

Gilles GLEIZES

Mémoire de Master 1

Institut d'études théâtrales

Université de Paris III Sorbonne Nouvelle

Juin 2007

(avec des modifications apportées en Mai 2014)

***Marie-Galante* et Kurt WEILL,
un rendez-vous à reprendre
au théâtre.**

sous la direction de Joseph DANAN

SOMMAIRE

INTRODUCTION..... page 6

I) Kurt WEILL, Jacques DEVAL (biographies jusqu'à la pièce *Marie-Galante*)... page 8

A) Kurt WEILL (biographie jusqu'à son arrivée en France)..... page 8

B) Le séjour de Kurt WEILL en France (1933-1935)..... page 10

1) Le départ d'Allemagne page 10

2) L'installation en France page 11

3) Les besoins matériels page 12

4) Les travaux de Kurt WEILL en France à l'exception de *Marie-Galante* : page 12

La symphonie numéro 2 page 12

Les sept péchés capitaux (Die sieben Todsünden) page 13

Le *Fantômas* de DESNOS pour la radio page 14

Une chanson sur un poème de COCTEAU : *Es regnet* page 15

Deux chansons sur des poèmes de Maurice MAGRE: *La complainte de la Seine* et *Je ne t'aime pas* page 15

C) Jacques DEVAL (biographie jusqu'à l'écriture de la pièce *Marie-Galante*) page 15

D) La mise en place de la pièce musicale *Marie-Galante* page 17

E) La collaboration WEILL DEVAL page 18

II) *Marie-Galante*: un roman à l'origine d'une musique, d'une pièce et de chansons..... page 20

A) Le roman *Marie-Galante*..... page 20

1) L'intrigue du roman..... page 20

2) Les qualités d'un sujet et d'un style	page 20
3) Un roman marqué par une époque	page 21
B) Présentation de la musique de <i>Marie-Galante</i>	page 22
C) Synopsis de la pièce de Jacques DEVAL	page 24
D) La partie orchestrale de la musique de Kurt WEILL.....	page 29
<i>Ouverture</i>	page 29
<i>Intermède</i>	page 29
<i>Marche de l'armée panaméenne</i>	page 30
<i>Ouverture au dancing</i>	page 30
<i>Fox-Trot</i>	page 30
<i>Tango</i>	page 30
<i>Tango-Habanera</i>	page 31
<i>Prière des nègres</i>	page 31
E) Les chansons écrites par Jacques DEVAL et composées par Kurt WEILL.....	page 31
Trois chansons liées au monde de la mer: <i>Les filles de Bordeaux, Je ne suis pas un ange</i> et <i>J'attends un navire</i>	page 32
Une chanson qui renoue avec l'univers du conte: <i>Le roi d'Aquitaine</i>	page 39
Deux negro-spirituals: <i>J'ai une âme blanche</i> et <i>Le train du Ciel</i>	page 41
Trois chants sud-américains: <i>El arreglo religioso, Tengo quince años</i> et <i>Yo le dije al caporal</i>	page 44
La réécriture d'un air folklorique: <i>Le grand Lustucru</i>	page 47
<u>III) Marie-Galante vie, mort, résurgences et générations</u>	page 51
A) L'exploitation de la pièce <i>Marie-Galante</i>	
1) La création de la pièce au Théâtre de Paris	page 51
2) Une pièce inégale	page 52

3) L'accueil de la presse	page 53
“...le rythme du théâtre n'est pas du tout celui du récit.”	page 53
“[une] musique évocatrice”	page 54
4) L'interruption des représentations	page 54
B) La seconde vie des chansons et des mélodies	page 55
C) <i>Marie- Galante</i> : une oeuvre génératrice d'autres formes artistiques	page 56
1) Le film hollywoodien	page 56
2) Les illustrations	page 57
3) Les transmutations des mélodies de <i>Marie-Galante</i>	page 57
4) La chanson <i>Youkali</i>	page 58
5) Le feuilleton télévisé	page 61

IV) Après la création de *Marie-Galante*: Kurt WEILL, Jacques DEVAL et deux reprises

A) Les raisons du départ de Kurt WEILL pour les Etats-Unis	page 62
1) L'impossibilité à intégrer en France les milieux de l'opéra et du cinéma	page 62
2) L'antigermanisme et l'antisémitisme	page 63
3) Une expérience en Grande-Bretagne et une proposition professionnelle aux Etats-Unis	page 64
B) Kurt WEILL aux Etats-Unis.....	page 65
1) Les réminiscences de <i>Marie-Galante</i> dans ses compositions	page 65
2) Des musiques écrites sur des textes français et allemands	page 66
3) Kurt WEILL, musicien américain entre Broadway, Hollywood, le théâtre politique et la musique pédagogique	page 66
4) Les années d'après guerre, les dernières années	page 68

C) Jacques DEVAL aux Etats-Unis puis de retour en France	page 68
D) Lotte LENYA et la postérité de Kurt WEILL	page 70
E) Deux reprises de <i>Marie-Galante</i>	page 71
<u>CONCLUSION</u>	page 74
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	page 77

INTRODUCTION

C'est un désir de mettre en scène qui m'a conduit jusqu'à *Marie-Galante*. Aussi en est-il fait mention au début de cette introduction.

Après mon travail sur *Angèle* d'Alexandre DUMAS avec une musique originale d'Alain MARGONI, j'ai eu envie de développer mon exploration du théâtre musical. M'intéressant au répertoire français, tant littéraire que mélodique, comme à la musique de Kurt WEILL, notamment à son aspect théâtral, j'ai naturellement été intrigué par *Marie-Galante*, seule oeuvre dramatique française sur laquelle ait travaillé cet important compositeur du vingtième siècle.

Dès que j'ai entendu les chansons qui en étaient tirées, j'ai tout de suite été sensible à leur poésie. Voulant en savoir plus, j'ai alors retrouvé l'intégralité de la musique que Kurt WEILL avait composée pour cette oeuvre, et j'ai également pris connaissance de la pièce de Jacques DEVAL ainsi que du roman éponyme dont elle est adaptée.

La qualité de la musique de WEILL m'a décidé à lui faire retrouver sa fonction première, accompagner et illustrer la représentation théâtrale de *Marie-Galante*, afin qu'elle reprenne tout son sens, ainsi qu'à la présenter dans son intégralité. Mais la pièce pose des problèmes qui m'ont amené à concevoir une réécriture.

Même s'il est précédé d'une présentation de huit pages, le travail de réécriture a dû se faire avant celui de ce Master 1. J'ai eu besoin de ne pas aller trop loin dans l'analyse afin de me laisser guider par un instinct, indispensable selon moi à la création artistique.

D'ailleurs, c'est au cours des recherches qui accompagnaient l'élaboration de mon adaptation que l'intérêt de ce mémoire m'est apparu.

D'une part, je me suis rendu compte que peu de choses avaient été écrites à propos de *Marie-Galante* : un chapitre dans le livre de Pascal HUYNH "*Kurt WEILL ou la conquête des masses*", un article sur internet "*Marie, still waiting...*" de John MUCCI et Richard FELNAGLE de la Fondation Kurt WEILL pour Music Newsletter, et quelques textes accompagnant les enregistrements d'extraits musicaux.

D'autre part, ressusciter *Marie-Galante* représente un pari: l'oeuvre, à la fois célèbre et méconnue, fut un échec lors de sa création. De ce fait, il m'a paru pertinent de justifier ma démarche artistique par une analyse approfondie de l'ouvrage et de son contexte, celle-ci me permettant d'ailleurs de rendre justice aux qualités littéraires du roman de DEVAL dont la pièce originale est adaptée.

Marie-Galante est une oeuvre charnière dans la carrière de ses auteurs, aussi l'étude de celle-ci avant et après la création de la pièce apparaît-elle au début et vers la fin de ce mémoire. C'est également une oeuvre protéiforme et génératrice, dont les différentes métamorphoses sont analysées au cours de cette étude. Enfin, cette analyse aboutit à une justification des choix que j'ai faits au cours de ma réécriture.

En outre, ce mémoire étant conçu dans le cadre d'une UFR de Théâtre, l'étude de la musique de WEILL y est faite sous un angle plus dramaturgique que musicologique.

Les noms propres (personnes, lieux, appellations, personnages, oeuvres, articles) ainsi que les citations de textes (extraits d'oeuvres, d'articles et de lettres, textes des chansons et traductions de celles-ci quand elles sont écrites en espagnol) sont si divers et fréquents dans ce Master que j'ai décidé d'adopter pour plusieurs d'entre eux une police de caractères différente afin de mieux les mettre en valeur et de rendre la lecture plus agréable.

Le livre de Pascal HUYNH cité plus haut m'a été d'une aide constante au cours de mes recherches sur Kurt WEILL, tout comme l'exemplaire biographie de Louise BROOKS par Barry PARIS m'a servi de modèle pour la structure et le style de ce Master.

Je remercie Jackie DEVAL, qui avait déjà eu l'amabilité de me guider dans mon adaptation de *Marie-Galante*, pour les informations qu'elle m'a données sur la vie et l'oeuvre de son père. Je suis reconnaissant à Dave STEIN, archiviste de la Fondation Kurt WEILL, de m'avoir transmis des copies de lettres de WEILL et de DEVAL ainsi que des partitions inédites de *Marie-Galante*. Je sais gré à Joseph DANAN d'avoir supervisé la rédaction de ce mémoire. Enfin, je remercie Emmanuel GUTTIEREZ, comédien et amateur de belles-lettres, pour sa relecture attentive de ce Master.

I) Kurt WEILL, Jacques DEVAL (biographies jusqu'à la pièce *Marie-Galante*)

A) Kurt WEILL (biographie jusqu'à son arrivée en France)

C'est en 1900, à Dessau, ville de grande tradition musicale, que Kurt WEILL naquit au sein d'une communauté juive bien intégrée depuis le quinzième siècle.

Son père composait des chants pour le chantre et le chœur de la synagogue, et WEILL écrivit lui-même, par la suite, des chants religieux judaïques.

Mais s'il baigna dans la musique dès son enfance, il fut également initié à la littérature, et le goût qu'il prit pour ces deux disciplines se retrouva tout au long de sa vie.

Faisant preuve de grands dons musicaux, il apprit rapidement le piano et l'orgue, la composition, la direction d'orchestre et la théorie musicale. En outre, griffonnant de la musique dès l'âge de douze ans, il composa, au sortir de l'adolescence, des lieder, puis des quatuors et une symphonie.

Les horreurs de la première guerre mondiale le rendirent à jamais pacifiste, et au sortir de celle-ci, il commença à fréquenter les milieux politiques et artistiques.

Nommé second chef d'orchestre dans un théâtre communal de Westphalie à l'âge de dix-neuf ans, il dit plus tard: "*Tout ce que je sais du théâtre, je l'ai appris là-bas.*"

Ensuite, le compositeur BUSONI fut son professeur. Auteur de l'opéra *Arlecchino* où se mêlent la musique et le théâtre, il eut un fort ascendant musical sur son élève. WEILL fut également très influencé par *L'histoire du soldat* de STRAVINSKY, la musique de MAHLER et tous les opéras qu'il avait vus depuis son enfance.

La musique populaire eut aussi une part importante au cours de ses années d'apprentissage. Il l'aborda quand l'inflation le poussa à gagner sa vie comme pianiste dans une *Bierkeller* où il interprétait un répertoire léger. Dès 1921, il écrivit un slow-fox pour piano et voix, ce mélange de musique sérieuse et légère se retrouvant tout au long de son oeuvre.

Puis, par l'intermédiaire de BUSONI, WEILL fut mis en contact avec la maison d'édition de musique UNIVERSAL qui le représenta en Allemagne.

Il rencontra alors l'écrivain Georg KAISER, auteur du livret de l'opéra *Der Protagonist (Le protagoniste)*, faisant de WEILL un compositeur reconnu. Ils collaborèrent également sur *Der Zar lässt sich fotografieren (Le tsar se fait photographe)*, puis WEILL mit en musique des textes du poète Yvan GOLL, *Der neue Orpheus (Le nouvel Orphée)*, et l'opéra *Royal Palace*.

Pendant les répétitions du ballet *Zaubernacht* dont il avait écrit la partition, il remarqua, parmi les danseuses, une jeune femme qu'il retrouva par l'intermédiaire de KAISER. Egalement comédienne et chanteuse sous le nom de Lotte LENYA, elle devint sa compagne et son interprète. Il l'épousa en 1926 mais LENYA n'étant pas juive, le mariage ne fut pas religieux.

La situation matérielle de WEILL étant alors loin d'être brillante, il fut, en plus de ses activités de musicien, chroniqueur à l'hebdomadaire *Der Deutsche Rundfunk* où il écrivit un article élogieux sur BRECHT, conscient de son grand talent d'écrivain.

Puis il échafauda avec BRECHT, à partir de son poème *Mahagonnygesänge (Chants de Mahagonny)*, le *Mahagonny songspiel* pour le Festival d'été de Baden-Baden, le matériel musical de cette oeuvre étant développé trois ans plus tard dans l'opéra en trois actes *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny)*.

Ensuite ce fut la composition de *Die Dreigroschenoper (L'opéra de quat'sous)* que BRECHT écrivit à partir de la traduction de sa collaboratrice Elizabeth HAUPTMANN du *Beggar's Opera (L'Opéra des gueux)* de John GAY, *ballad opera* du dix-huitième siècle mélangeant déjà les musiques sérieuses et populaires.

La pièce reçut un accueil triomphal. Il n'y eut pas moins de 250 représentations au Theater am Schiffbauerdamm où elle fut créée, et cinquante productions différentes se montèrent au cours de la première saison en Allemagne. Puis l'oeuvre fut représentée dans l'Europe entière, au Japon et à Broadway. En cinq ans, elle fut jouée plus de 10.000 fois, traduite en dix-huit langues et donna enfin à WEILL une aisance financière.

Ayant un véritable don pour créer des chansons, WEILL en écrivit également en dehors de tout contexte opératique ou théâtral. Ainsi il composa *Peter* et *Jonny* interprétées par Marlène DIETRICH ou *Berlin im licht* avec des paroles de BRECHT à l'adresse d'un Berlin alors en pleine euphorie économique.

Toujours sur des textes de BRECHT, il mit en musique pour la radio *Das Berliner requiem* et *Der Lindberghflug (Le vol de Lindbergh)*, intitulé plus tard *Der Ozeanflug (Le vol au-dessus de l'océan)* à cause des sympathies de LINDBERGH pour le nazisme, et composa un opéra pour les écoles, *Der Jasager (Celui qui dit oui)*, adapté d'un nô japonais.

Porté par le succès de *Die Dreigroschenoper*, le directeur du Theater am Schiffbauerdamm essaya de le retrouver avec *Happy end* en réunissant la même équipe. Mais, cette fois, Elizabeth HAUPTMANN, sous le pseudonyme de Dorothy LANE, écrivit seule le livret. Celui-ci étant assez faible, l'exploitation du spectacle s'arrêta au bout de quelques représentations d'autant que, le soir de

la première, Hélène WEIGEL interrompit la scène finale pour apostropher le public et le provoquer avec des slogans politiques.

Mais les *songs* de BRECHT et WEILL, notamment *Bilbao song* et *Surabaya Johnny*, survécurent à la pièce.

Le cinéma étant devenu parlant, le réalisateur G.W. PABST réalisa deux versions de *Die Dreigroschenoper*, chacune dans une langue différente, comme cela se pratiquait à l'époque, l'une allemande et l'autre française. Dans la version allemande, Lotte LENYA est **Jenny**, et dans la version française, le rôle de **Polly Peachum** est incarné par FLORELLE, qui sera plus tard l'interprète de **Marie** dans *Marie-Galante*.

Si le film a des qualités esthétiques, il est infidèle à la pièce tant sur le plan théâtral que musical. Aussi BRECHT et WEILL intentèrent-ils un procès aux producteurs. Si BRECHT le perdit, WEILL le gagna avec la promesse de la maison de production de composer la musique de deux films. Mais cette promesse ne fut jamais tenue.

Puis, au cours des répétitions de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny)*, des conflits éclatèrent entre BRECHT et WEILL, mettant fin à leur collaboration sur le sol allemand. L'écrivain traita le compositeur de "faux Richard Strauss" et collabora avec les musiciens Hanns EISLER et Paul DESSAU.

Alors WEILL fit la musique d'une oeuvre brechtienne sans BRECHT, *Die Bürgschaft (La caution)*, sur un livret de Caspar NEHER, décorateur du tandem WEILL BRECHT depuis le *Mahagonny Songspiel*.

Et, en ultime collaboration avec Georg KAISER, il composa l'opéra *Der Silbersee (Le lac d'argent)*.

B) Le séjour de Kurt WEILL en France (1933-1935)

1) Le départ d'Allemagne

Lorsque HITLER devint chancelier de l'Allemagne le 30 Janvier 1933, *Der Silbersee* était en cours de répétitions pour ses créations simultanées dans différentes villes. A sa création, les critiques accueillirent cet opéra avec enthousiasme mais les organisations nazies publièrent un manifeste dans lequel elles qualifiaient l'oeuvre de "stupide", "basse" et "malsaine". UNIVERSAL s'en inquiéta et encouragea à WEILL à s'installer à Paris pour quelques mois. Mais le compositeur ne sembla pas s'alarmer pour autant.

L'incendie du REICHSTAG servit alors de prétexte à HITLER pour suspendre les libertés civiques et celles de la presse. Dès le lendemain matin, Bertolt BRECHT quitta Berlin pour Prague en compagnie de Hélène WEIGEL et de leur fils. Quelques jours plus tard, toutes les productions du *Silbersee* furent arrêtées par décret officiel.

Averti qu'il était en "bonne place" sur la liste noire des nazis et qu'il risquait d'être arrêté à tout instant, WEILL prépara une petite valise, persuadé que l'Allemagne ne pourrait tolérer HITLER pendant longtemps. Puis il quitta précipitamment Berlin en voiture, le jour de Postdam, avec Caspar NEHER, son épouse, la comédienne Erika NEHER avec laquelle le compositeur avait eu une liaison, ainsi que Lotte LENYA. Mais LENYA prit un train pour Vienne avant que les autres occupants ne franchissent la frontière française. La jeune femme vivait une relation amoureuse avec le ténor PASETTI qu'elle avait rencontré lors de la création de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* où elle tenait le rôle de **Jenny**, et elle avait entrepris une procédure de divorce avec WEILL qui fut finalement conclue quelques mois plus tard.

Enfin, la voiture arriva à Paris le 23 mars 1933.

2) L'installation en France

La France n'était pas une terre étrangère à Kurt WEILL. Il était allé plusieurs fois dans le sud du pays, y ayant notamment travaillé avec Bertolt BRECHT sur *Die Dreigroschenoper*.

Surtout, il avait séjourné trois mois plus tôt à Paris, où il était arrivé à la Gare du Nord, accueilli triomphalement par les photographes et la presse.

On pouvait alors lire dans le journal *Paris-Midi*: "*Kurt WEILL s'éloigne, et tandis que sa silhouette s'estompe dans le halo que la buée rend brumeux, invinciblement la musique forte, inoubliable, revient à notre esprit, scandée comme le sont les coups d'un marteau-pilon.*"

Des oeuvres de WEILL avaient été jouées à Paris dès 1925, *L'Opéra de quat'sous* avait été présenté au Théâtre Montparnasse dans une mise en scène de Gaston BATY et, surtout, la version française du film de PABST avait remporté un immense succès. D'autre part, les relations artistiques entre Paris et Berlin étaient multiples et l'intelligentsia parisienne était fascinée par ce que la capitale de l'Allemagne pouvait apporter de novateur. Aussi, le Vicomte Charles de NOAILLES - qui finançait avec sa femme Marie-Laure, héritière des tramways de Bruxelles, des films d'avant-garde et des pièces (*L'âge d'or* de BUÑUEL et DALI, *Le sang d'un poète* et *La machine infernale* de COCTEAU) ainsi que des oeuvres musicales - avait-il invité Kurt WEILL à donner un concert de

ses oeuvres à Paris. Celui-ci avait ainsi présenté *Der Jasager* et le *Mahagonny Songspiel* à la Salle Gaveau devant un auditoire enthousiaste. Pour les français, cette musique était totalement nouvelle et avait immédiatement attiré leur attention.

Fort de ce succès, parlant le français avec aisance, pacifiste de toujours, et sensible depuis longtemps à la culture française (son livre de chevet étant, à dix-neuf ans, le *Jean-Christophe* de Romain ROLLAND), Kurt WEILL envisagea son deuxième séjour à Paris avec optimisme. Il déclara à cette occasion: “*Cette ville était toute désignée pour être mon nouveau foyer.*”

Mais, après avoir passé quelques nuits dans deux hôtels puis plusieurs mois dans la demeure des NOAILLES, il préféra le calme d'une maison de Louveciennes à l'agitation parisienne.

3) Les besoins matériels

Les biens et les droits d'exécution de Kurt WEILL en Allemagne furent alors bloqués par les nazis. La tentative de transfert de fonds de son compte berlinois en Autriche par l'intermédiaire de PASETTI échoua, la société allemande de droits d'auteur le déclassa, et UNIVERSAL diminua ses versements mensuels au compositeur au point d'aboutir à une rupture du contrat qui les liait.

Confronté à la nécessité immédiate de trouver de nouveaux moyens de subsistance, Kurt WEILL signa avec la maison française d'édition de musique HEUGEL, et composa sans discontinuer. Le musicien, qui avait connu l'organisation des théâtres subventionnés allemands, dut travailler en France pour des mécènes et des producteurs privés, et s'adapter, de ce fait, à de nombreux aléas artistiques et financiers.

Même si, pendant les deux années et demie de son exil français, plusieurs de ses projets n'aboutirent pas, WEILL composa tout de même une symphonie, *La Symphonie numéro 2*, un ballet chanté, *Les sept péchés capitaux (Die Sieben Todsünden)*, la musique du *Fantômas* de DESNOS pour la radio ainsi que des chansons sur un poème de COCTEAU, *Es regnet*, et deux poèmes de Maurice MAGRE, *La complainte de la Seine* ainsi que *Je ne t'aime pas*. Enfin, il écrivit la musique de scène et les chansons de *Marie-Galante* de Jacques DEVAL.

4) Les travaux de Kurt WEILL en France à l'exception de *Marie-Galante*

La symphonie numéro 2

Si cette pièce de musique pure s'apparente effectivement à une symphonie par ses différents mouvements (Sostenuto, Allegro molto, Largo, Allegro vivace) et son nombre important d'instrumentistes, elle est influencée par le travail du compositeur pour le théâtre. Son ton populaire, ironique et tragique, la rapproche d'ailleurs davantage d'une fantaisie ou d'un nocturne. De fait, Kurt WEILL la rebaptisa par la suite *Fantasie für Orchester*.

Elle fut commandée par la Princesse de POLIGNAC, héritière des machines à coudre SINGER, grande amatrice de musique, mécène et organiste, afin d'être créée dans son hôtel particulier.

Mais la Princesse ne se montrant pas très rapide à régler la totalité de son dû, Kurt WEILL déclara: “*Je suis décidé à la pendre à un tuyau de son orgue si elle ne me donne pas mon argent.*” (Lettre de Kurt WEILL à Lotte LENYA, datée du 20 Février 1934)

Les sept péchés capitaux (Die sieben Todsünden)

Commandité par le jeune mécène Edward JAMES pour sa femme, la danseuse Tilly LOSCH, *Les sept péchés capitaux* apparaît comme une forme hybride se réclamant à la fois du ballet et de l'opéra. L'oeuvre fut créée par la troupe des Ballets 1933, fondée par le chorégraphe George BALANCHINE et Boris KOCHNO, ancien secrétaire de DIAGHILEV.

