

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le CDN de Sartrouville et des Yvelines. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

## L'Opéra de quat'sous



de Bertolt Brecht,  
musique Kurt Weill,  
mise en scène Laurent Fréchuret,  
direction musicale Samuel Jean

Du 4 au 21 octobre 2011 au CDN de Sartrouville et des Yvelines

© JEAN-MARC LOBBÉ / PHOTO DE RÉPÉTITION

## Édito

Plus de quatre-vingts ans après la première de *L'Opéra de quat'sous*, l'œuvre a-t-elle perdu de sa modernité, de son acuité ? « Non », répondent en chœur tous les metteurs en scène qui, de par le monde, plébiscitent cet « opéra », devenu une des œuvres les plus populaires du répertoire. Et effectivement, entre l'Angleterre de 1728, l'Allemagne à la veille de la crise de 1929 et le contexte actuel, marqué par la crise économique, la remise en cause du pouvoir de l'argent et le questionnement sur l'homme, que d'échos ! C'est la même « danse au bord du volcan – à quatre pas de la descente aux enfers<sup>1</sup> » ! Après Laurent Pelly à la Comédie-Française, Laurent Fréchuret, directeur du CDN de Sartrouville et des Yvelines, s'empare de ce matériau pour son ouverture de saison. Pour lui, « cette tragique thématique est l'occasion de jouer avec urgence une comédie pour résister par le plaisir, de démontrer joyeusement et en musique, l'absurdité d'un système et la potentielle cruauté humaine<sup>2</sup> ».

Ce dossier proposera, après une « ouverture » visuelle, musicale et textuelle pour une mise en appétit – dégustation, une réflexion sur la distanciation mettant ainsi en lumière les positions très novatrices, tant du point de vue dramaturgique que du point de vue musical. On verra aussi combien Brecht et Weill sont nourris de sources et d'influences diverses. Dans un second temps, l'observation d'affiches, la remémoration du spectacle et l'analyse des partis pris de Laurent Fréchuret et de son équipe permettront de mesurer l'originalité du projet que l'on pourra comparer avec d'autres mises en scène comme celles de Strehler, Wilson, Schiavetti et Pelly.

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr> l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée ».

**Avant de voir le spectacle :**  
**la représentation en appétit !**

**Distanciation brechtienne  
et théâtre épique** [page 5]

**Vers un renouveau du genre  
lyrique : l'opéra épique  
de Kurt Weill** [page 6]

**L'Opéra de quat'sous :  
les origines** [page 7]

**Fable et personnages** [page 11]

**Accueil et postérité de l'œuvre**  
[page 14]

**Rebonds et résonances**  
[page 15]

**Après la représentation :**  
 **pistes de travail**

**Juste avant le spectacle :**  
**l'affiche** [page 16]

**D'un quat'sous à l'autre**  
[page 17]

**Les partis pris  
de Laurent Fréchuret,  
metteur en scène** [page 19]

**Les mots de Nine de Montal,  
comédienne** [page 20]

**Interview de Samuel Jean,  
directeur musical** [page 21]

**Interview de Thierry Gibault,  
Mackie-le-surineur** [page 23]

**Remémoration** [page 24]

**Scénographie** [page 28]

**Annexes** [page 31]

1. Gérald Garutti pour le CDN de Sartrouville.

2. Note d'intention, Laurent Fréchuret, Édouard Signolet.

Avant de voir le spectacle

## La représentation en appétit !

n°135 | octobre 2011

→ **Observez le tableau de Kirchner, *Postdamer Platz*. Quelle impression produit-il ? Comment s'y exprime la violence du monde ?**

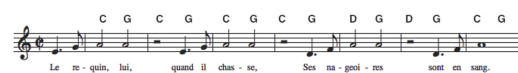
Une image du tableau est disponible à l'adresse suivante : [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Ernst\\_Ludwig\\_Kirchner\\_-\\_Potsdamer\\_Platz.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Ernst_Ludwig_Kirchner_-_Potsdamer_Platz.jpg)

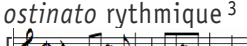
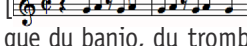
Le tableau montre une place de Berlin vue en légère contreplongée, avec une perspective complètement déformée. Au premier plan, deux femmes sophistiquées – chapeaux à plumes et voilette, bottines à hauts talons, plutôt « cocottes » que bourgeoises – sont réunies sur la place, qui semble un podium où elles s'exhiberaient, mais elles ne se regardent pas. L'une d'elles, de face, paraît fixer le spectateur du tableau, avec des pupilles vides, ce qui met assez mal à l'aise. L'autre, de profil, a une posture crispée et d'étranges cheveux rouges. Au second plan, des silhouettes masculines sans visages semblent hésiter à descendre du trottoir pour marcher dans la rue, représentée par des hachures dans un dégradé de verts qui fait penser à une eau dangereuse. Les visages comme les rues et les immeubles sont anguleux. Les coups de pinceaux forment des gerbes explosives. Les couleurs sont contrastées : noir ou bleu foncé, vert, rouge, tranchent sur un dégradé de gris. En fin de compte, le tableau laisse une impression de dureté et de violence, mais aussi d'énergie, il est caractéristique de l'esthétique expressionniste.

L'expressionnisme est un mouvement pictural et littéraire né en Allemagne au début du XX<sup>e</sup> siècle. Kirchner est l'un de ses fondateurs, avec le mouvement *Die Brücke*, qui tente de faire vivre une communauté artistique créatrice d'un art nouveau. Luttant contre un art bourgeois qui se fixerait pour but de représenter la réalité et contre l'impressionnisme qui tente de recréer ce que reçoivent les sens, les peintres expressionnistes s'attachent à montrer un monde transformé par l'angoisse intérieure : des corps désarticulés (Egon Schiele, Edvard Munch), des caricatures (Otto Dix, Georg Grosz), des cadavres (Gottfried Benn), des villes hostiles, ou des abstractions. Ils utilisent notamment la technique de la gravure sur bois et en peinture, les couleurs violentes des fauvistes français. Brecht est d'abord largement influencé par ce mouvement, avant de le critiquer pour préférer la réflexion à l'émotion.

→ **Écoutez la *Complainte de Mackie* et déterminez les principales caractéristiques musicales de ce *song*.**

Première pièce de l'opéra composée par Weill, la *Complainte de Mackie* met en musique le catalogue des méfaits de Mackie-le-Surineur.



Sur un thème musical simple de quatre mesures construit sur un accord de *do* majeur avec la sixte ajoutée (*la*), ce *song* annonce les principaux traits de l'esthétique de Weill. Par l'usage de la sixte ajoutée (*la*), d'un *ostinato* rythmique<sup>3</sup> [  ], de syncopes<sup>4</sup> [  ] lors de la 3<sup>e</sup> strophe ainsi que du banjo, du trombone ou encore des saxophones, tout ici fait référence à l'esthétique du jazz et notamment du blues. Mais le style de Weill ne se résume pas à l'utilisation d'aspects propres à la musique populaire. Point de départ, ces éléments jazzistiques sont complètement assimilés au langage du compositeur qui profite de la structure du texte pour réaliser une savante variation orchestrale, insérer un canon entre les vents et le piano à la 5<sup>e</sup> strophe, mais aussi un contrechant<sup>5</sup> descendant chromatique à la 6<sup>e</sup> et dernière strophe, montrant ainsi la véritable facette de « Mackie aux gants blancs ».



→ **Lisez un extrait de la *Complainte de Mackie* dans l'espace à plusieurs voix – debout dans la classe (fin du 1<sup>er</sup> finale de « Bien sûr, je n'ai que trop raison » à la fin du refrain suivant, en ajoutant la didascalie « la Bible à la main »). Quelles hypothèses pouvez-vous formuler sur la pièce (personnages, thèmes, contexte) ?**

*L'Opéra de quat'sous* est une œuvre très pessimiste. Le personnage croit non seulement que la vie est dure et que tout le monde n'a pas à manger, mais qu'aucune solidarité n'existe entre les hommes, même à l'intérieur d'un couple ou d'une famille, et que la violence est la seule réponse aux difficultés.

La pièce promet des trahisons entre les personnages, dans un contexte de crise économique qui nous rapproche de Brecht.

Peachum parle « la Bible à la main », il semble donc représenter la religion chrétienne, et en même temps il ne croit pas à l'amour ni à une

3. Procédé musical qui consiste à répéter inlassablement un même motif rythmique.

4. C'est une note jouée sur un temps faible et prolongée sur le temps suivant.

5. Ligne mélodique qui accompagne le thème principal.

amélioration possible, ce qui paraît étrange pour un chrétien.

Enfin, il répète son constat dans un refrain, chanté ou dit en chœur, il tient des propos terribles sous une forme légère.

En conclusion, la pièce paraît pessimiste et moralisatrice, mais emprunte une forme distrayante.

→ On peut proposer aux élèves un débat : **peut-on rester humain quand on souffre ? / A-t-on le droit d'être violent quand on manque de tout ?**

→ **Faites une recherche sur la biographie de Brecht et/ou de Weill.**

### Bertolt Brecht (1898-1956)

Bertolt Brecht est né en 1898 à Augsburg en Allemagne, d'un père catholique et d'une mère protestante. Élevé dans la religion protestante, il met rapidement en cause l'héroïsme patriotique et manque, dès 1914, de se faire exclure de son lycée pour les idées subversives de ses premiers écrits. Il s'inscrit en faculté de philosophie et suit le séminaire de théâtre d'Arthur Kutsher, un ami de Wedekind.

En 1917, il parvient à se faire dispenser du front mais est mobilisé comme infirmier. À partir de 1919, il fréquente les cercles socialistes et artistiques de Munich. Ses premières pièces, *Baal* (1918), *Tambours dans la nuit* (1919) et *Dans la jungle des villes* (1921) sont inspirées du mouvement expressionniste, qui cherche à exprimer sous une forme plastique le malaise de la civilisation.

En 1924, Brecht s'installe à Berlin où il devient dramaturge du Deutsches Theater de Max Reinhardt et écrit dans de nombreux journaux. En 1927, il collabore avec Piscator pour *Schweyk* et avec Kurt Weill pour *Le Petit Mahagonny*. Il écrit un article sur le « théâtre épique » dans *Die frankfurter Zeitung* et publie un recueil de poèmes, les *Sermons domestiques*. *L'Opéra de quat'sous*, créé en 1928 au Schiffbauerdammtheater de Berlin, lui apporte son premier triomphe. Brecht lit Marx et cherche une nouvelle forme de théâtre. Il met au point, peu à peu, l'idée d'un théâtre épique lié à la

notion de distanciation et écrit plusieurs pièces ainsi que de nombreux articles théoriques. Il épouse Hélène Weigel en 1929.

À l'arrivée de Hitler au pouvoir, en 1933, les livres de Brecht sont brûlés par les nazis. Brecht s'exile successivement dans plusieurs pays d'Europe puis aux États-Unis et sera déchu de la nationalité allemande en 1935. Il écrit alors de grandes pièces sur la guerre et l'oppression (*Les Fusils de Mère Carrar* en 1937, *Grand'peur et misère du III<sup>e</sup> Reich*, *La vie de Galilée* en 1938, *Mère Courage et ses enfants* en 1939, *La Résistible ascension d'Arturo Ui* en 1941 et d'autres encore) et travaille à des scénarios de films. En 1943, il retourne à New York et fréquente Piscator.

En 1947, il est convoqué devant la commission des activités anti-américaines dirigée par le sénateur Mac Carthy ; il quitte alors les États-Unis et s'installe près de Zürich puis à Berlin-est, où il fonde avec sa femme le Berliner Ensemble. Il publie alors des écrits théoriques comme le *Petit Organon pour le théâtre* (1948) et met en scène de nombreuses pièces.

En 1949, les époux Brecht obtiennent la nationalité autrichienne. En 1954, Le Berliner Ensemble quitte le Deutsches Theater et s'installe au Theatre Am Schifferbauerdamm ; il participe au Festival international de Paris en 1954 et 1955. Brecht meurt d'un infarctus en 1956.

### Kurt Weill (1900-1950)

Né à Dessau en Allemagne le 2 mars 1900, Kurt Weill commence des études musicales à l'École supérieure de Berlin en 1918 auprès de Ferruccio Busoni. Si le jeune compositeur réalise auprès du maître que les thèmes mélodiques les plus naïfs peuvent voisiner avec les idées formelles et dramatiques particulièrement abouties, l'une des leçons les plus significatives qu'il tira de l'enseignement de son professeur peut se résumer en une phrase : « Ne craignez pas la banalité ».

