



**HAL**  
open science

# L'horreur acoustique musiques “ anempathiques ” dans le théâtre de Martin Crimp

Aloysia Rousseau

► **To cite this version:**

Aloysia Rousseau. L'horreur acoustique musiques “ anempathiques ” dans le théâtre de Martin Crimp. *Sillages Critiques*, 2013, 16, 10.4000/sillagescritiques.2955 . hal-03755049

**HAL Id: hal-03755049**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03755049>**

Submitted on 10 Feb 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.

## L'horreur acoustique musiques « anempathiques » dans le théâtre de Martin Crimp

Aloysia Rousseau

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/sillagescritiques/2955>

DOI : [10.4000/sillagescritiques.2955](https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.2955)

ISSN : 1969-6302

### Éditeur

Centre de recherche VALE

Ce document vous est offert par Sorbonne Université



### Référence électronique

Aloysia Rousseau, « L'horreur acoustique musiques « anempathiques » dans le théâtre de Martin Crimp », *Sillages critiques* [En ligne], 16 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2003, consulté le 10 février 2023.

URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/2955> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.2955>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 septembre 2020.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# L'horreur acoustique musiques « anempathiques » dans le théâtre de Martin Crimp

Aloysia Rousseau

---

- 1 Si vous avez eu la chance d'assister à la mise en scène de Katie Mitchell de la pièce de Martin Crimp *Face to the Wall* en mars 2002 au Royal Court Theatre, vous aurez pu distinguer dans la pénombre en fond de scène le dramaturge lui-même en train d'accompagner l'acteur et chanteur Peter Wight au piano. Car Martin Crimp n'est pas que l'auteur d'une vingtaine de pièces pour le théâtre et la radio, c'est aussi un musicien de talent, et c'est d'ailleurs en tant que tel qu'il a débuté sa carrière. Crimp a appris à jouer du piano et du clavecin quand il était enfant et a gagné sa vie quand il a commencé à se faire connaître comme dramaturge, alors membre du *Writer's Group* du Orange Tree Theatre à Richmond, en donnant des cours de piano et en accompagnant le *Canonbury Chamber Choir*. Or Martin Crimp n'a en aucun cas abandonné la musique pour se consacrer à l'écriture théâtrale mais a au contraire décidé de fusionner ses deux passions comme en témoignent sa première pièce radiophonique *Three Attempted Acts* dans laquelle la musique joue un rôle essentiel, la première pièce du triptyque étant intitulée *The Appreciation of Music*, ou ses livrets d'opéra *Into the Little Hill* et *Written on Skin*. La musique revêt en réalité deux formes dans le théâtre de Martin Crimp : elle est à la fois ce dont on parle et ce que l'on entend par le biais d'appareils électroniques et d'instruments de musique.
- 2 Rares sont les pièces de Martin Crimp à ne pas faire allusion d'une manière ou d'une autre à la musique à l'instar de la musique jouée sur les vieux instruments dans *Play with Repeats*, "They play the music on the old instruments, the original instruments" (241), "listening to Schubert on authentic pianos" and "singing Bach at A-four-fifteen" (295) dans *The Treatment* ou la petite chanson mystérieuse de Papa et Maman dans *Whole Blue Sky* : "Yes it is Mummy and Daddy's private song and I don't want to hear you talk about it ever again". (20). Cette dernière citation est révélatrice du traitement qui est proposé de la musique dans l'ensemble de son œuvre : elle n'est jamais source de

plaisir ou de quiétude mais est au contraire profondément inquiétante. Crimp met à mal les clichés associés à la réception de la musique mettant en scène non pas des personnages mélomanes mais des individus qui, à l'instar de Mrs Cook dans *The Appreciation of Music*, abhorrent la musique. Celle-ci affirme en effet "I have very little appreciation of music at the moment. I find it irksome at the best of times. And at the worst I have a kind of loathing for it" (58), avant d'ajouter plus loin:

