier périodique à favoriser la conscience d'une musique contemporaine américaine. Thomson s'impose dès lors comme un critique musical éminent, avant de régner en maître dans ce domaine pendant les décennies suivantes. À l'initiative d'Engel qui en assurera la présidence pendant vingt ans, Blitzstein, Copland, Thomson et lui fondent

en 1938 la maison d'édition à but non lucratif The Arrow Music Press afin de publier la musique américaine de leur temps. Tout cela n'empêche pas ces compositeurs de critiquer féroce­ment leurs œuvres respectives à l'occasion, en privé ou dans la presse.

Ce groupe informel s'explique aussi par le climat politique de la Grande Dépression et par l'attitude militante de compositeurs qui se veulent « dans le siècle ». Les musiciens partagent une aspiration à redéfinir la culture américaine, à faire émerger une culture nationale et populaire, progressiste, à créer une « démocratie culturelle » marquée par la justice sociale et l'égalité raciale. Ils acquièrent le sens de la responsabilité sociale, apprennent la politique et l'économie. Ils s'inquiètent de la montée des fascismes européens. Plusieurs de ces compositeurs sont proches de compagnies théâtrales de gauche comme le Group Theatre, le Living Newspaper ou d'autres sections du Federal Theatre. Bowles, Copland et Thomson participent au *Federal Music Project*, la branche musicale de la *Works Progress Administration*, dont Engel est l'un des piliers new-yorkais. Nos compositeurs sont parfois curieux du parti communiste américain, voire y adhèrent.

Le plus activiste est Marc Blitzstein, la conscience sociale de la musique américaine, partisan de l'« art pour la société » (« art for society's sake »), et l'un des musiciens américains les plus controversés du temps. En 1932, il écrit un opéra jamais représenté sur les militants anarchistes Sacco et Vanzetti exécutés cinq ans plus tôt. Il collabore à l'hebdomadaire marxiste *New Masses*, émanation du Parti. En 1935-1936, il est le secrétaire du Composers' Collective of New York, groupe affilié indirectement au Parti tout en revendiquant son indépendance, et dont la mission est de concevoir un style musical qui séduise les masses révolutionnaires tout en permettant l'expression personnelle. *The Cradle Will Rock*, opéra prolétarien, milite pour l'essor des syndicats ouvriers dans l'industrie sidérurgique et brosse un portrait des classes sociales au moyen des styles musicaux variés qu'il emploie. L'œuvre s'inscrit (malgré les réticences initiales de Blitzstein envers l'esthétique de Kurt Weill) dans la filiation de *L'Opéra de quat' sous* et de *Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny* de Bertolt Brecht et Weill. Elle est dédiée à Brecht, auquel Blitzstein s'est lié par l'entremise de V.J. Jerome, porte-parole culturel du Parti, qui a joué un rôle dans la genèse du projet. En 1937, Blitzstein célèbre le vingtième anniversaire de la révolution d'Octobre en écrivant une chanson en l'honneur du métro de Moscou. Il prend sa carte du Parti au printemps 1938.

Bowles commence à étudier le marxisme à la fin de l'année 1935, mais suit les cours sans dévotion, et il s'agit chez lui d'un communisme de rébellion plutôt que d'un espoir de voir le Parti gouverner. Il entre au Parti à l'automne 1938, à demi convaincu : les syndicats étant dominés par les communistes, et par une branche new-yorkaise

stalinienne, l'adhésion est utile pour tenir son rang au théâtre. Il restera au Parti deux ans, moins longtemps que Blitzstein qui le quittera en 1949.

Copland est alors un compagnon de route, prêtant son prestige à la gauche. Il est proche du Group Theatre dès sa formation à l'hiver 1930-1931, et donne des articles ou des concerts à des organisations marxistes. En 1934, *New Masses* le déclare vainqueur du premier concours de la **chanson du 1<sup>er</sup> Mai**, sa partition est entonnée à New York par huit cents choristes et publiée en Une du journal avant d'être reprise l'année suivante dans un recueil de la Workers' Music League. Les six courts mouvements de ses *Statements for Orchestra* (1932-1935) portent des titres empruntés à l'esthétique prolétarienne. Il déclarera avoir cessé de croire aux liens de la musique et de la politique vers 1935, mais reste dans cette mouvance jusqu'à la fin de la décennie. Selon Elizabeth Crist, qui a étudié l'irrigation du style de Copland par ses positions politico-sociales, son œuvre symphonique *El Salón México* (1932-1936), inspirée de danses populaires mexicaines, « reflète l'idéologie du Popular Front par son allégeance symbolique à un "américanisme pan-ethnique", par sa sympathie pour la culture ethnique de la classe laborieuse, et par son populisme teinté de radicalisme<sup>7</sup> ». Le livret didactique de *The Second Hurricane* exalte les vertus de l'action collective en montrant comment les retombées d'une catastrophe naturelle sont évitées grâce au revirement de six lycéens ordinaires du Middle West qui, après des réactions individualistes, finissent par adopter le respect mutuel et la solidarité. À l'arrière-plan de cette parabole se lit un discours antiraciste.

148

Blitzstein, Bowles et Thomson sont également voisins par leur engagement antifranquiste pendant la guerre d'Espagne. En août 1936, dès le mois suivant l'insurrection militaire, Bowles, à la demande du metteur en scène Joseph Losey, écrit la musique d'un spectacle de propagande ayant pour but de collecter des fonds pour les républicains. En juin 1937, Joris Ivens ayant tourné près de Madrid le documentaire engagé *Terre d'Espagne* destiné à mobiliser l'aide internationale pour le compte d'une petite société de production proche du Parti, Blitzstein et Thomson sont chargés d'opérer une sélection de musiques espagnoles et d'en écrire les arrangements, à partir d'une poignée de disothèques privées dont celle de Bowles qui avait séjourné en Espagne deux ans plus tôt.

Houseman et Welles sont alors dans la même mouvance. *Panic* d'Archibald MacLeish que produit Houseman est une condamnation du capitalisme, où le magnat

7 Elizabeth B. Crist, « Aaron Copland and the Popular Front », *Journal of the American Musicological Society*, 56/2, été 2003, p. 439 (ma traduction, comme pour les autres textes anglo-saxons cités plus bas).

de l'industrie et de la finance interprété par Welles voit son monde s'effondrer sous l'effet de la crise bancaire de 1933. La dernière représentation est parrainée par la New Theater League radicale et par *New Masses* dont les abonnés contribuent à remplir la salle, et suivie par un débat contradictoire auquel V.J. Jerome prête son aura.

Les prises de position publiques de Welles sont également nombreuses, et ses convictions le mettent de plain-pied avec les compositeurs évoqués. Lui aussi est un antifasciste convaincu. C'est lui qui enregistre le commentaire de *Terre d'Espagne*, écrit par Ernest Hemingway, avant qu'Ivens préfère le faire réenregistrer par l'écrivain lui-même. En 1938 et plus modestement l'année suivante qui voit son départ pour Hollywood, il participe à divers événements publics organisés par la gauche, telles des manifestations caritatives au profit des républicains espagnols et une série de conférences intitulées « La culture et le Front populaire » ou « Le théâtre et le Front populaire ». Cette dernière conférence est publiée dans *The Daily Worker*, le quotidien du Parti<sup>8</sup>. Welles retrouve parfois sur l'estrade certains de ses compositeurs, voire leur groupe entier quand il anime en février 1938 un concert au profit de *New Masses* où Blitzstein, Bowles, Copland, Engel et Thomson interprètent leurs œuvres et celles d'autres confrères engagés. Son antifascisme n'a d'égal que son antiracisme.