→ **Comparez un extrait du *Concerto pour violon* (1925) de Kurt Weill avec la « Ballade du souteneur » de *L'Opéra de quat'sous* (1928).**

Très proche des esthétiques de Gustav Mahler, de Schoenberg ainsi que d'Igor Stravinski au début des années vingt, Kurt Weill, figure emblématique de la *Neue Musik*, prend une toute nouvelle direction à l'issue de la création de son *Concerto pour violon* en 1925. Cette transformation stylistique s'opère à la suite de deux rencontres déterminantes dans la vie du jeune Kurt Weill : celle de sa future épouse, Lotte Lenya, en 1924, et celle de son « mentor littéraire », Bertolt Brecht, en 1927. Dès leur première collaboration pour *Mahagonny Songspiel* en 1927, le style musical de Weill se métamorphose et s'oriente, à l'image du mouvement néoclassique en France, vers une musique plus

accessible. Références aux musicales populaires, savantes, le tout aux accents et aux couleurs jazzistiques : voilà ce qui fit le succès de *L'Opéra de quat'sous*, de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* et surtout, de Kurt Weill dans le monde entier. Mais ce mélange des genres, aux rythmes de « jazz négroïde devant amener la musique allemande à sa perte<sup>6</sup> » n'est pas du goût des nazis au pouvoir. Le compositeur allemand part pour Paris en 1933, avant de s'exiler aux États-Unis en 1935. Là-bas, il tisse des liens avec Maxwell Anderson, Elia Kazan, Ira Gershwin qui l'amènent à collaborer avec les théâtres de Broadway où il connaît un grand succès avec

*Lady in Dark* et *One Touch of Venus*. Kurt Weill est maintenant un américain à part entière. Il ne regarde plus derrière lui. « L'Amérique représente pour [lui] le développement de ce qu'[il] a accompli en Europe ; et [il] est heureux que ce soit [his] country !<sup>7</sup> » et c'est à ce titre là qu'il participe à l'effort de guerre en entrant dans l'organisation *Fight For Freedom* et compose des œuvres liées à la situation. Après avoir composé *Street Scene* (1947) qui est une sorte de synthèse de son expérience américaine, *Down in the Valley* (1948) et *Lost in the Stars* (1949), l'état de santé de Kurt Weill s'aggrave subitement et il meurt le 3 avril 1950 à New York.



6. in HUYNH Pascal, *Kurt Weill ou la conquête des masses*, Actes Sud, Arles, 2000, p. 173.

7. *New York Times*, 7 septembre 1941.

## DISTANCIATION BRECHTIENNE ET THÉÂTRE ÉPIQUE<sup>8</sup>

| n°135 | octobre 2011 |

→ Dans quel contexte Brecht et Weill composent-ils cette œuvre ?<sup>9</sup> Que peut-on en conclure sur la portée sociale et politique que Brecht accorde au théâtre ? Relisez la note historique. Quelle mise en relation faites-vous avec la société actuelle ?

→ Écoutez le premier ou le second finale et relevez les éléments de critique sociale et politique présents. Pensez-vous que ce propos soit toujours vrai ? Justifiez.

→ À votre avis, le théâtre peut-il modifier les comportements ? (On pourrait organiser cela sous forme de débat.)

Dans *L'Opéra de quat'sous*, Brecht adopte une attitude polémique en affrontant directement la société de son époque, il compose un véritable manifeste anti-capitaliste. On peut citer Juliette Garrigues qui écrit : « Pour Weill et Brecht, l'opéra doit transmettre un message. Écrire une œuvre didactique dénonçant sous couvert d'une fable les injustices de la société, démonter les mécanismes du capitalisme, mettre en lumière les compromissions et l'hypocrisie de la bourgeoisie, tel est le sens de leur collaboration [...] C'est la corruption de la république de Weimar qui est accusée<sup>10</sup> ».

→ Brecht opposera, dans un tableau célèbre, les notions de théâtre dramatique (qu'il rejette) et de théâtre épique (qu'il défend). Observez et comparez les deux colonnes de ce tableau. (*Écrits sur le théâtre*, t. II, L'Arche). On pourra s'appuyer sur certaines antithèses significatives, telles que « Le spectateur est plongé dans quelque chose » / Le spectateur est placé devant<sup>11</sup> quelque chose » ; L'homme est immuable » / L'homme qui se transforme et transforme. » Ou encore : « Sentiment » / « Raison ». Enfin : « Il en sera toujours ainsi. – La douleur de cet être me bouleverse parce qu'il n'y a pas d'issue pour lui » / « Il faut que cela cesse. – La douleur de cet être me bouleverse parce qu'il y aurait tout de même une issue pour lui. »

Définition de la distanciation : « Le terme "distanciation" (allemand *Verfremdung*), par lequel il faut entendre le mouvement fait pour prendre du recul, recouvre dans la théorie et dans la pratique brechtiennes du théâtre épique à la fois un concept de portée philosophique et les techniques mises en œuvre pour produire l'effet d'éloignement (*Verfremdungseffekt*)<sup>12</sup>. » Rejetant l'identification au personnage, Brecht revendique une distance entre le spectacle (ses



© JEAN-MARC LOBBÉ / PHOTO DE RÉPÉTITION

personnages, leurs sentiments, les événements) et les spectateurs ; il prône, de ce fait, l'exercice du jugement critique et de la raison. Notons, cependant, que pour Brecht, cette attitude n'est pas incompatible avec le fait de conserver des sentiments à l'égard des personnages. Ainsi, il déclare : « Le théâtre épique ne combat pas les émotions, mais au lieu de se borner à les susciter, il les soumet à l'examen. C'est le théâtre courant qui, en éliminant pratiquement la raison, commet la faute de séparer la raison et le sentiment. À la moindre tentative d'introduire un brin de raison dans la pratique théâtrale, les adeptes de ce théâtre se mettent à hurler qu'on veut exterminer les sentiments<sup>13</sup> ».

Brecht pense le rapport scène/salle en termes d'opposition et veut rompre avec une conception traditionnelle du théâtre, à la fois dans l'écriture, la mise en scène, le jeu et la relation du spectateur au spectacle. Le public n'est plus cette « masse hypnotisée », « mais une assemblée de personnes intéressées qui pensent différemment et à qui on demande de prendre position sur ce qui est montré<sup>14</sup> ».

À l'origine de la théorie brechtienne, on relève l'influence du théâtre asiatique et du théâtre de foire, sans doute celle des formalistes russes mais aussi l'importance, pour Bertolt Brecht, de l'Histoire et du fait politique. La distanciation existait avant Brecht, c'est son emploi systématique et surtout sa fonction subversive qui sont fondamentalement novateurs. Dès 1926, dans

8. Le mot « épique » est pris dans l'acception suivante : qui relève de la narration et non de l'action.

9. Voir en annexe « L'Allemagne en 1928 ».

10. Juliette Garrigues, article « L'Opéra de quat'sous », *Encyclopédie Universalis*.

11. Souligné par nous.

12. *Encyclopédie Universalis*, article « distanciation ».

13. BRECHT Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, L'Arche, Paris, 1999, p. 47.

14. *Encyclopédie Universalis*, article « théâtre épique ».

*Homme pour homme*, Brecht, en instaurant une dimension parodique, met en place les prémices de sa théorie du théâtre épique, mais c'est avec *Mahagonny* puis avec *L'Opéra de quat'sous*, que le bouleversement devient particulièrement évident. Par la suite, Brecht intensifiera l'aspect didactique de son théâtre avec les *Lehrstücke* (littéralement « pièces pour apprendre »). Puis, son adhésion à la pensée marxiste le conduira à formaliser ses idées dans un certain nombre de textes ou déclarations dont la *Nouvelle Technique d'art dramatique* (1935) et plus tardivement dans le *Petit Organon pour le théâtre* en 1948. Ces écrits seront rassemblés dans les *Écrits sur le théâtre* (1963).

Dès *L'Opéra de quat'sous*, Brecht emploie un certain nombre de procédés dramaturgiques et scéniques pour rompre plus radicalement avec le théâtre dit « dramatique ». La théâtralité est exhibée pour éviter de sombrer dans l'illusion d'un théâtre « opium du peuple ». Parmi les procédés mis en œuvre, on notera : l'emploi d'éclairages directs, la présence de panneaux qui commentent l'action (dont les effets ne sont pas sans rappeler le cinéma muet), l'insertion d'images, le petit rideau à mi-hauteur sur son fil de métal, les matières frustrées des costumes, la mise en évidence de la machinerie... En ce qui concerne le jeu de l'acteur, Brecht prône le caractère artificiel de la diction, la mise à distance du personnage par le *gestus* (geste codifié)<sup>15</sup>, l'utilisation de la narration et de la troisième personne. Enfin, caractéristique forte de la composition dramaturgique, il opte pour une esthétique de la rupture : la pièce procède par sauts, bonds et ruptures, sa fluidité est mise à mal par la présence des *songs*, composante absolument essentielle du théâtre épique.

→ En lisant l'ouverture et la clôture de la pièce (voir en annexes), ou tout autre passage, analysez et commentez tous les éléments qui vous paraissent relever de la distanciation.

On pourra noter par exemple :

- le personnage de l'annoncier ;
- les *songs* qui interrompent et commentent l'action. À chaque fois ou presque que Brecht introduit un *song*, il le fait précéder de la didascalie suivante : « Éclairage de *song* ; lumière dorée. L'orgue s'illumine. Des cintres descendent trois lampes au bout d'une perche. On lit sur les panneaux : LE CHANT DES CANONS » (p. 30<sup>16</sup>). Ou encore : « Éclairage de *song* : lumière dorée. L'orgue s'illumine. Trois lampes descendent des cintres au bout d'une perche, et sur les panneaux, on lit : LE DUO DE LA JALOUSIE ». (p. 59) ;
- Brecht mentionne aussi le fameux petit rideau (que l'on nomme parfois « tympan » et qui s'oppose au traditionnel grand rideau de velours rouge) : « RIDEAU / Jenny apparaît devant le rideau, avec un orgue de barbarie ; elle chante : LE SONG DE SALOMON ». (p. 75) ;
- l'abandon du « quatrième mur » (mur invisible entre la salle et la scène qui donne à voir le plateau comme un monde clos où règne l'illusion) marque la différence entre réalité et illusion grâce aux adresses face public (à différencier de l'aparté qui est une convention du théâtre traditionnel) ;
- le comédien montre le personnage, il n'essaie pas de le vivre, ainsi il rejette l'identification que, par conséquent, le spectateur ne vivra pas non plus (notes de Brecht). On observe un effet de double énonciation avec Peachum, par exemple ;
- le dénouement : au moment le plus pathétique, le dramaturge opère un décrochement total avec la fiction.

## VERS UN RENOUVEAU DU GENRE LYRIQUE = L'OPÉRA ÉPIQUE DE KURT WEILL

→ Comparez le duo d'amour de Tristan et Isolde dans l'œuvre éponyme de Wagner (acte II, scène II) avec le *Chant d'amour* de Polly et Mackie (acte II, scène IV). Quelles sont les caractéristiques musicales de chacun des extraits ? Par quels procédés musicaux, Weill essaie-t-il d'actualiser le genre de l'opéra et de le rendre accessible à un plus large public ?

À l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, c'est avec la question suivante : « À quels moments la musique est-elle indispensable sur scène ? », posée dans son article « De l'avenir de l'opéra<sup>17</sup> », puis avec la création en 1924 de son *Doktor Faust* que Busoni,

professeur de Weill, donne une nouvelle impulsion au genre qui avait fait l'objet de nombreuses attaques : l'opéra. À partir de cette époque, en effet, cette forme musicale ne représente plus « un genre musical fermé », comme le souligne Pascal Huynh : « mais il s'insère à nouveau dans le complexe général de la musique pure et revendique les mêmes droits<sup>18</sup> ». Dans cette perspective, Weill va poursuivre les idées de son maître et développer sa propre conception de l'opéra. Il va, dans un premier temps, travailler avec Georg Kaiser pour la création du *Protagoniste* en 1926 où « les grands moments d'action ne pouvaient être exprimés que par la musique<sup>19</sup> », puis avec

15. Dans le *Petit Organon sur le théâtre*, chap. 48, Brecht écrit : « À aucun moment il [le comédien] ne se laisse aller à une complète métamorphose. Un jugement du genre : "Il ne jouait pas le rôle de Lear, il était Lear", serait pour lui le pire des éreintements ».

16. Les numéros de page font référence à *L'Opéra de quat'sous* paru aux éditions L'Arche.

17. BUSONI Ferruccio, « De l'avenir de la musique », in *Vossische Zeitung*, mars 1913, Berlin.

18. HUYNH Pascal, *Kurt Weill ou la conquête des masses*, Actes sud, Arles, p. 74.

19. *Ibid.*, p. 50.

Yvan Goll pour l'opéra-ballet le *Royal Palace*. Dans cette dernière œuvre, le compositeur marque une avancée notable dans son esthétique du genre lyrique. L'opéra devient pour lui une véritable forme mixte, adoptant conjointement la composition continue – *durchkomponiert* – et le principe de la revue, afin de rendre son œuvre accessible à un plus large public. De cette composition qui mêle déjà des sonorités de jazz et des rythmes de danses, le tout dans une tonalité « libre », va s'amorcer une vraie réflexion et donner naissance, dans un premier temps, à une courte pièce dramatique en collaboration avec Brecht, *Mahagonny Songspiel*, avant d'atteindre l'idéal de son projet d'opéra épique avec *L'Opéra de quat'sous* en 1928.