Pour le livret, WEILL exigea un poète de qualité et proposa Jean COCTEAU. Après le retrait de ce dernier, Edward JAMES, qui était présent à la représentation du *Mahagonny Songspiel* à la Salle GAVEAU, suggéra à WEILL de s'adresser à BRECHT. En dépit de mauvais souvenirs laissés par des conflits lors de leur relation professionnelle en Allemagne, Kurt WEILL finit par contacter BRECHT, réfugié à Lugano, qui rejoignit Paris à cette occasion. Quand il arriva, BALANCHINE, JAMES, KOCHNO et WEILL avaient décidé qu'il s'agirait d'un ballet chanté dont le thème serait le dédoublement de la personnalité. BRECHT refusa d'abord l'idée de ses collaborateurs. Mais WEILL le persuada qu'il pourrait transformer cette ébauche psychanalytique en une critique de la corruption de l'individu dans la société capitaliste. BRECHT écrivit alors le texte du livret mais fut absent de Paris lors des répétitions, et ne revint que pour la création du ballet.

Dans *Les sept péchés capitaux*, **Anna 1** (rôle chanté) et **Anna 2** (rôle dansé) sont deux soeurs qui symbolisent les deux facettes d'une même personne. Pendant un périple de sept ans à travers sept villes différentes des Etats-Unis, les deux **Anna** travaillent à réunir par tous les moyens l'argent nécessaire pour la construction de la maison familiale en Louisiane. Dans chacune des sept villes, **Anna 2** est tentée par un des sept péchés capitaux, qui nous paraissent paradoxalement des tentations bien pardonnables, voire même des vertus. Mais chacun de ces “*péchés*” risque de faire échouer l'entreprise. Et **Anna 2** est à chaque fois corrigée tant bien que mal par sa “*bonne âme*”, **Anna 1**, qui ne voit d'ailleurs rien de mal à ce que sa moitié utilise le chantage, la prostitution ou le vol pour arriver à leurs fins. Enfin, le pavillon sera prêt sept ans plus tard grâce à la réussite financière de la double **Anna**.

La partition intègre des genres populaires (valse, fox-trot, shimmy, marche et tarentelle) avec une orchestration presque classique, des apogées apocalyptiques rappelant MAHLER comme un puissant élan rythmique pour une musique qui ne vise pas toujours à refléter les mots ou l'action. Ainsi l'épisode de *La paresse*, par exemple, est-il écrit dans un mouvement endiablé. Quant à la mère, membre de **La famille** incarnée par un quatuor de voix masculines, elle est interprétée de manière distanciée par une basse profonde.

Représentée en allemand, déconcertante par son fond comme par sa forme, l'oeuvre ne fut pas bien comprise par la presse et le public parisiens lors de sa présentation au Théâtre des Champs-Élysées où Tilly LOSCH interprétait **Anna 2** et Lotte LENYA, à l'instigation de JAMES, **Anna 1**. WEILL y vit la meilleure partition qu'il avait écrite jusqu'ici. Mais BRECHT trouva le ballet “*charmant, mais pas très significatif*”. Aussi, malgré les qualités poétiques de son texte et la force de son style mordant et ironique, il omit par la suite de le faire figurer dans la liste officielle de ses oeuvres. Quant à Edward JAMES, qui avait investi un million de francs dans cette aventure, il divorça de Tilly LOSCH un an plus tard.

Aujourd'hui, *Les sept péchés capitaux* est considérée comme une des oeuvres majeures de WEILL. Régulièrement jouée, elle a enfin rencontré le succès qu'elle mérite.

Le *Fantômas* de DESNOS pour la radio

Travailler sur *Fantômas* à la radio française fut le moyen pour WEILL de continuer, pour un média, un travail qu'il avait commencé en Allemagne en 1929 avec le *Berliner requiem* et *Le vol de Lindbergh*.

Ce feuillet radiophonique, écrit par DESNOS d'après les romans de SOUVESTRE et

ALLAIN, était mis en ondes par Alejo CARPENTIER et interprété, entre autres, par Antonin ARTAUD dans le rôle de **Fantômas** et Marcel HERRAND dans celui de **Juve**. Une chanson, *La grande complainte de Fantômas*, revenait entre chaque méfait du personnage-titre. De fait, cette complainte est effectivement “*grande*” puisqu'elle ne comporte pas moins de 25 couplets! Mais si le texte subsiste, le matériel discographique et d'exécution a malheureusement disparu, la seule trace musicale du projet se résumant à un autographe de WEILL qui comporte deux strophes de la complainte. Bien que le titre de cette chanson évoque irrésistiblement *La complainte de Mackie* de *L'Opéra de quat'sous*, son style rappelle plutôt celui de *La ballade de César* du *Lac d'Argent*. Par la suite, celle-ci fut reprise, toujours pour la radio, par Léo FERRE. De son côté, Jacques LOUSSIER en écrivit une version pour Catherine SAUVAGE. Récemment, Céline CAUSSIMON l'a enregistrée avec un accompagnement à l'accordéon.

Une chanson sur un poème de COCTEAU : *Es regnet*

Kurt WEILL et Jean COCTEAU entretenirent une relation faite de fascination intellectuelle et artistique et, en ce qui concerne COCTEAU, d'amour platonique. Le rythme et la sensualité des mélodies du compositeur de *Alabama Song* modifièrent même temporairement l'orientation sexuelle de l'auteur du *Livre blanc*. Ainsi le chef d'orchestre Maurice ABRAVANEL l'aurait entendu déclarer: “ *Le seul moment où je peux faire l'amour à une femme, c'est quand j'entends la musique de WEILL.* ”

Mais, malgré divers projets communs, WEILL ne mit finalement en musique qu'un poème de COCTEAU, *Es regnet*, parmi les trente écrits directement en allemand que celui-ci lui avait dédiés. Suivant un rythme de tango, la mélodie annonce celle de *Je ne t'aime pas* de Maurice MAGRE. Par la suite, Teresa STRATAS reprit cette chanson dans son disque, *Unknown WEILL*.

Deux chansons sur des poèmes de Maurice MAGRE: *La complainte de la Seine* et *Je ne t'aime pas*

Maurice MAGRE est un écrivain aujourd'hui oublié qui bénéficiait alors d'une certaine reconnaissance. *La complainte de la Seine* et *Je ne t'aime pas* sont deux textes tirés de recueils de ses poésies que Kurt WEILL a mis en musique, abordant ainsi à nouveau le motif de la complainte et le thème du mal amoureux.

Si la musique de *Je ne t'aime pas* rappelle les mélodies de Erik SATIE, les deux chansons rejoignent l'esthétique du *song* par l'importance donnée au texte, et un rythme lancinant interrompu par des phrases déclamées. Ainsi, les premières mesures de *La complainte de la Seine* évoquent le début des *Sept péchés capitaux*. C'est la chanteuse Lys GAUTY, créatrice du *Chaland qui passe*, qui fut la première interprète de cette complainte à la beauté sombre et macabre.

C) Jacques DEVAL (biographie jusqu'à l'écriture de la pièce *Marie-Galante*)

Quand Kurt WEILL fut mis en contact avec Jacques DEVAL pour faire la musique de *Marie-Galante*, celui-ci était ce qu'on appelle un auteur à succès, à la personnalité et à la carrière on ne peut plus opposées à celles de Bertolt BRECHT. Travaillant aussi bien pour le théâtre et le cinéma que pour le roman, sa renommée s'étendait jusqu'aux Etats-Unis.

Né en 1890, c'était un homme sensuel et séducteur qui eut trois enfants reconnus de trois mères différentes, plus d'autres enfants non reconnus dont deux devinrent à leur tour des écrivains, Bernard ESCHASSERIAUX, auteur de *Les dimanches de Ville d'Avray*, et Gérard de VILLIERS, créateur du personnage de S.A.S.

Et divers pays servirent de cadre aux oeuvres de ce globe-trotter qui fit deux fois le tour du monde.

De son vrai nom Jacques BOULARAN, son père était le directeur du Théâtre de l'Athénée où fut jouée sa première pièce *Une faible femme* en 1920 et lui même fut, un temps, directeur du Théâtre Edouard VII.

Auteur prolifique, il fit représenter *La beauté du diable* et *Le bien-aimé* en 1924, *La Rose de Septembre* en 1926, *Ventôse* en 1927, *Une tant belle fille* en 1928, *Etienne* en 1930, *Signor Dracoli* et *Mademoiselle* en 1932. Trois de ses pièces furent créées au cours de la seule année 1933: *Lundi, huit heures* d'après G.S. KAUFMAN et Edna FERBER, *Prière pour les vivants* ainsi que *Tovaritch*.

Tovaritch, qui veut dire *camarade* en russe, demeure son plus grand succès. Dans cette pièce sur les russes blancs émigrés en France, il reprend notamment, par le biais de la comédie, le thème de l'exil développé dans *Marie-Galante*.

Scénariste et dialoguiste de plusieurs films, dont certains d'après ses pièces, il travailla sur *L'Atlantide* de G.W. PABST d'après le roman de Pierre BENOÎT. Il fut également réalisateur et

tourna *Club de femmes*, où Danielle DARRIEUX fit une de ses premières apparitions à l'écran, et une adaptation cinématographique de *Tovaritch*.

Parlant l'anglais comme le français, il fut régulièrement joué à Broadway et travailla pour Hollywood. Ainsi, *A weak woman (Une faible femme)* fut représentée à New-York en 1926, *Her carboard lover (Dans sa candeur naïve)* en 1927, et *Mademoiselle* en 1932. Et *Her carboard lover* fut adaptée deux fois au cinéma pour Hollywood en 1928 et en 1932 .

En tant que romancier, il fit éditer en 1929 *Sabres de bois*, qui se passe pendant la Première Guerre mondiale, puis *Marie-Galante* en 1931.

Mais s'il reste surtout connu pour ses pièces de boulevard, il aborda souvent des sujets hardis pour l'époque à laquelle il les écrivit comme les filles mères dans *Mademoiselle*, la découverte de la sexualité par un adolescent dans *Etienne* ou la prostitution dans *Marie-Galante*. Quant au thème du lesbianisme qu'il traita dans son film *Club de femmes*, il lui valut des coupures ordonnées par la censure.

Bien qu'il ait déclaré que sa philosophie du théâtre "*n'avait pour seule ambition que d'amuser le public*", il a écrit dans un registre plus grave, cette tonalité sombre rappelant celle d'un autre dramaturge de l'époque, Henri-René LENORMAND. Ainsi, dans *Prière pour les vivants*, DEVAL conte, de manière caustique, l'histoire d'une famille de la bourgeoisie française qui s'étale sur plusieurs générations, avec ses problèmes de finance et de vie privée. Cette oeuvre, dont la narration se situe à mi-chemin entre les dramaturgies romanesque et théâtrale, est d'ailleurs bien révélatrice de sa double nature d'auteur dramatique et de romancier que l'on retrouve dans *Marie-Galante*, la pièce étant tirée de son roman éponyme.

Pour Marcel ACHARD: "*Il y a deux hommes dans Jacques DEVAL: un cynique et un poète. Le cynique voit les choses telles qu'elles sont, et plutôt pire qu'elles ne sont. Le poète embellit les choses. Le cynique a beau lui expliquer... le poète garde son idée.*" Et cette dualité est bien présente dans *Marie-Galante* où la poésie des chansons se mêle à la noirceur du récit .

D) La mise en place de la pièce musicale *Marie-Galante*

Trois ans après la parution du roman *Marie-Galante*, Léon VOLTERRA, directeur du Théâtre de Paris, proposa à Jacques DEVAL, qui remportait un triomphe avec *Tovaritch* où Elvire POPESCO tenait la vedette, de l'adapter à la scène.

Prévue d'abord pour être montée au Théâtre Marigny que dirigeait également Léon VOLTERRA, la pièce fut finalement représentée au Théâtre de Paris.

On ne sait pas comment les deux hommes en vinrent à décider de la transmutation du roman *Marie-Galante* en une pièce avec musique, danses et chansons. Cette décision fut peut-être liée au fait que des paroles de chansons sont intégrées à plusieurs reprises dans le roman de DEVAL et que le personnage de **Marie** est lié à l'opéra puisqu'elle est ouvreuse au Grand Théâtre de Bordeaux avant de connaître l'exil ("*La nuit... elle se chantait l'air des larmes ou les adieux de Mimi qu'elle se rappelait du Grand Théâtre*" écrit DEVAL dans son roman). Mais elle fut probablement motivée par la volonté de faire un spectacle pouvant attirer un large public.

On ne sait pas non plus par quel moyen Kurt WEILL en vint à faire la musique de cette pièce. Outre le fait qu'il bénéficiait encore du succès cinématographique de *L'Opéra de quat'sous*, il est possible que l'interprète du rôle de **Marie**, FLORELLE, fut à l'origine de sa participation.

La blonde FLORELLE était à ce moment-là une vedette populaire. Ayant commencé sa carrière à Paris au music-hall, elle avait passé par la suite plusieurs années en Amérique du Sud, était revenue en France où elle avait tourné quelques films, puis était partie à Berlin, à cette époque capitale européenne du cinéma. G.W. PABST lui fit alors jouer le rôle de **Polly Peachum** dans la version française de *L'Opéra de quat'sous*, à la place de Madeleine RENAUD, d'abord pressentie pour le rôle. Au départ, le réalisateur, qui avait fait tourner deux fois la ravissante Louise BROOKS dans *Loulou* puis dans *Le journal d'une fille perdue*, ne la trouvait pas assez jolie bien que FLORELLE fut pourtant dotée d'un physique agréable. Mais WEILL avait convaincu PABST en faisant travailler à la comédienne chanteuse le *Chant de Barbara*. Si cette chanson est la seule qu'interprète FLORELLE dans le film, elle y ajouta sur un disque trois autres *songs* de *L'Opéra de quat'sous*.

Introduit par Maurice JAUBERT aux Studios de Joinville sur le tournage des *Misérables* de Raymond BERNARD d'après le roman de Victor HUGO, WEILL y retrouva l'actrice qui y jouait avec sensibilité **Fantine**, prise comme **Marie** dans un engrenage de malheur. FLORELLE avait beaucoup d'estime pour le compositeur et il est donc envisageable qu'elle l'ait alors mis en contact avec Jacques DEVAL qui avait travaillé sur les dialogues de *L'Atlantide*, film également réalisé par PABST dans lequel la comédienne apparaissait aussi.

Quoiqu'il en soit, la maison d'édition HEUGEL, qui cherchait à amener WEILL vers un style populaire, fut enthousiasmée par le projet. Après l'accueil parisien réservé qui avait été fait aux *Sept péchés capitaux*, le musicien pensa certainement trouver là le moyen d'atteindre le grand public français en s'adaptant à ses goûts et à sa dramaturgie. Aussi fut-il intéressé à l'idée de travailler avec Jacques DEVAL, sa propre expatriation le rendant sans doute d'autant plus sensible au thème de l'exil développé dans *Marie-Galante*.

E) La collaboration WEILL DEVAL

La collaboration entre compositeurs et librettistes n'est jamais chose facile. WEILL, qui avait un goût prononcé pour les belles-lettres et s'était lui-même confronté à l'écriture au cours de ses activités de chroniqueur, pouvait être extrêmement exigeant sur la qualité de sa coopération avec un dramaturge. Ainsi avait-il dit à propos du travail sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*: “*Au cours de mon étroite collaboration avec BRECHT, j'ai pu participer à l'élaboration du livret dont le plan d'ensemble et le scénario ont été bâtis de concert, dans tous les détails, mot pour mot, d'après des considérations musicales.*”

DEVAL avait à ce moment l'esprit occupé par d'autres projets, notamment cinématographiques. Aussi, des problèmes surgirent-ils rapidement entre l'écrivain et le compositeur.

D'abord DEVAL fut souffrant, puis, après avoir projeté de partir avec WEILL à Hollywood pour réfléchir ensemble à la partie musicale, il annonça qu'il partirait seul.

WEILL commença alors à s'énerver, écrivant à Lotte LENYA: “*DEVAL est le pire des cochons d'écrivains que j'ai rencontrés, et c'est dire...*”. Puis il conclut que l'auteur du roman n'avait pas l'intention d'écrire la pièce.

Pourtant dans son journal des Etats-Unis, publié en 1937 sous le titre *Rives pacifiques*, DEVAL déclara qu'il avait travaillé sur le texte théâtral au cours de ce séjour américain, dans la maison qu'il partageait avec Louis-Ferdinand CELINE: “*Mon bungalow est devenu une noble usine: au premier, j'achève les derniers tableaux de Marie-Galante. En bas, dans le salon s'il vous plaît, CELINE s'explique à haute voix avec le cinquième ou sixième chapitre de Mort à crédit dont les feuillets, autour de lui, s'épaississent en litière*”.

Enfin, un mois plus tard, le texte fut achevé. WEILL se déclara certain du succès de ce “*grand thriller aux belles possibilités musicales*” et composa la musique de scène et des chansons de la fin de l'été au début de l'hiver 1934, collaborant intensément avec DEVAL au cours du mois de septembre.

La musique satisfait l'écrivain puisqu'il dit alors: “*Kurt WEILL, créateur d'atmosphère, vient d'écrire un accompagnement qui est une transposition de mon oeuvre sur le plan musical*”. Il est certain que les mélodies de *Marie-Galante* - tour à tour graves et ironiques, européennes et exotiques - aux accents sensuels et vénéneux, évoquent irrésistiblement l'univers du roman.

II) Marie-Galante: un roman à l'origine d'une musique, d'une pièce et de chansons

A) Le roman *Marie-Galante*

1) L'intrigue du roman

Originaire de l'Assistance publique, Marie vit à Bordeaux. Un capitaine d'âge mûr, troublé par sa jeunesse, l'embarque de force sur un cargo à destination de l'Amérique du Sud.

Marie se retrouve ainsi à Panama dont le canal appartient alors aux Etats-Unis.

Exilée envahie par la nostalgie du pays perdu, elle évolue dans un monde cosmopolite et trouble où elle exerce, selon les termes d'un fonctionnaire du consulat de France, la profession de "fille galante".

Ayant accepté d'espionner les manoeuvres d'un navire sur le canal pour payer son retour, la jeune femme est assassinée peu de temps avant de prendre le bateau pour la France.

2) Les qualités d'un sujet et d'un style

Ecrit en 1931, deuxième roman de son auteur, *Marie-Galante* révèle un univers fantasmatique, une ambiance envoûtante ainsi qu'un sens du récit. DEVAL y fait également preuve de qualités de style comme d'un don pour la description, et utilise avec bonheur le procédé littéraire de l'accumulation afin de dépeindre l'univers qui entoure **Marie**.

Toutes ces qualités permettent au roman de recevoir un très bon accueil auprès des critiques de l'époque, bien que certains soient tout de même heurtés par la crudité de certains passages et trouvent que l'auteur fait un peu trop d'emprunts au style de Paul MORAND et de Jean GIRAUDOUX.

Le critique du *Temps* voit en **Marie** une "Ariane des bas-fonds isolée sur un rivage moins hospitalier que Naxos", et le critique du *Figaro* la place à la suite de *Manon Lescaut* de l'Abbé PREVOST, de *La fille aux yeux d'or* d'Honoré de BALZAC, de *La dame aux camélias* d'Alexandre DUMAS fils et de *Nana* d'Emile ZOLA.

L'atmosphère mystérieuse du livre est si prenante que le lecteur la ressent autant que les personnages et, ainsi que l'écrit un autre journaliste du *Figaro*: "Cette humble *Marie-Galante* n'a pas fini de vous hanter".

Mêlant les ingrédients de l'érotisme, de l'exotisme, de l'espionnage et du suspense tout en dénonçant le scandale financier du canal de Panama, ce roman est aussi du goût du public.

D'autre part, l'ambiguïté qui l'imprègne se retrouve dans son titre. Car, s'il reprend le prénom de la protagoniste et fait allusion à son activité de "*filles galantes*", il est également l'homonyme d'une île des Antilles dont il n'est pourtant jamais fait mention dans le livre. Cette île, qui fut découverte par Christophe COLOMB et dont le nom vient de celui d'une de ses caravelles, la *Maria-Galanda*, se situe au début de la route du retour de **Marie** entre Panama et la France. Aussi, se pourrait-il que cette homonymie ne soit pas fortuite.

3) Un roman marqué par une époque

Par son contraste entre la qualité littéraire du style et le sordide des situations, son romantisme des bas-fonds allié au naturalisme ainsi que par son intrigue qui se dilue au profit de la description d'un climat, on retrouve l'ambiance et peut-être l'influence d'oeuvres de la même période, notamment les livres de Francis CARCO (*Jésus la Caille*) et de Pierre Mac ORLAN (*Quai des brumes, La Bandera*).

Le roman *Marie-Galante* est d'ailleurs empreint d'une mythologie de l'échec récurrente dans la dramaturgie française des années mille neuf cent trente. Au cinéma, Jean GABIN en fut la figure masculine emblématique dans *Le jour se lève* de Marcel CARNE ou *Pepe le Moko* et *La belle équipe* de Julien DUVIVIER.

Héritée d'un courant naturaliste français qui passe par le *cruellisme* de Georges ANCEY et aboutit au pessimisme de Henri-René LENORMAND, cette mythologie de l'échec témoigne également de l'inquiétude d'une époque où beaucoup pressentaient, consciemment ou non, l'arrivée d'un second conflit mondial.

Autre signe de son époque, le roman comme la pièce comportent des aspects qui pourraient être perçus comme racistes. En effet le racisme, déjà présent dans une grande partie de la dramaturgie occidentale jusqu'au milieu des années mille neuf cent quarante, s'était particulièrement intensifié dans la période de l'entre-deux-guerres. D'ailleurs, cette présence du racisme dans des répliques de pièces classiques pose évidemment problème aujourd'hui. Aussi ne sait-on, quand les pièces sont mises en scène, s'il faut supprimer ces passages ou les détourner par la mise en scène et le jeu.

Il faut également rappeler qu'entre les deux guerres beaucoup d'artistes se complurent dans un état d'esprit raciste, même parmi ceux qui en étaient les victimes. Ainsi, Kurt WEILL écrivit en

1919 dans une lettre à son frère Hans: “*Nous autres juifs ne sommes même pas productifs; quand nous le sommes, nous produisons un effet démoralisateur et non constructif... Jamais un juif ne pourra écrire une oeuvre comme la **Sonate au clair de lune**.*”

Mais qui pouvait soupçonner à l'époque qu'un tel état d'esprit conduirait à l'holocauste? D'ailleurs, à la différence de beaucoup d'oeuvres de la même période, *Marie-Galante* ne comporte aucune trace d'antisémitisme.

D'autre part, le roman s'inscrit fortement dans le contexte historique de l'entre-deux guerres et il est rempli d'allusions plus ou moins dissimulées à la vie politique de son époque.

Ainsi, le livre est-il construit autour de la menace d'un attentat visant le canal de Panama, tentative criminelle qui aurait bloqué les mouvements d'une partie de la flotte américaine, notamment des forces navales, à une époque où le trafic fluvial était très important. Si cette menace date le roman puisqu'elle est heureusement restée sans effet, il faut tout de même préciser que celle-ci ne fut pas uniquement le fruit de l'imagination de DEVAL. Elle fut notamment l'objet de l'inquiétude du Président ROOSEVELT qui craignait sa mise à exécution par les nazis.