La formation même du Mercury Theatre affiche une dimension politique<sup>9</sup>. Le Mercury fait paraître son manifeste aussi bien dans le *New York Times* que, sous une forme différente, dans *The Daily Worker*, où il annonce l'avènement d'un « théâtre pour le peuple<sup>10</sup> ». Son *Jules César* aux implications antifascistes est sous-titré *Mort d'un dictateur*. Houseman affirmera que le Mercury compte sur le soutien des adhérents et des sympathisants de la gauche organisée. L'exégète du théâtre wellesien Richard France fait l'hypothèse d'accords passés entre le Mercury et le Parti qui lui fournit appui et spectateurs avant de s'opposer à sa vision de la Révolution française dans *La Mort de Danton* à l'automne 1938<sup>11</sup>. Pour éviter un boycott communiste, Houseman et Welles, sur l'insistance de Blitzstein qui s'est institué leur conseiller politique, acceptent de couper dans la pièce de Büchner ce qui pourrait susciter des parallèles avec la révolution russe. Les bénéfices de certaines représentations vont à des groupes antifascistes.

8 Orson Welles, « Theatre and the People's Front », *The Daily Worker*, 15 avril 1938.

9 Sur les rapports du Mercury à la politique, voir Michael Denning, « Towards a People's Theater: The Cultural Politics of the Mercury Theatre », *Persistence of Vision*, 7, 1989.

10 John Houseman, « Again – A People's Theatre; The Mercury Takes a Bow », *The Daily Worker*, 18 septembre 1937.

11 Richard France (dir.), *Orson Welles on Shakespeare*, New York/Westport (Conn.)/London, Greenwood Press, 1990, p. 18. France émet l'hypothèse que le Parti a contribué au financement de *Jules César*.

Selon ses propres dires, toutefois, Welles se serait un temps montré plus radical qu'il n'était pour ne pas perdre l'amitié de Blitzstein<sup>12</sup>, et il affichera bientôt des vues rooseveltiennes avant que, de l'automne 1943 à l'automne 1946, il soit tenté par une autre vocation : éditorialiste politique dans la presse et à la radio, orateur infatigable et soutien affirmé de la création de l'ONU, dont l'un de ses amis essaie de faire de lui le premier secrétaire général.

L'historienne de la culture Nadine Hubbs propose en outre de considérer que le cercle de musiciens constitué autour de Copland et Thomson (en plus de Blitzstein et Bowles, elle y fait entrer la génération suivante en les personnes de David Diamond, Leonard Bernstein ou Ned Rorem) est marqué par la solidarité homosexuelle ou bisexuelle. Dans une société homophobe, écrit-elle, des compositeurs gays sont paradoxalement les architectes de l'identité musicale nationale<sup>13</sup>.

150

## LOIN DU ROMANTISME GERMANIQUE, PRÈS DE LA CLARTÉ FRANCOPHILE

Cette solidarité sociale et politique s'allie à une certaine cohésion stylistique. Copland et surtout Blitzstein ont commencé sous le signe de l'avant-gardisme voire de l'hermétisme, les œuvres du second étant fréquemment accueillies par l'indifférence et l'incompréhension. Thomson, lui, a presque d'emblée abjuré la complexité et la rhétorique pour viser une musique directe, marquée par l'économie de moyens et une écriture tonale précise et, pour les mélodies, par la clarté de la prosodie, aussi simple qu'une conversation amicale. Bowles, affectant une attitude dilettante, a livré une musique enjouée, spirituelle, ensoleillée, d'un naturel sans artifice.

Quand Welles croise leur route, ses compositeurs se tournent tous vers une musique plus accessible, qui ne soit pas réservée à un public d'habituez. Leur implication croissante dans la musique de spectacle les incite à la simplicité, l'immédiateté. Leur style est, pour l'essentiel, tonal, consonant, et parfois néo-classique dans le sillage d'Igor Stravinsky, employant des procédés d'écriture anciens avec une touche d'ironie. Ces compositeurs sont aussi perméables au jazz et, pour certains, à la comédie musicale. Thomson avec *4 Saints in 3 Acts*, Copland avec *The Second Hurricane* et Blitzstein

12 Barbara Leaming, *Orson Welles*, New York/London, Viking/Weidenfeld & Nicolson, 1985, p. 132.

13 Nadine Hubbs, *The Queer Composition of America's Sound*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2004; et « Homophobia in Twentieth-Century Music: The Crucible of America's Sound », *Daedalus*, 142/4, automne 2013. Hubbs ne prend pas en compte Engel, peut-être parce que sa carrière diverge vite de celle de ses confrères.



avec *The Cradle Will Rock* défient les barrières conventionnelles entre opéra et théâtre musical, apportant la preuve que l'on peut représenter des opéras modernes à New York ailleurs que dans les maisons d'opéra. *The Cradle Will Rock* est un « opéra pour acteurs », écrit pour des acteurs qui chantent et non pour des chanteurs d'opéra, et qui rejette explicitement l'art pour l'art. *The Second Hurricane* comporte des rôles chantés et d'autres parlés dans un style quotidien.

Copland, lui, est à l'aube d'une nouvelle étape de sa carrière. Déplorant que les compositeurs américains travaillent dans le vide et soient rejetés par les grands orchestres qui privilégient la tradition germanique, il met pendant un temps la plus grande partie de sa production au service du théâtre et du ballet. Avec *The Second Hurricane* et avec les deux œuvres qui déclenchent sa popularité, *El Salón México* et le ballet de 1938 *Billy the Kid*, il affirme son tournant vers une musique accessible sans perdre en singularité. Il reconnaîtra que ce changement d'orientation est consolidé par des conversations avec Thomson et par l'œuvre de celui-ci. Quant à Blitzstein, il se dirige progressivement vers un style plus abordable à partir de 1930 et, selon Copland, trouve réellement son identité artistique une fois qu'il se spécialise dans l'écriture pour la scène<sup>14</sup>.

La musique savante américaine ne bénéficiant alors pas d'une tradition propre, elle hésite entre deux voies, antagonistes mais qui se rejoignent dans le refus du postromantisme germanique. D'un côté, les tenants d'un américanisme pur et dur. Copland se donne ainsi pour mission d'écrire une musique qui ne pourrait être l'œuvre d'un Européen, et se met à utiliser des matériaux thématiques traditionnels américains ruraux. De l'autre côté, les tenants d'une influence de l'Europe non germanique, essentiellement française et anglaise, visant la clarté de la conception et l'élégance dans la proportion. La pédagogie française de composition s'est du reste introduite depuis quelque temps aux États-Unis tandis que la pédagogie allemande y perd du terrain. Thomson est le champion de la fécondation réciproque des musiques américaine et européenne, française en premier lieu. Ses textes sont remplis de mises en garde contre l'influence étouffante de la culture germanique, et il se félicitera que le romantisme soit une phase que les États-Unis n'auront jamais traversée<sup>15</sup>. Bowles est farouchement antiwagnérien sinon antigermanique, et le restera toute sa vie, déclarant que l'« esprit germanique » est pour lui une « cuisine indigeste »<sup>16</sup> et ne tolérant guère qu'Anton

14 Aaron Copland, *Our New Music*, New York, McGraw-Hill, 1941, p. 140. Howard Pollack nuance cette affirmation dans *Marc Blitzstein, op. cit.*, p. 149.