→ Relevez les différentes pièces musicales composées par Weill. À quel moment de l'action dramatique se situent-elles ? Quelles sont leurs fonctions au sein de l'œuvre de Brecht ?

Dans la perspective d'affranchir les frontières qui existent entre le théâtre et l'opéra et ainsi de s'éloigner de la tradition lyrique du siècle précédent, Brecht et Weill se détachent de l'alternance de récitatifs et d'arias, propre à ce genre et au concept de la mélodie continue de Wagner. Des *songs*, petites pièces musicales autonomes sur des rythmes et des tournures mélodiques propres aux musiques populaires de l'époque, interprétées par des acteurs et une formation à géométrie variable<sup>20</sup>, interrompent fréquemment l'action et sont même parfois interrompus par l'action comme pour le *Chant de la vanité de l'effort humain* ou *l'Épître* de Mackie. Loin des dérives de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et notamment du verisme italien, les *songs* de Weill ne cherchent pas à développer le contenu affectif de l'action. Ils ne sont quasiment jamais à la première personne. Ils décrivent un état de fait ou une morale par des gestes et des propos fondamentaux courants. « J'avais une action réa-

liste, la musique devait donc s'y opposer, puisque telle n'est pas sa nature<sup>21</sup> » : voilà les propos tenus par Weill après la création de son opéra.

→ À partir de l'écoute du *Chant de Barbara*, déterminez quels sont les procédés musicaux utilisés par le compositeur pour arriver à ses fins.

Dans ce *song*, comme dans tous ceux présents dans *L'Opéra de quat'sous*, Weill attache une attention particulière à la prosodie du texte qu'il met en musique. Des accents naturels, de la division entre les syllabes courtes et longues ou encore de l'introduction de silences, comme dans le passage où Polly dit « Moi je lui dirai : Non ! », tout est ici respecté par le compositeur.



Mais le gestuel musical de Weill ne se limite pas seulement à la fixation rythmique du texte, il peut également s'exprimer par l'élargissement mélodique, harmonique ou rythmique en lien avec l'événement, comme dans le passage musical qui précède « Je ne serais pas intimidée », ou encore à la fin de la dernière strophe lorsque les saxophones, la trompette, le tuba et le banjo viennent s'ajouter au piano au moment où Polly chante : « On n'avait plus qu'à s'mettre au lit sans façon ». Le compositeur souligne tous les traits et positions des personnages mis en scène et il ira même plus loin dans la *Ballade du souteneur*. « Il applique », en effet, comme le souligne Pascal Huynh, « la théorie du *gestus* qui transpose dans la sphère musicale la dimension sociale et psychologique du rapport humain<sup>22</sup> », notamment dans la deuxième strophe interprétée par Jenny avec l'usage d'un contrechant descendant du sax ténor et l'usage de la trompette en sourdine.

20. Cf. synopsis de *L'Opéra de quat'sous* en annexe.

21. WEILL Kurt, *Korrespondenz über Dreigroschenoper*, lettre de janvier 1929, in HUYNH Pascal, *Kurt Weill, De Berlin à Broadway*, Plume, 1993.

22. HUYNH Pascal, *ibid.*, p. 116.

23. « Beau chant » en italien, le *bel canto* est un style de chant fondé sur la recherche du timbre et de la virtuosité vocale.

24. in CHEYRONNAUD Jacques, « La chanson sur timbre », *Sept chansons*, CNDP, Poitiers, 2009, p. 59.

25. Le *Captain Macheath* n'était autre que le premier britannique, le Lord Walpole !

26. Divertissement théâtral et musical satirique qui se compose d'une pièce parlée entrecoupée de pièces vocales.

27. Opéra-comique d'origine allemande dont les numéros musicaux sont entrecoupés par des dialogues parlés.

## L'OPÉRA DE QUAT'SOUS = LES ORIGINES

Au moment où règne sur la scène lyrique londonienne le *bel canto*<sup>23</sup>, Jonathan Swift émit l'idée, en 1716, de créer une « pastorale qui se déroulerait à Newgate parmi les voleurs et les putains qui s'y trouvent. » Douze ans plus tard, s'inspirant de la « comédie en vaudevilles<sup>24</sup> » française, John Gay et Johann Christoph Pepusch exauce le souhait de Swift. Transposant la réalité de la bourgeoisie anglaise dans le monde des gueux au vu et au su de tout le public<sup>25</sup>, les deux artistes britanniques créent le prototype du *ballad opera*<sup>26</sup> anglais. Sur une

soixantaine de pièces musicales issues de la tradition populaire et savante, réparties en trois actes, *L'Opéra des Gueux*, *The Beggar's Opera*, vit donc le jour au Lincoln's Inn Theater en 1728 pour le plus grand bonheur du public britannique. Si l'œuvre subit la censure, elle a ouvert le pas vers un nouveau genre d'opéra populaire en langue vernaculaire qui ne tardera pas à gagner toutes les contrées de l'Europe et notamment celle de l'Allemagne avec l'avènement du *singspiel*<sup>27</sup> au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

→ Pour aller plus loin, les élèves peuvent faire une recherche sur le *singspiel* dans l'œuvre de W. A. Mozart.

→ Comparez le synopsis du *Beggar's Opera* de Gay, présent en annexe, et celui de *L'Opéra de quat'sous* de Brecht, puis comparez les différents rôles présents pour chacune de ces œuvres.

Deux siècles plus tard, c'est la recherche d'une pièce pour ouvrir la saison du Theater am Schiffbauerdamm à Berlin, qui amena Ernst Joseph Aufricht, le directeur du théâtre, à s'intéresser à l'ouvrage de John Gay. Après la traduction allemande du livret réalisée par la plus fidèle collaboratrice de Bertolt Brecht, Elisabeth Hauptmann en 1927, le travail de Brecht et Weill s'accomplit, en compagnie de la femme du compositeur, Lotte Lenya, dans le Lavandou. Si Lockit devient Brown, Sukey Tawdry et bien d'autres disparaissent, Brecht conserve tout de même une grande part des personnages de l'ouvrage de Gay. Il s'inspire également forte-

ment de l'intrigue du *ballad opera* sans toutefois maintenir l'ancrage historique de l'auteur britannique, ni situer l'histoire dans le contexte de l'Allemagne des années trente. L'action se déroule à Londres, mais sous le règne de la reine Victoria (1837 à 1901). L'identification à des personnages réels disparaît alors complètement. En revanche, comme le souligne Bernard Dort, cité dans le *Théâtre en Europe*, « il opère par le truchement d'une image, presque un mythe : la représentation du "paradis" bourgeois et impérialiste, tel que, pour les Allemands, à la fin des années vingt, pouvait l'incarner la Londres victorienne<sup>28</sup> ». Brecht opère ainsi une sorte de réécriture, tout en créant une œuvre personnelle et originale. Cette filiation ou cet hommage revendiqués ne se limitent pas à Gay, car l'auteur va multiplier les échos et les références. Citons parmi ses principales sources : la Bible, mais aussi le poète français François Villon, *Dom Juan* de Molière, Rudyard Kipling, ainsi que *l'opéra seria*, l'opérette viennoise ou encore la musique de cabaret...

### Les sources musicales

Sur le plan musical, Weill s'inspire du modèle musical proposé par Pepusch. Une ouverture, dix-sept courtes mélodies aisément mémorisables, les *songs* et trois finales forment l'intégralité de l'œuvre. Mais là où il n'y avait qu'emprunts au répertoire populaire et savant de l'époque, Weill va plus loin et montre tout son génie en amplifiant le modèle proposé et en multipliant les références parodiques des différents genres musicaux de son temps.

→ Écoutez l'ouverture de *L'Opéra de quat'sous*. En combien de parties pouvez-vous diviser cette pièce ? Quelles en sont les principales caractéristiques musicales ?

Alors que les compositeurs du début du XX<sup>e</sup> siècle optent pour de courts préludes dans leurs ouvrages lyriques, Weill, dès les premières mesures de son œuvre, affirme ses intentions musicales et revisite le modèle de l'ouverture du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il reprend en effet la structure tripartite de cette pièce, en opposant une première partie d'écriture verticale à un *fugato*<sup>29</sup> avant la reprise des premières mesures, le tout avec des timbres et des harmonies propres à son époque. Mise en bouche de l'œuvre, l'ouverture n'est pas la seule forme à être revisitée. Le troisième finale qui dénoue le conflit de manière inattendue, tel le *deus ex machina* des œuvres du XVII<sup>e</sup> siècle, exploite et unifie tous les aspects fondamentaux de l'opéra : chœur, récitatif, *arioso*<sup>30</sup> et choral. Si pour cette dernière

pièce, Weill privilégie « la forme la plus pure et la plus originelle »<sup>31</sup>, il n'hésitera pas à parodier ou revisiter d'autres aspects de l'opéra, telle l'*aria di furia* ou *di furore de l'opéra seria*<sup>32</sup> du XVIII<sup>e</sup> siècle pour la mise en musique du *Duo de la jalousie*, ainsi que d'autres genres musicaux, telle la chanson de cabaret avec *Jenny-des-Corsaires*.

→ À quelles danses pouvez-vous rattacher les *songs* suivants : le *Chant des canons*, le *Chant d'amour* et la *Ballade du souteneur* ?

Le jazz et les musiques populaires sont dès les premières mesures de *L'Opéra de quat'sous*, au centre de la composition musicale de Weill. Si la *Complainte de Mackie* nous place immédiatement dans un univers musical hybride entre la musique de cabaret et du blues, le compositeur nous amènera tout au long de son œuvre dans des domaines sonores très éloignés et notamment celui de la danse. Une valse au *Boston-tempo* pour le *Chant d'amour*, un tango avec sa mélodie suave sur des rythmes syncopés pour la *Ballade du souteneur*, un fox-trot pour le *Chant des canons*, le tout accompagné, non pas par un orchestre symphonique, mais par un jazz band de sept musiciens<sup>33</sup> placé au dessus de la scène<sup>34</sup> : voilà quelques-unes des références musicales populaires sur lesquelles s'appuie Weill pour « renonce[r] à la position d'art pour art<sup>35</sup> » et atteindre son idéal du geste musical et de l'opéra épique.

28. DORT Bernard, *Théâtre en Europe*, n° 12, octobre 1986, p. 40.

29. Passage musical écrit dans le style de la fugue.

30. Genre musical hybride entre le récitatif et l'*aria*.

31. WEILL Kurt, *Korrespondenz über Dreigroschenoper*, lettre de janvier 1929, in HUYNH Pascal, Kurt Weill, *De Berlin à Broadway*, Plume, 1993.

32. Forme noble de l'opéra qui s'oppose à l'opéra-bouffe, *opéra buffa*, issue de la commedia dell'arte.

33. Cf. Nomenclature en annexe.

34. [www.threepennyopera.org/music.php](http://www.threepennyopera.org/music.php)  
35. WEILL Kurt, *ibid.*





William Hogarth, A Scene from The Beggar's Opera, Tate Gallery, Londres, 1731. © [HTTP://EN.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/FILE:WILLIAM\\_HOGARTH\\_016.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:William_Hogarth_016.jpg)

### L'Opéra de quat'sous et la Bible

→ Lisez l'extrait de la première scène en annexe et repérez les allusions faites à la Bible (le livre et le texte).

Peachum débute par « un cantique matinal » où il apostrophe le « mauvais chrétien », il cite ensuite le livre saint à de nombreuses reprises : « Dans la Bible, il y a peut-être quatre ou cinq maximes qui parlent au cœur ; quand on les a épuisées, on se retrouve sans gagne-pain. Tenez par exemple cet écriteau : "Donne et il te sera donné", depuis trois malheureuses semaines qu'il pend ici, il ne fait plus aucun effet. » (acte I, scène I, p. 9 et 10). Plus loin, lorsqu'il évoque le mariage de Polly, il dit : « Ma fille doit être pour moi ce qu'est le pain à l'affamé, (*il feuillette sa Bible...*) ça doit même être dit quelque part dans la Bible. » Du début à la fin de la pièce, la Bible est un accessoire fréquemment brandi par Peachum qui excelle dans l'art de la citation (acte I, scène I et finale principalement). Mais il n'est pas le seul, d'autres personnages assurent le relais : dans la *Ballade de l'esclavage des sens*, M<sup>me</sup> Peachum accuse : « il fait fi de la Bible, et le code, il s'en fout » (acte II, scène V, p. 47). Et Mackie, quand il rencontre Brown à Old Bailey, lui donne mauvaise conscience et commente en ironisant : « c'est un truc que je tiens de la Bible ».

→ Quel est l'objectif de Peachum lorsqu'il cite la Bible ? Quelle fonction accorder à la présence de la Bible dans l'œuvre ?