Le roman est également empreint de réminiscences de la Première Guerre mondiale à travers le personnage de l'ancien officier allemand **Staub**, qui en garde une cicatrice le long des côtes ainsi que des séquelles psychologiques. De plus, le prénom **Marie** a peut-être été choisi par son auteur en contractant le nom de scène de Margaret ZELLE, MATA-HARI, accusée d'espionnage par le gouvernement français et fusillée en 1917, dont le destin présente plusieurs similitudes avec celui de l'héroïne de DEVAL.

En outre, pour le lecteur contemporain, il est étonnant de constater à quel point les relations entre les personnages allemand, français, américain et japonais paraissent annonciatrices des conflits de la Seconde Guerre mondiale.

B) Présentation de la musique de *Marie-Galante*

La partition de *Marie-Galante* éditée chez HEUGEL est écrite pour dix-sept instruments: piano, guitare, banjo, accordéon, percussions, deux trompettes, un trombone, deux violons, un alto, une contrebasse, une flûte, une clarinette, trois saxophones (deux altos et un ténor). Ainsi que dans *Mahagonny* et *Le lac d'argent*, une place importante est accordée à la musique orchestrale.

De fait, la partition comprend, pour la seule partie orchestrale, une *Ouverture*, un *Intermède*, une *Marche de l'armée panaméenne*, une *Ouverture au dancing* et un *Fox-trot*.

Elle comporte également cinq chansons avec accompagnement d'orchestre: *Les filles de Bordeaux* chanté par un accordéoniste, *Le train du ciel* (negro-spiritual) par un trio d'hommes d'origine africaine, et *J'attends un navire*, *Le Roi d'Aquitaine* ainsi que *Le grand Lustucru* par **Marie**.

Mais cette partition n'inclut pas toute la musique écrite pour *Marie-Galante*. En effet, cinq autres chants, dont les partitions originales se trouvent dans les archives de la Fondation Kurt WEILL, étaient également entendus dans la pièce. Exception faite du troisième d'entre eux, seule la partie vocale en a été retrouvée et ils devaient être interprétés a cappella ou accompagnés par un instrument unique (peut-être une guitare ou un accordéon). Il s'agit d'un chant de marin, *Je ne suis pas un ange*, d'un air chanté par une jeune fille panaméenne, *Tengo quince años*, et d'un autre par la même jeune fille accompagnée de sa soeur, *El arreglo religioso*, d'un cantique, *J'ai une âme blanche*, placé avant le negro-spiritual, ainsi que d'un chant interprété par **Staub**, l'ancien militaire allemand, qui y mêle sa langue d'origine à l'espagnol, *Yo le dije al caporal*.

Ne figurent également pas dans la partition éditée chez HEUGEL deux danses, *Tango* et *Tango-Habanera*, ainsi qu'un bref passage orchestral, *Prière des nègres*.

La musique de *Marie-Galante* est riche et variée. Avec cette alliance d'ironie et de tragédie qui lui est si particulière, WEILL y mêle, d'une manière exceptionnelle, des références à l'opéra, au répertoire français des chansons réalistes et traditionnelles, aux negro-spirituals et aux rythmes sud-américains.

On trouve aussi dans sa partition de nombreuses réminiscences de ses compositions berlinoises, notamment l'utilisation de rythmes d'une marche militaire et de danses modernes.

Ainsi, WEILL avait-il déjà déjà composé une marche pour le chant *Der kleine Leutnant des liebes Gottes* (*Le petit lieutenant du bon Dieu*), extrait de *Happy end*, utilisé un tempo de fox-trot pour *Kanonensong* (*Le chant des canons*) de *L'Opéra de quat'sous*, et écrit deux tangos: *Zuhälterballade* (*La ballade du souteneur*) dans *L'Opéra de quat'sous* ainsi que *Matrosen-Song* (*Chant des matelots*) dans *Happy end*.

Deux mélodies de *Marie-Galante*, *Les filles de Bordeaux* et le *Fox-Trot*, sont d'ailleurs directement reprises d'airs de *Happy End*.

Cette dernière oeuvre n'ayant connu qu'une brève carrière à Berlin et n'ayant pas été jouée en France, le compositeur pouvait en réutiliser des musiques sans qu'on puisse l'accuser de se plagier,

d'autant qu'aucune de ses chansons n'avait été reprise en français sur des disques ou dans des tours de chant, à l'exception de *Surabaya Johnny* interprété par Marianne OSWALD.

Le personnage de **Marie** dut d'ailleurs rappeler à WEILL plusieurs caractères féminins de ses oeuvres allemandes. Innocente et naïve comme **Fennimore** dans *Le lac d'argent*, elle évoque aussi deux personnages de *L'Opéra de quat'sous*, **Polly** qui ne sait résister à l'appel des sens ainsi que **Jenny** la prostituée. Telle **Déjanira** dans *Royal Palace*, errante et insatisfaite, elle ne trouvera son salut que dans la mort.

Avant d'aborder l'analyse des parties orchestrales et des chansons de *Marie-Galante*, la présentation du synopsis de la pièce permet de voir où celles-ci étaient ou devaient être situées.

C) Synopsis de la pièce de Jacques DEVAL

Ouverture

ACTE 1

Premier tableau

Onze heures du soir, sur le pont du cargo *Le cormoran* à quai dans le port de Bordeaux.

Le second du capitaine **Létuvier**, **Pastolle**, informe **Gloria**, une fille du port avec laquelle il vient d'avoir une aventure, que *Le cormoran* va bientôt partir pour le Vénézuéla. **Gloria** dit à **Pastolle** qu'elle partirait bien avec lui. Mais ce dernier l'en dissuade à cause des contrôles des douaniers. **Mamouille**, un accordéoniste, renchérit en racontant l'assassinat, par son compagnon, d'une jeune femme qui avait voulu, elle aussi, partir clandestinement en Amérique du Sud. Puis il termine son histoire en chantant *Les filles de Bordeaux* sur l'air qu'il jouait à l'accordéon.

Vigouroux, régisseur du Grand Théâtre, entre avec le capitaine **Létuvier** qui fait sortir **Gloria** et **Mamouille** du cargo puis demande à **Pastolle** de se retirer pour surveiller la chauffe.

Létuvier et **Vigouroux** parlent de **Marie**, ouvreuse au Grand Théâtre, pour l'instant restée sur le quai. Le capitaine dit au régisseur qu'il veut la jeune femme pour la nuit, lui donne de l'argent et le fait sortir par l'arrière du cargo.

Entre **Marie**. Du pont, la jeune femme admire le paysage de sa région. Puis elle s'inquiète de la disparition de **Vigouroux**. Mais **Létuvier** la rassure en lui disant que le régisseur, qui devait la

raccompagner chez elle, l'attend discrètement en face. Il l'invite alors à boire de l'absinthe espagnole.

Désinhibée par l'alcool, **Marie** raconte sa vie à **Létuvier**.

Enfant trouvée, elle est appelée **Marie Basilide** à l'Assistance publique. Adoptée par un couple de vieux paysans, elle grandit à la campagne où, à quinze ans, elle est louée à la receveuse des postes pour porter les télégrammes. Couchant avec les garçons du village, elle se retrouve enceinte. Affolée, elle vole de l'argent dans la caisse de la receveuse et fuit à Bordeaux. Après une fausse couche, elle est engagée par **Vigouroux** comme ouvreuse au Grand Théâtre et se laisse emmener par des hommes pour compléter ses fins de mois.

Ivre d'absinthe, la jeune femme interrompt son récit et s'endort en rêvant à Paris.

Egalement sous l'emprise de l'alcool, **Létuvier** la porte jusqu'à sa cabine. Quand il revient sur le pont, il ordonne à son second de faire partir le bateau et, malgré les protestations de **Pastolle** qui n'a pas vu sortir **Marie**, le cargo quitte Bordeaux.

Intermède

Un mois plus tard, toujours pendant une nuit. Le cargo approche du petit port de Carupano au Vénézuéla.

Un matelot chante *Je ne suis pas un ange*.

Sur le pont, **Létuvier** informe son second qu'il va débarquer **Marie** clandestinement pour éviter des problèmes avec le consulat français et des risques de licenciement.

Pastolle sort préparer la chaloupe.

Apparaît **Marie** qui, depuis le début de la traversée, s'est farouchement refusée à **Létuvier**.

Le capitaine lui fait alors croire qu'un paquebot à destination de Bordeaux s'arrête régulièrement à Carupano. Puis il lui donne un peu d'argent.

Deuxième tableau

La boutique *Le Parisian Bazaar* à Panama, en début d'après-midi.

L'allemand **Staub**, gérant du *Parisian Bazaar*, s'entretient avec le japonais **Tsamatsui** dont le magasin se trouve de l'autre côté de la rue. Au cours de la conversation, **Tsamatsui** repère dans

un livre que lisait **Staub** une phrase dissimulée faisant allusion à des activités de services secrets dans la zone américaine.

Vêtue à l'espagnole, entre **Marie** que **Tsamatsui** invite à venir un jour dans son magasin avant de sortir.

La jeune femme raconte à **Staub** ses mésaventures depuis son arrivée en Amérique Latine. Après avoir appris qu'aucun bateau pour la France ne s'arrêtait à Carupano, elle est remontée jusqu'à Panama. Pour payer son billet de retour, elle se prostitue et danse avec les clients d'une boîte de nuit, *L'El Gato Loco*, en se faisant appeler Chérie. Troublé par **Marie**, **Staub** se met torse nu et la jeune femme remarque une cicatrice le long de ses côtes, l'ancien lieutenant ayant été blessé en France pendant la Première Guerre mondiale. Puis **Staub** offre à **Marie** des souvenirs de Paris et une petite Tour Eiffel. La jeune femme sort alors pour rejoindre **Josiah**, vieil homme d'origine africaine qui a travaillé jadis avec les français au canal et amène des clients à **Marie**.

Entre l'américain **Crawbett**, inspecteur de la zone américaine. Il informe **Staub** que la **Señora Tapia**, veuve qui vit avec ses deux filles, louerait une chambre à un étranger.

Crawbett sort pendant que l'on entend au loin la fanfare des Policeros jouer une marche militaire.

Marche de l'armée panaméenne

Troisième tableau

Le dancing *L'El Gato Loco*.

Ouverture au dancing, Tango, Tango-habanera, Fox-trot

Marie danse avec un client. A une table sont installés **Staub**, la **Señora Tapia** et ses deux filles, **Soledad** et **Mercedes**.

Alors que **Marie** s'est assise avec un jeune et beau midship américain, **Tsamatsui** entre et observe la jeune femme.

Appelé pour une patrouille, le midship sort avec ses collègues. Puis **Staub** se retire à son tour, encadré par **Soledad** et **Mercedes**, et suivi par la **Señora Tapia**.

Le patron de *L'El Gato Loco* amène de force **Marie** à des touristes français, bruyants et éméchés, les informant qu'elle est une compatriote. Humiliée et affolée, la jeune femme renverse sur sa robe la coupe de champagne que lui offre un des touristes.

Les touristes français se retirent, furieux. **Tsamatsui** calme le patron énervé par le comportement de **Marie** et essuie la robe de la jeune femme.

Quatrième tableau

Les remparts du vieux port de Panama pendant une nuit de pleine lune.

Crawbett et **Tsamatsui** passent en parlant de **Staub**, qu'ils soupçonnent d'espionnage, et du nouveau porte-avions américain qui glisse vers le canal.

Entrent **Marie** et **Josiah**, la jeune femme soutenant le vieil homme malade. **Josiah** craint que **Marie** ne puisse réunir la somme nécessaire pour revenir en France. La jeune femme, cherchant tout ce qui pourrait lui rappeler son pays, demande au vieil homme de l'amener près du canal à l'endroit de l'ancien chantier français. **Josiah** tente en vain de l'en dissuader, il ne reste rien du passage de ses compatriotes, pas même une trace dans sa mémoire.

Alors que **Josiah** se retire, **Tsamatsui** revient et propose à **Marie** une somme qui lui permettrait de rentrer confortablement chez elle en échange d'une mystérieuse promenade en bateau sur le canal. Puis il laisse la jeune femme, seule face à la mer.

Marie chante *J'attends un navire*.

Cinquième tableau

La chambre de **Staub** chez la **Señora Tapia**.

Sur trois chaises sont assises la **Señora Tapia** ainsi que ses deux filles, qui dévident de la laine en chantant *El arreglo religioso*. Puis **Mercedes** interprète seule *Tengo quince años*.

Voyant que **Staub** attend la visite de **Marie** à qui il a écrit, la **Señora Tapia** le laisse, se retirant avec **Mercedes**. Avant de sortir, **Soledad** enlace **Staub** et lui apprend qu'elle est enceinte de lui.

Entre **Marie**. Ivre et en plein désarroi, l'ancien officier allemand fait allusion à un attentat qui pourrait bloquer le canal. La jeune femme informe **Staub** qu'en revenant de l'ancien chantier français avec **Josiah**, elle a trouvé le corps de **Koubé**, commis de **Tsamatsui**, tué d'une balle dans la tête. **Staub** apprend à **Marie** que **Tsamatsui** est un espion et la jeune femme sort, terrorisée.

Mercedes entre dans la chambre de **Staub** et s'étend à côté de lui.

Sixième tableau

La *casa* de **Marie**.

Josiah, moribond, est couché dans le lit de la jeune femme. En attendant l'arrivée de ses compagnons de labeur qui doivent le veiller le jour de sa mort, le vieil homme demande à **Marie** de chanter pour lui. La jeune femme interprète alors *Le roi d'Aquitaine*.

Entre **Crawbett**. Il dissuade **Marie** d'accepter la proposition de **Tsamatsui** puis il sort.

Josiah suggère à la jeune femme d'aller au consulat de France pour se faire rapatrier.

Prière des nègres. Entrent les compagnons du vieil homme qui se mettent autour du lit et entonnent *J'ai une âme blanche*. Lorsque **Josiah** meurt, les hommes d'origine africaine interprètent *Le train du ciel*.

Septième tableau

Le bureau antichambre du consulat de France à Panama.

Massoubre, fonctionnaire du consulat, reçoit **Marie** venue demander son rapatriement.

La jeune femme presse le fonctionnaire de la faire partir pour ne pas avoir à accepter la proposition de **Tsamatsui**, mais elle ne rencontre qu'incompréhension et méfiance.

Huitième tableau

La boutique *Le Parisian Bazaar*.

Marie entre dans le magasin en désordre où erre **Staub**, totalement ivre. Il tient un discours confus où il mêle le français à l'espagnol. Puis il chante *Yo le dije al caporal*.

Il dissuade **Marie** de rentrer en France où personne ne l'attend puis abandonne la boutique après avoir appelé **Tsamatsui** qu'il laisse avec la jeune femme.

Tsamatsui indique à **Marie** quelle sera sa mission d'espionnage sur le canal, lui promettant, en échange, de la faire revenir en France.

Entre **Herr Plauen**, envoyé d'Allemagne pour remplacer **Staub**.

Neuvième tableau

La *casa* de **Marie**.

Trois jours plus tard, le soir de la fête nationale du *Tries de Novembre* vers vingt heures, des pétards éclatent dans la rue.

Marie prépare ses bagages pour son retour en France dont elle parle avec **Poldine**, une prostituée venue lui rendre visite.

Poldine sort avec un client. **Marie**, restée seule, chante *Le grand Lustucru*.

A la fin de la chanson le bras d'un homme apparaît dans l'embrasure de la porte. Il est armé d'un revolver en usage dans la police de la zone américaine. Une détonation. **Marie** tombe à terre.

Le bras disparaît. Entre **Tsamatsui**. Délirante, **Marie** évoque son retour à **Tsamatsui** qui s'engage à tenir sa promesse.

La jeune femme meurt.

Dixième tableau

Le port de Panama.

Le paquebot *L'Oregon* est à quai. Le corps de **Marie** y est déposé dans un cercueil de shogun à la demande de **Tsamatsui**.

Crawbett et **Tsamatsui** croisent **Staub** en pleine déchéance accompagné de **Mercedes** et **Soledad**.

L'Oregon part pour la France.

Crawbett demande à **Tsamatsui** s'il fera venir un autre cercueil.

D) La partie orchestrale de la musique de Kurt WEILL

Ouverture

L'*Ouverture* de *Marie-Galante* commence par une sirène de bateau annonçant le destin de **Marie** lié aux mouvements des navires, et son signal reviendra au dernier tableau de la pièce.

Répétée trois fois comme les coups du brigadier, la sirène sert également d'amorce à la représentation théâtrale, ces trois signaux étant entrecoupés d'un mouvement plaintif et sensible des cordes. Celui-ci se développe par la suite, mêlé de pizzicati qui continueront jusqu'à la fin du morceau, dans une référence à l'ouverture de *La Traviata* de VERDI et à sa protagoniste, tragique et "dévoyée" comme **Marie**.

Puis apparaît la mélodie des *Filles de Bordeaux*. D'abord jouée par un saxophone lascif, rejoint par le reste de l'orchestre en un crescendo dramatique, elle est reprise par un accordéon, faisant ainsi le lien avec le début de la pièce où l'accordéoniste **Mamouille** joue cet air qu'il chantera plus tard au cours de ce premier tableau.

Intermède

L' ***Intermède*** devait se situer entre les deux parties du premier tableau.

Marie a été embarquée sur le cargo par le capitaine **Létuvier** qui l'avait rendue inconsciente en lui faisant boire de l'alcool et, après une traversée d'un "grand mois", le bateau s'approche alors des côtes du Vénézuéla.

L'orchestre joue "en une harmonie ample et grave: celle du vent et de la mer". Puis il interprète le thème du **Tango-Habanera** et termine dans des "motifs évocateurs de l'Amérique du Sud" sur des rythmes syncopés, soutenus par des castagnettes, rappelant le travail réalisé par Darius MILHAUD à partir des musiques brésiliennes traditionnelles dans *Le boeuf sur le toit*.

Marche de l'armée panaméenne

Interprétée par la "fanfare des Policeros", cette marche commence à la fin du deuxième tableau et se poursuit pendant le changement de décor, de la boutique de **Staub** à celui du dancing où se joue le troisième tableau.

Bien qu'appelée **Marche de l'armée panaméenne**, elle ne se réfère pourtant pas à l'univers musical de l'Amérique Latine et rappelle plutôt, avec ironie, le style austro-allemand et prussien. Evoquant "les guerres civiles servies par l'espionnage de Tsamatsui, de Staub et le contre-espionnage de Crawbett", elle a "des accents" "scandés, excessifs jusqu'au burlesque".

Ouverture au dancing

S'enchaînant directement après la *Marche de l'Armée panaméenne*, elle ouvre le troisième tableau et croît en un crescendo bref, poignant et fulgurant.

Fox-trot

Le *Fox-Trot* est interprété dans la scène du dancing au troisième tableau.

Dans une exaltation musicale dominée par les cuivres, cet air saisissant au rythme endiablé et à la sensualité débridée est une reprise orchestrale de *Das Lied von der harten Nuss (Chant de la dure noix)* de *Happy End*.

Tango

Comme le *Tango-Habanera*, ce *Tango* langoureux qui se déploie avec indolence et sensualité devait être inclus, au troisième tableau, dans la scène du dancing.

Tango-Habanera

Après BIZET et RAVEL, Kurt WEILL s'est ici attaché à composer dans le style d'une habanera, danse originaire de la Havane. Et les relents hispaniques de la musique ajoutent au charme entêtant d'un tango subtil et sinueux, voluptueux et mélancolique qui deviendra la chanson *Youkali*, et l'un des morceaux les plus célèbres du compositeur.

Prière des nègres

Ce court morceau devait se jouer à l'entrée des compagnons de **Josiah** lors de l'agonie de celui-ci.

E) Les chansons écrites par Jacques DEVAL et composées par Kurt WEILL

Faisant alterner vers syllabiques et vers libres, tour à tour courtes et longues, les chansons de *Marie-Galante* sont souvent poignantes, parfois crues, toujours poétiques.

En France, dans la décennie des années trente, la chanson était devenu un genre respecté par les hommes de lettres depuis que le premier Grand Prix de l'Académie du disque, attribué en 1931 à Lucienne BOYER par COLETTE et RAVEL pour *Parlez-moi d'amour*, lui avait donné une légitimité intellectuelle. Dès lors, outre Jacques DEVAL, plusieurs écrivains de renom s'étaient mis à en écrire.

D'autre part, DEVAL comme WEILL ont probablement travaillé dans la perspective de donner une seconde vie à ces chansons après l'exploitation de la pièce, ce qui sera le cas pour les cinq plus importantes d'entre elles, éditées par HEUGEL.

Certaines de ces chansons apparaissaient déjà dans le roman avec parfois des paroles sensiblement différentes de celles de la pièce, contribuant à créer une ambiance exotique comme dans les negro-spirituals *J'ai une âme blanche* et *Le train du ciel* ainsi que dans les chants sud-américains *El arreglo religioso*, *Tengo quince años* et *Yo le dije al caporal*.

Généralement, quand ce procédé est utilisé dans le roman, c'est pour que les paroles citées évoquent alors au lecteur un air connu, *Tea for two* en étant un exemple dans le roman de Scott FITZGERALD *Tendre est la nuit*. Mais il paraît probable que les chansons qui apparaissent dans le roman *Marie-Galante* aient été inventées par DEVAL, laissant ainsi au lecteur la possibilité de s'inventer sa propre mélodie.

Comme il l'est écrit dans le chapitre I au paragraphe intitulé: **La mise en place de la pièce musicale: Marie-Galante**, la présence de ces chansons dans le roman pourrait être une des raisons de la transmutation de celui-ci en un spectacle musical.

Pour la pièce, DEVAL ajouta cinq autres chansons en s'inspirant des chants français traditionnels, comme cela se pratiqua à diverses reprises au cours de la première moitié du vingtième siècle.

D'abord transmis par la tradition orale, les chants français traditionnels furent notés et publiés vers la fin du dix-neuvième siècle. Yvette GUILBERT fut la première à en introduire dans son tour de chant et de nombreux interprètes suivirent alors son exemple. Si certains textes de ces chansons étaient chantés sur leur air d'origine, d'autres le furent sur des musiques contemporaines adaptées ou non de celui-ci, d'autant qu'il était parfois perdu. Par ailleurs, des chansons modernes furent également conçues dans le style traditionnel comme, par exemple, *Le prisonnier de la tour*

écrite par Francis BLANCHE et Gérard CALVI pour Edith PIAF.

Si elles s'inscrivent dans ce mouvement, les chansons de *Marie-Galante*, souvent décalées par rapport aux modèles dont elles s'inspirent, ont leur particularité tant du point de vue littéraire que musical et contribuent ainsi à donner à cette oeuvre une place à part dans l'univers de la musique française du vingtième siècle.

Parmi les cinq chansons écrites intégralement pour la pièce, trois sont liées au monde de la mer: *Les filles de Bordeaux* et *Je ne suis pas un ange*, qui sont des chants de marins, ainsi que *J'attends un navire*. Une renoue avec l'univers du conte, *Le roi d'Aquitaine*, et la dernière est la réécriture d'un air folklorique, *Le grand Lustucru*. Bien plus que dans la pièce, DEVAL y retrouve les qualités littéraires de son roman.

Dans l'analyse qui va suivre, les dix chansons seront présentées suivant l'ordre dans lequel elles apparaissent au cours de la pièce. Si j'ai cherché à percer le secret de ces chansons qui paraissent bien mystérieuses coupées de leur contexte, j'ai souhaité le faire sans en rompre le charme.