15 Virgil Thomson, *American Music Since 1910*, New York/Chicago/San Francisco, Holt, Rinehart and Winston, 1970, p. 20.

16 Myriam Annisimov, « Les tasses de thé de Paul Bowles », entretien, *Le Monde de la musique*, décembre 1990, p. 86.

Webern. Il se fait par ailleurs déjà le défenseur résolu de la musique non occidentale, notamment maghrébine.

Il va sans dire que ces compositeurs, hormis Bowles, ne détestent pas en bloc la musique germanique ; simplement, ils ne la prennent pas pour modèle. Blitzstein, malgré son antipathie pour le dodécaphonisme, est l'un des rares Américains à avoir étudié en Europe aussi bien avec Nadia Boulanger qu'avec Arnold Schönberg, brièvement dans les deux cas. Il voit en Hanns Eisler le parfait mélange de la musique et du marxisme, et accompagne ses chansons au piano en concert ou en studio d'enregistrement. Engel est un admirateur déclaré de Schönberg. Et le musicologue Matthew Mugmon a pu écrire un livre entier sur la relation de Copland à la musique de Gustav Mahler, cette musique dont il a favorisé la reconnaissance outre-Atlantique à un moment où elle était encore largement méprisée et qui a exercé une influence dissimulée sur son œuvre<sup>17</sup>.

152

Plusieurs de ces compositeurs ont étudié en Europe lors de séjours parfois longs de plusieurs années, assistant aux premières exécutions d'œuvres phares et côtoyant les aînés dont ils revendiquent l'héritage. Copland a été l'un des premiers élèves de Nadia Boulanger à Paris, dès 1921, rejoint par Thomson et suivi par Blitzstein et, une décennie plus tard, passagèrement et sans conviction, par Bowles. Copland a voyagé en Europe tantôt avec Blitzstein, tantôt avec Bowles. Thomson, bien que Copland et Houseman l'exhortent à se rendre utile à New York, passe la moitié des années 1930 à Paris. Les saints de *4 Saints in 3 Acts*, dira-t-il, représentent le cercle parisien dans lequel il vit, où les artistes consacrés viennent en aide à leurs cadets. Bowles, qui a séjourné à Paris dès l'âge de 18 ans, parcourt le globe en 1931-1934 et, dans la seconde moitié des années 1930, ne fait guère que des escales à New York pour entretenir sa carrière théâtrale. Malgré la médiation de Copland, certaines frictions se créent entre les « expatriés » Thomson et Bowles et maints de leurs confrères.

Dans sa jeunesse, avant puis pendant son premier séjour parisien, Copland a écrit une poignée de mélodies sur des paroles de poètes français et des pièces en hommage à Claude Debussy et Gabriel Fauré. Les plus francophiles sont cependant Thomson et Bowles. Thomson a composé des mélodies françaises sur des textes d'Anne de Rohan, Bossuet, La Fontaine, Racine, le Marquis de Sade et le dadaïste Georges Hugnet, ou sur une nouvelle de Gertrude Stein. Il a écrit des portraits musicaux de Français, y compris d'un confrère comme Henri Sauguet, et arrangé du Emmanuel Chabrier. Bowles a mis en musique des textes de Jean Cocteau, *Scènes d'Anabase* de Saint-John Perse et, dans sa cantate *Par le détroit*, un texte français de son cru. La lettre de recommandation que

---

17 Matthew Mugmon, *Aaron Copland and the American Legacy of Gustav Mahler*, Rochester (NY), University of Rochester Press, 2019.

Henry Cowell (l'« inventeur » du cluster) a donnée à Bowles pour Copland en 1930 est explicite : « Mon cher Aaron, juste un petit mot pour te présenter Paul Bowles. Sa musique est très française, mais cela pourrait t'intéresser<sup>18</sup>. »

À côté de Maurice Ravel et Darius Milhaud, l'un des modèles qui font le plus office de trait d'union entre ces musiciens américains est Erik Satie. Thomson, qui ne jure que par l'auteur des *Gymnopédies* auquel il initie Copland, est surnommé par la critique d'outre-Atlantique « le Satie américain ». Sa *Sonata da chiesa* facétieuse pour quintette hétéroclite (clarinette, trompette, cor, trombone et alto) ou son œuvre pour piano évoquent souvent le compositeur français, en en lançant même parfois comme négligemment des citations. Il orchestre des pièces de Satie et écrit les paroles d'une adaptation anglaise de *Socrate*, œuvre dont il favorise la carrière. Il consacrera à son idole un chapitre dans un de ses livres, où il juge que « l'esthétique musicale de Satie est la seule "esthétique du xx<sup>e</sup> siècle" dans la musique occidentale<sup>19</sup> ». Il programmera une pièce de Satie pour ses propres funérailles. Bowles, fondateur à New York des Éditions de la Vipère en 1933, publie deux pièces inédites de Satie dont il a acquis le manuscrit alors que le Français est boudé par les éditeurs américains depuis sa mort en 1925. Sa familiarité avec Satie se sent dans son œuvre, et le premier biographe de Bowles dépeint à juste titre la musique de *Too Much Johnson* comme « une composition délicieusement farfelue, tel un croisement d'Erik Satie et du music-hall anglo-saxon<sup>20</sup> ». Blitzstein admire chez Satie aussi bien les musiques de scène que les mélodies, dont il soulignera l'« usage non sentimental d'une forme sentimentale<sup>21</sup> », tandis que l'un de ses biographes estime que l'influence conjugquée de Satie et Stravinsky est plus profonde que celle de Brecht et ses collaborateurs sur son théâtre musical<sup>22</sup>.

On l'a compris, Welles a pour interlocuteurs au Federal Theatre des compositeurs proches à tout point de vue les uns des autres, parlant le même langage quelles que soient les divergences ponctuelles. Une fois patron du Mercury en duo avec Houseman, Welles n'a aucune raison de chercher d'autres collaborateurs que ceux qui lui ont été si facilement proposés. Ses musiciens font partie du même milieu social, politique et

18 Paul Bowles, *Mémoires d'un nomade*, trad. Marc Gibot, Paris, Le Seuil, 1999, p. 130.

19 Virgil Thompson, « La place de Satie dans la musique du xx<sup>e</sup> siècle », trad. Marcelle Jossua, *La Revue musicale*, hors-série « Erik Satie et ses amis », dir. Rollo Myers (dir.), 1952, p. 14 (extrait de *The Musical Scene*, New York, Knopf, 1945).

20 Ch. Sawyer-Lauçanno, *An Invisible Spectator*, op. cit., p. 203.

21 Entretien avec Marc Blitzstein, dans John Gruen, *Close-Up*, Viking Press, New York, 1967, p. 170.

22 H. Pollack, *Marc Blitzstein*, op. cit., p. 39.

artistique et certains d'entre eux influencent Welles au-delà de la musique tout autant qu'ils lui sont redevables.