I think I would like to begin with Mozart. I mean all those tunes, those melodies of his! It's quite exquisite. The pain I mean, Mr Lebrun, the exquisite pain of it. You just wouldn't believe how those melodies probe my nerves. It's like a needle, Mr Lebrun, a needle next to the bone. Sheer torment. A moment's Mozart and I'm at screaming pitch before I know where I am. That's the effect those melodies have. Quite intolerable. (62)

- 3 Si Crimp met en scène ici une femme qui assume son horreur profonde de la musique, il stigmatise parfois à l'inverse l'apologie emphatique de la musique, comme en témoigne cette réplique de Mrs de A dans la troisième pièce de *Three Attempted Acts* intitulée *Suicide*: "I can appreciate the beauty of music, Doctor, the sublime radiance of the sounds. Whenever Rose plays I feel my soul open up to the light, the light simply pours in, you can't imagine" (74). Le caractère hyperbolique de cette réplique et les stéréotypes sollicités par Mrs de A, notamment la référence à la musique comme venant libérer son âme, dénoncent la nature artificielle de cette apologie, d'autant plus que cette remarque émane d'une femme dénuée de toute oreille musicale. Le passage suivant témoigne de l'inculture totale de Mrs de A en matière de musique, passage dans lequel Dr Lebrun, membre du conservatoire, demande à la fille de Mrs de A, Rose, qui vient de jouer une sonate de Mozart, de lui jouer la première variation :

MRS DE A. Do you know the First Variation, Rose? It seems the doctor's rather fond of it. Is it in your green book? Who is it by, Doctor? We can look in the index.

DR LEBRUN. Mozart, Mrs de A. It's by Mozart.

MRS DE A. Ah! Of course! Mozart's First Variation. Look in the index, Rose. It's at the front.

DR LEBRUN. I think you will find it follows the theme which she has just played.

MRS DE A. Surely not, Doctor. The index is at the front.

DR LEBRUN. Not the index, Mrs de A. The first variation. The first variation will follow the theme which she has just played. There is no other place for it. (77)

- 4 Ce passage, qui repose sur des ressorts comiques évidents, est l'occasion pour Crimp de dresser le portrait caricatural d'une prétendue mélomane. Mais Crimp ne se contente pas de parodier le discours critique sur la musique ou de dépeindre des personnages plongés dans l'angoisse à l'écoute d'un morceau de musique. Il cherche avant tout à susciter de telles réactions chez son spectateur.
- 5 La musique n'est pas uniquement objet du discours dans son théâtre mais aussi et surtout donnée à entendre, mentionnée par le dramaturge dans les didascalies. La musique est toujours diégétique dans le théâtre de Martin Crimp, expression utilisée par la critique cinématographique pour qualifier une musique qui, comme son nom l'indique, fait partie de l'action et est entendue par les personnages contrairement à la musique extradiégétique qui provient d'une source extérieure et n'est pas audible pour les personnages. On distingue principalement trois sources musicales dans les pièces de Crimp : la radio dans des pièces comme *Making Love*, *Play With Repeats* ou *The Treatment*, le piano dont joue une enfant dans *Suicide* et *The City* et enfin la voix, le chant, dans des pièces comme *Attempts on Her Life* et *Face to the Wall*. Quelle que soit la source proposée,

tous ces moments musicaux ont pour point commun de venir s'inscrire en faux contre le texte et la situation scénique.

- 6 Comme le soulignent Theodor Adorno et Hanns Eisler dans leur essai consacré à la musique de film: « Music, instead of limiting itself to conventional reinforcement of the action or mood, can throw its meaning into relief by setting itself in opposition to what is being shown on the screen » (Adorno et Eisler 26). Cet effet de relief a très souvent été analysé dans son utilisation filmique, par exemple dans les cinémas de Jean Renoir<sup>1</sup> ou d'Eisenstein, beaucoup moins en ce qui concerne le théâtre. Cet usage ironique de la musique est pourtant bien celui que l'on retrouve dans le théâtre de Martin Crimp. La musique n'est pas redondante, elle ne produit pas un effet empathique « par lequel la musique adhère, ou semble adhérer, au sentiment dégagé par la scène, et en particulier au sentiment supposé être ressenti par certains personnages » (Chion 1995, 228). L'effet produit est à l'inverse « anempathique » :