Trois chansons liées au monde de la mer: *Les filles de Bordeaux*, *Je ne suis pas un ange* et *J'attends un navire*

Revenant régulièrement dans l'univers de la chanson, le monde de la mer est particulièrement présent dans la première moitié du vingtième siècle.

La mer y est liée à l'éloignement ainsi qu'à la mort mais peut aussi être, au contraire, le lieu de la félicité, et ces différents aspects vont se retrouver dans les trois premières chansons de *Marie-Galante*.

Les filles de Bordeaux

*Avec sa pelle à feu
Y a fendu le crâne,
Fendu le crâne en deux
A cause de la douane:
Dans son petit fourneau
Y a grillé la couenne
Devant Capistrano
Sur la mer Océane.*

*Les filles de Bordeaux
Qui s'en vont sur la vague
F'raient mieux de s'foutr'à l'eau
Sans sortir de Behague.
Les filles de Bordeaux
Vont crever aux quat'coins du monde*

*Pour servir de proie
A tous les salauds,
Les filles de Bordeaux.*

*De son petit fourneau
Il ramassa les cendres,
Et jusqu'au fond de l'eau
Les regarda descendre,
Puis se lava les mains
Et descendit à terre
Chercher d'autres putains
Sur la terre étrangère.*

*Les filles de Bordeaux
Qui s'en vont sur la vague
F'raient mieux de s'foutr'à l'eau
Sans sortir de Behague.
Les filles de Bordeaux
Vont crever aux quat'coins du monde
Pour servir de proie
A tous les salauds,
Les filles de Bordeaux.*

L'intitulé *Les filles de Bordeaux* s'inscrit dans la tradition des titres de chansons ayant pour sujet des jeunes femmes habitant des ports. C'est ainsi le cas de: *Les filles de Camaret*, *Les filles de La Rochelle* et *Les filles de Lorient*.

Si la première est paillardes, la seconde compte deux versions, l'une licencieuse et l'autre décente. Leur trivialité est certainement liée au fait qu'elles ont été inventées par des marins, dont l'univers exclusivement masculin est rude et grossier, ou qu'elles leur sont attribuées.

Dans la pièce, avant que **Mamouille** interprète *Les filles de Bordeaux*, le second du cargo **Pastolle** dit à la prostituée **Gloria**, après avoir eu une aventure avec elle, qu'il vient de Camaret, ce qui est probablement le signe d'une référence avouée au titre de la première chanson.

La chanson, *Les filles de Lorient*, quant à elle, fait allusion à la fidélité des femmes de matelots. Aussi pourrait-il y avoir dans la pièce une référence à cette autre chanson, le capitaine **Létuvier**, après un moment d'égarement, étant bien embarrassé - quand il pense notamment à sa femme, mère de trois enfants, qui l'attend à Lorient - par la présence, sur son cargo, de **Marie** qu'il a enlevée.

D'autre part, au cours de l'année de la création de *Marie-Galante*, une autre chanson nouvelle fut composée sur ce thème. En effet, la chanteuse Suzy SOLIDOR, qui allait être **Jennie** dans *L'Opéra de quat'sous* lors de la reprise parisienne de 1937, inscrivit en 1934 à son répertoire *Les filles de Saint-Malo* qui "ont les yeux couleur de l'eau" écrite par VALANDRE et BARTELL.

Qu'elles soient poétiques ou obscènes, ces chansons sont joyeusement sensuelles. Mais si *Les filles de Bordeaux* a gardé, de ses références paillardes, le langage argotique, elle est par contre extrêmement sombre. Les “*filles*” n'y sont plus de délurées jeunes femmes mais des prostituées au destin tragique.

Parmi les chansons parlant des “*filles*” des ports, c'est la seule écrite pour une pièce. Son contenu est lié au décor, puisque c'est sur un navire à quai dans le port de Bordeaux qu'elle est chantée, ainsi qu'à l'action dramatique.

Mamouille, le personnage qui l'interprète, passe directement de la voix parlée à la voix chantée. Si ce personnage est décrit dans la version théâtrale comme “*un traîne-savates qui joue de l'accordéon*”, il apparaît à la fin du roman comme l’“*idiot*” de Cubzac, la commune où a grandi **Marie**. Tout comme le fou shakespearien, il dit des vérités et prédit l'avenir par le biais d'expressions plus ou moins mystérieuses.

La scène qui introduit cette chanson se situe au premier tableau, sur un cargo qui doit bientôt partir pour le Vénézuéla. Pendant que **Mamouille** joue de l'accordéon, **Gloria** demande à **Pastolle** s'il peut l'emmener en clandestinité. Mais celui-ci refuse par peur des contrôles de la douane. **Mamouille** intervient alors dans la conversation, et raconte puis chante l'histoire atroce de l'assassinat d'une prostituée qui avait voulu, elle aussi, partir clandestinement. Cachée dans la soute à charbon d'un cargo par son compagnon, chauffeur du bateau, la jeune femme avait prévu de s'installer avec lui sur la côte brésilienne à Capistrano. Mais quand le bateau arriva devant ce port, les douaniers en firent une visite approfondie. Le chauffeur, réalisant alors qu'il allait avoir une très grosse amende, fut pris d'un accès de folie, fendit le crâne de sa compagne avec une pelle, et jeta le corps dans la chauffe du navire.

Il faut noter que la commune de Capistrano qui est citée dans la chanson ne se trouve pas au Brésil mais en Espagne. D'autre part, ce nom est aussi attribué à une plage située sur la côte ouest des Etats-Unis où DEVAL séjournait souvent pour son travail, et il est possible qu'il l'ait alors emprunté. Le nom de “Capistrano” a peut-être été également choisi parce qu'il est proche de “Carupano” qui est cité un peu plus tard dans la pièce (même nombre de syllabes dont la première et la dernière sont identiques, avec certaines voyelles et consonnes similaires) et parce que les tristes sorts de la prostituée et de **Marie** se décident dans chacune de ces villes. Si la première des deux jeunes femmes est assassinée devant Capistrano, la deuxième est débarquée clandestinement à Carupano, au Vénézuéla.

Ce jeu avec les sonorités de noms de villes évoque l'attrait de BRECHT pour certains vocables. Lotte LENYA témoigna que les noms de *Surabaya*, *Alabama*, *Bilbao* étaient tout droit

sortis d'un jeu entre BRECHT et WEILL qui les choisissaient sur une carte en fonction de leur qualité sonore. Quant à celui de *Mahagonny*, il avait été inventé.

L'erreur que fait **Mamouille** en situant Capistrano au Brésil rappelle d'ailleurs la confusion de **Bill** dans *Bilbao song* de *Happy end* qui, ne se souvenant plus très bien des paroles de la chanson qu'il interprète, situe une autre ville espagnole, Bilbao, aux Etats-Unis.

Si l'interprète de *Les filles de Bordeaux* reprend le récit dramatique de l'assassinat dans la première strophe de la chanson, il poursuit son histoire dans la deuxième strophe, phénomène assez rare dans la dramaturgie. Généralement, couplets et refrains forment un commentaire musical et versifié de l'intrigue, comme dans les pièces de LABICHE par exemple - ou n'ont pas un lien direct avec elle - comme c'est le cas pour certains *songs* de *L'Opéra de quat'sous* que BRECHT avait conçus antérieurement.

Cette deuxième strophe nous apprend que le chauffeur a fait disparaître les traces de son meurtre dans l'Océan Atlantique. Puis, elle laisse sous-entendre que le criminel continua ses méfaits en Amérique du Sud, faisant d'autres prostituées ses nouvelles victimes. Ce lien entre la mer et l'homicide, Jean GENET l'utilisa aussi dans *Querelle de Brest*, commençant son roman par cette phrase: "*L'idée de meurtre évoque souvent l'idée de mer, de marins.*"

Quant au refrain, il laisse supposer qu'une malédiction pèse sur les filles de Bordeaux parties de l'autre côté de l'océan si elles ne se décident pas à aller en Guyane Française - délimitée au sud par la Pointe Béhague, près de Cayenne - pour avouer (en argot "*se foutre à l'eau*") qu'elles ont quitté clandestinement la France métropolitaine. Cette malédiction les poursuivrait partout dans le monde où elles seraient les victimes des "*salauds*", appellation qui recouvrirait, outre les proxénètes et les meurtriers, tous les personnages masculins qui vont jouer un rôle néfaste dans leur destin et, en l'occurrence, dans celui de **Marie**.

Cette vision désespérée de l'éloignement du pays d'origine réapparaît régulièrement dans la dramaturgie des années mille neuf cent trente et la comédienne chanteuse FREHEL la reprend dans la chanson du film *Pepe le Moko* de Julien DUVIVIER.

Le rythme entraînant et syncopé de slow-fox qui sous-tend *Les filles de Bordeaux* accentue par contraste la violence et la noirceur du sujet, Kurt WEILL en ayant calqué le refrain sur *In der Jugend goldenem Schimmer* extrait de *Happy end*.

Je ne suis pas un ange

*Je ne suis pas un ange
Mais si j'étais un ange
Je serais le seul ange
A qui le cul démange.*

Comme *Les filles de Bordeaux*, ce chant s'inscrit dans la tradition des chansons de marins mais il est cette fois chanté par un matelot puis repris par plusieurs d'entre eux.

Bref et cru, il rappelle le *Hochzeitslied (Epithalame des pauvres)* de *L'Opéra de quat'sous*.

Composé de quatre vers de six pieds chacun, les trois premiers forment une épiphore et le quatrième se caractérise par sa trivialité.

Ce dernier vers est d'ailleurs ambigu dans son obscénité, et l'on ne sait s'il s'agit, pour des marins privés de femmes lors de leur navigation, de la métaphore d'une libido qui ne trouve pas son exutoire ou d'une allusion à la pratique, en l'occurrence passive, de l'homosexualité masculine.

Dans la pièce, il se trouve justement qu'une femme, **Marie**, est à bord du cargo où l'on interprète cette chanson. Mais elle se refuse farouchement au désir du capitaine **Létuvier** qui l'a emmenée dans cette traversée, sans son consentement.

Le personnage du matelot revient fréquemment dans l'univers fictionnel de la première moitié du vingtième siècle. Sa musculature, son uniforme et sa capacité à disparaître en mer en font en effet un objet de fantasme, le désir qu'il provoque pouvant être aussi bien féminin que masculin comme l'écrivit Jean GENET dans *Querelle de Brest*.

Outre les chansons de marins qui parlent des "filles" des ports, il y a celles dont le matelot est soit l'interprète, comme c'est le cas ici, soit l'objet. Ainsi, Suzy SOLIDOR, qui s'en était fait une spécialité, campe une hardie matelote dans *La chanson de la belle pirate*, alors qu'elle aime ardemment un marin dans *L'escale*.

Ecrite sur un rythme "alla marcia", la musique a manifestement pour fonction d'accompagner, de soutenir et de rythmer l'effort des marins dans leur travail.

Les filles de Bordeaux et *Je ne suis pas un ange* n'étaient pas les premières chansons de marin dont Kurt WEILL écrivait la mélodie, le musicien en ayant déjà composé sur des textes de BRECHT: *Seemanslos* au second acte de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* et *Surabaya Johnny*, ainsi que *Der Matrosen Song* pour *Happy End*.

J'attends un navire

*Beautiful girl!
Bella francesa...
Deux dollars!
Tu seras content.
Entre chez moi.
Mets-toi à l'aise!
Prends-moi! Paye-moi!
Et va-t'en.
Pars!
Ce n'est pas toi que j'attends.*

*J'attends un navire
Qui viendra
Et pour le conduire,
Ce navire a
Le vent de mon coeur qui soupire;
L'eau de mes pleurs le portera
Et si la mer veut le détruire,
Ce navire qui viendra
Je le porterai, ce navire,
Jusqu'à Bordeaux entre mes bras!*

*Là-bas on m'appelait Marie
Et les garçons au coin des champs
Me chatouillaient pour que je rie
Et que je cède en me battant.
Mais toi, pour qui je suis Chérie
Prends-moi! Paye-moi!
Et va-t'en.*

*J'attends un navire
Qui viendra
Et pour le conduire,
Ce navire a
Le vent de mon coeur qui soupire;
L'eau de mes pleurs le portera
Et si la mer veut le détruire,
Ce navire qui viendra
Je le porterai, ce navire,
Jusqu'à Bordeaux entre mes bras!*

*Deux dollars!
Chacun qui me prend
Est un marin de mon navire
Torture-moi, chaque tourment
Est une voile à mon navire
Bats-moi, mon coeur saignant
Est le drapeau de mon navire
De ce navire, mon amour!*

*J'attends un navire
Qui viendra
Et pour le conduire,
Ce navire a
Le vent de mon coeur qui soupire;
L'eau de mes pleurs le portera
Et si la mer veut le détruire,
Ce navire qui viendra
Je le porterai, ce navire,
Jusqu'à Bordeaux entre mes bras!*

La chanson commence sur le mode d'un parlé chanté qui rappelle le *Sprachsgesang*. Son passage vers la mélodie évoque la transition du récitatif à l'air au troisième acte de *La Traviata*. Puis la mélodie se développe avec ampleur dans une construction qui annonce les chansons américaines de WEILL.

Bien que régulièrement interprétée en récital, la chanson y perd beaucoup de son sens car elle se réfère directement à l'histoire de *Marie-Galante*.

Première chanson interprétée par **Marie**, elle la chante quand elle est seule, au quatrième tableau, sur les remparts du vieux port de Panama datant du seizième siècle.

Les paroles du premier paragraphe interprété sur le mode du parlé chanté s'adressent à des clients étrangers, touristes ou marins, qu'elle retrouve en pensée. S'exprimant en anglais puis en italien, elle reprend les termes qu'emploie **Josiah** au début du roman pour faire venir les clients. Si le passage en français commence par une invitation au plaisir, il devient vite agressif envers le client qui n'est là que pour donner de l'argent, nécessaire à la survie et au retour en France.

Puis commence le refrain. Le navire qu'attend **Marie** n'est pas seulement le moyen matériel de rentrer au pays mais devient une métaphore de la providence.

De nouveau, DEVAL se réfère aux chansons anciennes, le vaisseau étant à voiles. Il est d'ailleurs possible qu'il y ait aussi une référence aux deux chansons de **Polly Peachum** dans *L'Opéra de quat'sous : Jenny des Corsaires* et *Le chant de Barbara*. En effet, un navire à voiles apparaît dans celles-ci, signe de l'époque victorienne pendant laquelle se passe *L'opéra de quat'sous* et du dix-huitième siècle, période de création de *L'Opéra des gueux*. En outre, dans *Le chant de Barbara*, le bateau est également la métaphore d'un avenir agréable.

Mais, par rapport aux autres chansons de la même période sur un thème similaire, comme, par exemple, *Partir sur un bateau tout blanc* interprété par Joséphine BAKER, il y a dans *J'attends un navire* une inversion du sens. Ce n'est pas le navire qui emporte **Marie**, mais elle qui le porte telle une divinité de la mythologie. Sa volonté triomphe des embûches, symbolisées par une mer dangereuse, et la jeune femme va jusqu'à s'assimiler à l'univers, son souffle étant le vent et ses larmes les eaux qui amènent le navire à bon port.

La deuxième strophe fait référence à l'adolescence de **Marie** dans la campagne française, période d'une sensualité naïve et ludique, mais déjà liée à la violence (“*je cède en me battant*”), suivie d'un brusque retour à sa réalité de prostituée qui se fait appeler “*Chérie*”, ne souhaitant être de nouveau appelée par son prénom qu'à son retour en France.

La troisième strophe commence par l'exclamation “*Deux dollars*”, prix de la passe de **Marie**. Dans une vision de délire, chaque client devient un marin, et les tortures et les coups, au sens figuré mais peut-être au sens propre, que subit **Marie** lors de ses relations physiques avec eux, sont transcendés en voiles et en drapeaux du navire. Puis celui-ci devient l'amant, en fait seul homme que puisse aimer **Marie**, nouveau témoignage de son mépris pour ses clients.

Et si l'issue de la chanson est optimiste, cet optimisme est lié à l'irréalité. Aussi la réalité du retour de **Marie** ne peut-il être qu'impossible et sa fin, tragique.

Une chanson qui renoue avec l'univers du conte: *Le roi d'Aquitaine*

Le roi d'Aquitaine

*Un canard gris, un canard bleu, un canard blanc...
Le gris marche derrière et le bleu va devant.
C'est le blanc le plus gros, je le vendrai vingt francs.
Le bleu est tout petit, je le vendrai six francs.*

*Le roi d'Aquitaine,
S'il vient au marché,
Pour servir la Reine
M'enverra chercher,
Le roi d'Aquitaine
Me prendra la main.
Tant pis pour la Reine,
Demain.*

*Un prince gris, un prince bleu, un prince blanc...
Le blanc a des rubis et le bleu des diamants.
Le gris a sa couronne et son épée au flanc.
Le bleu m'aime le mieux et j'aime mieux le blanc.*

*Le roi d'Aquitaine,
S'il vient au marché,
Pour servir la Reine
M'enverra chercher,
Le roi d'Aquitaine
Me prendra la main.
Tant pis pour la Reine,
Demain.*

Si ces paroles sont celles éditées par HEUGEL et reprises habituellement par les interprètes de cette chanson, dans la pièce de DEVAL et l'enregistrement qu'en a fait FLORELLE, le refrain diffère la seconde fois dans ses quatre premiers vers et devient:

*Le roi d'Aquitaine
M'a vue au marché,
Tant pis pour la reine,
J'aurai un duché.*

Cette chanson est interprétée par **Marie** au sixième tableau, dans sa *casa*, à la demande de **Josiah**, pour le distraire de la pensée de sa mort prochaine. Comme le personnage titre du *Peer Gynt* de IBSEN avec sa mère **Ase**, pendant l'agonie de celle-ci, **Marie** décide d'emmener le vieil homme dans l'univers du merveilleux. Elle lui chante alors l'histoire d'une petite paysanne qui rêve que le roi tombe amoureux d'elle.

Cette chanson permet aussi à **Marie** de fuir la réalité de son exil par la fiction, le roi étant celui de la région de son enfance, et l'on peut tout à fait imaginer qu'elle l'a apprise pendant cette période de sa vie.

Signes d'une société monarchique, diverses chansons anciennes reprennent le thème du roi comme par exemple *Le roi Albert*, où un brave soldat est décoré par celui-ci, *Le roi Renaud*, chanson folklorique à l'image d'une France paysanne, et *Le roi a fait battre tambour*, chanté par Yvette GUILBERT, où la figure de la reine apparaît également, mais fait preuve cette fois d'une jalousie meurtrière à l'égard de celle qui est aimée par le roi.

La chanson de DEVAL diffère là encore des chants traditionnels en se référant à l'histoire du duché d'Aquitaine. Cette référence se fait par l'allusion à ceux qui ont gouverné ce duché, non seulement appelés ducs mais aussi rois et princes, et à une reine qui pourrait bien être Aliénor d'Aquitaine excédée des infidélités de son second époux, le roi Henri II d'Angleterre, dont elle finira par s'éloigner.

Il se peut aussi qu'il y ait une allusion à la célèbre fable de LA FONTAINE *La laitière et le pot au lait*, qui traite aussi des spéculations d'une jeune paysanne sur la route la menant au marché, sauf qu'à la différence de la fable dont la morale incite à se méfier des rêveries, la fin de la chanson invite à l'espérance.

Sans lien narratif entre les strophes ni entre celles-ci et le refrain, la chanson reprend, de manière symétrique, le principe de l'énumération, effet de style de la chanson populaire puis enfantine, et procède par allusions.

Par contre, la mélodie apparaît, comme dans *Les filles de Bordeaux*, en décalage par rapport au texte. Elle ne reprend pas le rythme de la comptine mais celui d'une valse anglaise, valse lente qui donne l'idée de l'obsession du pays perdu. L'orchestration jazzy où dominant les cuivres, quant elle, évoque le merveilleux.

Deux negro-spirituals: *J'ai une âme blanche* et *Le train du Ciel*

Conçus pendant l'évangélisation des esclaves, les negro-spirituals interprétèrent librement les *Saintes Ecritures* et mêlèrent les traditions musicales africaines aux mélodies liturgiques européennes. Formant un magnifique témoignage d'une poésie de la négritude, ils touchent chacun de nous par leur force, leur rythme et leur expressivité, que l'on soit ou non croyant.

Ainsi que pour les chansons françaises traditionnelles, ceux-ci ont été réunis dans des recueils et il en existe plusieurs versions.

Coïncidence qui n'est peut-être pas due au hasard, l'année de la création de *Marie-Galante*, l'éditeur de sa musique, HEUGEL, fait paraître un recueil de *Chansons nègres* traduites par Julien TIERSOT. On ne sait si DEVAL en prit connaissance car, s'il paraît évident que pour l'écriture de *J'ai une âme blanche* et du *Train du Ciel*, il s'inspira de chants pré-existants, il le fit peut-être, parlant parfaitement anglais, après avoir consulté directement des ouvrages américains.

En tous les cas, cet intérêt français pour les negro-spirituals allait se retrouver dans le livre de Marguerite YOURCENAR, où elle proposait la traduction de certains d'entre eux, paru dans les années mille neuf cent soixante: *Fleuve profond, sombre rivière*.

A propos de ce livre, Lucile DESBLACHE écrivit dans son article "*Negro-spirituals en version française, appropriation ou acculturation?*" : "Ce répertoire a ouvert la porte des spirituals au public non anglophone. Il a également permis à ce dernier de pressentir que ces cris de l'arrachement ancrés dans la culture afro-américaine trouvaient un écho en chacun de nous, quelle que soit notre origine socio-culturelle parce qu'ils annonçaient cet état fragmenté, désolidarisé de la société contemporaine où l'individu en crise identitaire, souvent exilé par exclusion sociale, réalité géographique ou malaise existentiel, perçoit plus que jamais que "nous sommes tous des esclaves et mourrons tous, [... que] nous aspirons tous aussi, chacun à sa manière, à un royaume où règne la paix."

Mais en 1933, le public français put déjà s'en faire une idée par le livre de TIERSOT et les deux negro-spirituals de *Marie-Galante*, même si ceux-ci avaient été conçus par un parolier et un compositeur de race blanche.

En écrivant ainsi deux negro-spirituals originaux, DEVAL a évité le problème des limites de la traduction auquel a dû se confronter Marguerite YOURCENAR. Ainsi qu'elle le dit dans *Les yeux ouverts (entretiens avec Matthieu GALEY)*: "... Pour les negro-spirituals, il y a une qualité que l'on ne peut jamais rendre tout à fait, c'est la force de la voix noire. Ecoutez **We shall overcome** chanté par des noirs, et puis essayez de dire **Nous triompherons** ou quelque chose d'approchant... Il faut accepter que le gris se substitue à l'éclatant."

J'ai une âme blanche

J'ai une âme blanche!

Tu as une âme blanche!

Les enfants du Seigneur ont tous une âme blanche!

J'ai une robe blanche!

Tu as une robe blanche!

Les enfants du Seigneur ont tous une robe blanche!

J'ai des ailes blanches!

Tu as des ailes blanches!

Les enfants du Seigneur ont tous des ailes blanches!

Utilisant comme dans *Je ne suis pas un ange* le procédé de l'épiphore, la chanson est construite sur le paradoxe de l'utilisation répétée de l'adjectif "blanche" et du noir de la peau de ses interprètes, paradoxe que reprendra Jean GENET dans *Les nègres*.

Présente dans le roman, sa mélodie est similaire à celle du *Train du Ciel* mais son accompagnement est perdu. Peut-être était-il chanté a cappella dans la tradition des premiers negro-spirituals où la voix humaine tenait lieu de médiateur avec Dieu pour tenter de survivre.