## QUEL HÉRITAGE DU FEDERAL THEATRE DANS LES CHOIX MUSICAUX ULTÉRIEURS DE WELLES ?

154 Connaissant la mélomanie du jeune Welles, il est difficile de dire en quoi ses contacts avec ses premiers compositeurs ont orienté sa sensibilité musicale ou seulement conforté des goûts déjà ancrés. En tant que metteur en scène, Welles a des idées musicales arrêtées. Surmené, il lui arrive d'abandonner un compositeur à lui-même, comme avec Copland pour *Five Kings*, mais la règle est plutôt la mainmise. Thomson déclarera que, face aux exigences et aux connaissances musicales de son cadet pour *Macbeth*, il préféra arranger des morceaux préexistants plutôt que « s'humilier à écrire si précisément sur commande<sup>23</sup> ». Selon Engel, Welles lui a virtuellement dicté son travail pour *Le Jour de fête des cordonniers*, tapotant les rythmes et indiquant la nature de la mélodie et le nombre de mesures exigées<sup>24</sup>. Bowles choisira à l'inverse de témoigner que Welles manquait de compétences musicales<sup>25</sup>.

Toujours est-il que certains des partis pris musicaux de Welles au sein du Federal Theatre se prolongeront, après même la dispersion du Mercury et la rupture avec Houseman en 1941, dans son abondante œuvre théâtrale, radiophonique et cinématographique. Cela, y compris quand, de 1947 à 1955 puis de 1958 à 1970, Welles s'exilera en Europe.

Welles signera, de 1941 à 1960, dix mises en scène théâtrales aux États-Unis, à Paris, à Londres, en Irlande et en Allemagne, sans compter des spectacles de prestidigitation et un ballet pour Roland Petit sur une musique de Jean-Michel Damase. Il ne travaillera plus jamais deux fois pour la même société de production, mais se rendra au coup par coup là où l'occasion s'en offrira. La cohésion musicale cédera la place à l'éclectisme le plus complet, de Duke Ellington au symphoniste et compositeur de spectacle britannique Anthony Collins en passant par une comédie musicale de Cole Porter, *Around the World* en 1946, dont Welles écrira le livret d'après *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne. Seul rappel des temps anciens : la partition de

---

23 Cité dans John Houseman, *Run-Through*, New York, Simon and Schuster, 1972, p. 192. D'autres témoignages ultérieurs où Thomson minimise le rôle de Welles sentent trop le parti pris rétrospectif.

24 Lehman Engel à Andrea Nouryeh, cité dans Patrick McGilligan, *Young Orson*, New York, Harper, 2015, p. 433.

25 V. Spencer Carr, *Paul Bowles, op. cit.*, p. 151.

Blitzstein pour *Le Roi Lear* de Shakespeare en 1956 à New York. Comme Welles désire en outre des « effets symboliques abstraits », Blitzstein lui recommande les pionniers de la musique électronique Otto Luening et Vladimir Ussachevsky, dont les interventions sur bande magnétique s'ajoutent à sa musique instrumentale.

L'étanchéité est quasi totale entre les premiers compositeurs théâtraux de Welles, d'une part, et les compositeurs de ses dramatiques radiophoniques et de ses films, d'autre part. Si l'on met de côté l'émission *Jules César* évoquée, aucun de ses musiciens théâtraux ne participe aux quelque deux cents dramatiques radiophoniques ni à la douzaine de films que Welles réalise, quoique Blitzstein, indisponible, soit son deuxième choix (après Bernard Herrmann et avant Jacques Ibert qui signera la partition) pour son adaptation cinématographique de *Macbeth* en 1948.

Les rapports ultérieurs de Blitzstein, Bowles, Copland, Engel et Thomson avec le cinéma, il est vrai, sont rares et fort éloignés du courant dominant hollywoodien, à une époque où l'influence germanique s'étend de façon prépondérante sur la musique de film hollywoodienne, marquée par ses longues lignes mélodiques et son orchestration luxuriante postromantique. Le seul à travailler épisodiquement, à partir de 1939, pour les studios californiens est Copland (Thomson l'imité pour un film unique à la fin des années 1950), qui refuse notamment la primauté du *leitmotiv*. Ses confrères participent exclusivement à des films amateurs, des expériences avant-gardistes, des courts métrages institutionnels ou gouvernementaux ; il s'agit, surtout, de documentaires progressistes, voire de propagande. Dans la seconde moitié des années 1930, quand les indépendants de la côte Est (Pare Lorentz, Ralph Steiner, Leo Hurwitz, Paul Strand, Joris Ivens, Willard Van Dyke) participent à des documentaires institutionnels ou militants inspirés par le *New Deal* ou plus radicaux, c'est à ces musiciens qu'ils font appel, pour des films sur l'érosion du sol surexploité des Grandes Plaines, sur les bienfaits de la Tennessee Valley Authority chargée de moderniser la vallée du Tennessee, ou sur la condition ouvrière. Le point de départ est la collaboration, en 1936, de Thomson avec Lorentz, auquel Houseman a recommandé son ami. Les autres s'engouffrent dans la brèche et continuent dans les années 1940.

Pourtant, les choix stylistiques des partitions radiophoniques de Welles ne sont pas si éloignés de ceux de son théâtre, et Welles poursuit dans la même veine quand il peut contrôler la partition de ses films.

Welles travaille presque sans discontinuer comme metteur en ondes radiophonique de 1938 à 1946. Son collaborateur musical le plus fréquent est alors Bernard Herrmann, de quatre ans son aîné, qui participe à environ cent vingt de ses dramatiques. Pressé par les délais hebdomadaires, Herrmann doit souvent se contenter d'arranger des œuvres du répertoire ou de puiser dans un catalogue de thèmes personnels qu'il remodèle à chaque

nouvel emploi, tout en écrivant des partitions originales pour les émissions aux enjeux les plus importants. Malgré sa participation au Young Composers' Group, ses relations avec nos musiciens ne sont guère étroites. Il se distingue notamment d'eux par son mépris pour Nadia Boulanger, et a des rapports tendus avec Blitzstein et Bowles. Il dirige néanmoins en octobre 1937 la création radiophonique de *I've Got the Tune*, une *song-play* (« pièce en chansons ») de Blitzstein dédiée à Welles qui aurait dû en interpréter le protagoniste, exaltant l'engagement des compositeurs au service de la lutte des masses travailleuses. Lié avec Copland à la fin des années 1930, Herrmann dirigera plus tard ses œuvres en concert et vantera ses partitions de cinéma. Il partage bien des goûts proches de ceux de ses rivaux, dont Charles Ives, la musique anglaise (Edward Elgar, Frederick Delius...) et la musique française, en particulier Satie qu'il interprétera comme chef d'orchestre, enregistrant certaines de ses œuvres à la fin de sa vie. La tradition symphonique et opératique germanique ne le retient qu'exceptionnellement.

156

Au cinéma, l'éclectisme du choix des compositeurs par Welles est total, et souvent gouverné par des questions pragmatiques. Les difficultés de Welles à trouver des producteurs hollywoodiens puis ses années de pérégrinations internationales ne peuvent qu'aller dans le sens de la nécessité de tisser de nouveaux liens à chaque film. Après Herrmann pour *Citizen Kane* en 1941 et *La Splendeur des Amberson* l'année suivante, il se voit plusieurs fois imposer des compositeurs, comme ceux du *Criminel* (1946) et de *La Dame de Shanghai* (1947), respectivement Bronislau Kaper et Heinz Roemheld, qui représentent tout ce qu'il fuit : inspiration germanique postromantique, redondance, prédominance de la mélodie, orchestration appuyée et luxuriante à la façon de la musique symphonique et opératique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Puis le globe-trotter travaille avec des compositeurs européens, à commencer par Ibert, rencontré à Rome et qu'il réussit à faire engager par son producteur américain pour *Macbeth*. Certains des musiciens qu'il a choisis, principalement Herrmann et Angelo Francesco Lavagnino, le compositeur d'*Othello* (1952), de *Falstaff* (1966) et d'un *Marchand de Venise* inachevé pour la télévision (1970), suivent une ligne directrice à rebours qui réside moins dans une continuité d'inspiration que dans des refus, dans leur éloignement ou leur assouplissement du modèle hollywoodien. Leur musique se signale par la très faible influence germanique, quoi qu'ils aient pu écrire pour d'autres cinéastes.