Nous appelons d'autre part « anempathique » (avec le « a » privatif) l'effet non point de distanciation mais d'émotion décuplée, par lequel la musique, lors d'une scène particulièrement éprouvante (meurtre, torture, viol, etc.), affiche son indifférence en continuant son cours comme si de rien n'était. L'indifférence est ici souvent marquée par une certaine régularité de rythme et une certaine absence de contrastes d'intensité, de fluctuations de niveau, de phrasé. C'est le cas très connu des innombrables scènes de meurtre dans lesquelles le crime ou l'horreur se commettent au son d'un orgue de barbarie guilleret, d'un limonaire de manège (*L'inconnu du Nord-Express*, 1951, de Hitchcock), où les images d'horreur atomique se succèdent au son d'une valse (*Hiroshima mon amour*, 1959). (Chion 1995, 229)

- 7 Martin Crimp use de cette stratégie anempathique dans son recueil de pièces radiophoniques *Three Attempted Acts*, plus précisément dans la deuxième pièce du triptyque *Making Love* qui s'ouvre sur un concerto de Mozart : “*The slow movement of Mozart's Piano Concerto in A (K488) begins. The music sounds remote and tinny. After the first four bars, there are close, faint gasps from MRS LEBRUN*” (63). Ce concerto vif et léger de Mozart ne vient pas souligner l'atmosphère d'une scène ou l'émotion ressentie par un personnage mais crée à l'inverse un effet de contraste puisque il accompagne un acte particulièrement douloureux et cruel qui n'est autre qu'une intervention dentaire sans anesthésie. Le dentiste Mr de A considère en effet que la musique suffit à remplir une telle fonction analgésique : “*Try and concentrate on the music. It will help you relax...*” (63) ou encore “*Is the music not helping? [...] That's a pity, Mrs Lebrun. Usually I find the music a great success with the ladies. They seem more susceptible as a rule*” (64). Crimp dénonce à nouveau le cliché selon lequel la musique aurait un effet palliatif, venant atténuer les souffrances. Si le dramaturge nie ici le caractère apaisant de la musique, il franchit une étape supplémentaire dans ses pièces ultérieures, utilisant la musique comme un moyen de susciter le malaise du spectateur.
- 8 Dans *Play with Repeats*, la musique fait office de masque, elle vient couvrir les propos angoissants de Barbara que Franky, sa patronne, refuse d'entendre :

BARBARA. I've just been telling Marc, Miss Wood, I still can't sleep. I have nightmares, recurring nightmares, and when you ring the doctor all you get is an answering machine. I'm wondering how long I can go on, how long I can

-

*Theradio cuts her off: a loud driving rhythm that prevents conversation. Franky smokes, remains in the room. The others resume their tasks. They surrender to the relentless optimism of the music. (272)*

- 9 L'utilisation ironique de la musique est à son comble dans cette scène finale : elle n'apaise pas les souffrances de Barbara mais permet simplement de les occulter. L'adjectif *relentless* se dote ainsi d'un double sens : l'optimisme de la musique est à la fois incessant et impitoyable, dénoncé par Crimp comme étant un optimisme feint. Il s'agit bien d'une musique anempathique qui « au lieu d'occuper tout le champ avec l'émotion individuelle du personnage [...] nous fait voir le fond d'indifférence du monde. Dans cette mise en perspective, l'intensité émotionnelle n'est pas diminuée, au contraire, mais portée à un autre niveau, plus collectif peut-être » (Chion 1985, 125). C'est en effet l'indifférence de Franky envers les vellétés suicidaires de Barbara, ("I'm wondering how long I can go on") que donne à entendre Crimp. Or le rythme entraînant de la musique ne suscite pas un effet de distanciation mais exacerbe au contraire l'émotion du spectateur. Nous reprendrons ici une distinction opérée par Michel Chion qui nous semble extrêmement pertinente à la lumière du théâtre de Crimp qu'est la différence entre contrepoint didactique et musique anempathique :