Le train du Ciel

Crions-le tous bien haut!

Au Ciel est le Seigneur!

Mais iront-ils au Ciel tous ceux qui le crièrent?

Non, ce n'est pas ton frère et ce n'est pas ta soeur,

C'est moi qui ai, Seigneur, grand besoin de prières.

Voici le train du Ciel! Voici le train du Ciel!

Malheur, malheur au moins agile!

Voici le train de l'Évangile!

Voici le train du Ciel! Voici le train du Ciel!

Malheur, malheur au moins agile!

Voici le train! Voici le train! Voici le train!

*J'entends et tu entends
Tonner les roues de fer
La cloche et le sifflet de la locomotive
La vapeur et les freins qui me tordent les nerfs!
C'est le train du Seigneur, je le vois qui arrive!
Mais un autre train noir suit le train du Seigneur
Vite, vite, dans le bon train
Dans le bon train, monte vite pécheur!
Monte dans le train, monte dans le train, monte dans le
train
Monte dans le train, vite, pécheur!*

*Roule, balance, berce, ô train silencieux,
Notre frère chéri vers la gare du Père
Berce-le sur tes rails qui glissent vers les cieux,
Au dessus du Jourdain, au-dessus du calvaire
Regardez, regardez, regardez et voyez
Notre frère, notre frère, notre frère descendre
Dans les bras, dans les bras, dans les bras du Grand Saint-Pierre
Qui est venu, qui est venu, qui est venu l'attendre.
Dans les bras du Grand Saint-Pierre
Qui est venu l'attendre.*

Comme le chant précédent, *Le train du Ciel* est interprété lors de l'enterrement de **Josiah** dans le roman, et de l'agonie de celui-ci dans la pièce, où son contenu a été fortement développé. Conçue sur un rythme rapide et saccadé, la musique se ralentit et s'apaise au moment du salut. Les répétitions des termes, quant à elles, rappellent tout à la fois les transes et les lamentations ainsi que le bruit régulier de la locomotive. La métaphore du char, fréquente dans les negro-spirituals, est en effet ici remplacée par celle du train, le *train du Seigneur* et le *train noir* évoquant les images du bien et du mal entre lesquels oscille **Marie**.

Interprétée par le Trio MARINO NORRIS, composé d'interprètes afro-américains, la chanson fit grande impression lors des représentations au Théâtre de Paris.

Un critique de l'époque écrit alors: “ *Le choeur des nègres chante une mélodie curieusement conçue sur des intonations tziganes et qui atteint des sonorités poignantes. Cela peut dérouter les fanatiques du folklore, mais le compositeur a su tirer de l'amalgame des deux arts des effets profondément pathétiques.* ”

En outre, cette chanson nous impressionne encore plus après la Seconde Guerre mondiale, le train noir pouvant désormais évoquer celui menant aux camps de la mort, et le bon train celui qui permit aux victimes du nazisme de trouver refuge.

En créant la musique de ces deux negro-spirituals, WEILL a peut-être été influencé par GERSHWIN qu'il rencontra à Berlin et retrouva à New-York. Le compositeur américain s'intéressa

en effet beaucoup à cette forme musicale, intérêt qui le mena jusqu'à la composition de l'opéra *Porgy and Bess*. Lors de sa période américaine, WEILL écrivit de nouveau pour des chanteurs d'origine africaine en composant la partition de *Lost in the stars*.

Trois chants sud-américains: *El arreglo religioso*, *Tengo quince años* et *Yo le dije al caporal*

Il semblerait là encore qu'il s'agisse de chants inventés, de fausses chansons traditionnelles, et l'on ne sait si celles-ci auraient été conçues d'après des modèles existants.

Comme les deux negro-spirituals, toutes trois sont également présentes dans le roman avec de légères différences dans les paroles. Contribuant à recréer une atmosphère d'Amérique Latine, elles évoquent aussi le destin de **Marie**.

Le roman et la pièce comportent des fautes dans les termes espagnol, déjà remarquées par un critique de l'époque, qui se retrouvent dans les chansons. Il m'a paru préférable de les corriger car il est difficile de savoir si elles sont involontaires, ou placées là pour évoquer l'accent allemand de **Staub**, ou bien encore écrites pour donner l'idée d'un dialecte panaméen dérivé de l'espagnol.

El arreglo religioso

*Voici, Señores, l'histoire
Du problème religieux
Où Portes, plein de gloire,
Se montra très généreux!*

*C'est en mille huit cent vingt-deux
Que tout alla très mal
Quand un ministre odieux
Renvoya le délégué papal.*

*En ce temps de misère
Florissait l'intransigeance,
Et les soldats faisaient la guerre
A la Foi de notre conscience...*

*... Ainsi nous revint de nouveau
Notre glorieuse religion,
La foi du grand abbé hidalgo
De Morelos y Pavon!*

Ce chant a un titre espagnol, qui signifie dans notre langue "*L'arrangement religieux*", mais son texte en français le différencie des deux autres chants sud-américains, *Tengo quince años* et *Yo le dije al caporal*, écrits directement en espagnol.

Défini comme une complainte dans le roman, il est interrompu, après ses trois premières strophes, par un passage littéraire informant le lecteur qu'il est question "*de fusillades, de processions, de sang et de vengeance*" dans ce long chant de quinze couplets, ce passage précédant la dernière strophe.

Les paroles de cette chanson n'apparaissent par contre pas dans la pièce où il est seulement précisé que "*cette chanson sera insérée ultérieurement*". Mais dans sa partition, on retrouve le texte de la première strophe sans que l'on sache si les trois autres couplets écrits dans le roman furent interprétés, pas plus qu'on ne sait si la partie manquante de la chanson, composée donc de onze strophes, aurait pu être écrite à cette occasion.

Si ce chant a, comme les deux negro-spirituals, un thème religieux, celui-ci est cette fois lié à l'Histoire.

Bien que *El arreglo religioso* soit appelée "*une vieille chanson panaméenne*" dans la pièce, celle-ci ne semble pourtant pas relater des faits de l'histoire du Panama auparavant rattaché à la Grande Colombie. Par contre, elle pourrait bien faire allusion à celle du Mexique de manière ironique et indirecte en la déplaçant d'un siècle. Car, dans les années mille neuf cent vingt, un conflit avec l'église est provoqué par l'autocratie du président CALLES (qui pourrait bien être le "*ministre odieux*" de la chanson), ancien homme lige du précédent président, OBREGÓN, qui ne pouvait se faire réélire. Une suspension des cultes aboutit alors à un soulèvement des paysans tenant tête à l'armée fédérale jusqu'à ce que la paix soit conclue en 1929 sous la présidence de Emilio Gil PORTES ("*Portes, plein de gloire, se montra généreux*"). PORTES étant en fait une sorte d'homme de paille manipulé par CALLES et OBREGÓN, le conflit civil reprit en 1930. Quant à "*de Morelos y Pavon*" dont il est fait mention dans les deux derniers vers, c'était un prêtre et insurgé mexicain du dix-huitième siècle.

Cette lutte au profit de la foi pourrait d'ailleurs évoquer celle de **Marie** en faveur de son retour.

Interprété par un adolescent attiré par la jeune femme dans le roman, ce chant, dont la mélodie, classique et pure, est empruntée à celle de *Das Lied von Branntweinhändler* extrait de *Happy end*, est repris dans la pièce par les deux filles de la **Señora Tapia, Soledad** et **Mercedes**. Des cinq chansons qui ne se trouvent pas dans la partition d'orchestre éditée par HEUGEL, c'est la seule dont l'accompagnement ait subsisté, celui-ci étant écrit pour une mandoline, un piano, deux violons et une contrebasse.

Tengo quince años

*Tengo quince años,
Mi pollera, mi pollera es blanca!
Pero los hombres son guapos
Y mi pollera mañana sera roja!
Aha...*

*J'ai aujourd'hui quinze ans,
Et mon jupon, et mon jupon est si blanc!
Mais les hommes sont plaisants,
Et demain, rouge il sera, mon jupon blanc...*

La chanson est interprétée par **Soledad**, la plus âgée des filles de la **Señora Tapia** avec lesquelles **Staub** a des relations charnelles. Cette situation, comme le texte de la chanson, témoigne d'une érotisation de l'adolescence, courante dans le théâtre de l'époque.

Ainsi, dans *Les détraquées* de OLAF et PALAU, pièce d'épouvante jouée au Théâtre des Deux Masques, les toutes jeunes pensionnaires d'un institut de jeunes filles sont les proies de désirs pédophiles. Cette pièce, qui fit hurler une COLETTE scandalisée lors de l'une de ces représentations, excita l'intérêt d'André BRETON au point de la relater en détail dans son roman *Nadja*.

Le théâtre cherchait certainement à retrouver par cette audace un public que lui avait volé le cinéma. La censure était alors moins sévère pour les pièces que pour les films à la condition que ces personnages d'adolescentes soient interprétés par des actrices plus âgées, bien que, par rapport au roman où la chanson commence par "*Tengo quatorce años*", la jeune fille ait été vieillie d'une année dans la version théâtrale, sans doute pour des raisons de décence.

Mais ce couplet libertin se termine sur une note ambiguë, le jupon de la jeune fille, bientôt rougi par la déchirure de l'hymen, pouvant signaler que la conduite légère de **Marie** finira par la conduire à son assassinat. Quant au prénom du personnage qui l'interprète, **Soledad** - solitude en espagnol - il évoque celle de la protagoniste, étrangère au monde qui l'entoure et dont le corps vendu à tous les hommes ne peut être uni à aucun d'eux.

Bien que radicalement différente dans ses paroles, la chanson est écrite dans le même esprit musical, classique et pur, que celui de *El arreglo religioso*.

Yo le dije al caporal

*Yo le dije al caporal,
Yo le dije al caporal,
Que un vaquero se mato,
Que un vaquero se mato,
Y hasta el cuero deajo!
Alla viene el caporal,
Pero viene borracho,
Alla viene el caporal,
Pero viene borracho...*

*Je lui ai dit au caporal,
Je lui ai dit au caporal,
Qu'un "vaquero" s'est tué,
Qu'un "vaquero" s'est tué,
Que même le cuir il a laissé!
Voilà qu'il vient le caporal,
Mais voilà qu'il s'est saoulé,
Voilà qu'il vient le caporal,
Mais voilà qu'il s'est saoulé...*

Il s'agit, comme pour *Les filles de Bordeaux*, d'une chanson directement liée à l'action dramatique. **Marie** est revenue voir **Staub** dans son magasin. Mais l'ancien officier, renvoyé par les services d'espionnage allemand et sachant qu'il va bientôt perdre sa place de gérant du *Parisian Bazaar*, a sombré dans la déchéance et l'alcoolisme. Ne voulant pas quitter Panama pour rester avec les filles **Tapia**, il pense survivre en conduisant une mule avec un "coche" (voiture). Il s'exprime en mêlant le français et l'espagnol, "balance ses doigts sur une guitare imaginaire" et interprète cette chanson qu'il adresse à lui-même, se rabaissant au grade de "caporal". Si les paroles en paraissent à priori incohérentes, la mort du "vaquero" (littéralement "gardien de troupeaux"), dont il est question dans la première strophe, pourrait être la métaphore de la chute de **Staub**.

Comme précédemment dans *Le train du Ciel*, puis dans *Le grand Lustucru*, l'allusion à la mort annonce celle de **Marie**.

La réécriture d'un air folklorique: *Le grand Lustucru*

Le grand Lustucru

*Quel est donc dedans la plaine
Ce grand bruit qui vient jusqu'à nous?
On dirait un bruit de chaînes
Que l'on traîne que l'on traîne
Que l'on traîne sur des cailloux.*

*C'est le grand Lustucru qui passe.
C'est le grand Lustucru qui mangera
Tous les petits gars qui ne dorment guère,
Tous les petits gars qui ne dorment pas.*

*Quel est donc sur la rivière
Ce grand bruit qui vient jusqu'ici?
On dirait un bruit de pierres
Que l'on jette que l'on jette
Que l'on jette dedans un puits.*

*C'est le grand Lustucru qui passe.
C'est le grand Lustucru qui mangera
Tous les petits gars qui ne dorment guère,
Tous les petits gars qui ne dorment pas.*

*L'Angélus sonne sur Ballanche,
Un pigeon tombe du clocher.
Quel est donc ce bruit de branches
Que l'on traîne que l'on traîne
Que l'on traîne sur le plancher?*

*C'est le grand Lustucru qui passe
Et c'est moi qu'il vient chercher.
Moi parce que ce soir je ne dors guère,
Moi parce que ce soir je ne dors pas.*

A la différence des autres chansons de la pièce, *Le grand Lustucru* n'est pas un chant inventé. C'est une réécriture par DEVAL et WEILL du texte, comme de la musique, d'une ancienne berceuse recueillie par le barde breton, Théodore BOTREL.

Certaines berceuses servaient d'avertissement, et celle-ci fut manifestement écrite pour inciter les enfants à s'endormir en les menaçant, s'ils restaient éveillés, d'être emportés puis mangés par un ogre, **Le grand Lustukru** (l'orthographe initiale de ce nom comportant, au début de la troisième syllabe, la lettre "k" et non la lettre "c" comme c'est le cas dans les paroles de DEVAL).

Le texte original de cette berceuse est le suivant:

*Entendez-vous dans la plaine
Ce bruit venant jusqu'à nous
On dirait un bruit de chaîne
Se traînant sur les cailloux.
C'est le grand Lustukru qui passe,
Qui repasse et s'en ira
Emportant dans sa besace
Tous les petits gars
Qui ne dorment pas*

*Lon lon la,
Lon lon la, lon lon la, lire la, lon la!
La, lon la!*

*Quelle est cette voix démente
Qui traverse nos volets?
Non, ce n'est pas la tourmente
Qui joue avec les galets:
C'est le grand Lustukru qui gronde
Qui gronde... et bientôt rira
En ramassant à la ronde
Tous les petits gars
Qui ne dorment pas!*

*Lon lon la,
Lon lon la, lon lon la, lire la, lon la!
La, lon la!*

*Qui donc gémit de la sorte,
Dans l'enclos tout près d'ici?
Faudra-t-il que je sorte
Pour voir qui soupire ainsi?
C'est le grand Lustukru qui pleure:
Il a faim et mangera
Crus tout vifs, sans pain ni beurre,
Tous les petits gars
Qui ne dorment pas!*

*Lon lon la,
Lon lon la, lon lon la, lire la, lon la!
La, lon la!*

*Qui voulez-vous que je mette
Dans le sac au vilain vieux?
Mon Doric et ma Jeannette
Viennent de fermer les yeux:*

*Allez vous-en, méchant homme,
Quérir ailleurs vos repas!
Puisqu'ils font leur petit somme,
Non, vous n'aurez pas
Mes deux petits gars!*

*Lon lon la,
Lon lon la, lon lon la, lire la, lon la!
La, lon la!*

DEVAL n'était d'ailleurs pas le premier à réécrire ce chant traditionnel et d'autres variantes en ont été recueillies.

Marie, qui interprète cette chanson, cite, à la troisième strophe, l'église d'un village de sa région d'origine, Ballanche, et se désigne personnellement comme la victime du **Grand Lustucru** à la dernière reprise du refrain

Il est envisageable que DEVAL ait voulu ainsi faire de cet ancien air breton une fausse chanson traditionnelle de la région d'origine de **Marie**, à l'image du *Roi d'Aquitaine*, ou bien une chanson de l'enfance de la jeune femme qui lui revienne modifiée dans le souvenir.

L'idée de la chanson oubliée qui réapparaît se retrouvera d'ailleurs dans l'oeuvre de Kurt WEILL lors de sa composition de *Lady in the dark* où l'héroïne, cherchant dans la psychanalyse un moyen d'échapper à sa dépression, murmure avant de s'endormir une mélodie qu'elle connaît depuis son enfance mais dont elle ne se remémore plus les paroles.

Mais il est aussi concevable que **Marie**, ayant accepté une mission d'espionnage tout en sachant qu'un espion avait été précédemment tué au cours de représailles, ait alors une prémonition de sa mort qu'elle exprime à la fin du chant.

Dans la pièce, **Marie** chante cet air au neuvième tableau qui se déroule le soir de la fête du *Tries de Novembre*, anniversaire de la victoire de l'armée panaméenne sur l'armée colombienne, pendant laquelle des pétards claquent de toutes parts. Une autre prostituée, **Poldine**, qui était venue rendre visite à la jeune femme, vient de partir avec un client et **Marie** est alors seule dans sa "casa". A la fin de la chanson le bras d'un homme apparaît dans l'embrasure de la porte d'entrée, "ce bras est armé d'un Parabellum de grand modèle, en usage dans la police de la Zone. On distingue aussi que la manche de couleur kaki porte des boutons d'uniforme". Puis, un coup de feu part, le claquement d'un pétard le couvre presque aussitôt, et **Marie** s'effondre.

A l'instar du *Train du Ciel*, le public contemporain ne peut, après les événements de la Seconde Guerre mondiale, entendre cette chanson comme les spectateurs de la création de *Marie-Galante*, l'inquiétant **Grand Lustucru** pouvant notamment faire penser à Adolf HITLER.

En outre, cette impression est renforcée par le caractère martial de la réécriture musicale de WEILL qui rappelle celui de la chanson *La mort de César*, de l'opéra *Le lac d'argent*, où le Führer est comparé à l'empereur romain.

En retravaillant la mélodie originale du *Grand Lustucru*, WEILL reprenait d'ailleurs un procédé qu'il avait déjà utilisé dans *L'Opéra de quat'sous* en s'inspirant d'un air du musicien Johan PEPUSCH, extrait de *L'Opéra des Gueux*, pour concevoir le *Morgenchoral des Peachum (Le choral matinal de Peachum)*. Cette pratique de la réécriture fut d'ailleurs la cible d'une des attaques des nazis contre Kurt WEILL. Ainsi, il fut écrit dans le sinistre *Dictionnaire des juifs de la musique* que la musique de *L'Opéra de quat'sous* n'était qu'un plagiat, accusation qui nous paraît maintenant d'une mauvaise foi évidente dictée par l'antisémitisme car seul le *Morgenchoral des Peachum* y est repris d'un air existant.

III) Marie-Galante vie, mort, résurgences et générations

A) L'exploitation de la pièce *Marie-Galante*

1) *Marie-Galante* au Théâtre de Paris

Marie-Galante au Théâtre de Paris fut un grand spectacle avec chants, danses et intermèdes musicaux, qui pouvait rivaliser, au niveau des moyens, avec les productions de Broadway.

Une scène tournante fut d'ailleurs spécialement installée pour l'occasion afin de permettre la mise en place des huit décors différents.

La mise en scène était signée par André LEFAUR, qui avait joué dans *Tovaritch*, et l'importante distribution se composait de danseurs acrobatiques, chanteurs, comédiens et comédiens-chanteurs, dont certains étaient également acteurs de cinéma, accompagnés par un orchestre de dix-sept instrumentistes sous la direction d'Edmond MAHIEUX.

La lecture du programme rappelle certains passages de romans de Patrick MODIANO tant les noms qui le composent, autrefois connus, sont pour beaucoup tombés dans l'oubli. Mais, quelques uns d'entre eux évoquent encore un visage en noir et blanc ou une voix altérée par un ancien enregistrement.

Ainsi, FLORELLE, après *Marie-Galante*, se remit-elle à faire du cinéma et tourna dans de nombreux films dont le plus célèbre est *Le crime de Monsieur Lange* de Jean RENOIR. Elle ne se produisit pas sous l'Occupation et, reprise après la guerre, sa carrière cinématographique se poursuivit jusqu'au milieu des années mille neuf cent cinquante où elle apparut notamment dans *Gervaise* de René CLEMENT, d'après *L'Assommoir* d'Emile ZOLA.

C'est aussi le cas de l'imposant Pierre ALCOVER, interprète du rôle de **Staub**, qui devait d'abord être tenu par Harry BAUR. Lui, qui avait commencé à tourner dans des films muets, comme *L'hirondelle et la mésange* de André ANTOINE et *L'argent* de Marcel L'HERBIER, d'après le roman d'Emile ZOLA, continua à jouer dans le cinéma parlant avec *Liliom* de Fritz LANG, d'après la pièce de Ferenc MOLNAR, ou bien encore avec *Drôle de drame* de Marcel CARNE, sur un scénario et des dialogues de Jacques PREVERT.

Si l'acteur japonais Sessue HAYAKAWA, au jeu minimaliste et plein de retenue, aurait parfaitement convenu au rôle de **Tsamatsui**, celui-ci fut interprété, grimé, par le russe Valery INKIJINOFF que l'on retrouva au cinéma dans d'autres aventures exotiques comme *Le drame de*

Shangai de PABST ou *Le tombeau hindou* de Fritz LANG.

Dans le rôle de **Soledad**, Junie ASTOR, qui tourna sous la direction de Jacques DEVAL dans *Club de femmes* et *Tovaritch*, fut aussi, brune et jalouse, la deuxième Yseult de *L'éternel retour* de Jean DELANNOY, sur un scénario et des dialogues de Jean COCTEAU.

La célébrité de ses interprètes contribua évidemment à ce que la présentation de *Marie-Galante* soit annoncée dans la presse comme un évènement. Dans un des avant-papiers, FLORELLE dit alors avec justesse à propos de son personnage: "*le lancinant regret du pays perdu prend dans son imagination des formes enfantines.*"

Enfin, la première eut lieu le 22 décembre 1934.

2) Une pièce inégale

Mais, si Jacques DEVAL a écrit de belles paroles pour les chansons de *Marie-Galante*, il a eu beaucoup plus de mal avec l'adaptation théâtrale de son roman, d'autant que son esprit a été occupé par d'autres projets, notamment cinématographiques, lors de sa conception comme il en est fait mention aux pages 18 et 19. Ce ne sera d'ailleurs pas la seule fois que Kurt WEILL sera confronté au problème d'un texte, écrit pour accompagner sa musique, plus faible que celui dont il est tiré.

D'ailleurs, le texte dont nous disposons est-il le texte qui a été joué? En tous les cas, la maison LEDUC, qui a repris le fond HEUGEL, fournit avec la partition orchestrale une version théâtrale légèrement différente de celle que l'on peut consulter à la bibliothèque de la SACD.

D'autre part, DEVAL n'a pas été le seul à écrire la pièce. Dans le répertoire de la SACD, il est indiqué qu'une part des droits d'auteurs revenait à Roger FERNAY, l'auteur de la chanson *Youkali*, dont il sera question au paragraphe C du chapitre III. Cependant, son nom n'apparaît ni dans le programme, ni sur la page de couverture du texte.

FERNAY a dû collaborer à l'écriture de la version théâtrale à la demande de WEILL ou à celle de son père Paul BERTRAND, directeur de HEUGEL, DEVAL n'ayant pas le temps de se consacrer pleinement à la rédaction de la pièce ou manquant de recul après avoir auparavant écrit *Marie-Galante* sous une forme romanesque.

Pourtant la pièce commence plutôt bien. Les dialogues du premier tableau sont écrits dans un style argotique qui n'est pas sans saveur et rappelle le réalisme poétique des films de Julien DUVIVIER et Marcel CARNE. Ce tableau est le plus réussi de tous, sans doute parce qu'il s'affranchit du roman dans sa forme comme dans sa durée. En effet, le roman n'utilise pas le style argotique et l'action, narrée en une page et demie dans son second chapitre, est développée en

dix-neuf pages dans le premier tableau de la pièce.