## QUESTIONS D'INSTRUMENTATION

Les passerelles entre les premières partitions théâtrales de Welles et ses partitions cinématographiques ont surtout trait à des questions d'orchestration : le goût des

petites combinaisons instrumentales ; la méfiance à l'égard des cordes ; le rôle des percussions et leur interaction avec le dialogue.

Conformément à la raison d'être du Federal Theatre qui est de donner du travail aux artistes au chômage, il est souhaitable d'employer un grand nombre d'instrumentistes – bien davantage que dans le théâtre ordinaire de Broadway. *Macbeth* et *Un chapeau de paille d'Italie* jouent la carte du pandémonium dans deux registres différents : sorcellerie et sauvagerie pour le « *Macbeth* vaudou », bouffonnerie pour *Un chapeau de paille d'Italie*. L'orchestre de fosse réuni par Thomson pour *Macbeth*, outre les cordes, comprend flûte, clarinettes et trompettes par trois, trombones par deux, guitare et percussion. S'y ajoutent, en coulisses, un autre groupe de percussions (grosses caisses, timbales, *thunder drum*, feuille à tonnerre, machine à vent) également chargé de simuler des bruitages, et, sur la scène, idée apportée par Welles, quatre tambours africains à la violence primitive. Orchestrant la musique de Bowles pour *Un chapeau de paille d'Italie*, Thomson répartit une trentaine de musiciens dans la fosse, deux pianos de concert dans les baignoires, et, sur la scène, un petit groupe de jazz, un orchestre tzigane, une cornettiste, et un piano mécanique dévidant des rouleaux d'époque. Cela étant, Thomson utilise pour chaque morceau de petites combinaisons associant seulement quelques instruments, comme le duo incongru d'un tuba et d'un triangle joué par un détenu et son gardien. S'y ajoutent quelques chansons sur scène. Même l'entracte est rempli d'événements musicaux inattendus. L'orchestration de Bowles pour *La Tragique Histoire du docteur Faust* comprend cinq bois, quatre cuivres, les timbales et une harpe. *The Cradle Will Rock* est écrit pour une trentaine de pupitres avant que l'interdiction gouvernementale impose de miser sur le piano seul.

Compte tenu des moyens financiers modestes du Mercury, les compositeurs font de nécessité vertu avec quatre instrumentistes, soit le minimum requis par le syndicat des musiciens (le double pour *Five Kings* grâce à la coproduction avec la Theatre Guild). Comme *Le Jour de fête des cordonniers* est joué un temps en alternance avec *Jules César* qui l'a précédé, Engel emploie sans sourciller la formation imaginée par Blitzstein pour la pièce shakespearienne : trompette, cor anglais, percussion, orgue Hammond.

On remarque en particulier la méfiance des compositeurs et de Welles à l'égard des cordes, présentes seulement dans *Macbeth* et, avec des intentions probablement parodiques, dans *Un chapeau de paille d'Italie*. Bowles a même horreur des cordes (en particulier du sentimentalisme du violon solo), et compose presque uniquement pour le piano, les vents et les percussions, recherchant les instrumentations transparentes.

À la radio, où il dispose d'environ vingt-cinq musiciens, Herrmann varie lui aussi les petites combinaisons instrumentales inventives d'un morceau à l'autre. Au cinéma, Welles est partisan d'une orchestration allégée et se méfie des cordes. Certes, ses

partitions hollywoodiennes recourent à l'orchestre de studio, soit quelque quarante-cinq musiciens, peut-être moins pour *Macbeth*. Mais Herrmann et Lavagnino, surtout dans *Othello*, livrent un choix constamment renouvelé de petites combinaisons, en invitant volontiers des instruments exclus de l'orchestre symphonique (vibraphone, accordéon, orgue, clavecin...) et en gardant en réserve la masse orchestrale pour des apogées comme la découverte du sens de « *Rosebud* » dans *Citizen Kane*, où les cordes se déploient enfin de façon grandiose et solennelle, porteuses d'une ironie tragique.

Un autre héritage, capital pour les films shakespeariens de Welles, est celui de la percussion telle qu'elle est employée dans le « *Macbeth vaudou* », *Un chapeau de paille d'Italie* et *Jules César*.

Dans le « *Macbeth vaudou* », pour m'en tenir au spectacle le mieux documenté dans ce domaine, la souplesse des percussions, qui passent insensiblement d'une fonction musicale à une fonction de bruitage, permet d'adapter les variations d'intensité ou de rythme au dialogue<sup>26</sup>. D'un bout à l'autre de la pièce, la percussion souligne *crescendo* une réplique, elle détache une portion de texte en s'interrompant abruptement entre deux répliques, deux vers, deux hémistiches ou deux mots, en faisant ressortir le dernier mot décisif d'une tirade, ou encore elle ponctue une réplique, tout cela en fonction des contours du pentamètre iambique et de la portée dramatique du texte. Ces procédés aujourd'hui familiers sont sans doute novateurs en 1936, à en croire Thomson qui en attribue l'invention à Welles<sup>27</sup>. On peut y voir le prolongement de la pièce que Welles a écrite en 1932-1935 sans pouvoir la faire représenter, *Bright Lucifer*, où les tambours maléfiques ne cessent de s'élever depuis les coulisses, censément depuis une réserve d'Indiens où une veillée funèbre est donnée en l'honneur d'une squaw décédée, pour annoncer la prise de possession des forces obscures<sup>28</sup>.

Welles cinéaste reprend surtout cet arsenal, précisément, dans son *Macbeth* cinématographique, où les sorciers vaudous sont remplacés par des sorcières païennes.

26 Mes sources principales, outre *The Theatre of Orson Welles* de Richard France (Cranbury [NJ]/London, Associated UP, 1977), sont ici un manuscrit annoté du spectacle contenant des signaux de départ pour la musique (Lilly Library, Indiana University, Bloomington, coll. « Orson Welles », boîte 5, chemise 15) et des notes de travail comportant d'autres indications musicales (Wisconsin Historical Society Archives, Madison, coll. « Orson Welles Papers », U.S. Mss 15AN, boîte 1). Quatre minutes du « *Macbeth vaudou* » ont été filmées lors de la tournée à Indianapolis pour un court métrage promotionnel de la *Works Progress Administration*, mais elles ne rendent pas compte de l'apport de Thomson ni des percussionnistes.

27 R. France, *The Theatre of Orson Welles*, op. cit., p. 69.

28 Orson Welles, *Bright Lucifer*, Wisconsin Historical Society Archives, coll. « Orson Welles Papers », U.S. Mss 15AN, boîte 1.