Cette dernière est expressément une utilisation émotionnelle, fonctionnant de manière immédiate, profonde, archaïque, sans passer par une lecture. Ce qui n'est pas le cas du contrepoint didactique, où le refroidissement apporté par la musique n'est pas employé à renforcer l'émotion, mais à rendre le spectateur disponible à la compréhension d'une idée : il s'agit bien, alors, de casser l'identification, tandis que la musique anempathique l'exacerbe, par la voie détournée de son indifférence. (Chion 1985, 134)

- 10 Par le biais de la musique anempathique, Crimp n'encourage pas une posture intellectuelle de déchiffrage critique mais cherche au contraire à mettre en relief la détresse du personnage et à provoquer une réaction ambiguë chez le spectateur mêlant compassion et indifférence. Il s'agit là d'une stratégie dramatique qu'affectionne particulièrement Crimp, la mettant en œuvre le plus souvent à la fin de ses pièces. Dans un entretien accordé à Aleks Sierz, Crimp affirme à propos de ses deux pièces *Dealing with Clair* et *Getting Attention* :

What these two plays have in common is a strategy that still makes me cheerful as a writer – the false happy ending. Both have a false happy ending. I don't often like my own writing, but I do like that last scene in *Getting Attention*. The brighter and more cheerful it is, the more it hurts. (Sierz 2006, 96)

- 11 La joie investit l'espace scénique de diverses manières dans les dénouements de Crimp : par le biais de la musique certes mais aussi parfois par une utilisation d'une lumière vive ou d'un décor coloré qui vient contredire l'extrême violence de ce qui nous est raconté. Dans les pièces qui nous intéressent ici, Crimp dénonce, à travers la musique, le caractère artificiel d'un *happy ending* imposé qui ne fait intrinsèquement aucun sens. Le plaisir esthétique acoustique s'inscrit en faux contre le discours menaçant.

- 12 Le boogie-woogie sur lequel se termine *The Treatment* est pourvu d'une même fonction anempathique. Le chauffeur de taxi aveugle monte le son de la radio, indifférent au désarroi de son passager, Clifford, lui aussi aveugle, victime d'un acte d'énucléation, en train de perdre une à une les pages de son scénario qui s'envolent au vent :

DRIVER (*with joy*). Shit! I have Clifford Webb in my taxi. This is an honor, Clifford.  
[...] I wish I could see your face. [...]  
*He turns on the radio. Softly the boogie-woogie heard at the top of Act Three. [...] The pages continue to blow away and tumble across the space. The driver clicks his fingers in time with the music. [...]*  
CLIFFORD. What d'you mean, 'see my face'? Where is this? Where are we going?

DRIVER. I've no idea, Clifford. But isn't that one of the joys, one of the great joys of this city?  
*Music up loud.*  
*Lights fade.*  
*Music continues as they go into the dark.(389)*

13 Cette joie qui envahit l'espace scénique par le biais de la musique est une fois encore dénoncée comme artificielle. Le *happy ending* est exclusivement sonore et vient par contraste souligner l'absence d'un dénouement véritablement heureux.