Par contre, les tableaux suivants reprennent plus mal que bien les différents épisodes de la pièce bien que quelques trouvailles poétiques, émaillant les dialogues, rappellent la qualité littéraire du roman et des chansons.

D'une manière générale, DEVAL ne parvient pas à restituer dans sa pièce l'atmosphère mystérieuse qui faisait le charme de son roman. L'espionnage, exprimé à mots couverts, rend alors l'action dramatique confuse et obscurcit le sens de beaucoup de répliques. Les dialogues n'arrivent pas à évoquer le monde intérieur des personnages, notamment celui de **Marie**, tout particulièrement développé dans le roman. Ainsi appauvri, le récit prend un tour mélodramatique, et l'accumulation des didascalies prouve bien que la pièce a du mal à se départir de sa forme originelle.

Enfin, les problèmes qu'a rencontrés DEVAL viennent du fait qu'il n'a pu fondre la matière de son roman dans la forme dramatique du théâtre de divertissement parisien de l'entre-deux-guerres impliquant des décors réalistes qui limitent l'action.

Cela est particulièrement vrai pour la mort de **Marie**. Celle-ci arrive de manière brusque et inattendue dans la pièce où le bras d'un homme - armé d'un revolver en usage dans la police de la zone américaine et passé dans l'embrasure de la porte de la *casa* de **Marie** - tire sur la jeune femme. Elle est par contre bien mieux amenée dans le roman où **Marie** va suivre un long chemin jusqu'au canal dans la zone américaine, y trouvant la mort dans les mêmes conditions que **Koubé**, le commis de **Tsamatsui**.

D'autre part, cette dramaturgie du théâtre de divertissement n'a pas permis à l'auteur d'exprimer l'écoulement du temps, très important dans son récit romanesque.

3) L'accueil de la presse

“... le rythme du théâtre n'est pas du tout celui du récit.”

Les faiblesses de la pièce *Marie-Galante* firent que les critiques furent généralement sévères à son égard.

Dans *Les Nouvelles littéraires*, le metteur en scène Jacques COPEAU, alors journaliste, saisit bien le double aspect du personnage de **Marie** “*filie de joie et fille de charité*”. Mais il trouva l'action “*très lâche et parfois obscure*” et “*le sujet... étouffé sous l'accumulation des gros moyens de succès qu'on a voulu donner à la pièce*”.

D'une manière générale, les critiques jugèrent, avec raison, que Jacques DEVAL n'était pas parvenu à adapter son roman au théâtre. Ainsi l'un d'entre eux écrivit: “*Marie-Galante est un bien* 55

beau roman. Mais il est difficile à un romancier, fût-il doublé d'un auteur dramatique, d'assumer tout à fait objectivement la tâche redoutable de mettre son roman en pièce. Comment pourrait-il être impartial, et renoncer à l'accessoire, et précieux, dans le roman – pour s'en tenir seulement à l'essentiel? Or, dans cette synthèse qu'est le drame, c'est l'essentiel qui compte avant tout. Monsieur Jacques DEVAL a eu le souci – qui chez lui s'explique aisément – de tout conserver de son oeuvre romanesque. Mais le rythme du théâtre n'est pas du tout celui du récit.”

Et un autre condamna la pièce sans appel, déclarant que celle-ci “ne [pouvait] être comprise que par les lecteurs du livre”.

Mais, étonnamment, aucun journaliste ne remarqua alors la qualité poétique des paroles des chansons.

“[une] musique évocatrice...”

La partition de Kurt WEILL fut par contre généralement louée.

Jacques COPEAU parla d'une “musique évocatrice”. Un critique remarqua “l'utilisation large du saxo et d'instruments variés brusquement mis en relief” et conclut que “tout l'attrait de la représentation résid[ait] dans la musique”.

Mais un autre critique, qui trouva quand même que “la musique de Monsieur Kurt WEILL [était] colorée”, déclara qu' “elle ferait merveille au music-hall et au cinéma” et qu' “elle n'[était] pas loin ici de nous paraître agaçante, et bien banale, et bien facile”.

Cette critique nous paraît maintenant injustifiée car, si la partition de WEILL emprunte des éléments à la musique populaire, elle ne se confond justement pas avec celle-ci puisqu'elle se mêle à une musique plus savante, ce qui est la marque de son indéniable originalité.

4) L'interruption des représentations

Les critiques à l'égard de la pièce n'étant pas bonnes et l'exploitation du spectacle onéreuse, Léon VOLTERRA décida d'arrêter celle-ci au bout de quinze représentations.

On peut alors lire dans un journal de l'époque: “Monsieur VOLTERRA est beau joueur. C'est un homme de théâtre et en même temps un homme d'affaires, il a arrêté les frais, a repris **Tovaritch** et s'occupe de nouveaux projets. Il a l'estomac qu'il faut et aussi les capitaux – sans compter qu'à Marigny **La Créole** fait plus que le maximum- pour ne pas s'inquiéter d'une tentative non réussie, mais il pourrait n'avoir pas tous ces atouts dans son jeu et voir son effort brisé par des frais considérables exposés en pure perte.”

Quant aux relations entre WEILL et DEVAL, elles s'étaient sérieusement dégradées. Le compositeur donna à cet égard sa version des événements de manière peu amène dans une lettre à Maurice ABRAVANEL: *“DEVAL s'est révélé être le pire de tous les sales types que j'ai rencontrés dans ma vie. Il a trahi, trompé, dupé chaque personne ayant un rapport avec cette entreprise et, ce qui est un comble, c'est qu'il l'a fait sans en retirer le moindre bénéfice personnel. Parce que l'éditeur lui a fait respecter son engagement par contrat d'écrire la pièce pour qu'elle soit représentée au Théâtre de Paris, il a systématiquement saboté le spectacle avec des ruses dont l'existence m'était inconnue jusqu'alors. Il en est résulté des représentations épouvantables. Mais la musique a fait sensation et a reçu d'excellentes critiques qui contrastaient avec celles de la pièce qui s'est faite éreinter. Le succès de cette musique aurait pu faire décoller l'ensemble mais, derrière mon dos, DEVAL a travaillé de manière scandaleuse à tout détruire auprès de chacun et, en définitive, le spectacle s'est arrêté au bout de trois semaines d'exploitation. Un four scandaleux!”*.

Malgré un projet de reprise à Paris avec Yvonne PRINTEMPS, *Marie-Galante* ne devait pas être remontée avant 1973.

B) La seconde vie des chansons et des mélodies

Mais l'échec d'une pièce ou d'un film musical n'a jamais empêché les chansons qui en font partie de trouver le succès si elles sont de qualité. Aussi ce fut le cas des chansons de *Marie-Galante* tout à la fois populaires, émouvantes et poétiques.

Editées par HEUGEL avec un accompagnement au piano dans un recueil où se trouvent également la *Marche* et le *Fox-trot*, réduits pour le même instrument, elles ont continué à vivre indépendamment du reste de la musique à travers des récitals et des enregistrements avec un accompagnement de piano ou d'orchestre.

FLORELLE en reprit d'abord quatre sur des 78 tours après l'arrêt des représentations au Théâtre de Paris. Pour le journaliste Michel PEREZ, elle *“les chantait d'une façon inoubliable, avec la préciosité des femmes-enfants qu'on aimait si fort au temps des années folles et la Marie-Galante, héritière du mélodrame et de la sensibilité du XIXe siècle, lui convenait bien mieux que Polly Peachum de L'Opéra de quat'sous¹”*.

Puis Lys GAUTY en inclut dans son tour de chant et on les retrouve récemment dans le répertoire de nombreuses chanteuses, notamment Ute LEMPER, Teresa STRATAS et Barbara HENDRIX, ainsi que dans celui du chanteur Jean GUIDONI. .

1. *Combat* – 15.11.73.

Ces dernières années, la totalité de la partition éditée chez HEUGEL a été interprétée par diverses formations musicales, comme celle du WILLEM BREUKER Kollektief et l'ensemble DREIGROSCHEN, toute deux accompagnées de la chanteuse Loes LUKA sous le titre *Suite de Marie-Galante*.

Récemment, cette suite a été présentée plusieurs fois en France avec des musiques d'autres compositeurs allemands condamnés par les nazis. Cette présentation a été faite notamment par la compagnie Opéra Nomade, dirigée par Amaury DUCLAUSEL, sous la forme d'un cabaret et par l'Orchestre de l'Opéra de Marseille, dirigé par Antoine MARGUIER, dans un spectacle intitulé *Musiques dégénérées* avec des textes dits par l'architecte d'intérieur Andrée PUTMAN et la comédienne Lou DOILLON dans une régie de Michel PASTORE.

Enfin, le chef d'orchestre HK GRUBER, dans le disque *Berlin im Licht*, reprend le *Pasodoble*, la *Marche* et le *Fox-trot* de cette partition auxquels il ajoute le *Tango-Habanera* et le *Tango*, qu'il a reconstitués d'après une réduction pour piano et trois parties instrumentales, dans une suite orchestrale intitulée pour l'occasion *Suite Panaméenne*, faisant ainsi référence au pays où se situe principalement l'action de *Marie-Galante*.

C) *Marie- Galante*: une oeuvre génératrice d'autres formes artistiques

De par sa riche matière fictionnelle, son aspect existentiel et l'exotisme de son cadre, le roman *Marie-Galante* a généré d'autres formes artistiques, en plus de la pièce et des chansons qu'en a tirées Jacques DEVAL et de la musique qu'a créée Kurt WEILL pour celles-ci.

Le roman a d'abord été adapté au cinéma par Hollywood. Puis, des illustrations ont été dessinées à deux reprises pour en accompagner la lecture. D'autre part, des arrangements ont été conçus sur certaines des mélodies de *Marie-Galante*, et les paroles de la chanson *Youkali* ont été écrites sur la musique de l'une d'entre elles, postérieurement à la pièce. Plus récemment, la télévision s'est à son tour emparée de l'oeuvre de DEVAL.

1) Le film hollywoodien

Apprécié aux Etats-Unis, où il est publié sous le titre de *That girl*, le roman de Jacques DEVAL y devint un film en 1934, quelque temps avant que son auteur ne le portât à la scène.

Bien qu'elle en ait repris le titre français, cette version hollywoodienne, réalisée par Henry

KING, édulcora le roman et Jacques DEVAL fut mécontent de cette adaptation cinématographique.

A son propos, il est écrit dans un journal de l'époque: "*Les producteurs de Marie-Galante, très attendue après le grand succès du livre original de Jacques DEVAL, ont prévenu les spectateurs que le sujet du film avait été sérieusement modifié pour certaines raisons de convenance... Il n'est resté de la version primitive qu'un film d'espionnage, une aventure policière... Aussi Marie-Galante n'a pas tout à fait répondu à notre attente... La petite demeure touchante dans sa détresse, mais le personnage paraît bien fade à côté de la curieuse héroïne du roman.*"

Sur fond de complot visant à bloquer le canal de Panama au moment du passage de la flotte américaine, Spencer TRACY incarne **Crawbett**, **Marie** est jouée par une actrice française au pseudonyme anglo-saxon, Ketti GALLIAN, et deux chansons sont interprétées par Helen MORGAN.

2) Les illustrations

Dans un style pictural qui évoque la bande dessinée, des compositions de C.-A. EDELMANN, gravées sur bois par G.BELTRAND en 1935, et des pointes sèches originales de Jacques BOULLAIRE en 1954, ont illustré des rééditions de *Marie-Galante*.

3) Les transmutations des mélodies de *Marie-Galante*

Le charme exercé par les airs de *Marie-Galante* se perpétua dans diverses transmutations de ceux-ci.

Avec des arrangements de Paul SAEGEL, pseudonyme de Paul BERTRAND, directeur de HEUGEL, *Les filles de Bordeaux* et *Le Roi d'Aquitaine* devinrent des danses (slow-fox et valse anglaise).

Pendant la Seconde Guerre mondiale, période où beaucoup de chansons sont alors détournées et reconstruites pour lutter contre le gouvernement de Vichy et l'occupant nazi, *J'attends un navire*, avec une modification des paroles qui ont trait à la prostitution de **Marie**, se métamorphosa en hymne de la Résistance.

Par ailleurs, Luciano BERIO écrivit en 1970 un arrangement du *Grand Lustucru*, interprété par sa femme, Cathy BERBERIAN, que celle-ci enregistra pour le disque *Recital I for Cathy*.

4) La chanson *Youkali*

Youkali

*C'est presque au bout du monde,
Ma barque vagabonde,
Errant au gré de l'onde,
M'y conduisit un jour.
L'île est toute petite,
Mais la fée qui l'habite
Gentiment nous invite
A en faire le tour.*

*Youkali,
C'est le pays de nos désirs,
Youkali,
C'est le bonheur, c'est le plaisir,
Youkali,
C'est la terre où l'on quitte tous les soucis,
C'est, dans notre nuit,
Comme une éclaircie,
L'étoile qu'on suit,
C'est Youkali.
Youkali,
C'est le respect de tous les voeux échangés,
Youkali,
C'est le pays des beaux amours partagés,
C'est l'espérance qui est au coeur de tous les humains,
La délivrance que nous attendons tous pour demain,
Youkali,
C'est le pays de nos désirs,
Youkali,
C'est le bonheur, c'est le plaisir,
Mais c'est un rêve, une folie,
Il n'y a pas de Youkali!
Mais c'est un rêve, une folie,
Il n'y a pas de Youkali!*

*Et la vie nous entraîne,
Lassante, quotidienne,
Mais la pauvre âme humaine,
Cherchant partout l'oubli,
A, pour quitter la terre,
Su trouver le mystère
Où nos rêves se terrent
En quelque Youkali.*

*Youkali,
 C'est le pays de nos désirs,
 Youkali,
 C'est le bonheur, c'est le plaisir,
 Youkali,
 C'est la terre où l'on quitte tous les soucis,
 C'est, dans notre nuit,
 Comme une éclaircie,
 L'étoile qu'on suit,
 C'est Youkali.*

*Youkali,
 C'est le respect de tous les vœux échangés,
 Youkali,
 C'est le pays des beaux amours partagés,
 C'est l'espérance qui est au cœur de tous les humains,
 La délivrance que nous attendons tous pour demain,
 Youkali,
 C'est le pays de nos désirs,
 Youkali,
 C'est le bonheur, c'est le plaisir,
 Mais c'est un rêve, une folie,
 Il n'y a pas de Youkali!
 Mais c'est un rêve, une folie,
 Il n'y a pas de Youkali!*

En 1935, Roger FERNAY (1905-1983) écrivit, sur la mélodie pré-existante du *Tango-Habanera*, les paroles de la chanson *Youkali*, qui sera éditée chez HEUGEL en 1946, répondant à la forte demande, au cours des années mille neuf cent trente, de la chanson-romance.

Roger FERNAY exerça toutes sortes d'activités dans le domaine du spectacle: auteur d'opérettes, de lyrics, de scénarios et de romans, directeur de théâtre, acteur... Il écrivit une trentaine de textes pour la chanson, dont le nostalgique *Paradis perdu* que l'on entend dans le film du même nom, réalisé par Abel GANCE.

*Le cœur cherche sans cesse
 L'écho de sa jeunesse
 Et chaque amour
 Est un retour
 Au paradis perdu!*

Il arrêta d'écrire des chansons après 1939, étant alors très occupé par ses activités de vice-président de la SACD, fonction qu'il remplit jusqu'à la retraite.

Mais en 1955, il signa quand même le livret de l'opéra *Casanova* sur une musique de WALBERG, qui avait dirigé l'orchestre accompagnant FLORELLE et Lys GAUTY dans leur interprétation des chansons de *Marie-Galante*.

Il est étonnant de penser que *Youkali*, considérée par certains comme “*la chanson la plus triste du monde*”, est l'oeuvre d'un homme qui, selon le témoignage de son fils, Gérard BERTRAND, n'était pas mélancolique mais plutôt terre à terre. Il faut tout de même rappeler que cette chanson a été composée dans une période où la création artistique était alors fortement empreinte de pessimisme.

Si, dans *Youkali*, la thématique de l'ailleurs idéal, développée dans *Marie-Galante*, est reprise, ce n'est plus, cette fois, le désir du pays d'origine, du “*paradis perdu*”, mais celui d'une île imaginaire, havre de paix et de sérénité, eden accessible seulement par le biais du rêve. Comme le roman de DEVAL, la chanson de FERNAY sort de son cadre exotique, qui est celui de beaucoup de chansons de la même époque, pour atteindre une dimension existentielle.

La première strophe se réfère, comme *Le roi d'Aquitaine*, à l'univers des contes alors que la deuxième traite du tragique de la condition humaine. Après chacune d'elle, le refrain glisse de l'aspiration à l'idéal à l'impossibilité de celui-ci.

De par sa sonorité, *Youkali* fait peut-être une référence au *Mahagonny* de BRECHT. Roger FERNAY, de son vrai nom Roger BERTRAND, était, comme il en est fait mention à la page 52, le fils de Paul BERTRAND, directeur de HEUGEL, et il collabora à l'écriture de la version théâtrale de *Marie-Galante*, où il dut, à cette occasion, prendre connaissance du *Tango-Habanera*. Il était donc forcément au fait de la carrière de WEILL, et connaissait probablement le *Mahagonny Songspiel* qui avait eu tant de succès à Paris.

Ville dans *Mahagonny*, île dans *Youkali*, c'est bien la même recherche en vain d'un lieu paradisiaque. Si, à la fin de la chanson “*Il n'y a pas de Youkali*”, à celle du *Songspiel* “*Mahagonny n'existe pas*”.

L'origine du terme *Mahagonny* est d'ailleurs controversée. Il y aurait un lien possible avec la biblique “Magog”, seconde “*contrée du péché*” vers Babylone, un autre avec une danse de Krauss ELKA *Komm nach Mahagonne*, à moins que ce ne soit une transformation du mot anglais “*mahogany*” qui veut dire “*acajou*”.

Le terme *Youkali*, en revanche, vient probablement du japonais puisqu'il signifie “*eucalyptus*” dans cette langue, et peut-être le choix d'un mot de celle-ci est-il lié à la nationalité du personnage de **Tsamatsui**. Peut-être aussi a-t-il été choisi parce que sa première syllabe, traduction anglaise des deuxièmes personnes du singulier et du pluriel français, pourrait laisser penser que l'île de rêve soit une métaphore terrestre de l'altérité, idéalisée et inatteignable.

En tous les cas, le charme langoureux de sa mélodie, la qualité poétique et l'irrésistible mélancolie de ses paroles en font un chef d'oeuvre du genre. Méconnue à l'époque de sa création, elle est maintenant une des plus célèbres chansons françaises de WEILL.

Interprétée notamment par Ute LEMPER et Teresa STRATAS, elle est fréquemment reprise dans des tours de chant ou des spectacles musicaux, incluant ou non d'autres airs de son compositeur.

D'autre part, dans le film de Pedro ALMODOVAR, *Kika*, une maison maudite, lieu d'un suicide et de meurtres, s'appelle "*Villa Youkali*", un "*nom pessimiste*" selon le réalisateur, qui souligne la référence à cette chanson en intégrant le **Tango-Habanera** dans la bande sonore.

5) Le feuilleton télévisé

Au début des années 1990, Jean-Pierre RICHARD écrit, en collaboration avec Louis VALENTIN, puis réalise un feuilleton intitulé *Marie-Galante* inspiré du roman et de la pièce de Jacques DEVAL, notamment du premier tableau de celle-ci.

Coproduit par la France, l'Espagne, l'Argentine et la Suisse, il est divisé en quatre épisodes de quatre vingt dix minutes.

L'action est déplacée du début à la fin des années mille neuf cent trente jusqu'à la déclaration de la Seconde Guerre mondiale, et de Panama en Argentine. D'autres personnages, ainsi que de nombreux rebondissements, sont rajoutés, toute allusion raciste ou xénophobe est heureusement supprimée, et, bien que **Marie** ne puisse revenir en France à la fin du feuilleton, son destin n'est plus tragique.

Si la musique de Kurt WEILL n'est pas reprise, une composition originale étant écrite à cette occasion par Maurice LECOEUR, il est à noter que, dans une distribution composée de comédiens de différentes nationalités – où le rôle de **Marie** est joué par Florence PERNEL - Jean ROUGERIE, metteur en scène de la reprise de la pièce de DEVAL et WEILL en 1973, interprète le capitaine **Létuvier**.

VI) Après la création de *Marie-Galante*: Kurt WEILL, Jacques DEVAL et deux reprises

A) Les raisons du départ de Kurt WEILL pour les Etats-Unis

Si WEILL avait bénéficié d'un engouement de l'intelligentsia parisienne à son égard lors de la présentation du *Mahagonny Songspiel* et de *Der Jasager* en décembre 1932, l'enthousiasme de ce public, facilement versatile, était rapidement retombé.

De plus, il dut subir en France tout à la fois l'antigermanisme et l'antisémitisme, et ne put pénétrer dans les milieux de l'opéra et du cinéma.

Aussi, accepta-t-il de travailler en Grande-Bretagne puis aux Etats-Unis, où il finira par s'installer.

1) L'impossibilité à intégrer en France les milieux de l'opéra et du cinéma

Bien que Kurt WEILL ait signé pour trois opéras avec HEUGEL, aucun de ses projets dans cette discipline, dont certains sur des livrets de Georges NEVEUX ou de Jean COCTEAU, n'aboutit en France.

Il fut aussi question de représentations de ses opéras allemands sur des scènes françaises. Mais rien ne se concrétisa, à part une reprise du *Mahagonny Songspiel* le 20 juin 1933 à la Salle Gaveau, avec toujours beaucoup de succès mais si peu de moyens que Lotte LENYA et Maurice ABRAVANEL durent renoncer à leurs cachets.

Le milieu de la musique française se montrait particulièrement fermé, comme le disait alors André HONEGGER à ABRAVANEL: *“C'est très simple. Il y a un seul gros fromage; nous sommes tous autour de la table et il n'y a que très peu pour chacun de nous. Si quelqu'un d'autre arrive, on ne le porte pas dans son coeur.”*

Ainsi qu'il est relaté dans le paragraphe suivant, ce milieu pouvait être hostile à l'étranger voire franchement antisémite.

D'autre part, WEILL s'intéressait beaucoup au cinéma, et il avait déclaré à propos de ce mode d'expression : *“J'ai des idées personnelles que je veux réaliser entièrement. Malheureusement, je n'ai pas encore abouti à ce que je désire, car les producteurs et les financiers ne sont pas toujours d'accord avec les artistes.”*¹

1. *Paris-Midi*, 8 Décembre 1932

Pourtant, malgré le succès du film de PABST tiré de *L'Opéra du quat'sous*, et bien qu'il ait eu des projets de films avec René CLAIR et Jean RENOIR, les démarches de WEILL pour travailler dans le cinéma français n'aboutirent pas plus que celles qu'il avait faites en Allemagne.

De plus, WEILL ne fut pas seulement confronté à une concurrence avec ses collègues français, mais également à une rivalité professionnelle au sein même des émigrants.

Ainsi, Hanns EISLER, autre compositeur allemand en exil, également collaborateur de BRECHT, et qui allait aussi séjourner aux Etats-Unis, était-il déjà introduit dans le milieu français de la musique de film. Il bénéficiait, dans ce domaine, d'une expérience que n'avait pas Kurt WEILL, pour avoir travaillé sur le documentaire tchécoslovaque *Zuyderzee* de Joris IVENS, et collaboré avec BRECHT sur le film politique *Kühle Wampe*. Aussi trouve-t-on son nom au générique de *Dans les rues* de Victor TRIVAS.