La percussion n'y est qu'un complément occasionnel à la partition orchestrale, mais plus de la moitié des interventions prolongées des timbales funèbres sont ajoutées par Welles après coup à la partition d'Ibert, et Welles les combine au dialogue d'une façon proche de celle du « *Macbeth* vaudou », parfois pour mettre en valeur les mêmes répliques. Nouvelle variante : à deux reprises, les battements réguliers ou les roulements de timbales s'arrêtent net pour faire ressortir le passage de Macbeth du dialogue au soliloque en voix intérieure, bouche fermée. Des effets analogues se retrouvent plus ponctuellement dans *Othello* et *Falstaff*. Les roulements de timbales qui soutiennent lugubrement le dialogue d'Othello et Iago décidant l'assassinat de Cassio et de Desdémone sont ainsi coupés au rasoir pour mettre en relief les derniers mots de Iago qui propose, sur le ton détaché de l'évidence, de se charger de Cassio : « *Laissez-moi être son croque-mort.* »

Welles, dans beaucoup de ses films, est très interventionniste en matière musicale, y compris une fois l'enregistrement livré. Pourquoi ne pas se passer alors d'un collaborateur dont il remaniera de toute façon l'apport ? La seule utilisation par Welles de musique préenregistrée est celle de pièces pour piano de Satie dans son dernier film de fiction achevé, *Une histoire immortelle* (1968) d'après le conte d'Isak Dinesen, coproduit par l'ORTF. Goût de la litote, brièveté des motifs, effets répétitifs, propension pour l'ostinato, refus du développement des idées musicales, légèreté harmonique... Fuyant l'emphase, la surcharge, Satie lui offre une nudité musicale qui correspond à la forme du film. Loin d'être l'apparent contre-pied des choix musicaux antérieurs du cinéaste, il en est en quelque sorte la quintessence revendiquée.

## LA RIVALITÉ DE WELLES ET HOUSEMAN ET LE PARTAGE DES AMIS

Après leur rupture en 1941, Welles et Houseman se disputent maintes fois leurs comédiens et collaborateurs communs, y compris leurs musiciens Thomson et Blitzstein<sup>29</sup>.

Thomson reste un des amis les plus proches de Houseman, avec lequel il travaille à maintes reprises au théâtre jusqu'en 1972 où Houseman crée son opéra *Lord Byron* au Juilliard Theatre. Thomson écrit également la musique de deux courts métrages institutionnels produits par Houseman, dont l'un [pour une agence gouvernementale de propagande pendant la guerre](#). En 1984, il compose le portrait de son ami pour piano. Welles, de son côté, recommande avec succès Thomson en 1953 pour la dramatique

29 Houseman collabore encore avec Bowles pour un spectacle théâtral en 1941 et avec Copland pour une dramatique télévisée en 1957, sans que cela soit significatif.

télévisée en direct de Peter Brook *Le Roi Lear*, sur CBS, entreprise pionnière et prestigieuse dont il est la vedette.

Blitzstein, surtout, jusqu'à sa mort en 1964, maintient des collaborations avec les deux membres séparés du tandem, lesquels continueront de s'attacher à son œuvre par la suite. En 1946, Welles crée le rôle du récitant dans sa cantate *Airborne Symphony*, son œuvre de concert la plus ambitieuse, avec Leonard Bernstein à la tête du New York City Symphony. En 1957, Blitzstein jette les bases d'un projet d'adaptation en anglais de *Mère Courage* de Brecht et Paul Dessau que Welles mettrait en scène. En 1958, Thomson étant indisponible pour collaborer une troisième année d'affilée au festival shakespearien dans le Connecticut dont Houseman est le directeur artistique, Blitzstein signe la musique du *Songe d'une nuit d'été* et du *Conte d'hiver*. En 1966, Welles participe à l'enregistrement discographique de *Airborne Symphony* par Bernstein avec le New York Philharmonic. En 1985, Houseman est l'animateur d'un concert Blitzstein au Lincoln Center de New York.

160

Deux œuvres cristallisent plus encore cette rivalité autour du compositeur, *Le Roi Lear* et *The Cradle Will Rock*.

En 1950, Houseman s'adresse à Blitzstein pour *Le Roi Lear* à Broadway. En 1956, Welles, on l'a vu, le sollicite pour son propre *Roi Lear* new-yorkais, avec une partition nouvelle. Puis le chef principal du New York Philharmonic, Dimitri Mitropoulos, lui commande une œuvre orchestrale amalgamant ces deux musiques de scène, et *Lear: A Study* est exécutée à Carnegie Hall en 1958. Houseman revient à deux reprises au *Roi Lear* en se réservant de la partition de Blitzstein, en 1964 à UCLA, en 1978 en tournée nationale.

À un moment où *The Cradle Will Rock* est provisoirement tombé dans l'oubli, Houseman le porte à la scène off-Broadway en 1983, puis à l'Old Vic de Londres deux ans plus tard, en jouant lui-même le récitant. Sa mise en scène est pérennisée par un disque et par une **captation télévisée** diffusée sur PBS. En 1984, quand un producteur indépendant soumet à Welles, pour approbation, un scénario sur la genèse aventureuse de *The Cradle Will Rock*, Welles propose de le réaliser lui-même et le réécrit de fond en comble, mais le montage financier s'effondre quelques mois avant sa mort<sup>30</sup>. Welles y dépeint Houseman comme un poseur avide d'usurper sa part de célébrité, aimant parader avec l'*intelligentsia* new-yorkaise, tandis qu'il rend un hommage appuyé à Blitzstein, à la mémoire duquel son scénario est dédié. Pas une ombre n'entache le

---

30 La dernière mouture du scénario est publiée: Orson Welles, *The Cradle Will Rock*, Santa Barbara, Santa Teresa Press, 1994.

personnage du compositeur, décrit comme un saint marxiste auquel son metteur en scène se contente de permettre d'accéder à la notoriété.

Welles et Houseman ont été le bon tandem au bon moment, trouvant sur leur chemin des collaborateurs hors pair pour le plus grand bénéfice des parties prenantes, mais l'harmonie des deux hommes de théâtre aura été de plus courte durée que celle de leurs musiciens. Après la seconde guerre mondiale, certes, les entreprises collectives étaient derrière ces compositeurs, le combat de la musique américaine était peu ou prou gagné. Chacun s'est établi professionnellement, avec une certaine insécurité pour Blitzstein, victime de la chasse aux sorcières anticomuniste tandis que Copland n'a été que marginalement inquiété. Bowles s'est installé à Tanger en 1947 et a privilégié sa carrière d'écrivain, Engel s'est éloigné du milieu de la musique savante, les liens personnels de Thomson, Copland et Blitzstein (avant la mort par homicide de ce dernier en 1964) se sont lentement distendus. Chacun pourtant, par-delà les décennies, n'a cessé de reconnaître l'apport de leur solidarité générationnelle à la musique américaine et à eux-mêmes.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANNISIMOV, Myriam, « Les tasses de thé de Paul Bowles », entretien, *Le Monde de la musique*, décembre 1990.
- BOWLES, Paul, *Mémoires d'un nomade*, Paris, Le Seuil, 1999.
- CALLOW, Simon, *Orson Welles: The Road to Xanadu*, London/New York, Jonathan Cape/Viking, 1995.
- CARR, Virginia Spencer, *Paul Bowles: A Life*, New York, Scribner, 2004.
- COPLAND, Aaron et Vivian PERLIS, *Copland: 1900 through 1942*, Boston/London, Faber and Faber, 1984.
- COPLAND, Aaron, *Our New Music*, New York, McGraw-Hill, 1941.
- CRIST, Elizabeth B., *Music for the Common Man: Aaron Copland during the Depression and War*, Oxford/New York, Oxford UP, 2005.
- , « Aaron Copland and the Popular Front », *Journal of the American Musicological Society*, 56/2, été 2003.
- DENNING, Michael, « Towards a People's Theater: The Cultural Politics of the Mercury Theatre », *Persistence of Vision*, 7, 1989.
- ENGEL, Lehman, *This Bright Day: An Autobiography*, New York, Macmillan, 1974.
- FRANCE, Richard, *The Theatre of Orson Welles*, Cranbury (NJ)/London, Associated UP, 1977.
- (dir.), *Orson Welles on Shakespeare: The WPA and Mercury Theatre Playscripts*, New York/Westport (CT)/London, Greenwood Press, 1990.