14 Le morceau de Schubert joué au piano par la petite fille à la fin de *The City* signale également une faille dans le *happy ending*. Clair et Jenny constatent à plusieurs reprises une amélioration de la situation. Celles-ci félicitent Chris d'avoir ôté sa toque de boucher :

CLAIR. Much better. (To Jenny.) Don't you agree?  
 JENNY. Oh yes. Yes. Much better like that.  
 CLAIR (to Girl). Play us your piece, sweetheart.  
 JENNY. Much better like that.  
*The Girl begins to play the Schubert movement heard in Scene III. She sets off confidently but gets stuck at bar 3. She starts again but is soon in difficulty. The light begins to fade. She can't get beyond bar 4. (63-64)*

15 La quiétude qui domine la scène est invalidée par le caractère dissonant du morceau de musique. Le fait qu'il s'agisse d'une composition de Schubert ne nous semble pas être un choix innocent. Le constat que dresse Michel Chion à propos de la récurrence de la musique de Schubert dans le cinéma français est en effet applicable à cette scène finale de *The City* : « Dans le cinéma français, qui aime la réserve sentimentale, Schubert est souvent utilisé pour ses passages les plus pudiques, comme le musicien de la détresse individuelle, de la souffrance derrière le masque guilleret » (Chion 1995, 254). Cette souffrance sous-jacente semble bien être celle de cette petite fille qui se cache derrière un morceau de musique. La mesure sur laquelle bute cette dernière souligne la nature fallacieuse de l'amélioration constatée par Clair et Jenny. La musique dénonce un dénouement qui n'en est pas un. Les échecs à répétition de la jeune pianiste oblitèrent toute prétention à finir. Cet inachèvement musical est un thème récurrent dans le théâtre de Crimp. Ce thème est le fil directeur de son recueil de pièces radiophoniques *Three Attempted Acts*. Que ce soient les halètements qui s'insinuent soudain dans le concerto de Mozart dans *Making Love* ou la sonnerie qui interrompt la sonate fredonnée par Mrs de A dans *Suicide*, la musique est toujours altérée par un élément qui lui est extérieur. À la manière de ces mélodies soudain dissonantes, le *happy ending* est refusé au spectateur. L'horreur, occultée tant bien que mal par les personnages et le spectateur, réinvestit musicalement l'espace scénique à la toute dernière minute.

16 Le blues du facteur qui clôt la deuxième pièce du triptyque *Fewer Emergencies, Face to the Wall*, pourrait sembler s'inscrire dans la lignée du *song* brechtien. La chanson est séparée du reste de la pièce par un astérisque, à la manière d'un épilogue. Ce décrochage musical est typique du théâtre de Brecht, comme en témoigne ce commentaire du dramaturge à propos des *songs* dans *L'Opéra de quat'sous* : « L'innovation la plus frappante était le strict isolement des numéros musicaux. [...] L'exécution des *songs* était régulièrement précédée d'un changement d'éclairage, l'orchestre était illuminé et sur l'écran du fond de la scène apparaissait le titre de chaque numéro » (Brecht 702). Si le blues du facteur n'est pas introduit par un changement d'éclairage il est en revanche pourvu d'un titre qui l'isole du reste de la

pièce : “*Twelve-Bar Delivery Blues*” (34). À la différence du *song* brechtien toutefois, le blues du facteur n’est pas un commentaire politique ou moralisant. Rappelons que le blues était à l’origine chanté par les noirs américains afin d’exprimer leur désespoir et de susciter la compassion de l’auditeur. Or Crimp joue, une fois encore, avec les codes, proposant ici un chant qui ne suscite aucune compassion. La plainte du facteur est celle d’un homme qui refuse de se lever et violente son fils :

Hey daddy,  
 You’re a liar – and a fake  
 Take off those pyjamas  
 There’s deliveries to make.  
 I lifted my head from my white pillow case  
 Threw my hot tea RIGHT IN HIS FACE  
 Hey sonny,  
 If there’s one thing I’ve learned  
 It’s don’t rub on butter  
 When your skin is all burned.  
 Son son, I ain’t got no choice  
 Son son, I JUST HEAR THIS VOICE (35).