2) L'antigermanisme et l'antisémitisme

De par sa double identité de juif et d'allemand, Kurt WEILL devra subir en France l'antigermanisme comme l'antisémitisme.

Déjà, lors de la présentation du *Mahagonny-songspiel* en 1932, on pouvait lire dans *L'Action française*: “*Que pourrait-on fonder de durable et d'universel sur une formule aussi nettement germanique?*”.

Le 26 novembre 1933, pendant un concert à la Salle PLEYEL où la chanteuse Madeleine GREY interprétait des chansons extraites du *Lac d'argent*, des compositeurs français dont Florent SCHMITT - personnalité en vue du monde musical et, par ailleurs, musicien de talent - se firent odieusement remarquer en criant à plusieurs reprises “*Vive Hitler!*” à l'issue de l'interprétation de *La ballade de César*.

Faisant l'objet d'une attaque en règle (“*populisme irritant*” et “*vulgarité volontaire*” seront écrits à leur propos dans *Le Petit Journal*), les *songs* du *Lac d'argent*, extraits de leur contexte, se virent associés à une production de music-hall jugée incongrue dans le cadre d'un concert symphonique (le programme, dirigé par Maurice ABRAVANEL, comportait notamment un concerto pour clavecin de Jean-Christophe BACH et le *Don Juan* de STRAUSS).

Dans *Le Mercure de France*, le journaliste René DUMESNIL écrit: “*Il ne faudrait pas qu'après avoir falli mourir du cancer américain, nous nous laissions infester par le virus judéo-allemand*”, et le compositeur Florent SCHMITT d'ajouter dans *L'Action française* qu'il fallait en finir “*avec le monopole d'Israël sur la vie musicale*”.

Dès le mois de juillet 1933, WEILL faisait état d'une clique excitée de manière furieuse contre lui, mais l'accident survenu à la Salle PLEYEL en novembre le blessa cruellement.

Ainsi que le relata Maurice ABRAVANEL: “Après le concert, Kurt me rejoignit dans les coulisses, ses yeux plus grands que de coutume, sans même un signe réprobateur et finit par me dire: “Avais-je besoin de ça?...”

3) Une expérience en Grande-Bretagne et une proposition professionnelle aux Etats-Unis

Dès 1934, Kurt WEILL commença à s'éloigner de la France, se rendant régulièrement à Londres pour travailler sur une pièce musicale, satire pacifiste du militarisme et de la dictature, *Der Kuhhandel - A kingdom for a cow*.

Comme au cours de sa collaboration avec Jacques DEVAL, WEILL fut exaspéré par la lenteur du librettiste, ancien dramaturge du Theater am Schiffbauerdamm, l'allemand Robert VAMBERY, dont le texte fut adapté en anglais par Reginald ARKELL, avec des couplets de Desmond CARTER. Mais à la différence de *Marie-Galante*, le texte théâtral finit par être abouti.

La musique de WEILL, qui se référait là à OFFENBACH et ROSSINI, était brillamment ironique.

En dépit de ces qualités, l'oeuvre n'eut qu'un succès d'estime et ne connut que quelques représentations, alors qu'elle mériterait certainement, de nos jours, d'être plus connue.

Ce semi-échec supplémentaire, après celui de *Marie-Galante*, a probablement incité WEILL à partir travailler à New-York, où la vie théâtrale était intense, pour faire la musique d'une pièce à grand spectacle sur Israël, *The eternal road* de Franz WERFEL, sur l'invitation du metteur en scène autrichien Max REINHARDT.

Après quelque hésitation, WEILL finit par se décider à s'en aller avec Lotte LENYA.

La comédienne chanteuse avait eu une vie mouvementée au cours des ces deux dernières années, où elle avait fait des aller-retours entre la France et le reste de l'Europe. Ainsi, outre sa liaison avec le ténor PASETTI qui chantait dans le chœur de **La Famille** des *Sept péchés capitaux*, elle avait eu, au cours de la production de cette oeuvre - peut-être sous l'influence de COCTEAU qui l'avait introduite dans le cénacle homosexuel parisien - une brève aventure avec Tilly LOSCH. Puis, après une tentative de suicide, elle s'était réfugiée auprès du peintre Max ERNST.

Pensant ne faire qu'un bref séjour aux Etats-Unis, le couple laissa une partie de ses affaires à Louveciennes. Kurt WEILL ne pouvait s'imaginer que la Seconde Guerre mondiale allait éclater et qu'il ne reverrait la France qu'après celle-ci.

En septembre 1935, les deux artistes embarquaient à Cherbourg sur le *Majestic*.

B) Kurt WEILL aux Etats-Unis

Si l'on retrouve des réminiscences de *Marie-Galante* dans ses compositions, et bien qu'il ait écrit des musiques sur des textes français et allemands, Kurt WEILL s'attacha à devenir un musicien américain en travaillant pour Hollywood mais surtout pour Broadway, avec un retour vers le théâtre politique et la musique pédagogique. En dehors d'un voyage outre-Atlantique après la Seconde Guerre mondiale, il resta aux Etats-Unis jusqu'à sa mort, survenue prématurément en 1950.

1) Les réminiscences de la musique de *Marie-Galante* dans ses compositions

En France, au début de son travail sur *Marie-Galante*, le compositeur avait pensé faire jouer la pièce sur Broadway avec Marlène DIETRICH dans le rôle de **Marie**. Mais ce projet n'aboutit jamais, et il n'y eut d'ailleurs aucune collaboration entre DIETRICH et WEILL sur le sol américain. Ainsi, la star n'interpréta pas la chanson *Abschiedbrief*, pourtant écrite à son intention, tout comme elle refusera par la suite d'incarner **Venus** dans *One touch of Venus* sur un livret de PERELMAN et des lyrics d'Ogden NASH, dans une mise en scène d'Elia KAZAN, même si elle incluera plus tard *Surabaya Johnny* à son répertoire.

Mais, par la suite, *Marie-Galante* revint régulièrement dans l'itinéraire américain de Kurt WEILL, et des réminiscences de ses chansons réapparurent dans plusieurs de ses compositions new-yorkaises.

Ainsi, dans *The eternal road*, lors du tableau du sacrifice d'**Isaac**, l'écriture du *Grand Lustucru* se substitua à un climat orientalisant.

Il en fut de même pour *Johnny Johnson*, où les premières mesures du chant de la soeur française sont celles des *Filles de Bordeaux*, tout comme la mélodie du chant pacifiste n'est autre que celle du **Tango-Habanera** et de la chanson *Youkali*.

Puis, le thème de *The trouble with women* dans *One touch of Venus* (livret de S.J. PERELMAN et Ogden NASH) fut également emprunté à celui des *Filles de Bordeaux*.

En outre, dans *The Firebrand of Florence*, la chanson *I am not like Circe* fait, quant à elle, écho à *J'attend un navire*.

D'ailleurs, l'échec de cette comédie musicale n'est pas sans rappeler celui de *Marie-Galante*. En adaptant sa pièce, librement inspirée de la vie de Benvenuto CELLINI, en livret, Edwin MAYER écrivit un texte plus faible que l'original, perdant notamment l'esprit incisif à la Bernard SHAW de la première mouture. S'il en fut de même pour la pièce de Jacques DEVAL qui ne retrouva pas le charme du roman dont elle était tirée, les chansons de *Marie-Galante* sont, par contre, riches d'une qualité poétique absente de celles de *The Firebrand of Florence*.

Enfin, l'angoisse existentielle de *Liza* dans *Lady in the dark* rappelle celle de *Marie*.

2) Des musiques écrites sur des textes français et allemands

En 1937, une reprise de *L'Opéra de quat'sous* fut montée au Théâtre de l'Etoile dans une mise en scène de Raymond ROULEAU, Yvette GUILBERT étant notamment prévue pour le rôle de Madame PEACHUM.

Le producteur de cette reprise, l'autrichien Ernst Josef AUFRICHT, demanda à WEILL de lui envoyer deux chansons sur des textes écrits, à cette occasion, par la comédienne chanteuse: *Ah Polly, Polly, tu me démolis!* et *Pauv'Madam'Peachum!*.

En lien direct avec ceux de *L'Opéra des gueux* de John GAY, WEILL trouva les deux textes "excellents", ainsi qu'il l'écrivit à AUFRICHT: "Je pense qu'ils se sont transformés en deux très bonnes chansons de *L'Opéra de quat'sous*".

Mais GUILBERT tomba malade et ne put les chanter.

A l'occasion du Noël 1939, WEILL écrivit pour Lotte LENYA la mélodie de *Nannas Lied*, contenue dans *Têtes rondes et têtes pointues* de Bertolt BRECHT, dont l'équilibre entre chant et piano rappelle les chansons écrites à Paris.

Par la suite, à l'intention d'une soirée antifasciste, il mit en musique le poème *Was bekam des soldaten Weib?* parmi plusieurs que BRECHT lui avait fait parvenir, le style de la marche utilisé se référant aux compositions allemandes mais aussi françaises.

3) Kurt WEILL, musicien américain entre Broadway, Hollywood, le théâtre politique et la musique pédagogique.

Si Kurt WEILL avait donc songé reprendre *Marie-Galante* aux Etats-Unis, il ne fit, en revanche, aucune démarche pour y faire jouer une des pièces musicales ou un des opéras qu'il avait composés en Allemagne.

Etait-ce, comme le supposa avec ironie Hanns EISLER, parce que “*cela ne convenait pas à Broadway*” ou bien parce que WEILL, qui ne s'exprimait plus qu'en anglais, se sentait complètement américain et ne regardait pas derrière lui, comme il le confia dans un interview?

Certains de ses anciens collègues berlinois, comme Lotte EISNER ou Otto KLEMPERER, l'accusèrent alors, avec une sévérité certainement trop systématique, de s'être artistiquement parjuré, tandis que ses détracteurs jugèrent que sa musique - qui avait commencé à se transformer au moment de *Marie-Galante* - était désormais enveloppée de “*kitsch sentimental*” et lorgnait sans hésitation vers Hollywood.

Pourtant, Kurt WEILL écrivit de très belles chansons lors de sa période américaine. D'autre part, des oeuvres comme *A touch of Venus*, récemment mise en scène en France par Jean LACORNERIE, et *Street Scene* témoignent d'une réelle ambition artistique.

D'ailleurs, les relations entre WEILL et Hollywood furent plutôt frustrantes pour le compositeur qui n'eut vraiment pas de chance avec le cinéma. La proposition la plus intéressante fut le film de Fritz LANG *You and me*, oeuvre à caractère social qui posait le problème de la réinsertion des détenus. Mais de tout le travail de Kurt WEILL, seule une partie réduite et modifiée de la partition fut gardée au final. Quant aux adaptations cinématographiques de ses oeuvres théâtrales - *A touch of Venus* avec Ava GARDNER et *Lady in the dark* avec Ginger ROGERS - elles furent infidèles et d'une qualité inférieure aux pièces dont elles étaient tirées. Paradoxalement, Hanns EISLER, compositeur considéré comme plus engagé que Kurt WEILL, parvint, lui, à signer la musique d'une cinquantaine de films. Mais sa carrière fut interrompue par le maccarthysme qui le fit expulser du territoire américain, bien que WEILL ait pris sa défense.

Par ailleurs, c'est aux Etats-Unis que Kurt WEILL renoua avec son travail sur le théâtre politique entrepris en Allemagne en travaillant sur deux pièces pacifistes: *Johnny Johnson* et *Lost in the stars*.

Johnny Johnson, dont l'action se déroule pendant la Première Guerre mondiale, fut écrite par Paul GREEN et mise en scène par le futur fondateur de l'Actor's Studio, Lee STRASBERG, pour le Group Theatre, troupe dont le travail se démarquait des productions de Broadway par une dramaturgie tournée vers les problèmes sociaux, dans une forme qui allait à l'encontre du naturalisme.

Lost in the stars, qui fut composée sur un livret de Maxwell ANDERSON d'après le roman d'Alan PATON *Pleure, ô pays bien-aimé*, traitait des conflits raciaux en Afrique du Sud.

C'est également lors de son séjour américain que WEILL reprit son travail pédagogique - amorcé avant son départ pour l'exil - avec *Down in the valley*, sur un livret de Arnold

SUNDGAARD, qu'il conçut pour les étudiants américains comme il avait composé *Der Jasager* pour les élèves allemands.

4) Les années d'après guerre, les dernières années

Si, au contraire de **Marie** qui s'acclimate partiellement à Panama, Kurt WEILL s'était parfaitement adapté à la culture américaine, il ne devait plus, comme elle, revenir dans son pays, bien qu'il fit un périple de quelques semaines de l'autre côté de l'Atlantique en 1946.

Après avoir pris le bateau pour l'Angleterre, il fit un bref séjour à Paris et revit quelques uns de ceux qui l'avaient aidé lors de son exil français. Puis, il partit en Suisse d'où il s'envola pour la Palestine. Là, il retrouva ses parents, qui s'y étaient installés en 1936, ainsi que d'autres membres de sa famille, qu'il n'avait pas vus depuis son départ pour l'exil, et il fit dans ce pays - où allait se créer un an plus tard l'état d'Israël - un véritable pèlerinage spirituel.

De retour aux Etats-Unis, il se remit à composer sans cesse.

En 1950, à peine âgé de cinquante ans, souffrant d'hypertension, et affaibli par une forte tension nerveuse comme par la surcharge de travail, WEILL eut un malaise cardiaque. Au cours d'un léger rétablissement, il pensa pouvoir recommencer à écrire la musique d'une adaptation de *Huckleberry Finn* de Mark TWAIN. Mais il mourut quelques jours plus tard, emporté en pleine puissance créatrice.

C) Jacques DEVAL aux Etats-Unis puis de retour en France

L'activité professionnelle de DEVAL aux Etats-Unis ne cessa de se développer dans la seconde partie des années mille neuf cent trente. Aussi se retrouva-t-il à New-York en même temps que WEILL, pendant une partie de la période américaine de ce dernier.

Tovaritch, devenu *Tovarich* dans la traduction anglaise, avait été joué sur Broadway en 1936 puis, l'année suivante, de nouveau adapté pour le cinéma. Ce fut, cette fois, Anatole LITVAK qui réalisa le film avec Claudette COLBERT et Charles BOYER, tous deux d'origine française.

DEVAL travailla sur plusieurs films hollywoodiens: *Cafe Metropole* en 1937, *Say it in French* et *Dramatic School* en 1938, *Balalaika* en 1939 ainsi qu'une opérette *New moon* en 1940. D'autre part, il écrivit des pièces directement en anglais dont *Lorelei* et *Behold the bridge*, qui furent jouées respectivement en 1938 et en 1939.

Il essaya, à un moment, de reprendre contact avec Kurt WEILL en lui proposant de mettre en musique une amusante chanson, qu'il avait écrite également en anglais, *Got the pinkest blues*, dont le texte, fait d'allitérations et d'assonnances, joue sur les paradoxes et les répétitions. Mais WEILL ne donna pas suite à cette proposition, sans que l'on en sache aujourd'hui la cause. Peut-être en voulait-il toujours à DEVAL de ne pas s'être assez investi dans l'écriture théâtrale de *Marie-Galante*. Peut-être aussi était-il trop accaparé par ses propres travaux pour Broadway.

Ensuite, l'Histoire fit diverger leurs chemins. Installé aux Etats-Unis quand la France déclara la guerre à l'Allemagne, DEVAL s'enrôla dans l'armée américaine. WEILL, quant à lui, ne participa pas directement au conflit mais eut une importante activité dans les mouvements antifascistes.

L'activité de DEVAL dans le cinéma américain ne cessa pas pour autant pendant la guerre. George CUKOR tourna une troisième version de *Her cardboard lover* au cours de celle-ci, et DEVAL collabora en 1944 à la comédie musicale *Seven days ashore*.

Puis sa pièce *Oh, Brother!*, représentée en 1945, fut adaptée au cinéma sous le titre *Miss Tatlock's millions* en 1948. Par la suite, *Tovaritch* allait devenir une comédie musicale jouée à Broadway avec Jean-Pierre AUMONT et Vivien LEIGH.

Si l'auteur de *Marie-Galante* restait, à l'image de sa protagoniste, attaché à sa terre d'origine, contrairement à elle, le destin ne l'empêcha pas de revenir en France où il s'installa définitivement.

A son retour, DEVAL se rendit rapidement compte de l'impact de la guerre sur la société française, et de l'évolution du goût du public. Aussi fit-il évoluer son écriture en fonction de ce changement tout en continuant à travailler pour un théâtre de divertissement.

Il fit représenter en 1958 *La prétentaine*, en 1961 *Spéciale dernière* - adaptation de *The front page* d'après Ben HECHT et Mac ARTHUR qui fut porté au cinéma par Billy WILDER - *La Vénus de Milo* en 1963, *Et l'enfer, Isabelle*, *Un homme comblé* ainsi que *Romancero* en 1964. De plus, il reprit son activité de romancier avec *Tigrane* paru en 1960 et *Les voyageurs* en 1963. Avec *Ce soir à Samarcande*, DEVAL retrouva un univers poétique et un style littéraire proches de *Marie-Galante* dans cette pièce sur la prédiction et le destin. En outre son film, *L'invité du mardi*, en 1949, ainsi que son scénario, *Quand tu liras cette lettre*, réalisé par Jean-Pierre MELVILLE en 1953 avec Juliette GRECO, dégagent une tonalité sombre qui rappelle celle de *Marie-Galante*.

Si plusieurs de ces pièces furent tournées pour la télévision - dans le cadre de l'émission *Au théâtre ce soir* - *Mademoiselle* et *Prière pour les vivants* furent jouées à la Comédie-Française.

Les représentations des pièces de DEVAL ne s'arrêtèrent pas à sa mort en 1973, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Ainsi, *Miam-Miam ou le dîner d'affaires* fut créée cinq ans plus tard. Puis, dans les années qui suivirent, *Tovaritch* fut repris au Théâtre Edouard VII. De son côté, Régis

SANTON mit en scène *Lundi huit heures* d'après HERBERT et KAUFMANN au Théâtre Silvia MONFORT.

Cependant, de toutes ses oeuvres, ce sont les chansons de "*Marie-Galante*" qui sont désormais les plus interprétées, ne cessant d'être chantées à travers le monde.

D) Lotte LENYA et la postérité de Kurt WEILL

Lotte LENYA, qui s'était remariée avec Kurt WEILL en 1937, ne put vivre que douloureusement la brusque disparition de celui dont elle partageait les espoirs et les déceptions, les succès et les défaites depuis vingt-cinq ans. Mais elle échappa à la dépression en se faisant la fidèle ambassadrice de l'oeuvre du compositeur.

Elle, qui n'était plus montée sur scène depuis les mauvaises critiques qu'elle avait eues lors de son interprétation de **La Duchesse** dans *The Firebrand of Florence*, donna un concert des oeuvres de WEILL dès 1951. Puis, sous la direction musicale de Leonard BERNSTEIN, elle joua le rôle de **Jenny** dans la reprise de *The Threepennyopera* qui connut, cette fois, un immense succès à Broadway .

Avec une voix plus basse d'un octave que celle de sa jeunesse, elle reprit, à l'occasion de récitals et d'enregistrements, les mélodies de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Johnny Johnson*, *Happy end*, *Die Dreigroschenoper*, *Die sieben Todsünden* ainsi que d'autres chansons américaines et allemandes de WEILL.

Toutefois, elle n'enregistra pas les chansons de *Marie-Galante* qu'elle n'avait, semble-t-il, interprétées qu'une fois lors d'un récital donné l'année de son arrivée à New-York. Celle qui fut aventureuse et sensuelle comme **Marie**, appréhendait peut-être de les chanter du fait de la difficulté qu'elle avait toujours eu à maîtriser la langue française.

Enfin, elle partit régulièrement pour l'Allemagne afin de rechercher des partitions égarées de WEILL, de régler des problèmes de copyright, et de se produire sur scène, ce qu'elle n'y avait pas fait depuis 1932.

Si elle se consacra à la promotion et à l'interprétation des oeuvres de son défunt mari, elle ne s'y limita pas pour autant. Au cours d'une carrière qui reflétait son éclectisme, elle se partagea entre le chant, le théâtre, le cinéma et la télévision. Ayant toujours eu beaucoup d'admiration pour BRECHT, elle interpréta plusieurs de ses textes et joua notamment le rôle titre de *Mutter Courage* (*Mère Courage*) sur une musique de Paul DESSAU, en Allemagne et aux Etats-Unis. Elle revécut

sur une scène de Broadway la période du Berlin de sa jeunesse en interprétant **Frau Schneider** dans *Cabaret*, avec des chansons de KANDER et EBB inspirées du style de WEILL et BRECHT. D'autre part, elle retrouva le monde trouble de l'espionnage dépeint dans *Marie-Galante* en jouant le personnage de **Rosa Klebb**, ex-chef des services secrets soviétiques, dans un film tiré d'une aventure de **James Bond**, *From Russia with love (Bons baisers de Russie)*.

Tout en restant spirituellement fidèle à WEILL, LENYA se maria avec l'écrivain et éditeur George DAVIS, puis avec l'artiste peintre Russel DETWILLER, plus jeune qu'elle de vingt-sept ans.

Comme WEILL, les deux hommes décédèrent prématurément, le premier à l'âge de cinquante-et-un ans et le second à celui de quarante-quatre.

LENYA, quant à elle, mourut âgée de quatre-vingt-trois ans en 1981. Auparavant, elle avait désigné la Fondation Kurt WEILL, créée en 1962, comme seule détentrice des droits de l'oeuvre immense d'un des plus importants compositeurs du vingtième siècle, dont la renommée ne cesse d'augmenter.

E) Deux reprises de *Marie-Galante*

Si les chansons de Kurt WEILL, dont Bertolt BRECHT avait écrit les paroles, furent reprises avec beaucoup de succès en France, dès les années mille neuf cent cinquante - entre autres par Catherine SAUVAGE, Juliette GRECO, Yves MONTAND et Pia COLOMBO - ses chansons françaises, particulièrement celles de *Marie-Galante*, furent négligées.

Dans *Combat*, Michel PEREZ le constate, l'explique et le déplore: "*C'est BRECHT-Kurt WEILL que les chanteuses rive gauche mettent à leur répertoire, Jacques DEVAL les fait fuir. Elles ont tort.*¹"

Mais la reprise de *Marie-Galante* au Théâtre Firmin GEMIER d'Antony allait permettre de redécouvrir la partition de WEILL et les paroles de DEVAL.

La pièce fut jouée du 26 octobre au 30 novembre 1973 dans une mise en scène de Jean ROUGERIE, alors directeur du Théâtre Firmin GEMIER, avec des costumes et des décors de Tony VARGAS où "*la mer [était] là, si présente qu'un paquebot illuminé travers[ait] le plateau. Somptueux écrin pour la partition de Kurt WEILL.*" ainsi que l'écrivit Michel GREY dans *L'Aurore*. Un orchestre réduit à sept musiciens était dirigé par Oswald d'ANDREA. La distribution

1. Combat – 15.11.73.

réunissait notamment Marie-Claude MESTRAL qui jouait **Marie**, Teddy BILIS, **Massoubre**, Yves BRAINVILLE, **Crawbett**, Sonia SARIEL, les rôles de **Gloria** et de **Poldine**, ainsi que le comédien de petite taille PIERAL qui interprétait le patron du dancing. Par ailleurs, dans le foyer du théâtre, étaient exposées des affiches publicitaires de l'entre-deux guerres pour les compagnies de paquebots.