- GORDON, Eric A., *Mark the Music: The Life and Work of Marc Blitzstein*, New York, St. Martin's Press, 1989.
- GRUEN, John, *Close-Up*, New York, Viking Press, 1967.
- HOUSEMAN, John, *Run-Through*, New York, Simon and Schuster, 1972.
- , « Again – A People's Theatre; The Mercury Takes a Bow », *The Daily Worker*, 18 septembre 1937
- HUBBS, Nadine, *The Queer Composition of America's Sound: Gay Modernists, American Music, and National Identity*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2004.
- , « Homophobia in Twentieth-Century Music: The Crucible of America's Sound », *Daedalus*, 142/4, automne 2013.
- LEAMING, Barbara, *Orson Welles*, New York, Viking/London, Weidenfeld & Nicolson, 1985.
- MCGILLIGAN, Patrick, *Young Orson: The Years of Luck and Genius on the Path to "Citizen Kane"*, New York, Harper, 2015.
- 162** MUGMON, Matthew, *Aaron Copland and the American Legacy of Gustav Mahler*, Rochester (NY), University of Rochester Press, 2019.
- MURCHISON, Gayle, *The American Stravinsky: The Style and Aesthetics of Copland's New American Music, the Early Works, 1921-1938*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2012.
- POLLACK, Howard, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*, Champaign, University of Illinois Press, 2000.
- , *Marc Blitzstein: His Life, His Work, His World*, Oxford/New York, Oxford UP, 2012.
- SAWYER-LAUÇANNO, Christopher, *An Invisible Spectator: A Biography of Paul Bowles*, London, Bloomsbury, 1989.
- THOMSON, Virgil, *Virgil Thomson*, New York, Knopf, 1966.
- , *American Music Since 1910*, New York/Chicago/San Francisco, Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- , *The State of Music & Other Writings*, New York, Library of America, 2016.
- TOMMASINI, Anthony, *Virgil Thomson: Composer on the Aisle*, New York/London, W. W. Norton, 1997.
- WELLES, Orson, *The Cradle Will Rock: An Original Screenplay*, Santa Barbara, Santa Teresa Press, 1994.
- , « Theatre and the People's Front », *The Daily Worker*, 15 avril 1938.
- , *Bright Lucifer*, Wisconsin Historical Society Archives, coll. « Orson Welles Papers », U.S. Mss 15AN, boîte 1.

## DISCOGRAPHIE

BLITZSTEIN, Marc, *The Cradle Will Rock*, direction musicale, piano et récitant Marc Blitzstein, Musicraft 1075-1081, sept disques 78 tours, 1938. Rééd. dans *Marc Blitzstein – Musical Theatre Premieres*, Pearl GEMS 0009, deux CD, 1998.

- , deux chansons de *The Cradle Will Rock* et récit par Marc Blitzstein de la première représentation, dans *Marc Blitzstein Presents*, Spoken Arts SA 717, 33 tours, 1956.
- , *The Cradle Will Rock*, direction musicale Lehman Engel, orchestre et chœur du New York City Opera (1960), Cantus Classics CACD 5.01931, deux CD, 2015.
- , *The Cradle Will Rock*, direction musicale Michael Barrett, mise en scène et introduction historique John Houseman, The Acting Company, Londres (1985), TER CDTEM2 1105, deux CD, 1993.
- , *The Airborne Symphony*, direction musicale Leonard Bernstein, New York Philharmonic, Choral Arts Society, récitant Orson Welles (1966), Columbia M 34136, 33 tours, 1976. Rééd. dans *American Masters 2*, Sony Classical SMK 61849, CD, 2000, et dans *The Airborne Symphony*, Sony Classical 88697683652-9, CD, 2010.
- BOWLES, Paul, *Music for a Farce*, interprété par Chicago Pro Musica, dans *Chicago Pro Musica – Weill – Varèse – Boules – Martinu*, Reference Recordings RR-29, CD, 1989. Rééd. dans *Chicago Pro Musica – The Medinah Sessions*, Reference Recordings RR 2102, deux CD, 2012.
- COPLAND, Aaron (musique) et DENBY, Edwin (livret), *The Second Hurricane*, direction musicale et récitant Leonard Bernstein, New York Philharmonic, solistes et chœurs de la High School of Music and Art de New York, Columbia Masterworks ML5581, 33 tours, 1960. Rééd. dans *Copland: The Second Hurricane – In the Beginning*, Sony SMK 60560, CD, 1998.
- SHAKESPEARE, William, *The Tragedy of Julius Caesar*, mise en scène Orson Welles, musique Marc Blitzstein, Columbia M-325, cinq disques 78 tours, 1939. Rééd. dans *Julius Caesar / Twelfth Night – Orson Welles*, Pearl GEMS 0020, deux CD, 1998.
- , *Twelfth Night*, mise en scène Orson Welles, chansons Marc Blitzstein, Columbia Masterworks C-7, dix disques 78 tours, 1939. Rééd. dans *Julius Caesar/Twelfth Night – Orson Welles*, Pearl GEMS 0020, deux CD, 1998.
- , *Julius Caesar*, mise en scène Orson Welles, musique Marc Blitzstein, Columbia Masterworks C-10, onze disques 78 tours, 1939. Rééd. dans *Julius Caesar – Orson Welles*, Pearl GEMS 0015, deux CD, 1999.
- , *Orson Welles' Mercury Theatre Production of William Shakespeare's "Julius Caesar"*, mise en ondes Orson Welles, musique Marc Blitzstein, émission radiophonique du *Mercury Theatre on the Air*, CBS (1938), Ariel SHO 9, 33 tours, s.d.

## FILMOGRAPHIE

- BLITZSTEIN, Marc, *The Cradle Will Rock*, direction musicale Michael Barrett, mise en scène et introduction historique John Houseman, production théâtrale The Acting Production, réalisation Bruce M. Minnix, production WGBH Educational Foundation, 1985.
- We Work Again*, production *Works Progress Administration* et Pathé News (1937), dans *Treasures from American Film Archives: 50 Preserved Films*, quatre DVD multizones, National Film Preservation Foundation, 2000 (les quatre minutes proposant une captation du « *Macbeth vaudou* » sont disponibles isolément en supplément de coffrets DVD français du *Macbeth* cinématographique de Welles : Wild Side, 2005 ; Carlotta, 2014).

