

J'entends, mais je ne vois plus rien ; ou plutôt, si : de temps en temps, les coups de coude que le doyen donne dans l'étoffe bleue du paravent. Et l'ingénieur qui, sa montre en main, leur fait face.

Le silence, de nouveau. Une, deux secondes : puis la lumière blanche s'éteint. Là-haut, dans l'usine mystérieuse, l'aiguille a achevé son parcours dans la cire molle.

Il y a, sur la scène, un amplificateur : soufflant, encore un peu énervés, les récitants viennent s'asseoir devant lui. Leurs voix se sont à peine tues... Et déjà l'écho se met à parler, reproduisant, tel quel, leur dialogue. Le miracle commence.

Cela ne va pas. Le ton du doyen devient, par instants, trop haut : mais c'est surtout Mme Mary Marquet qui se plaint de l'intonation nasale que prend sa voix : « *Je viens d'enregistrer des chansons : eh bien, en chantant, ma voix porte bien !* » Pendant que là-haut on prépare une nouvelle couche de cire blonde, M. Lucien Dubech, qui a des cheveux blancs et, par contraste, des traits de jeune homme imberbe, m'explique : « *Le micro est la chose la plus énigmatique du monde : celui-ci n'a rien de commun avec celui de la T. S. F.. Tenez, j'ai une voix de poulet : au phono, cela ne donne rien, mais par T. S. F., elle devient excellente. Il ne peut plus être question de perfectionnements scientifiques : il faut, maintenant, découvrir les lois mal connues de cet art...* »

M. Albert Lambert a remis ses lunettes ; il parcourt, de nouveau, son rôle, bavarde d'une voix assourdie. Puis, sans se presser, il dépose son livre, enlève ses lunettes, retourne près du micro. L'ingénieur modifie leur position. La lampe blanche s'allume...

« *Deux disques consacrés à Corneille, me dit M. Lucien Dubech, deux à Racine, cinq à Molière, un à Marivaux, un aux "Trois Sultanes" de Favart, un à Beaumarchais : en tout douze disques, l'essentiel du répertoire du Théâtre-Français, par les grands chefs d'emploi de la maison. Cela s'est fait au hasard d'une conversation avec Piero Coppola, qui a trouvé mon idée bonne. Le recueil paraîtra en une fois, avec brochure, etc.. J'estime qu'on aura là un document important et intéressant.* »

C'est fini, tout cela n'a pas duré une heure : de là-haut, après deux ou trois essais défectueux, les voix nous reviennent, à présent, pures, sonores, d'une étonnante vérocité. Mme Mary Marquet paraît encore un peu mécontente, mais peut-être le fait-elle par coquetterie ? Elle part, dans un grand rire, la voix robuste et animée.

Et c'est le tour de *Polyeucte*. M. Albert Lambert a changé de livre. Mme Segond-Weber est arrivée, son parapluie entre les mains, et pénètre avec une grimace amusante dans l'enclos. Le chapeau sur la tête, elle serre son sac, tandis que sa voix profonde et presque masculine (que la cire adoucira) donne la réplique, avec les vers anguleux de Corneille, à ce Polyeucte en complet marron, qui brandit ses lunettes en s'exprimant sur un ton âpre et mâle...

NINO FRANK.

Sur "l'Opéra de Quat' Sous"

Le succès, en Allemagne, de cette tentative était escompté et nous en donnerons plus les motifs ; mais qu'une comédie musicale aussi particulière ait pu tenir, à Paris, l'écran pendant plusieurs mois consécutifs est un fait surprenant qui révèle entre une partie du public français et du public allemand une similitude psychologique insoupçonnée sauf peut-être des musiciens : c'est en effet par le caractère de sa musique, plus encore que par la singularité du scénario, l'Opéra de Quat' sous fait salle comble outre-Rhin et apprivoise les spectateurs des bords

Seine. Les disques, édités d'abord timidement, nous proposent aujourd'hui plusieurs fragments, quelques-uns très significatifs, de cette œuvre originale.