Peachum semble nourri de la parole biblique et s'y réfère très fréquemment, mais paradoxalement il montre en même temps son inanité parce

que le monde a changé, comme il le dit dans le *Premier finale de quat'sous* (p. 39) : « Le monde est pauvre, l'homme est mauvais ». Mackie n'est pas en reste, dans le deuxième finale, il justifie les comportements criminels : « Beaux messieurs, qui venez nous prêcher / De vivre honnête et de fuir le pêché / [...] Vous pouvez retourner ça dans tous les sens / La bouffe vient d'abord, ensuite la morale. » (p. 62 et 63).

Certains commentateurs ont aussi vu dans l'itinéraire de Mackie un parcours christique : de l'écurie (la crèche) au Golgotha ; pour preuve, ces mots de M<sup>me</sup> Peachum dans la *Ballade de l'esclavage des sens* : « Il commence même à comprendre enfin / Que le mont de Vénus sera son Golgotha » (acte III, scène VII, p. 66). Enfin, la grâce inespérée de Mackie n'est pas sans rappeler celle de Barabbas, ce voleur condamné à mort fut gracié pour la Pâque, Pilate voulait épargner Jésus, mais la foule lui préféra Barabbas, dans *L'Opéra de quat'sous*, l'exécution doit aussi avoir lieu un vendredi...

Brecht est né dans une famille chrétienne de Bavière : son père était catholique, sa mère protestante, il connaît parfaitement la Bible et la cite constamment ; mais, la pensée de Shopenhauer, puis l'effet désastreux de la guerre de 14-18, vont conduire la génération à laquelle appartient Brecht à vivre la crise puis la destruction des valeurs humanistes.

Pour Brecht, vivre c'est souffrir et la parole biblique apparaît cruellement décalée face à un monde impitoyable, où justement, c'est la notion même d'humanité qui est à reconstruire.

## L'Opéra de quat'sous et Villon

→ Voici quelques éléments biographiques sur le poète François Villon. Comparez-les avec la fiche sur le personnage Macheath (acte I, scène IV).

François Villon est né en 1431 ou 1432 à Paris dans une famille pauvre. Orphelin de père, il est adopté par un professeur de droit et chapelain, Guillaume de Villon, qui lui donne son nom et lui permet d'étudier. Bachelier puis licencié es lettres, Villon participe à des chahuts d'étudiants et à des bagarres avec la police. Il fréquente les tavernes et les bordels. Il participe à un vol et tue un prêtre qui l'a pris à partie. Il est arrêté, fuit, mène une vie errante puis il est rattrapé, incarcéré, torturé et condamné à être pendu. Il compose de nombreux poèmes, notamment *les Lais* et le *Testament*. Il est finalement acquitté en appel et on perd sa trace. Ses œuvres sont imprimées en 1489. Brecht semble s'être inspiré de la vie de Villon pour élaborer le personnage de Macheath : tous deux criminels, amis des prostituées, arrêtés puis échappés, condamnés à la pendaison puis sauvés.

→ De plus, Brecht inclut dans *L'Opéra de quat'sous* de nombreuses citations et allusions à des poèmes de Villon. Lisez quelques ballades de Villon, notamment *L'Épitaphe de Villon*, comparez ce texte avec la *Ballade de merci*.

• Le plus célèbre poème cité est *L'Épitaphe de Villon en forme de ballade* repris dans la *Ballade de merci* (p. 84-85, voir en annexe l'extrait des *Œuvres poétiques*) : « Frères humains qui après nous vivez / n'ayez les cœurs contre nous endurcis ». Macheath et Villon y appellent à l'indulgence du peuple à l'égard des délinquants. Brecht

reprend le thème général du poème, plusieurs vers, et y mêle des vers d'un autre poème de Villon, (*Testament* CLXXXV, Garnier Flammarion p. 282) : « Je crie à toutes gens merci ».

• Mackie emprisonné (p. 78) chante à voix basse une réécriture de *L'Épître à mes amis de Villon* (GF p. 334) : « Ayez pitié, ayez pitié de moi / À tout le moins, s'il vous plaît, mes amis. [...] le pauvre Mackie, le laisserez-vous là ? ; Le laisserez-vous là, le pauvre Villon ? »

• La relation de Mackie avec Jenny, chantée dans la *Ballade du souteneur* (p. 50), trouve sa source dans la *Ballade de la grosse Margot* de Villon (GF p. 242), dont Brecht reprend notamment le vers « dans ce bordel où nous tenons notre état ».

• C'est Villon aussi qui est l'auteur de la devise « Il n'est trésor que de vivre à son aise » (Brecht, *Ballade de bonne vie*, p. 53 ; Villon, *Testament*, *Les Contredits de Franc Gontier*, GF p. 228).

• Enfin, le *Song de Salomon* (p. 71 à 73) reprend le premier vers de chaque strophe de la *Ballade des dames du temps jadis* et la *Ballade des seigneurs du temps jadis* (GF p. 108 à 114), ainsi que le refrain et le thème général de la *Double ballade de Villon* (GF p. 142) : « puisque rien de ce que nous convoitons ne dure sur cette terre, sagesse, amour, pouvoir, célébrité, Bienheureux qui sait s'en passer ».

Le mot « ballade » lui-même, que Brecht adopte dans le titre de plusieurs de ses poèmes, est une référence à une forme poétique médiévale pratiquée par Villon.

Au-delà des reprises textuelles, Brecht trouve chez Villon toute une morale joyeuse du plaisir, qui repose paradoxalement sur le désespoir devant l'injustice des hommes et la menace de la mort.

n°135 | octobre 2011

36. « Épouseur à toutes mains » comme dit Sganarelle dans la pièce de Molière (acte I, scène I), / « Hypocrite, crapule, tu as donc deux femmes, monstre ? » dit Lucy (acte II, scène VI, p. 57).

37. On remarquera le son *i* en finale qui réunit séducteur et femmes séduites : Mackie/Polly, Jenny, Lucie... on a aussi Jackie, mais lui, s'appelle Tiger Brown !

38. *M'hai rese infelice*, extrait de *Deidamia*, (opéra d'Haendel de 1740) que l'on peut proposer pour étudier Brecht reprend, pour le *Chant des canons* que chantent Mackie et Peachum dans l'acte I, l'un des poèmes de Rudyard Kipling, écrits en hommage aux soldats de l'Empire britannique.

Le recueil en traduction allemande, *Balladen aus dem Biwak*, était en effet paru à Berlin en 1911.

39. Mélisme : dessin mélodique de plusieurs notes ornant des syllabes accentuées ou non d'un texte chanté. Synonyme : modulé. (Source : CNRTL).

## L'Opéra de quat'sous et le mythe de Don Juan

→ Comparez le *Duo de la jalousie* (voir en annexes) avec la scène IV de l'acte II du *Dom Juan* de Molière. On peut, dans un premier temps, proposer une lecture dans l'espace (debout) des deux passages et recueillir les impressions des élèves qui ne manqueront pas de relever les ressemblances. Pour prolonger la réflexion, on donnera la consigne suivante : si vous connaissez la pièce de Molière, comparez le parcours de Dom Juan et celui de Mackie ainsi que les dénouements.

À bien des égards, on peut rapprocher les séducteurs que sont Mackie et Dom Juan. Jeune marié volage<sup>36</sup>, beau parleur, menteur cynique, souteneur, Mackie aime les femmes et le leur fait savoir, passant de l'une à l'autre. À la

scène VI de l'acte II, Mackie se retrouve entre Polly et Lucie<sup>37</sup> au moment du *Duo de la jalousie*. Incontestablement, cet épisode renvoie à la scène IV de l'acte II du *Dom Juan* de Molière où le « grand seigneur méchant homme » réussit avec brio à abuser en même temps les deux paysannes Charlotte et Mathurine. Là où Molière usait magistralement de l'aparté (remarquable prestation de Michel Piccoli dans le téléfilm *Dom Juan ou le Festin de pierre* de Marcel Bluwal en 1965), Brecht et Weill introduisent une parodie de duo<sup>38</sup> où les deux femmes rivalisent de trivialité, d'injures et de menaces, Weill use de nombreuses apostrophes, d'une écriture vocale virtuose et mélismatique<sup>39</sup>, une véritable parodie d'un des airs types de l'*opera seria* :

l'air de fureur, *l'aria di furore*. L'écart entre la forme musicale et le propos est alors extrême. Dans les deux cas, les effets de comique sont appuyés, malgré la différence de procédés. Par ailleurs, Mackie, comme Dom Juan, est un personnage en fuite constante. Du bord de mer au tombeau du commandeur, Dom Juan essaie de s'esquiver<sup>40</sup>. Mackie fuit aussi, mais dans les bas-fonds de Londres : écurie, maison de passe à Turnbridge, prison d'Old Bailey... Tous deux contestent l'ordre social. Dans la pièce de Molière, c'était la religion, l'hypocrisie de la société et de la morale, Dom Juan refusait d'honorer ses engagements, allant jusqu'à payer son créancier avec des mots. Dans *L'Opéra de quat'sous*, plus de Monsieur Dimanche, mais des banques ! Mackie annonce sérieusement à Polly : « je veux me reconvertir dans le secteur bancaire » (acte II, scène IV) puisqu'après tout « qu'est-ce que le cambriolage d'une banque comparé à la fondation d'une banque ? » (acte III, scène IX) ! Le

questionnement métaphysique et le libertinage revendiqué sont remplacés par le crime et le vol assumés. Les deux personnages sont pourtant sympathiques, leur courage plaît aux spectateurs, si bien que le châtement final – feux des enfers pour l'un, gibet pour l'autre – ne laisse pas indifférent. Mais s'il était difficile de sauver Dom Juan, tant la pression des dévots et de la censure du XVII<sup>e</sup> siècle était forte, il est plus aisé pour Brecht de bousculer la vraisemblance par une sorte de *deus ex machina* qui ne fait que discréditer le pouvoir royal et sert, par conséquent, son propos.

→ **Proposition de jeu : deux groupes d'élèves, représentant Polly et Lucy, se placent dans deux espaces distincts et s'affrontent sous forme chorale, en chantant les répliques de manière assez libre et en travaillant sur l'état de colère, au milieu un élève fait une proposition pour représenter Mackie muet. Plusieurs groupes peuvent intervenir successivement.**

### Brecht et Kipling

→ **Brecht partage-t-il avec Kipling son admiration pour l'armée ?**

On peut en douter puisque Brecht a tout fait pour éviter d'aller au front lorsqu'il a été mobilisé en 1916. Le contexte londonien dans lequel Brecht place l'action de *L'Opéra de quat'sous* justifie cette allusion aux guerres coloniales ; le passé militaire commun de Brown et Mackie explique la malhonnêteté du chef de la police, plus fidèle à son amitié de jeunesse, à la solidarité des anciens

combattants, qu'à son devoir professionnel. Les poèmes de Rudyard Kipling sont populaires et familiers, ils reprennent eux-mêmes la façon de parler et les chansons des soldats en campagne : ce langage populaire s'intègre parfaitement à l'esthétique de *L'Opéra de quat'sous*. Brecht y ajoute un humour raciste et sanglant, voire cannibale : des « races bizarres », « on en fera de la purée, du hachis, du steak tartare », qui rend terrifiants les soldats eux-mêmes.

## FABLE ET PERSONNAGES

### Fable

→ **Lisez le synopsis de *L'Opéra de quat'sous* donné en annexe et proposez un résumé de l'histoire.**

### Personnages

#### Mackie : un personnage paradoxal

→ **Mackie vous semble-t-il sympathique ? À quel milieu appartient-il ? Comment évolue sa situation au fil de la pièce ?**

C'est le personnage principal, il est complexe, à la fois admirable et haïssable.

#### Bourgeois et bandit

Mackie est reconnaissable à trois signes particuliers : des gants blancs de chevreau glacé et une canne à pommeau d'ivoire, une tenue élégante, mais aussi une énigmatique cicatrice au cou.

Il reproche à ses compagnons leur manque de classe matérielle et morale à propos des meubles volés pour le mariage, par exemple, ou de leur façon de manger et tient à ce que Polly elle-même conserve sa coquetterie en toutes circonstances. Il se veut bourgeois mais son langage mêle curieusement des niveaux soutenu et familier, voire des insultes qui lui attirent des reproches de Polly sur sa vulgarité.

Il ne semble pas réduit aux bas-fonds car il a des liens avec d'autres classes sociales. D'abord son amitié ancienne avec le chef de la police,

40. Ce que montrait encore très bien Bluwal avec la chevauchée de Don Juan.

Tiger Brown (cf. *Chant des canons*) lui évite d'avoir un dossier à Scotland Yard. Ensuite, il envisage sa reconversion dans le secteur bancaire (p. 43), comme si c'était une activité équivalente à celle d'escroc ou voleur.

Mais Mackie est bel et bien un bandit. Il vit du vol, comme en témoigne son mariage où tout est volé, meubles et repas, son surnom même, « Mackie-le-surineur », le présente comme une personne violente (un surin est un couteau). Dans la plainte initiale de la pièce, il a commis tous les crimes, cambriolages, meurtres et viols, mais affirme la volonté d'« éviter toute effusion de sang » et reste discret. Il s'est montré violent aussi dans l'intimité pendant sa relation avec Jenny.