## NOTICE

Coauteur avec Jean-Pierre Berthomé de *Citizen Kane* (Flammarion, 1992) et d'*Orson Welles au travail* (Cahiers du cinéma, 2006), François Thomas a publié de nombreux articles sur l'œuvre radiophonique et cinématographique d'Orson Welles ainsi que des entretiens avec ses collaborateurs. Il a également signé trois livres sur Alain Resnais et codirigé des ouvrages collectifs sur le court métrage français de 1945 à 1968 et sur la notion de *director's cut*. Il est professeur en études cinématographiques à la Sorbonne Nouvelle et collaborateur de la revue *Positif*.

## RÉSUMÉ

**164** Pour ses quatre spectacles au sein du Federal Theatre en 1936-1937, le jeune Orson Welles collabore avec des représentants en pleine ascension de la musique moderne américaine : Virgil Thomson, Paul Bowles, Marc Blitzstein et Lehman Engel, tandis qu'il crée ailleurs un opéra pour chanteurs adolescents d'Aaron Copland. Dans les deux années suivant son départ du Federal Theatre, Welles s'adressera aux mêmes compositeurs pour une demi-douzaine d'autres spectacles. Son choix de ces musiciens, parfois inspiré par son producteur John Houseman, repose sur des raisons sociales et politiques autant que proprement musicales. Ces compositeurs font partie d'une constellation informelle à une époque où la musique américaine se veut collective : entraide, engagement à gauche, recherche d'un art américain dénué d'influence germanique. Aucun d'eux ne collaborera avec Welles au cinéma, mais certaines de leurs tendances stylistiques trouveront un prolongement dans les films du réalisateur mélomane.

## MOTS-CLÉS

Musique de scène, opéra américain, Marc Blitzstein, Paul Bowles, Aaron Copland, Lehman Engel, John Houseman, Virgil Thomson, Orson Welles

## ABSTRACT

When he staged four shows at the Federal Theatre in 1936-37 in his early twenties, Orson Welles worked with rising exponents of modern American music: Virgil Thomson, Paul Bowles, Marc Blitzstein, and Lehman Engel, while elsewhere he premiered a play-opera for high school performance by Aaron Copland. In the two years

following his departure from the Federal Theatre, Welles commissioned incidental music from the same composers for half a dozen productions. His choice of musicians, sometimes inspired by his producer John Houseman, was based on social and political as well as musical reasons. These composers were part of an informal constellation at a time when American music was meant to be collective: mutual aid, commitment to the left, and the search for an American art devoid of Germanic influence. Though none of them worked with Welles in the cinema, some of their stylistic tendencies found an echo in the films of the music-loving director.

#### KEYWORDS

Incidental music, American opera, Marc Blitzstein, Paul Bowles, Aaron Copland, Lehman Engel, John Houseman, Virgil Thomson, Orson Welles





## CRÉDITS PHOTO

### VISUELS DE COUVERTURE (TOUS DANS LE DOMAINE PUBLIC)

1. Hallie Flanagan, director of the WPA Federal Theatre Project. Created *ca* 1939. Federal Theatre Project Collection, Library of Congress.
2. Windrip addresses the crowd in a rally in the San Francisco Federal Theatre Project production of *It Can't Happen Here*, Library of Congress, Washington, DC.
3. Photograph of the New York production of *One-Third of a Nation*, a Living Newspaper play by the Federal Theatre Project, Library of Congress, Washington, DC.
4. « Continue WPA ! », Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library. « Federal Theatre Project » The New York Public Library Digital Collections.
5. Crowd outside Lafayette Theatre on opening night, Classical Theatre, « *Voodoo* » *Macbeth*, Library of Congress, Washington, DC.
6. Scene from the Federal Theatre Project production of O'Neill's *One-Act Plays of the Sea* at the Lafayette Theatre (Oct. 1937-Jan. 1938), Schomburg Center for Research in Black Culture, Photographs and Prints Division, New York Public Library, « Mr. Neil's Barn » The New York Public Library Digital Collections.

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos. <i>Federal Theatre Project</i> (1935-1939) : contexte et enjeux .....	5
Émeline Jouve et Géraldine Prévot	

### PREMIÈRE PARTIE

#### CONTEXTE

Retrouver « la promesse de la vie américaine ». Le <i>New Deal</i> et la culture .....	17
Jean Kempf	
The Federal Theatre of the 1930s: An Experiment in the democratization of culture .....	39
Sheila D. Collins & Gertrude Schaffner Goldberg	

425

### DEUXIÈME PARTIE

#### LE THÉÂTRE DE LA CRISE : CROISER LES ÉCHELLES ET LES ESTHÉTIQUES

Federal Theatre Project in Cincinnati, Ohio: A Case Study in Local Relevance .....	81
Nancy Jones	
Alfred Kreymborg Federal Troubadour: Singing the Unsung Masses.....	111
Drew Eisenhauer	
Orson Welles et ses compositeurs : une cohésion sociale et politique autant qu'artistique.....	141
François Thomas	
The First Federal Summer Theatre: Training Ground for "a New, Imaginative Theatre" .....	167
Herman Farrell	
The Promise of <i>It Can't Happen Here</i> : Performances of History in Times of Crisis.....	197
Elizabeth A. Osborne	

### TROISIÈME PARTIE

#### LES *LIVING NEWSPAPERS*, D'HIER À AUJOURD'HUI

"A Gesture of Hope:" <i>Living Newspaper: A Counter-Narrative</i> at the Royal Court Theatre. An Interview with Artistic Director Vicky Featherstone .....	227
Jordana Cox	
"As American as Walt Disney:" The Political Theater of the Federal Theatre Project.....	243
Ilka Saal	
The Limits of Technology: Actors, Networks, the Federal Theatre Project, and <i>Power</i> .....	265
Michael Selmon	

QUATRIÈME PARTIE  
FIGURES FÉMININES ET PROCESSUS DE LÉGITIMATION

“The Provincetown Players and the Federal Theatre: The Essay Susan Glaspell Never Wrote” .....	299
Noelia Hernando-Real	
Susan Glaspell and the Midwest Playwrights’ Bureau of the Federal Theatre Project .....	327
Linda Ben-Zvi	
Black Theatre, Archives and the Federal Theatre Project.....	347
Kate Dossett	
Zora Neale Hurston’s “Real Negro Theater” and the Negro Unit of the Federal Theater Project in New York.....	381
Claudine Raynaud	
426 Finding Hallie: An Interview with Mattie Brickman .....	411
Emeline Jouve and Géraldine Prévot	
<i>Playground: The Hallie Flanagan Project. Excerpt</i> .....	418
Mattie Brickman	
Crédits photo.....	424
Table des matières .....	425

## E-THEATRUM MUNDI

Collection dirigée par Julie Vatain-Corfdir & Sophie Marchand

La collection « e-Theatrum Mundi » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de Sorbonne Université (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

### DÉJÀ PARUS

*L'apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris :  
un théâtre de l'expérimentation dramatique au xviii<sup>e</sup> siècle*  
Émeline Jouve & Géraldine Prévot (dir.)

*American Dramaturgies for the 21st Century*  
Julie Vatain-Corfdir (ed.)

*Une œuvre en dialogue. Le théâtre de Michel-Jean Sedaine*  
Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand & Marie-Cécile Schang-Norbely (dir.)

*American Musicals*  
*Stage and screen/L'écran et la scène*  
Anne Martina & Julie Vatain-Corfdir (dir.)

*La Haine de Shakespeare*  
Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle (dir.)

*La Scène en version originale*  
Julie Vatain-Corfdir (dir.)