Le titre, certes, n'en est pas inconnu : les difficultés que le film dut surmonter avant de pénétrer dans les salles françaises, sa mutilation, sa transformation par suite des exigences de la censure, alors que le Théâtre Montparnasse avait, dès 1930, produit la pièce intégralement, ont certainement laissé des souvenirs précis dans l'esprit des lecteurs. Quant à l'œuvre elle-même, à son origine déjà lointaine de deux siècles, nos éminents confrères de la Critique cinématographique ou théâtrale n'en ont rien laissé ignorer au public.

C'est donc sous un autre angle, au moins aussi actuel, comme on le verra, que je voudrais présenter l'Opéra des Quat'sous.

Je rappellerai que c'est une transposition, en notre époque troublée, de l'Opéra des Mendicants, composé vers 1730, en Angleterre, par John Gay, pour concurrencer l'Opéra italien — et peut-être Hændel — alors en pleine vogue. La scène se passe toujours à Londres, et les personnages sont anglais, mais Bert Brecht, poète allemand d'avant-garde, et Kurt Weill, musicien novateur, ont insufflé à toute la partition un caractère nettement subversif, prolétarien, extrémiste, qui rencontra l'assentiment d'une grande partie de la population germanique. (Nous parlons de l'œuvre originale allemande de 1929 et non du film édulcoré.)

Qu'on ne croie pas d'ailleurs, à une plate manifestation démagogique : le poète demeure un penseur — j'allais dire un moraliste — très affiné, et le musicien, un artiste cultivé, sûr de son métier ; mais ils estiment que l'ère de Wotan, des héros, des fictions grandiloquentes, est périmée ; que si la foule s'éloigne de l'Opéra, c'est que la formule de celui-ci est désadaptée ; et qu'enfin, si l'on veut ramener le peuple sur les bancs du théâtre, et singulièrement du théâtre musical, il est de toute nécessité de bâtir des œuvres qui répondent à son état d'esprit, à ses préoccupations, et soient réellement « actuelles ».

Animés, provoqués par le ferment qui travaille l'Allemagne à la recherche de son équilibre, et dont les intelligences les plus avancées ont décidé de faire table rase une fois pour toutes du passé, Brecht et Weill ont réalisé die Dreigroschen Oper (l'Opéra de Quat'sous) en pleine connaissance de la psychologie générale de la foule et leur tentative, après une « Première » tumultueuse, s'est rapidement transformée en succès.

La philosophie âpre et cynique du poète s'exprime avec des termes crus, en des scènes durement, violemment dessinées ; aucun doute ne subsiste sur ce qu'il a l'intention d'exprimer : « D'abord manger ; la morale après ». Quant au musicien, connu il y a quelques années pour un « polytonal » avéré, il a pensé qu'il pouvait être plus moderne encore, et plus compréhensible, en construisant ses mélodies dans la forme des danses à la mode, et en les orchestrant selon les procédés du Jazz ; sept ou huit instruments suffisent : leur sonorité fondue, discrète, plaisante ; leurs rythmes réguliers, syncopés, obsédants accompagnent des mélodies nostalgiques, stéréotypées, conçues dans l'esprit du fox-trot, du tango, des blues, et qui, petit à petit, produisent un véritable envoûtement sur l'auditeur.

A cet égard, je conseille d'écouter attentivement les fragments instrumentaux du Chant d'Amour, et surtout la Ballade du Temps passé (baptisée Ballade de Tango !), inspirée directement de notre vieux poète Villon, et dont les dernières spires, confiées au seul Jazz, révèlent tout ce qu'un adroit musicien occidental peut tirer de moyens aussi réduits.

La musique de Jazz à la scène n'était pas chose nouvelle ; mais la « manière » de Kurt Weill l'était, et l'Opéra de Quat'sous connaît depuis deux ans une faveur telle que pour bien des critiques, il marque une date dans l'histoire du théâtre musical.

Plus récemment, Kurt Weill et Brecht ont écrit d'autres œuvres du même genre : Mahagonny, qu'on verra sans doute un jour à l'écran, repose sur l'emploi développé de la formule de l'Opéra de Quat'sous ; mais nul plus que ce dernier n'aura probablement été, au même point que lui, une réussite. Les deux ou trois disques auxquels nous avons fait allusion prennent donc une valeur historique en ce qu'ils traduisent une des expériences musicales les plus curieuses et les plus concluantes de notre époque.

A. MACHABEY.