### Héros et lâche

Il est désigné de trois façons différentes, un nom et deux surnoms : Macheath, Mackie et Mac. Il est celui dont on parle, une légende vivante : la *Complainte de Mackie* est chantée dans la rue puis le personnage est reconnu par Peachum à la simple description de sa tenue. Ses ennemis mêmes, les Peachum, évoquent sa renommée.

C'est aussi un séducteur, un Don Juan, un homme aimé de tous et de toutes : Polly, Jenny, Lucy, les prostituées, Tiger Brown, les bandits, quels que soient ses défauts. Il est assez habile pour s'échapper de prison en ridiculisant la police. Il a toutes les qualités d'un héros de roman noir.

Mais il n'hésite pas à trahir ses compagnons : au moment de partir se cacher dans les marais de Highgate (acte II, scène I), il donne à Polly la consigne de les dénoncer ou de les liquider. On

le voit mentir à toutes les femmes : s'il évite, dans leur scène d'adieu (acte II, scène I), de jurer fidélité à Polly, il affirme : « tu sais bien que je n'aime que toi ». D'un autre côté, il promet à Lucy qu'il n'a pas épousé Polly et l'assure de son amour, là encore, tout comme Don Juan. M<sup>me</sup> Peachum considère cet « esclavage des sens » comme son point faible et s'en sert avec succès pour le perdre.

Enfin, son idéal de vie paraît plutôt mesquin : « Il n'est trésor que de vivre à son aise. » Il possède des aspects pitoyables.

Il ne fait pas illusion puisque Polly, une fois seule, dit : « Il ne reviendra sûrement pas » (p. 46) et refuse de lui donner l'argent de sa caution lorsqu'il est en prison. La situation se retourne contre lui car il est finalement trahi par les prostituées et par ses compagnons.

### La chute

À la fin de la pièce, il a perdu sa classe puisque Smith lui demande « un peu de dignité ! » (p. 77) et remarque son air abattu. Il demande pitié dans ses chants de l'acte III et constate lui-même sa chute : « Bon, je tombe ». Il n'est finalement sauvé que par un coup de théâtre et non par son initiative propre.

Mackie est bien le personnage principal de la pièce mais c'est un héros complexe, qui donne à réfléchir. Sa chute symbolise la fin d'un monde, celui de l'artisanat, au profit du capitalisme financier.

### Peachum, le roi des mendiants

→ **D'après le synopsis, quelles sont les caractéristiques de Peachum ? Quel costume proposez-vous pour le comédien qui l'interprète ?**

Peachum est marié à M<sup>me</sup> Peachum et est le père de Polly, qu'il tente de maintenir ou ramener à la maison. Il agit en père de famille, quoique ses motivations soient intéressées : « si je lui fais cadeau de ma fille, qui est la dernière ressource de ma vieillesse, ma maison s'écroulera sur moi... ».

Il cite constamment la Bible et appelle le public à des sentiments chrétiens – celui de Londres en lui envoyant ses mendiants, et celui du théâtre, en l'interpellant de façon plus ou moins directe : « réveille-toi, mauvais chrétien ! » Il est toujours prêt à faire la leçon, que ce soit aux mendiants, à qui il explique les « cinq types fondamentaux de misère qui sont capables d'émouvoir le cœur de l'homme » ou à sa femme, à sa fille, à Mackie, à Brown, en lui rappelant, à la fin de l'acte II, l'exemple du châtement du préfet de police de Ninive, par exemple, ou encore au public ; en effet, c'est lui qui, avec sa famille, chante le premier finale : « Le monde est pauvre, l'homme est mauvais. »



© JEAN-MARC LOBBÉ / PHOTO DE RÉPÉTITION

C'est encore lui qui, à la fin de la pièce, se moque de l'in vraisemblable arrivée du héraut du roi pour mieux justifier l'appel à l'indulgence sociale : « C'est pourquoi il ne faut pas frapper trop durement ceux qui se mettent dans leur tort. » Mais il est sans illusion sur la nature humaine et croit notamment que l'artifice peut seul émouvoir le cœur de l'homme.

### Un homme puissant

Il a transformé la mendicité en une société, « L'Ami du mendiant », dont il est le directeur et dont il protège le monopole par tous les moyens. Sa propre fille est un « bien » qu'il entend conserver pour des raisons stratégiques : « un gendre ! Il nous tiendrait tout de suite dans ses griffes ! »

Il est aussi capable d'exercer un pouvoir politique puisqu'il oblige Brown à pourchasser, puis emprisonner Mackie, en le menaçant de faire manifester les mendiants pendant le couronnement de la reine.

Sur le plan de l'intrigue, enfin, il annonce à Mackie sa chute dès le premier acte : « Monsieur Macheath, autrefois vous aviez des gants de chevreau glacé blancs, une canne à pommeau d'ivoire et une cicatrice au cou [...] dans un très proche avenir, vous ne fréquenterez plus rien du tout » (p. 37). Il piège ensuite Mackie en manipulant les prostituées et le chef de la police et se trouve à répéter mot pour mot les mêmes paroles à la fin de la pièce, une fois son plan réalisé (p. 83). On peut donc le considérer comme un double de l'auteur.

### Polly, une redoutable jeune fille

→ **Comment évolue Polly au cours de la pièce ?**  
Au cours de la pièce, Polly se transforme avec une rapidité étonnante.

Certes, elle exprime dès le premier acte, dans les *songs*, des choix très personnels : dans le *Chant de Barbara*, elle revendique sa préférence pour un amant bien peu conforme aux vœux de ses parents qui se veulent bourgeois, et elle menace l'ordre établi en interprétant le *song* de *Jenny-des-Corsaires*. Mais dans la partie théâtrale, elle se montre d'abord choquée de voir les meubles et le repas volés pour ses noces avant de les accepter de meilleure grâce. Elle est, et on le croirait presque si les *songs* ne le démentaient pas, une jeune fille amoureuse.

Le deuxième acte amène la fuite de Mac, qui lui confie ses affaires. L'épouse éplorée laisse place, en une seule réplique cinglante à l'intention de Matthias qui doute d'elle, à un véritable chef de bande, qui remplace bel et bien Mackie. Lors de ses adieux avec son mari, elle tente de lui faire jurer fidélité mais elle a perdu ses



© JEAN-MARC LOBBÉ / PHOTO DE RÉPÉTITION

illusions : « Il ne reviendra sûrement pas ». Dans le *Duo de la jalousie*, elle se montre à la fois âpre à défendre ses droits sur Macheath et adroite dans l'argumentation contre Lucy (même si elle est encore sous l'emprise de ses parents, qui viennent la chercher). Puis, elle prend l'initiative de renverser les alliances dans l'acte III en faisant de Lucy son amie.

Il faut enfin accorder une importance particulière au refus, prononcé « lentement » précise la didascalie, qu'elle oppose à Mackie, lorsque dans l'acte III, il lui demande de l'argent pour corrompre ses gardiens et sortir de prison : « Tout l'argent est parti pour Manchester ». Après quoi elle s'en va en lui souhaitant : « Bonne chance, Mackie, porte-toi bien et ne m'oublie pas ! » Polly ici abandonne-t-elle Mackie à son triste sort en préservant ses avoirs ? Tout l'argent mis dans une banque, a-t-elle effectué pour son propre compte la reconversion dans le secteur bancaire, « plus sûr et d'un meilleur rapport », que Mackie avait envisagé au début de l'acte II ?

Elle a perdu son sentimentalisme au profit d'un cynique sens des affaires.

Elle a connu en quelques jours une vie de femme tout entière.

### Jenny, traîtresse insoupçonnée

→ **Pourquoi Jenny trahit-elle son amant ?**

Jenny-des-lupanars fait une brève apparition à la fin du prologue pour identifier auprès du public, Mackie-le-surineur. On la revoit ensuite dans l'intermède de l'acte II, « devant le rideau », acceptant l'argent que lui propose M<sup>me</sup> Peachum pour trahir Mackie, malgré l'affirmation de Peachum au début de l'acte I, à propos

des prostituées : « elles ne le trahiront pas ». Le début de la scène V de l'acte II brise tout suspense dès la première didascalie : « Les putains le trahissent. » Même quand Jenny annonce à Mackie la trahison commise par quelqu'un dont le prénom commence par un J, celui-ci s'obstine à croire que Polly en est responsable.

La *Ballade du souteneur* raconte avec ironie les « six mois de bonheur » de leur vie commune

faite de violence où l'on pourrait voir l'une des motivations de la trahison de Jenny.

Mais l'essentiel se trouve dans la scène collective où les prostituées viennent chercher l'argent promis chez les Peachum, et où Jenny prétextant des remords livre Mackie une nouvelle fois. M<sup>me</sup> Peachum avait raison : « c'est l'argent qui mène le monde. » Le cliché sentimental de la prostituée au grand cœur est jeté bas.

## ACCUEIL ET POSTÉRITÉ DE L'ŒUVRE

Frédéric Ewen, dans *Bertolt Brecht*<sup>41</sup> raconte à quel point la première de *L'Opéra de quat'sous*, au Theater am Schifferbauerdamm le 31 août 1928, se déroula dans de mauvaises conditions : une actrice était malade, une autre au chevet de son mari, une troisième trouvait obscènes les chansons qu'elle devait chanter et le nom de Lotte Lenya, la femme de Kurt Weill, qui jouait le rôle de Jenny, avait été oublié sur les affiches. Personne n'osait espérer le succès. La salle resta silencieuse jusqu'à *Chant des canons*. Lotte Lenya raconte qu'alors « un vacarme incroyable et sans précédent éclata dans la salle. Le public hurlait. À partir de ce moment-là, plus rien ne pouvait mal tourner. Le public était avec nous, il ne se contenait plus. Nous n'en croyions pas nos yeux ni nos oreilles. »

Le lendemain, tout Berlin chantait la *Complainte de Mackie* et la pièce connut plus de 1 000 représentations.

Brecht fut cependant accusé de plagiat. Il reconnut simplement sa « négligence fondamentale en matière de propriété littéraire » et fut défendu par son éditeur.

Dès 1929, 40 nouvelles productions circulaient en Europe. Cinq ans plus tard, l'opéra s'était joué 133 fois à travers le monde entier, mais il fut interdit en Allemagne pendant tout le III<sup>e</sup> Reich. C'est encore aujourd'hui, un succès mondial, notamment en Grande-Bretagne, en Allemagne et surtout aux États-Unis, où il détient le record de la plus grande longévité d'un spectacle à Broadway.

Trois versions cinématographiques ont été tournées (en 1931, 1963 et 1988). Brecht devait participer à l'adaptation pour Pabst (1931) mais il fut très vite en désaccord avec la société de production qui voulait réaliser une œuvre populaire à succès en gommant les aspects politiques de la pièce alors que Brecht entendait les accentuer. Brecht intenta un procès, qu'il perdit. Sur le plan musical, le *Chant des canons*, la

*Ballade du souteneur* et le *Chant d'amour* furent très rapidement arrangés pour la danse. Mais pour contrecarrer les adaptations musicales étranges qui commençaient à se multiplier, Weill décida de réaliser lui-même en 1929 une suite musicale de *L'Opéra de quat'sous* à partir de l'ouverture, la *Complainte de Mackie*, *Au lieu de*, la *Ballade de la bonne vie*, la *Chanson de Polly*, la *Ballade du souteneur* et le *Chant des canons*, pour instruments à vent<sup>42</sup>, c'est la *Petite Musique de quat'sous, die Kleine Dreigroschenmusik*.

→ **Comparez la version originale de la *Complainte de Mackie* avec l'interprétation de *Mack the knife* d'Ella Fitzgerald.**

À l'issue du succès fulgurant de *L'Opéra de quat'sous*, certains *songs*, comme le *Chant des Canons*, *Jenny-des-Corsaires* ou encore la *Complainte de Mackie*, sont très rapidement devenus des « tubes ». Mais c'est après la seconde guerre mondiale que *Mack the Knife* commence sa nouvelle vie et devient un véritable standard de jazz. Si Louis Armstrong fut le premier à s'en emparer avec beaucoup d'humour, notamment en complétant la liste des victimes de Mackie avec, entre autres, Lotte Lenya, Ella Fitzgerald oubliera, quant à elle, quelque peu les mots et privilégiera l'improvisation et les recherches vocales. Si Frank Sinatra, Bobby Darin et Robbie Williams marqueront également l'histoire de ce *song* dans le domaine de la musique populaire, Dee Dee Bridgewater, à l'instar de Weill, présentera une très belle et sensible série de variations sur ce thème et Sonny Rollins une magnifique version instrumentale jazz.

→ **Pour prolonger le travail mené, les élèves peuvent faire des recherches sur les différentes interprétations ou créations de cette complainte et créer leurs propres interprétations musicales de ce *song*.**

41. Bertolt Brecht : *sa vie, son art, son temps*, trad. Elisabeth Gille, Le Seuil, Paris, 1973.

42. Fl. (picc.), 2 Cl., Sax A., Sax T. (Sax S), 2 Fg., 2 Tr., Trb., Tuba, Timp., Perc., Banjo, Guît. ou H., accordéon et piano.