- 17 Crimp refuse comme Brecht la notion de pur plaisir musical non pas pour susciter une posture critique mais pour créer ce qu’il qualifie d’effet pervers: “*The Twelve-Bar Delivery Blues in Face to the Wall was more something about pushing the perversity of that play*” (Crimp, 2010). Perversité de la pièce certes, mais aussi du spectateur qui par le biais de la musique éprouve un certain plaisir à l’écoute d’un discours d’une extrême cruauté. Si dans *Face to the Wall*, le décalage entre la mélancolie du blues et l’horreur du discours provoque le rire, il ne s’agit pas d’un rire de mise à distance mais au contraire d’un rire honteux tel que le définit Halina Sawecka dans son ouvrage *Rire au théâtre* : « Nous constatons ainsi une autre modalité du rire, [...] le rire crispé du désespoir, le rire nerveux et inquiétant. Rire quelquefois retenu ou spasmodique, mais toujours indissoluble d’un arrière plan de mauvaise conscience et d’inquiétude » (Sawecka 23). Le chant anempathique suscite ainsi la culpabilité du spectateur qui se fait le récepteur d’un discours monstrueux le sourire aux lèvres.
- 18 Le traitement que propose Martin Crimp de la musique dans son œuvre est comparable à l’utilisation qui est faite du comique, et plus précisément de l’humour noir dans son théâtre. Nous concluons ainsi en proposant l’hypothèse suivante selon laquelle la musique serait en réalité une forme d’humour noir dans le théâtre de Crimp. L’humour noir repose en effet sur un principe de simultanéité entre horreur et comique décrit en ces termes par le critique Mathew Winston : “The violent combination of opposing extremes unsettles us so that we do not know how to respond. Our emotional and intellectual reactions become confused; this in turn disturbs our certainty of moral and social values and challenges our sense of a secure norm” (Winston 273). La musique, tout comme le comique, intervient souvent dans les passages les plus éprouvants du théâtre de Crimp et le plaisir esthétique du spectateur est de ce fait ébranlé. Il s’agit là d’une stratégie tout à fait assumée de la part de Martin Crimp qui ne cherche ni à divertir son public ni à l’opposé, comme le fait le *in-ye-face theatre*, à le choquer, mais essaie de provoquer chez son spectateur une réaction ambiguë entre confort et inconfort, adhésion et rejet : “I think that it’s really important to have humour in the theatre whatever the subject because it’s a way of enabling the audience to enter into the world of the play, it’s a way of making people feel at ease, comfortable with what’s happening and then they begin to feel uncomfortable” (Crimp, janvier 2008). Cette



remarque du dramaturge à propos de l'usage pervers qui est fait du comique me semble applicable à la musique qui apparaît également comme étant un moyen de charmer le spectateur pour le piéger par la suite. L'utilisation de la musique anempathique s'inscrit ainsi dans une entreprise plus générale de déstabilisation, le dramaturge cherchant avant tout à susciter la douleur exquise du spectateur.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor et Hanns Eisler. *Composing for the Films*. 1947. New York: Continuum, 2005.
- Brecht, Bertolt. « Sur la musique ». 1928-1956. *Écrits sur le théâtre*. Paris : Éditions Gallimard, 2000.
- Chion, Michel. *La Musique au cinéma*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1995.
- . *Le Son au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile, 1985.
- Crimp, Martin. *The City*. Londres: Faber and Faber, 2008.
- . Entretien avec l'auteur. 23 mars 2010.
- . « Face au mur, Martin Crimp, Hubert Colas ». Entretien avec Marie Louchard <http://www.oc-tv.net/face-au-mur-martin-crimp-hubert-colas.html> janvier 2008.
- . *Play With Repeats*. 1990. *Plays One*. Londres: Faber and Faber, 2000.
- . *Three Attempted Acts in Best Radio Plays of 1985*. Londres: Methuen Publishing, 1986.
- . *The Treatment*. 1993. *Plays One*. Londres: Faber and Faber, 2000.
- . *Whole Blue Sky, Face to the Wall, Fewer Emergencies in Fewer Emergencies*. Londres : Faber and Faber, 2005.
- Curot, Frank. « Le Comique dans le cinéma de Jean Renoir ». *Cinéma. Le Genre comique*. Montpellier : Centre d'Étude du XX<sup>e</sup> siècle, 1997.
- Sawecka, Halina, éd. *Rire au théâtre*. Lublin: RW KUL, 1997.
- Sierz, Aleks. *The Theatre of Martin Crimp*. Londres: A & C Black Publishers Limited, 2006.
- Winston, Mathew. « Humour Noir and Black Humor ». *Veins of Humor*. Boston: Harvard University Press, 1972.