Jean ROUGERIE avait été mis au courant de l'existence de *Marie-Galante* par sa femme, Suzanne ROUGERIE, anciennement animatrice d'Europe 1, où elle avait découvert les chansons de Jacques DEVAL et Kurt WEILL en les entendant chantées par Christiane LEGRAND.

Le succès que venait de rencontrer l'équipe du TEP avec une reprise de *L'Opéra de quat'sous*, dont faisaient également partie Marie-Claude MESTRAL et Oswald d'ANDREA, dut certainement encourager Jean ROUGERIE à remonter *Marie-Galante*.

De plus, le Théâtre Firmin GEMIER d'Antony faisait alors une intense recherche du public local, ayant notamment signé un accord avec une grande surface qui offrait des billets de théâtre à ses clients. Or, une pièce musicale pouvait séduire ce public, ceci d'autant que les années mille neuf cent trente revenaient à la mode.

Comme à la création, les critiques furent unanimes à louer la musique de WEILL et à attaquer la pièce de DEVAL, mais cette fois, la qualité des chansons fut remarquée.

Dans *Le Figaro*, Pierre MAZARS écrivit: "*Kurt WEILL a composé une diablesse de musique pimpante, certes, mais aussi d'une mélancolie acide*". Pierre MARCABRU, alors critique à *France-Soir*, titra: "*De l'exotisme de quat'sous*" et déclara: "*L'association de Jacques DEVAL et de Kurt WEILL tient de la carpe et du lapin, et cette bizarre rencontre est pourtant le dernier charme et l'ultime atout de Marie-Galante de retour après quarante ans... On sourit, on s'attendrit, on est au bord de la parodie... D'assez longs changements de décor, une certaine insistance du jeu nous laissent le temps de voir que le texte n'est rien et sa désuète poésie, à laquelle ROUGERIE offrait ses soins, s'efface lentement comme fumée. Reste la délicieuse chanson du Roi d'Aquitaine.*" Michel PEREZ dans *Combat* titra, lui: "*Pour les admirateurs de Kurt WEILL*" et écrivit: "*Le Théâtre Firmin Gémier d'Antony a eu l'excellente idée de tirer la Marie-Galante du purgatoire où l'avait enfermée l'échec total, catastrophique de ses premières représentations de 1934. Je dis bien l'oeuvre de Kurt WEILL et non pas de Jacques DEVAL, car c'est grâce à ses quatre ou cinq chansons qu'elle a pu échapper à l'oubli et que les fanatiques des "musicals" la considèrent un mirage, une curiosité inaccessible qui manquera toujours à leur collection. Si la pièce n'est qu'un pitoyable ramassis de clichés qui ne retient des "musicals" brechtiens que l'exotisme géographique et moral des bourgades tropicales et des putains désabusées, ses "songs" sont loin d'être*

dépourvus d'intérêt. *J'attends un navire* est une réplique fort honorable au *Barbara song* de *L'Opéra de quat'sous*. *Les filles de Bordeaux* est assez vivement coloré et les emprunts à notre folklore que sont *Le grand Lustucru* et *Le roi d'Aquitaine* ont un charme maladif, une douceur blessée qui sont loin de laisser insensible.”

Ils émettent par contre des avis contradictoires sur le traitement de la pièce. Ainsi, on pouvait lire dans *L'Aurore*: “*ROUGERIE* nous restitue toute une époque avec ses modes et ses couleurs, ses rêves aussi.” et dans *La Croix*: “*C'est de tout coeur, comme un authentique mélo que la joue superbement avec ses tripes, l'équipe assemblée et mise en scène par Jean ROUGERIE. Les comédiens y servent l'oeuvre avec ferveur, sans l'ombre d'un sourire en coin qui serait déplacé.*” Le critique de *France-Soir* déclara, lui, en parlant du texte: “*Jean ROUGERIE qui le sert malicieusement en clignant de l'oeil mais sans excès, aurait pu le bousculer un peu plus.*” Pour *Le Figaro*, “*la mise en scène eut gagné à tendre vers la parodie...*”, et si Michel PEREZ “*ne parl[a] guère de la production 1973 de cette oeuvre rarissime, c'est qu'il y a[vait] peu de choses à en dire sinon qu'il [était] louable d'en avoir eu l'initiative.*”

L'interprète de **Marie** fut remarquée. “*Marie-Claude MESTRAL chante et joue avec un égal bonheur. Elle est capable de dominer l'orchestre et de se faire entendre jusqu'au fond de la salle.*” fut-il rapporté dans *L'aurore*, et le journaliste de *La Croix* écrivit que “*la joie de la soirée entière [fut] Marie-Claude MESTRAL aussi bonne comédienne que chanteuse prenante*”. Comme à la création, *Le train du Ciel* “*admirable et poignant... negro-spiritual de toute beauté*” ainsi que le nota *La Croix*, impressionna la salle.

Malgré d'autres tentatives, la pièce de DEVAL ne parvint pas à être remontée professionnellement en France.

Toutefois, l'oeuvre fut reprise en Italie, représentée du 20 au 25 Février 2007 au Teatro Nazionale de Rome, dans une adaptation et une mise en scène de Joseph ROCHLITZ. Vittorio PARISI dirigeait l'orchestre de cet Opéra, et la brune Chiara MUTI tenait le rôle de **Marie**, coiffée comme Louise BROOKS dans les films de PABST.

CONCLUSION

Liée à la vie de WEILL par sa thématique de l'exil, la partition de *Marie-Galante* est révélatrice et synthétique de sa carrière. Se situant à mi-chemin entre ses périodes allemande et américaine, elle se retrouve en préfiguration comme en réminiscence dans celles-ci.

De par la qualité poétique des paroles des chansons de Jacques DEVAL et de la chanson *Youkali* de Roger FERNAY, elle est également le témoignage d'une belle rencontre entre WEILL et la dramaturgie française.

Les critiques à l'égard des faiblesses de la pièce originale, à sa création comme à sa reprise française, prouvent qu'une réécriture s'impose. Les différentes formes artistiques générées par le roman de DEVAL, quant à elles, témoignent que sa matière historique et littéraire est suffisamment riche pour en tirer une nouvelle adaptation théâtrale.

En revanche, il serait malvenu de toucher aux paroles des chansons, belles et indissociables de la musique. Aussi ai-je fait le choix de les mettre en valeur dans mon adaptation.

Le problème essentiel qu'a rencontré DEVAL dans sa pièce venant du fait qu'il n'a pu fondre la matière de son roman en une forme dramatique, j'ai tâché de le résoudre dans l'adaptation en y intégrant des éléments romanesques dits par des narratrices, tout comme j'ai cherché à apporter des réponses aux questions du style et des choix narratifs.

En ce qui concerne le style, deux niveaux de langage alternent dans mon texte: celui des personnages et celui des narratrices.

Le premier - souvent direct, parlé, voire populaire et argotique, dans le style du réalisme poétique du cinéma français des années mille neuf cent trente - reprend l'esprit des dialogues du premier tableau de la pièce de DEVAL.

Le second, recherché, noble, descriptif, perpétuant une tradition littéraire française, est à l'image de celui du roman.

Pour autant, je ne me suis pas limité à la reproduction des styles d'une époque. Mon travail sur le texte des narratrices a notamment été influencé par la biographie de Mireille BALIN écrite par le romancier Daniel ARSAND.

Parallèlement à la musique de WEILL, pleine d'expressivité théâtrale, je me suis attaché à travailler sur une musicalité de l'écriture. Ainsi des figures de style, des procédés littéraires, des "musications" dynamisent le texte. J'ai joué, par exemple, sur des homophonies partielles comme *Paname*, dont rêve **Marie**, et *Panama*, où elle se retrouve.

De plus, de par la situation portuaire de Panama, et comme l'avaient voulu WEILL et DEVAL, on peut entendre dans l'adaptation de multiples langues dont les sonorités constituent autant d'effets musicaux dans le texte.

Si j'ai cherché à éviter la platitude des dialogues des opéra-comiques du dix-neuvième siècle, j'ai tout de même veillé à ce que le texte des répliques ne soit pas pour autant plus poétique que celui des chansons, afin que le "song" "[...] transpose les actions de la pièce à un niveau différent et plus élevé.¹"

Le principe de l'entremêlement du récit de la narratrice, des relations entre les protagonistes, de la musicalité des termes et de la composition de WEILL, qui reprend des rythmes de danse, pourrait d'ailleurs rappeler l'oeuvre de Marguerite DURAS *India Song* - tout à la fois texte, théâtre et film – ainsi que sa nostalgique musique de bal composée par Carlos D'ALESSIO, si je n'avais justement évité de copier l'écriture de DURAS, unique et inimitable, en gardant un style épique à mon adaptation de *Marie-Galante*.

Il ne m'a pas non plus paru juste de tenter de refaire une oeuvre brechtienne puisque la conception de *Marie-Galante* marque un éloignement de WEILL d'avec BRECHT. Aussi n'ai-je pas souhaité qu'apparaisse cette rupture entre le texte de la pièce et celui des chansons dont parle Georges BANU dans son ouvrage *De la parole aux chants*. Toutefois, comme la musique de *Marie-Galante* se nourrit de réminiscences brechtiennes, j'ai introduit des éléments de distanciation dans ma réécriture, notamment par le biais des narratrices et l'utilisation de langues étrangères.

D'autre part, j'ai travaillé aussi sur l'étymologie du titre, le nom composé *Marie-Galante* provenant du prénom de l'héroïne comme de sa profession de fille galante, et rappelant celui d'une île des Antilles. Aussi, ces sources apparaissent-elles dans le texte avec les notions de gloire et de sainteté liées au prénom Marie.

Ensuite, j'ai insisté sur l'aspect combatif du personnage de **Marie**, jusqu'à l'instant qui précède sa mort, ce qui m'a permis d'éviter la tournure mélodramatique que prenait précédemment son histoire dans la version théâtrale de DEVAL.

Concernant le sujet délicat de la prostitution, si j'en ai dénoncé les côtés dégradants, j'ai évité de tomber dans le moralisme en gardant la sensualité de l'oeuvre.

A l'instar du feuilleton télévisé, dont je n'ai pris connaissance qu'après avoir beaucoup avancé dans l'écriture de mon texte théâtral, j'ai supprimé les aspects de l'oeuvre originale qui

1. Kurt WEILL, "The alchemy of music", "Stage", Novembre 1936 cité dans *Kurt WEILL, de Berlin à BROADWAY* Articles de et sur Kurt WEILL présentés par Pascal HUYNH - Editions PLUME 1993, p.267

auraient pu nous paraître xénophobes mais qui sont surtout révélateurs de l'esprit colonial et des tensions internationales de l'entre-deux-guerres. Par ailleurs, j'ai déplacé l'action, qui se situait au commencement des années mille neuf cent trente, à la fin de cette décennie jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale pour que le récit de l'espionnage de **Marie** soit mêlé à l'Histoire.

Ainsi, ce n'est plus le japonais **Tsamatsui** qui pousse **Marie** à espionner, mais un **homme aux lunettes noires**, apatride émissaire des nazis, et l'allemand **Staub** devient le juif allemand **Stein**, exilé ayant fui son pays comme WEILL, blessé pour s'être battu avec un juif français pendant la Première Guerre mondiale.

Puis, j'ai abordé les problèmes politiques de l'entre-deux guerres à la lueur des éclaircissements dont nous disposons aujourd'hui sur cette époque.

La plupart des personnages de *Marie-Galante*, outre **Marie**, se retrouvant éloignés de leur pays, l'atmosphère de la pièce peut alors évoquer celle du film *Casablanca* de Michael CURTIZ.

J'ai d'ailleurs souhaité que ce thème de l'expatriation prenne une dimension existentielle, suivant la phrase de TAINÉ selon laquelle "*La vie présente n'est qu'un exil*".

Par ailleurs, pour retranscrire scéniquement le monde intérieur de **Marie** - si présent dans le roman de Jacques DEVAL - ainsi que celui de la narratrice, j'ai cherché à ce que la pièce soit la "*représentation interne d'un cerveau paysage*", suivant la locution de Joseph DANAN, dans son essai "*Le théâtre de la pensée*", à propos des films *L'année dernière à Marienbad* d'Alain RESNAIS et *Shining* de Stanley KUBRICK. Cette formule pourrait d'ailleurs également s'appliquer au film de David LYNCH, *Mulholland drive*, dont l'héroïne, blonde comme **Marie**, va vivre, à l'instar de l'héroïne de DEVAL à Panama, un cauchemar dans la " *cité des rêves* ", Los Angeles.

Enfin, l'adaptation permettrait de présenter, dans son intégralité, la musique de WEILL, souvent partiellement connue par des récitals et des enregistrements.

A la partition éditée chez HEUGEL, dont les chansons seraient de nouveau attribuées aux personnages auxquels elles étaient destinées, s'ajouteraient quatre des cinq chants inédits (*J'ai une âme blanche* ne serait pas retenu, sa mélodie étant similaire à celle du *Train du Ciel*) ainsi que les deux tangos et la *Prière des nègres*.

Les arrangements pour danses de *Les filles de Bordeaux* et *Le roi d'Aquitaine* seraient intégrés à l'intérieur de la pièce là où Jacques DEVAL indique des reprises de ces airs. De plus, d'autres continuations musicales de *Marie-Galante*, la chanson *Youkali* et la reprise de *J'attends un navire* en chant de la Résistance, concluraient la représentation.

Ainsi, la partition, interprétée dans sa totalité, et l'adaptation, reprenant l'esprit du roman de DEVAL sous une forme contemporaine, permettraient désormais de reprendre un rendez-vous au théâtre entre Kurt WEILL et *Marie-Galante*.

BIBLIOGRAPHIE

ARTICLES

Marcel ACHARD – Texte sur Jacques DEVAL cité avant *Miam-Miam* de Jacques DEVAL -
L'Avant-Scène n° 629 - Mai 1978

Jean A.MEYER - *Mexique, l'évolution historique: La dynasties des Sonora, Obregòn et
Calles* - Encyclopedia Universalis - 2002

ARTICLES INTERNET

Lucile DESBLACHE - *Negro-spirituals en version française, appropriation ou acculturation?*

John MUCCI et Richard FELNAGLE - *Marie, still waiting...* - de la Fondation Kurt WEILL
pour Music Newsletter – Copyright John C. MUCCI 1999

Jacques DEVAL Article de WIKIPEDIA

ARTICLES DE LIVRETS ACCOMPAGNANT DES CD

Kenneth CHALMERS - *Ute LEMPER chante Kurt WEILL Vol.2* – DECCA 1993

David DREW - *Mahagonny Songspiel* - extrait du livret accompagnant le CD *Die sieben
Todsünden Mahagonny Songspiel* - DECCA – 1990

David DREW - “*Suite panaméenne*” - extrait du livret accompagnant le CD *Berlin im Licht* -
LARGO - 1990

Kim H. KOWALKE - *Die sieben Todsünden* - extrait du livret accompagnant le CD *Die sieben
Todsünden Mahagonny Songspiel* - DECCA – 1990

Bruno SERROU - *La chanson de cabaret* - extrait du livret accompagnant le CD *Cabaret songs
SCHÖNBERG, WEILL, BRITTEN* - L'empreinte digitale – 1990

BIOGRAPHIES

Daniel ARSAND - *Mireille BALIN ou la beauté foudroyée* - La Manufacture - 1989

David FARNETH avec Elmar JUCHEL et Dave STEIN - *Kurt WEILL, a life in pictures and
documents* - THAMES and HUDSON en association avec The overlook press – 2000

Pascal HUYNH - *Kurt WEILL ou La conquête des masses* - Actes Sud - 2000

Nicole et Alain LACOMBE - *FREHEL* - Collection Voix - Editions Pierre BELFOND - 1990

Barry PARIS - *Louise BROOKS* - Perspectives critiques - Presses Universitaires de France -
1993

Elia KAZAN - *Une vie* - GRASSET – 1989

CORRESPONDANCES

Kurt WEILL - *Lettres* – Fondation Kurt WEILL

DISCOGRAPHIE

Kurt WEILL - *Suite de Marie-Galante* - Chanté par Loes LUCA et interprété par le Willem BREUKER KOLLEKTIEF – BVHAAST - 1997

Kurt WEILL - *Suite panaméenne - Berlin im Licht* interprété par l'Ensemble Modern dirigé par HK GRUBER - LARGO - 1990

Kurt WEILL - Cinq chansons de *Marie-Galante* et *Youkali* - Ute LEMPER chante Kurt WEILL Vol.2 - Ute LEMPER est accompagnée par le RIAS Sinfonietta Berlin dirigé par John MAUCERI avec Jeff COHEN au piano – DECCA - 1993

Kurt WEILL Arrangements de Luciano BERIO - *Le grand Lustucru - Recital I for Cathy* - Interprété par Cathy BERBERIAN et le JULLIARD ENSEMBLE - RCA – 1968

Kurt WEILL - *Happy End* - Interprété par le KÖNIG ENSEMBLE dirigé par Jan Latham KÖNIG – CAPRICCIO - 1988

ENTRETIENS

Marguerite YOURCENAR - *Les yeux ouverts (entretiens avec Matthieu GALEY)* – Le livre de Poche - Editions du Centurion - 1980

Georges BANU (Ouvrage collectif sous la direction de) - *De la parole aux chants* - – Actes Sud Papiers -1995

ESSAIS

Joseph DANAN - *Le théâtre de la pensée* - Collection Villégiatures / Essais - Editions Médiante 1995

EXPOSITION

Juifs de France pendant la Grande Guerre - Centre d'art et d'histoire du judaïsme du 16 Février au 29 Mai 2005

FEUILLETON TELEVISUEL

Jean-Pierre RICHARD - *Marie-Galante* – 1992

FILMOGRAPHIE

- G.W. PABST - *Loulou* - 1929
G.W. PABST - *Le journal d'une fille perdue* - 1929
G.W. PABST - *L'Opéra de quat'sous* - 1930
G.W. PABST - *L'Atlantide* 1932
Raymond BERNARD - *Les Misérables* - 1933
Henry KING - *Marie-Galante* - 1934
Jacques DEVAL – *Tovaritch* - 1935
Jacques DEVAL - *Club de femmes* - 1936
Julien DUVIVIER - *Pepe le Moko* - 1936
Anatole LITVAK - *Tovarich* - 1937
Marcel CARNE - *Le jour se lève* - 1939
Michael CURTIZ - *Casablanca* - 1942
Jacques DEVAL - *L'invité du mardi* - 1949
Jean-Pierre MELVILLE - *Quand tu liras cette lettre* - 1953
Alain RESNAIS - *L'année dernière à Marienbad* - 1960
Marguerite DURAS - *India Song* - 1974
Stanley KUBRICK – *Shining* - 1980
Pedro ALMODOVAR - *Kika* - 1993
David LYNCH – *Mulholland drive* - 2001

OUVRAGES HISTORIQUES

- Claude DUNETON avec la collaboration d'Emmanuelle BIGOT - *Histoire de la chanson française des origines à 1780* - Editions du Seuil - 1998
Claude DUNETON avec la collaboration d'Emmanuelle BIGOT - *Histoire de la chanson française de 1780 à 1860* - Editions du Seuil - 1998
Raymond RUFFIN - *Les espionnes du vingtième siècle* – France Empire - 2000

PARTITIONS

- Musique de Kurt WEILL, paroles de Jacques DEVAL - Partition d'orchestre de *Marie-Galante* (*Introduction dancing Paso-doble, Introduction Ouverture, Intermezzo, Les Filles de Bordeaux, Marche de l'armée panaméenne, Scène au dancing Fox-Trot, J'attends un navire, Le roi d'Aquitaine, Le train du Ciel, Le grand Lustucru*) – HEUGEL LEDUC - 1934

Musique de Kurt WEILL, paroles de Jacques DEVAL - *Marie-Galante* sept numéros pour piano et chant (*Les Filles de Bordeaux, Marche de l'armée panaméenne, Scène au dancing Fox-Trot, J'attends un navire, Le roi d'Aquitaine, Le train du Ciel, Le grand Lustucru*) – HEUGEL LEDUC - Copyright 1934

Musique de Kurt WEILL, paroles de Roger FERNAY - *Youkali* , Tango-Habanera – HEUGEL LEDUC - Copyright 1946

Musique de Kurt WEILL - partitions manuscrites – *Je ne suis pas un ange, Prière des nègres, J'ai une âme blanche, Tengo quatorce años, El arreglo religioso, Yo le dice al caporal,* Fondation Kurt WEILL

RECUEIL D'ARTICLES

Recueil d'extraits de presse concernant la création de *Marie-Galante* en 1934 - Bibliothèque Nationale Département des Arts du Spectacle

Recueil d'extraits de presse concernant la reprise de *Marie-Galante* en 1973 - Bibliothèque Nationale Département des Arts du Spectacle

Pascal HUYNH (Présentation d'articles) - *Kurt WEILL, de Berlin à BROADWAY* – Articles sur Kurt WEILL ou écrits par lui - Editions PLUME -1993

RECUEIL DE CHANTS

Marguerite YOURCENAR (commentaires et traductions de) - *Fleuve profond, sombre rivière* - Editions GALLIMARD - 1964

ROMANS

André BRETON - *Nadja* - Collection Folio - GALLIMARD - 1998 Copyright 1964

Francis CARCO - *Jésus la Caille* – Bibliothèque - ALBIN MICHEL 1985 Copyright 1932

Jacques DEVAL - *Marie-Galante* – ALBIN MICHEL - 1931

Jacques DEVAL - Pointes sèches originales de Jacques BOULLAIRE - *Marie-Galante* – Cercle GROLIER - 1954

Jacques DEVAL - Illustrations de C.-A. EDELMANN gravées sur bois par G. BELTRAND - *Marie-Galante* - Editions MORNAY – 1935

Francis Scott FITZGERALD – Texte français de Jacques TOURNIER - *Tendre est la nuit* – Editions BELFOND - 1985 Copyright CHARLES SCRIBNER'S SONS 1933 1934

Jean GENET – *Querelle de Brest* - L'imaginaire - GALLIMARD 1990 Copyright 1953

SCENARIO DE FEUILLETON TELEVISUEL

Jean-Pierre RICHARD, Louis VALENTIN adaptation et dialogues d'après l'oeuvre de Jacques DEVAL - *Marie-Galante* feuilleton en quatre épisodes (*Josuah, Le sphinx, El Gato Loco, Santa Eloïsa*) – Les Films du Triangle - 1990

TEXTE, THEÂTRE, FILM

Marguerite DURAS - *India Song* – L'imaginaire – GALLIMARD - 1991 Copyright 1973

THEÂTRE

Bertolt BRECHT - Texte français de Jean-Claude HEMERY – *L'Opéra de quat'sous (Die Dreigroschenoper)* - Editions de L'arche - 1986 Copyright 1959, 1974

Jacques DEVAL - *Marie-Galante* – manuscrit disponible chez HEUGEL LEDUC - 1934

Jacques DEVAL - *Marie-Galante* – manuscrit disponible à la bibliothèque de la SACD - 1934

Jacques DEVAL - *Prière pour les vivants* – ALBIN MICHEL - 1934

Jacques DEVAL - *Tovaritch* – La Petite Illustration numéro 360 - Décembre 1934

Jean GENET - *Les Nègres* - L'ARBALETE - 1987 Copyright 1958, 1960, 1965

Henrik IBSEN – Texte français Régis ROYER - *Peer Gynt* - GARNIER FLAMMARION - 1994

OLAF et PALAU - *Les détraquées* dans *Le Grand GUIGNOL* préface et notices de Agnès PIERRON- Bouquins - Robert LAFFONT - 1995