## REBONDS ET RÉSONANCES

| n°135 | octobre 2011 |

### Bibliographie

BRECHT Bertolt, *L'Opéra de quat'sous*, éditions L'Arche, Paris, 1983.

BRECHT Bertolt, *Écrits pour le théâtre*, bibliothèque de La Pléiade, Paris, 2000 (ensemble des textes de théâtre de Bertolt Brecht publiés séparément comme le *Petit Organon pour le théâtre*, etc.).

DORT Bernard, *Lecture de Brecht*, Le Seuil, Paris, 1960.

Revue Europe « Bertolt Brecht », n° 856-857, août-septembre 2000.

Revue Théâtre en Europe, *L'Opéra de quat'sous*, n° 12, octobre 1986.

MOLIÈRE, *Dom Juan*, 1665.

VILLON François, *Poésies*, éditions Garnier-Flammarion, Paris, 1965.

DEGAINE André, *L'Histoire du théâtre dessinée*, Nizet, Paris, 1992.

HUYNH Pascal, *Kurt Weill ou la conquête des masses*, Actes Sud, Arles, 2000.

HUYNH Pascal, *La Musique sous la république de Weimar*, Fayard, Paris, 1998.

### Discographie

*The Threepenny Opera*, 1954, Original Broadway Cast.

*Die Dreigroschenoper*, Ensemble Modern, 1999.

### Filmographie et dvd

*L'Opéra de quat'sous* de G. W. Pabst, 1931.

### Sitographie

[www.piccoloteatro.org](http://www.piccoloteatro.org) (en italien)

[www.threepennyopera.org](http://www.threepennyopera.org) (en anglais)

[www.berliner-ensemble.de/index.php](http://www.berliner-ensemble.de/index.php) (en allemand)

## Après la représentation

# Pistes de travail

n°135 | octobre 2011 |

### JUSTE AVANT LE SPECTACLE = L’AFFICHE

Dans la rue, dans le métro, dans la classe, dans le hall du théâtre : l’affiche. Comparons la première affiche du spectacle et l’affiche actuelle.

→ **Observez l’affiche du spectacle de 1928 (texte, personnages, objets, couleurs, composition, etc.). Affiche disponible sur le site : [www.musicologie.org/Biographies/weill\\_kurt.html](http://www.musicologie.org/Biographies/weill_kurt.html)**

L’affiche, signée Caspar Neher<sup>43</sup>, donne, de prime abord, une impression de confusion, comme si les dessins se superposaient. La jambe du personnage en bas recouvre des mots (« text ») mais aussi le dessin d’autres personnages en miniature, on peut même deviner, à l’arrière-plan, un espace (place ?). Dans d’autres endroits, la surimpression apparaît. Le premier plan est occupé par un personnage très grand, en pied. Il avance d’un bon pas, brandissant sa canne à pommeau d’argent et offrant au public son visage au sourire carnassier, inquiétant et forcé. C’est un homme élégant, qui porte un chapeau, un costume noir et des gants blancs, il arbore peut-être une fleur à la boutonnière. Cet homme, c’est Mackie-le-surineur, tel que le décrit M<sup>me</sup> Peachum dans la première scène. Sur la gauche, un autre personnage, juste crayonné, il s’agit sans doute de Peachum. Dans d’autres endroits, quelques traits noirs, des mots esquissés. La technique rappelle celle du fusain, traits de crayon appuyés mais laissant apparaître le fond ; vers le haut des aplats bleus et rouges sur le blanc du support. La technique renvoie à l’expressionnisme.

Au milieu de l’affiche, le nouveau titre en noir : *Die 3 Groschen Oper*, littéralement, « l’opéra des trois pfennigs », c’est-à-dire « l’opéra fait avec » ou « de trois fois rien », la somme étant absolument insignifiante<sup>44</sup>. Au-dessus, un peu moins visible mais tout de même en gros caractères et en rouge, le titre de l’œuvre à laquelle on rend hommage, l’œuvre source : *The Beggar’s Opera*, « l’opéra des gueux ou des mendiants ».

Cette affiche est intéressante à plusieurs égards. D’abord, elle s’inscrit bien dans une esthétique expressionniste, en imposant une subjectivité qui déforme la réalité et privilégie l’émotion. Ensuite, le dessinateur, en utilisant le procédé de la superposition (des plans, des personnages, des couleurs, etc.) renvoie à la technique du palimpseste et évoque ainsi la composition même de l’œuvre qui procède par réécriture, citations, parodies

(voir I. 4). Quand on sait que Caspar Neher participait à l’élaboration du spectacle, on n’est pas étonné que son affiche soit parfaitement en phase avec l’esthétique du spectacle.

→ **Observez maintenant l’affiche proposée par le théâtre de Sartrouville (couleurs, caractères, dessins). Comment l’interprétez-vous ?** L’affiche entièrement rouge est d’une grande simplicité, les caractères utilisés renvoient aux néons des affichages des salles de spectacles (cabarets, Olympia, etc.). Quelques objets en ligne désignent des événements de la fable : cigarette, couteau (surin), globe terrestre, béquilles et pistolet. On pourra interroger les élèves qui n’auraient pas connaissance de l’histoire sur ce qu’ils imaginent à partir de ces objets (histoire de malfrats, milieu de la pègre) et sur le sens à donner à la terre au milieu de tout cela (réflexion sur l’homme ?). Le rouge peut évidemment renvoyer à l’engagement marxiste de Brecht. Plus simplement, le rouge est la couleur identitaire du théâtre de Sartrouville : le théâtre a été construit sur un champ de coquelicots, image choisie en 1986 par le graphiste qui a fait la première affiche du « Nouveau théâtre de Sartrouville ». Par la suite, le coquelicot est devenu l’emblème du théâtre.

→ **En vous appuyant sur les recherches que vous avez faites avant d’aller voir le spectacle, inventez vous-même une affiche, vous joindrez une notice explicative dans laquelle vous justifierez vos choix. (Il serait intéressant d’utiliser la technique du collage qui correspond bien au travail de Brecht.) Une exposition pourra être organisée.**

Pour aider les élèves dans cette création, on pourra leur proposer de voir des tableaux expressionnistes<sup>45</sup> ou des œuvres appartenant au mouvement de la « nouvelle objectivité » (*die Neue Sachlichkeit*) : Edvard Munch, *Le Cri*, ou encore Otto Dix, Emil Nolde, Max Beckman, Ernst Ludwig Kirchner, George Grosz (voir par exemple : *À l’intérieur et à l’extérieur, riches et pauvres* 1926) et bien d’autres.

La projection d’œuvres cinématographiques du muet (Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau) pourra utilement compléter ces références picturales.

43. Il avait aussi réalisé les décors pour le spectacle de 1928.

44. Initialement, l’œuvre devait s’intituler *Racaille*, le titre véritable fut trouvé seulement à quelques jours de la première. Dans toutes les traductions, le titre reprendra le chiffre trois : *The Three Penny Opera* en Angleterre, *L’Opera da tre soldi* en Italie ; en France on optera pour *L’Opéra de quat’sous*, cela renvoie à la locution familière qui signifie *peu coûteux, de peu de valeur*.

45. Voir I. 1.



## D'UN QUAT'SOUS À L'AUTRE

La comparaison des mises en scène peut s'avérer très formatrice. En mettant en évidence les différents choix dramaturgiques et scénographiques ainsi que la variété des interprétations, elle permet de développer le sens critique, rend sensible à certaines esthétiques et contribue ainsi à la formation de la culture et de la personnalité. On s'appuiera sur les photos du dossier et sur celles que l'on pourra trouver en faisant des recherches sur Internet<sup>46</sup>. On pourra évidemment choisir de privilégier l'une ou l'autre, sans viser forcément à l'exhaustivité.

Pour cette comparaison avec le travail de Laurent Fréchuret, nous proposons quatre mises en scène portées par de grandes figures du théâtre vivant des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles :

- *L'Opera da Tre Soldi* (1956, repris en 1972) par Giorgio Strehler, metteur en scène italien (1921-1997) au Piccolo Teatro de Milan<sup>47</sup>, puis en 1986 à Paris au théâtre de l'Europe.
- *L'Opéra de quat'sous* (2004) par Christian Schiaretti, metteur en scène français au TNP de Villeurbanne.
- *Die Dreigroschenoper* (2009) par Robert Wilson, metteur en scène et plasticien américain et le Berliner Ensemble (fondé par Brecht et Hélène Weigel en 1949), en avril 2009 au Théâtre de la Ville à Paris.
- *L'Opéra de quat'sous* (2011) par Laurent Pelly, metteur en scène français à la Comédie-Française à Paris.



© COMÉDIE-FRANÇAISE / BRIGITTE ENGUERAND

→ **L'œuvre est-elle datée, ancrée dans une époque reconnaissable ? Quelles sont les conséquences de ce choix ?**

Au départ, l'objectif de Strehler, qui monte pour la première fois la pièce en 1955-56, était de « redonner à l'œuvre toute sa dimension polémique<sup>48</sup> », il voulait situer l'action dans les milieux italiens de New York vers 1900. Finalement il va choisir la veille de la guerre de 1914, mais toujours dans l'Amérique des gangsters et de la mafia. Schiaretti, lui, la situe dans le monde contemporain. C'est en se référant au cinéma muet expressionniste que Wilson ancre



© LESLEY LESLIE-SPINKS

46. Des extraits sont visibles sur les sites YouTube ou Dailymotion.

47. On peut voir des extraits et des photos sur le site du Piccolo Teatro :

<http://archivio.piccoloteatro.org/brecht/?IDtitolo=76>

48. Article de Bernard Dort p. 40, *Théâtre en Europe*, n° 12, 12 octobre 86.

son projet dans les années vingt. Les autres composantes du spectacle sont plus atemporelles. Pelly transpose l'action dans les années quatre-vingt : « Des truands des années trente de Brecht, nous passons aux truands de l'époque post-Thatcher », écrit-il.

→ **Après avoir observé les documents, pouvez-vous décrire les scénographies choisies ? Que mettent-elles en valeur ?**

Strehler décide de remplacer le grand rideau rouge par un mince rideau de toile brune situé à mi-hauteur (utilisé ensuite systématiquement). On reconnaît une fête foraine<sup>49</sup> avec un podium, élément récurrent de sa scénographie. On voit une Rolls Royce transformée en lit de noces, de grandes roues lumineuses en mouvement, de hautes marionnettes – « puppi » siciliennes utilisées comme dans un jeu de massacre – une cage. Le plateau est souvent saturé d'objets, il est éclectique et foisonnant, Strehler emprunte beaucoup aux spectacles populaires.

La scénographie de Wilson montre un espace épuré, où coexistent principalement le noir et le blanc, avec un cyclorama dans le fond de scène qui introduit des nuances de gris, de bleu, parfois des tons plus acidulés. Des lumières, comme de grandes roues de fête foraine, tournent<sup>50</sup> ; des lignes droites, horizontales ou obliques barrent l'espace. Vers la fin du spectacle, la couleur reprend ses droits, le code du théâtre aussi avec de grands rideaux rouges qui tombent des cintres. On retrouve le travail stupéfiant de Wilson sur les lumières, car pour lui : « Lumière et son ont la même importance que les acteurs et le texte<sup>51</sup>. » Schiavetti joue aussi de seuls effets de lumière pour représenter l'enfermement de Mackie dans la deuxième partie de la pièce. Des signes comme un écran, sur lequel sont projetées des vidéos de manifestants et un camion de déménagement, permettent au spectateur d'assimiler le contexte de crise des années trente et celui du monde contemporain. Laurent Pelly montre nue et glaçante la cage de scène de la Comédie-Française. De lourds décors, assez réalistes, mais changés à vue, y installent des murs de brique, une porte de garage – pour le mariage, transposition de l'écurie – ou les barreaux d'une prison. C'est « un décor de théâtre dénoncé ». L'orchestre reste invisible dans la fosse.

→ **Observez ensuite les comédiens, leurs costumes, leur jeu (lorsque cela est possible). À quelles esthétiques cela renvoie-t-il ? (Vous pouvez faire des rapprochements avec des courants artistiques.)**

Strehler apporte un soin très particulier aux costumes dont il confie la conception à son scénographe et costumier Ezio Frigerio : uniformes,

robes longues, petites tenues des prostituées, dentelles, chapeaux, sautoirs renvoient au début du xx<sup>e</sup> siècle aux États-Unis. Le déguisement (social et théâtral) est mis en valeur comme processus de transformation de l'homme. Strehler convoque l'univers du cinéma muet, incontestable référence, notamment les films de Chaplin<sup>52</sup> mais aussi le cabaret, la revue et le *melodramma* italien. En février 1956, Brecht se rendit à Milan pour voir la mise en scène de Strehler<sup>53</sup>, il y retrouva cette dimension polémique et subversive essentielle pour lui<sup>54</sup>. En 1986, Strehler, qui pensait que souvent Brecht avait été « trahi<sup>55</sup> », écrivit dans la revue *Europe* : « *L'Opéra de quat'sous* est d'une bouleversante actualité poétique et dramatique » (p. 5)<sup>56</sup>.