## NOTES

1. Dans un article consacré au cinéma de Renoir, Frank Curot identifie un tel usage ironique de la musique : «Le véritable contrepoint ironique est sonore chez Renoir dans les scènes de meurtre de Lulu et de Séverine (*La Chienne* et *La Bête Humaine*) : chaque fois le cinéaste a choisi une

chanson d'amour dont les paroles rappellent la condition ou le caractère du personnage féminin assassiné et entrent bien entendu en contraste avec son sort actuel" (Curot, 176).

---

## RÉSUMÉS

Le dramaturge britannique Martin Crimp suggère dans ses didascalies un usage ironique de la musique et des sons. L'antiphrase, figure par excellence de l'ironie, est alors transposée d'un système sémiotique textuel à un système sémiotique auditif. La musique n'occupe pas une fonction illustrative mais suscite à l'inverse un effet « anempathique », selon l'expression de Michel Chion dans son ouvrage *La Musique au cinéma*. Martin Crimp use de cette stratégie anempathique dans des pièces telles que *Play with Repeats* (1990), *The Treatment* (1993) ou plus récemment le triptyque *Fewer Emergencies* (2005) dans lesquelles des événements violents sont relatés sur fond de boogie-woogie. L'horreur du récit est exacerbée par le contrepoint musical. La joie qui envahit l'espace scénique par le biais de la musique est dénoncée comme artificielle.

The British playwright Martin Crimp suggests an ironic use of music and sounds in his stage directions. Antiphrasis is thus transposed from a textual semiotic system to an auditory semiotic system. Music is not illustrative but arouses on the contrary an "anempathetic" effect, an expression coined by Michel Chion in his book *La Musique au cinéma*. Martin Crimp exploits this anempathetic strategy in plays such as *Play with Repeats* (1990), *The Treatment* (1993) or more recently the triptych *Fewer Emergencies* (2005) in which violent events are narrated with a boogie-woogie playing in the background. The horror of the story is emphasized by the musical counterpoint. The joy which pervades the stage through the use of music is denounced as artificial.

## INDEX

**Mots-clés** : Crimp, musique anempathique, ironie, contrepoint, humour noir, happy end

**Keywords** : Crimp, anempathetic music, irony, counterpoint, black humour, happy ending

## AUTEUR

### ALOYSIA ROUSSEAU

Aloysia Rousseau, ancienne élève de l'ENS Lettres et Sciences Humaines, est actuellement PRAG à l'Université Paris IV-Sorbonne où elle enseigne la littérature et la traduction. Elle est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée « Réhabilitation d'un genre : la comédie de menace de David Campton à Martin Crimp (1957-2008) » et a publié plusieurs articles sur les théâtres de dramaturges contemporains tels que Martin Crimp, Dennis Kelly et Tom Stoppard. Elle est également l'auteur d'un ouvrage consacré à *Arcadia* de Tom Stoppard (Paris, Atlande, 2011).

*A former student of the Ecole Normale Supérieure and recipient of the agrégation, Aloysia Rousseau has defended her Doctoral thesis entitled "Rehabilitating a genre: comedy of menace from David Campton to Martin Crimp (1957-2008)" in 2010. She is currently teaching literature and translation at Paris IV-*

*Sorbonne and has authored several articles on the works of British contemporary playwrights such as Martin Crimp, Dennis Kelly and Tom Stoppard. She is also the author of a book on Tom Stoppard's Arcadia published by Atlande.*

VALE (Voix Anglophones Littérature et Esthétique, EA 4085)