Wilson présente des personnages dont l'arrivée est saisissante sur le fond noir : visages grimés de blanc en face public, sourcils méphistophéliques, bouches redessinées, expressions amplifiées. Le maquillage est outrancier, les cheveux se dressent, on joue sur la confusion des sexes, notamment avec Mackie (cf. *Cabaret* de Bob Fosse). L'esthétique est expressionniste et porte à son paroxysme le contraste entre noir et blanc. Les costumes sont fortement sexués et on joue sur leur aspect provoquant avec les prostituées. Les références au cinéma muet sont explicites, on reconnaît même en Tiger Brown, le Nosferatu de Murnau.

Schiavetti fait de Mackie et de toute sa bande des mondains, en costume noir, chemise blanche à col cassé et nœud papillon. Peachum porte un costume trois pièces beige un peu large et des lunettes demi-lune, bourgeois un peu ringard. M<sup>me</sup> Peachum, elle, jouée par Nada Strancar, porte une perruque blonde frisée et un tailleur en tweed orangé avec un fin pull rouge à col rond : elle est habillée en bourgeoise, à l'opposé de ce que portait la comédienne, explique Annika Nilsson, la costumière, mais avec une certaine dose de sensualité.

Laurent Pelly revendique le choix d'une « esthétique *british* ». Lucy porte des kilts écossais et les prostituées des tenues pop, mais les policiers ont l'uniforme français. Mackie et Peachum sont tous deux vêtus quasiment du même costume noir : pantalon, veste pour l'un, pardessus pour l'autre, et pull à col rond : pas tout à fait bourgeois – il manque la chemise – mais cherchant la respectabilité, et équivalant l'un à l'autre, comme si toutes les classes sociales se valaient. Véronique Vella, dans le rôle de M<sup>me</sup> Peachum, est affublée d'une perruque façon « Thatcher » et d'une robe disgracieuse ; jouant de sa petite taille et de son agilité, elle donne à son personnage une tonalité particulièrement comique.

49. Référence au spectacle de Strehler : *El Nost Milan*.

50. Il s'agit indéniablement d'un écho à la mise en scène de Strehler.

51. Le Berliner Ensemble et le théâtre de la ville (p. 23).

52. Son Jacob était une sorte de Charlot. On peut aussi citer d'autres références comme les comédies de Mac Sennet et même *Scarface* d'Howard Hawks.

53. Avant de monter *L'Opéra de quat'sous*, Strehler était allé voir Brecht pour lui poser vingt-sept questions...

54. Brecht écrit : « Cher Strehler, j'aimerais pouvoir vous confier toutes les mises en scène de mes pièces pour l'Europe, les unes après les autres. Merci. Bertolt Brecht » Milan 10 février 1956 (cité par B. Dort).

55. Au théâtre et aussi au cinéma avec le film de Pabst.

56. Il dit encore : « Je crois qu'on doit l(e) jouer non pas comme le fait d'un passé qui ne nous appartiendrait plus, c'est-à-dire comme un fait esthétisant et mythique, mais comme une espèce de vérité déformée de ce que tous les grands chefs d'œuvre satiriques sur la vie de l'homme, ses vices, ses vertus, ses folies, toujours requièrent. »

## LES PARTIS PRIS DE LAURENT FRÉCHURET, METTEUR EN SCÈNE

| n°135 | octobre 2011 |

Laurent Fréchuret est metteur en scène et directeur du CDN de Sartrouville. D'abord comédien, il a fondé en 1994 sa compagnie, le théâtre de l'incendie, dont le projet « sert le poème et les voix humaines ». Il a mis en scène Beckett, Cioran, Burroughs, Gent, Copi, Bond, Lewis Carroll, Pasolini et bien d'autres auteurs.

→ On pourra demander aux élèves comment naît, selon eux, un projet de mise en scène, ce qui pourrait les motiver à se lancer eux-mêmes dans un projet de spectacle : une œuvre, un thème, des acteurs...

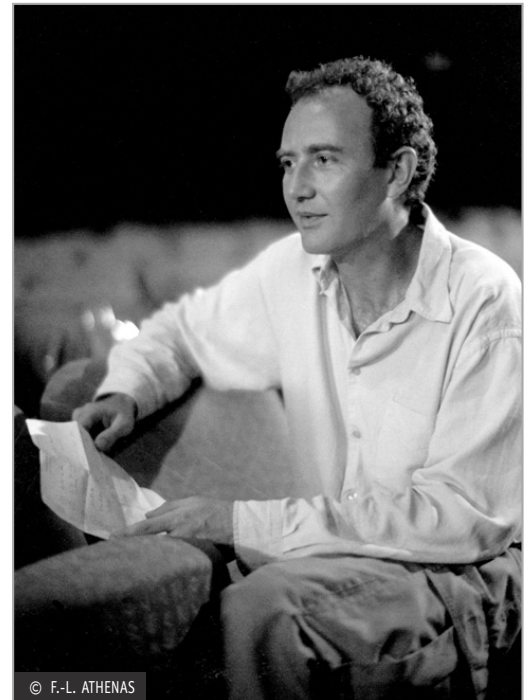
**Lorraine Brun-Dubarry** – Qu'est-ce qui vous a motivé pour vous lancer dans ce projet de *Quat'sous* ?

**Laurent Fréchuret** – Mon projet est encore et toujours de faire de cette maison une maison de création, de ce théâtre un lieu vivant, qui relie entre eux des êtres solitaires au service d'un projet artistique. *L'Opéra de quat'sous* est un matériau pour servir une troupe et penser notre société, déconstruire notre système capitaliste et parler ensemble de la crise des valeurs. Ici et maintenant, on s'arrête, on réfléchit, et c'est pas triste ! On peut ne plus avoir peur parce qu'on est tous ensemble. J'ai voulu rassembler des artistes de tous horizons mais aussi un public de tous âges. Brecht rend chacun critique.



**Hélène Papiernik** – Pourquoi monter cette pièce en 2011, précisément ? Ce choix est-il lié à la crise actuelle ?

**L. F.** – Non, pas vraiment. J'aurais pu la monter dix ans plus tôt ou plus tard, c'est le système général qui est mis en cause. Un concours de circonstances m'a fait sentir que le moment était venu pour moi de faire cette mise en scène à laquelle je pensais depuis quinze ans, à cause d'un travail que j'avais fait comme acteur avec Anna Prucnal sur les chansons de *Quat'sous*. J'adore le chant, je le travaillais huit heures par jour ! Pour *Médée*, on avait travaillé avec trois



© F.-L. ATHENAS

musiciens, là ils sont dix. Quand j'ai rencontré Samuel Jean, l'occasion était là. Je voulais aller plus loin dans l'importance de la troupe. Et puis le plateau de Sartrouville s'y prête vraiment, avec les passerelles en haut de la cage de scène.

**L. B.-D.** – Comment s'est faite la distribution ?

**L. F.** – Nous avons fait le choix de distribuer les rôles d'hommes à des comédiens ; je les ai auditionnés avec Samuel Jean pour vérifier leur aptitude au chant, qu'ils ont ensuite travaillé jour après jour. Les rôles féminins, eux, étaient plus techniques vocalement et nous avons fait le choix inverse : les femmes – sauf M<sup>me</sup> Peachum – sont des chanteuses lyriques de métier. Pour ce qui est des comédiens, là aussi, nous les avons choisis venus d'horizons divers et usant de codes de jeu très différents aussi : Philippe, Nine et Elya sont des comédiens formés en France au théâtre classique, Vincent est un harangueur, naturellement brechtien, Harry a une formation américaine et un jeu de type clown alors que Thierry est plus retenu, Xavier est acrobate, Jorge est danseur... je ne supporte pas les chapelles ! L'accent américain d'Harry fait un clin d'œil au Londres où Brecht situe l'action. Le cabaret de Turnbridge rappelle celui de Berlin ; Jorge fait entendre, avec son accent argentin, un monde encore différent. Creuser les différences est mon obsession personnelle ! Pour ce qui est des musiciens, j'ai demandé à Samuel Jean de recruter non une formation mais dix solistes. Tous ont trouvé ensemble un langage commun, le mécano s'est mis à

vivre. Et nous avons tout donné sur l'humain. L'essentiel de notre budget est engagé sur le salaire des artistes et des techniciens, et le reste, c'est trois bouts de ficelle...

**H. P. – Quels sont vos partis pris, dans la mise en scène ?**

**L. F. –** D'abord faire une prison sans barreaux. Créer un effet d'étrangeté, une distanciation. Laisser le spectateur imaginer cette prison grâce à des effets d'éclairage et à ce rideau qui, descendu, laisse voir les coursives métalliques de la prison. Stéphanie Mathieu, la scénographe, est comme moi, obsédée par l'espace théâtral plus que par le décor. Éric Rossi est un éclairagiste fabuleux, qui a joué formidablement avec les espaces de Stéphanie. Et Édouard Signolet m'a beaucoup apporté, j'espère que c'est son dernier travail d'assistantat car il est prêt pour diriger une mise en scène. J'ai mis l'orchestre sur le plateau et non dans la fosse, qui a d'autres fonctions : tout le monde doit être ensemble.

Nous avons voulu aussi faire jouer les quatre mondes par tout le monde. Les comédiens défendent tour à tour toutes les logiques. Il ne s'agit pas d'entrer dans la peau des personnages mais d'être leur porte-drapeau. C'est la

mondialisation qui se reflète sur scène, avec l'accélération de l'espace et du temps.

**L. B.-D. – Pourquoi les policiers et les bandits sont-ils masqués ?**

**L. F. –** Ils ne sont pas des personnages, mais des fonctions. Ils sont inféodés au pouvoir et ils paraissent plus nombreux ainsi.

**H. P. – Avez-vous fait ces choix par opposition à d'autres mises en scène ?**

**L. F. –** Non, j'en ai vu quatre ou cinq, j'adore voir ce que font les autres, surtout dans le détail de la mise en scène de telle ou telle réplique, même si ce n'est pas mon option. Bob Wilson est un génie, et j'ai vu aussi celles de Schiavetti et de Pelly. Je me souviens d'avoir vu il y a longtemps un *Quat'sous* très beau par une troupe de Polonais qui jouaient sans rien, j'ai revu cela après chez Brook, c'est formidable.

**L. B.-D. – Comment définiriez-vous votre conception du théâtre ?**

**L. F. –** Je me réfère toujours à Pasolini, qui écrit que « Le théâtre est une forme de lutte contre la culture de masse. [...] Les corps des acteurs et les corps des spectateurs ne peuvent pas être faits en série. » Le public est intelligent. Je veux faire un théâtre populaire et poétique.

## LES MOTS DE NINE DE MONTAL, COMÉDIENNE

Comédienne permanente du CDN de Sartrouville, Nine de Montal s'est formée à l'ENSATT puis au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Elle a joué sous la direction de Didier Bezace, Maurice Attias, Aurélien Recoing et Bernard Sobel. Avec Laurent Fréchuret, elle a travaillé la question de la présence vibrante d'un acteur, porté le projet *Médée dans tous ses états* et joué dans *Embrassons-nous*, *Folleville ! La Pyramide* de Copi et *La Nuit du train de la voie lactée* d'Oriza Hirata.

→ On peut demander aux élèves, en leur montrant une photo de l'actrice, s'ils ont repéré quels rôles elle joue.

**Hélène Papiernik – Vous jouez plusieurs rôles secondaires dans ce spectacle ?**

**Nine de Montal –** Oui, je joue le bandit Walter, une mendicante faussement enceinte et une prostituée, Vixen. J'ai très peu de texte, mais je suis tout le temps sur le plateau.



**H. P. – Comment jouer ces présences silencieuses ?**

**N. M. –** C'est essentiellement un travail d'écoute et d'humilité. Il faut se laisser traverser par ce qui se passe, trouver le moyen d'être silencieuse et vivante, grâce à une attitude tendue vers le public. Je suis une parmi d'autres et je fais un royaume de ma petite place.

**H. P.** – Est-il difficile pour un comédien de passer d'un rôle à l'autre ?

**N. M.** – Pour Walter, j'ai d'abord essayé de transformer ma voix et ma démarche pour jouer ce rôle d'homme, mais l'artifice était trop visible, ça ne marchait pas. Finalement c'est la perruque et la barbe postiche qui m'ont donné la clé du personnage, que j'imaginais fragile et désemparé face à la grande énergie des autres malfrats. Ce personnage en retrait coïncide avec ma propre présence discrète dans la pièce !



© STÉPHANIE MATHIEU

**H. P.** – Vous sentez-vous à l'aise dans l'univers de Brecht ?

**N. M.** – À vrai dire je trouve d'habitude que c'est « chiant ». Mais Laurent nous a fait travailler de façon telle que ce discours devient puissant et responsable. Il ne s'agit pas de caricaturer les pauvres, par exemple, mais de montrer l'humanité. La fin nous engage au bout du compte – puisque personne ne vaut plus qu'un autre – à la compassion, à l'amour du genre humain.

**H. P.** – Et le chant ?

**N. M.** – Le chant me bouleverse. Chanter ensemble est une expérience extraordinaire. D'ailleurs, je n'arrive jamais à chanter le dernier finale parce que ma gorge est serrée par l'émotion.

**H. P.** – Qu'est-ce qui vous aura marquée, dans ce travail ?

**N. M.** – Le chant, bien sûr, la grande troupe, et la façon dont Laurent nous a fait travailler, dans le respect de chaque personnage, même le plus humble, qu'on n'a pas le droit de caricaturer. Il y a aussi ce que les spectateurs ne voient pas, les coulisses : avec treize comédiens et dix musiciens, la plupart jouant plusieurs rôles et presque toujours en scène, chacun ayant son portant en coulisse, ce qui s'y passe est une sorte de ballet bouillonnant d'énergie, d'une incroyable beauté. Mais par-dessus tout, je suis emplie, comme à chaque fois, par la joie d'être sur le plateau !

## INTERVIEW DE SAMUEL JEAN, DIRECTEUR MUSICAL, LE 29 SEPTEMBRE 2011 AU CDN DE SARTROUVILLE

→ Après avoir lu l'entretien avec Samuel Jean, déterminez quelle est la fonction de la musique et de l'orchestre dans *L'Opéra de quat'sous* pour le directeur musical. Quel esprit a-t-il souhaité apporter à cette œuvre ? Quels choix stylistiques musicaux a-t-il pris afin d'arriver à ses fins ? Cela correspond-il à ce que vous avez ressenti lors du spectacle ?

Après des études de piano et d'accompagnement, Samuel Jean se forme à la direction de chant et d'orchestre. Il débute sa carrière en 2005 à l'Opéra-Comique avec *La Veuve joyeuse* et *La Périchole*, avant d'être lauréat, en 2006, de l'audition des jeunes chefs de l'Orchestre national d'Île-de-France. À ce titre, il dirige



© DR

cet orchestre dans plusieurs programmes tout en continuant à s'affirmer dans le répertoire lyrique. C'est d'ailleurs à l'occasion de la création de *La Voix humaine* de Francis Poulenc et du *Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók à Saint-Étienne, en avril 2010, qu'il rencontre Laurent Fréchuret.

**Emmanuelle Neymarck** – Comment est né le projet de *L'Opéra de quat'sous* ?

**Samuel Jean** – C'est un opéra que je connais depuis longtemps et dont le côté un peu « hors institution » – dans l'écriture et le type d'orchestre utilisé, entre celui du jazz et du cabaret – me plaisait bien. Mais c'est avant tout une rencontre humaine. En fait, nous nous sommes rencontrés Laurent et moi sur un tout autre projet à Saint-Étienne en avril 2010. Nous avons monté *La Voix humaine* de Francis Poulenc, dont le texte et la musique sont particulièrement imbriqués, et le *Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók. On s'est très bien entendu. Nous avons fait un vrai travail d'équipe, complètement inattendu car on ne se connaissait pas. Et après une répétition, Laurent me dit : « et si on faisait *L'Opéra de quat'sous* ? » Tout a commencé !

**E. N.** – Comment s'est passé le choix de la distribution ?

**S. J.** – Les auditions ont pris un certain temps, mais nous sommes à cent pour cent d'accord sur cette distribution. Laurent a choisi les comédiens et moi j'ai choisi en amont les musiciens. Par contre, nous étions sans équivoque sur l'aspect vocal. « Ras le bol » d'entendre *Jenny-des-corsaires* chanté faux, même si ça peut être fait avec beaucoup de charme. Avoir des chanteurs d'opéra traditionnels pour cette œuvre aurait été également sans intérêt. Ils ont des codes qui sont liées aux exigences du genre, mais ils ne sont pas de réels comédiens. Il fallait donc trouver des chanteuses qui soient d'excellentes comédiennes et des comédiens qui soient d'excellents musiciens.

**E. N.** – Comment s'est déroulé le travail avec les comédiens ?

**S. J.** – *L'Opéra de quat'sous* est une musique de groupe. Même s'il y a des rôles plus exposés que d'autres, cette œuvre sort des canons traditionnels de l'opéra : c'est un opéra de troupe. Dans cette perspective, tout le travail que nous avons pu faire avec Laurent, sur les huit semaines de répétitions, c'est de travailler sur l'homogénéité. Les comédiens avaient une petite appréhension. C'était pour certains leur première expérience de chant, mais ils sont tous d'excellents musiciens. Ils ont une très bonne oreille avec des voix

parfaites pour leurs rôles. Il fallait les mettre en confiance et on a pris le temps.

**E. N.** – Les musiciens ont investi le théâtre une semaine avant la première. Comment s'est passé cette première rencontre ?

**S. J.** – L'arrivée d'une nouvelle entité dans un groupe qui travaille ensemble depuis longtemps peut être un peu déstabilisante. Mais en fait, ça a été une plus-value musicale, bien sûr, mais surtout une plus-value humaine incroyable. Ils sont sur scène avec les comédiens et participent dans une certaine mesure au jeu scénique. Dans le troisième acte, par exemple, on se retrouve dans notre élément, la fosse d'orchestre, mais pour participer à quelque chose que nous n'avons pas l'habitude de faire. Ils s'amusent beaucoup. Leur arrivée a redynamisé le travail et a rajouté une cohésion à la fin de cette période de répétition. On est encore plus un groupe maintenant.

**E. N.** – Comment avez-vous abordé l'œuvre et l'orchestre de Weill ?

**S. J.** – J'ai vraiment appréhendé l'orchestre de *L'Opéra de quat'sous* comme un orchestre de jazz, de cabaret, mais pas dirigé de manière traditionnelle. Je suis le directeur musical, mais je ne dirige pas ou très peu : je joue avec mes musiciens. Je ne voyais pas l'intérêt, en effet, de diriger un ensemble de quelques instrumentistes. Par contre, ils ont dû, comme les comédiens/chanteurs, acquérir une certaine autonomie au fil des répétitions. Et c'est là, à mon avis, tout l'esprit de cette œuvre et ce que souhaitait Weill. Toutefois, nous avons monté cette œuvre avec des conditions et des moyens actuels : on ne joue pas comme Marlène Dietrich à son époque. Nous avons ajouté une bande-son qui fait entendre de manière récurrente les cloches de Westminster, un roulement de tambour qui annonce l'arrivée de la garde ainsi que, par petites touches, quelques effets contemporains sur la musique du « Gibet ». Mais surtout, j'avais envie, dans cette œuvre, d'assumer un moment purement jazzistique. La *Complainte de Mackie* est devenue un standard de jazz, repris par les plus grands : Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra ou encore plus récemment Robbie Williams, il me semblait dommage de ne pas y faire référence. J'ai donc demandé à un de mes musiciens, pour la scène du cabaret, de réaliser un arrangement de cet illustre standard. Mais pour le reste de l'œuvre, j'ai respecté la partition telle qu'elle est écrite, car, telle qu'elle a été conçue par Weill, il n'y a rien à ajouter. D'ailleurs, elle a, par ses influences, son agencement des instruments, une sonorité singulière qui, à mon sens, apporte toute l'âme à cette pièce.

## INTERVIEW DE THIERRY GIBAUT, MACKIE-LE-SURINEUR

| n°135 | octobre 2011 |

Après une formation d'horticulture à l'École du Breuil, il suit les cours de l'École nationale supérieure des beaux-arts et de l'Atelier théâtral de Steve Kalfa. Au théâtre, il joue avec plusieurs metteurs en scène. Mais c'est avec Didier Bezace qu'il entretient la plus longue complicité (*La Noce chez les petits-bourgeois*, *Grand'peur et Misère du III<sup>e</sup> Reich...*). Au cinéma et à la télévision, il est dirigé par Bertrand Tavernier, Diane Bertrand, Jean-Pierre Jeunet, Patrick Volson, Caroline Huppert, Jean-Louis Lorenzi, Raoul Ruiz, Luc Béraud, Marc Angelo, entre autres. En 2007, il joue le rôle de Kent dans *Le Roi Lear* de William Shakespeare, puis en 2010, Hanta dans *Une trop bruyante solitude* de Bohumil Hrabal, deux récentes mises en scène de Laurent Fréchuret.



© STÉPHANIE MATHIEU

→ On pourra demander aux élèves de rassembler des références (œuvres littéraires, films, séries télévisées, photos de toutes origines) sur les modèles auxquels ils auraient pu se référer pour jouer eux-mêmes le personnage de Mackie.

**Hélène Papiernik** – Avez-vous pensé à des modèles, pour jouer Mackie ?

**Thierry Gibault** – Oui, Mackie est proche de Don Juan. C'est un mythe, on parle de lui avant de le voir, tout tourne autour de lui. C'est un séducteur, il est élégant, il a du charme et tout le monde est à sa botte. Il me fait aussi beaucoup penser à Renart, qui berne tout le monde et qui est comme lui violent, mais attachant.

**H. P.** – Vous le trouvez sympathique, alors ?

**T. G.** – Non, il n'est pas sympathique, il est vraiment malsain. Il épouse Polly uniquement pour obtenir l'ascendant sur Peachum et il la renie pour Lucy dès que ça l'arrange. Ce mariage est un rituel vide de sens pour lui. Je joue la partie chantée de la fin de la scène, le duo d'amour, avec le plus de froideur possible. Il est sincère uniquement dans son désir de s'élever, d'entendre des mots poétiques avant de manger, de s'entourer de beaux objets. Mais il n'a pas accès à cette classe-là. Il est ramené vers le bas par ses pulsions.

**H. P.** – M<sup>me</sup> Peachum a raison, alors, il est esclave de ses sens ?

**T. G.** – Oui, c'est ça. Ramené aux choses brutes par ses pulsions, il vit dans une perpétuelle contradiction.

**H. P.** – Avez-vous évolué au fil du travail ?

**T. G.** – Je l'ai joué de plus en plus dur, froid. Je crois que c'est un vrai méchant, un négatif, c'est ainsi que la fin prend le plus de force : si tout le monde est corrompu, les policiers, les politiques et les banquiers aussi bien que les bandits, autant gracier les pires bandits eux aussi.

**H. P.** – Y a-t-il une place pour l'humour ?

**T. G.** – La scène en prison avec les filles est pleine d'humour, mais c'est difficile à concilier avec la violence du personnage. Je le joue plutôt gêné. Mais Mackie a une relation privilégiée avec le public et du coup, je me détache dans certains passages du personnage et de sa dureté pour assumer le texte en tant que comédien.

**H. P.** – Avez-vous l'habitude de chanter sur scène ?

**T. G.** – Non, je l'avais fait une seule fois et en chœur pour un petit *Lied* de Schubert. Ce spectacle est le premier qui me donne l'occasion de travailler véritablement le chant et j'y ai pris beaucoup de plaisir.

**H. P.** – Qu'avez-vous ressenti à pratiquer le parlé-chanté ?

**T. G.** – Nous avons privilégié le travail de la prosodie et surtout celui de la mélodie, sauf pour les supplications de Mackie inspirées de *l'Épître* de Villon, où il était important de laisser poindre l'émotion et de donner toute sa force à l'interpellation des spectateurs.

## REMÉMORATION

| n°135 | octobre 2011 |



© STÉPHANIE MATHIEU

→ Dans quels lieux différents se joue l'histoire ? Quels indices scénographiques (décor, lumière, effets spéciaux) vous permettent d'identifier chacun d'eux ? Quelle impression s'en dégage ?

Lieux	Décor et accessoires	Lumière	Effets spéciaux	Impression
Rue (prologue)	Grand rideau noir plastifié au fond, avec ouverture au milieu. Plateau nu puis divers objets sont portés par de furtives silhouettes qui entrent et sortent.	Faible. Seuls sont éclairés l'orchestre et Mackie puis Jenny.	Fumée = brouillard.	Inquiétante.
Chez les Peachum (scènes I, III, VII)	Passerelle + fosse + escalier. La fosse est l'arrière-boutique des Peachum. Pancartes en carton d'emballage, Bible, bouteille de whisky, accessoires pour mendier. Dans l'acte III (scène VII), passerelle enlevée, rideau de fond soulevé laissant voir une bâche en plastique éclairée à l'arrière avec des machines à coudre... Cartons sur les instruments de l'orchestre, murs et câbles du théâtre. Pancartes « démocratie en danger », « démission », « ras-le-bol », etc.	De la fosse. Ombres portées en hauteur sur le rideau de fond. Puis projecteurs de côté éclairant l'avant-scène pour le son d' <i>Au lieu de</i> .		Profondeur abyssale. Atmosphère inquiétante. Bas-fonds.  Réalité crue de la misère, du bricolage quotidien. Transposition contemporaine.



Écurie : les bandits (scènes II, IV)	Nombreux objets et meubles, un tapis oriental couvre la passerelle puis un lit posé par les bandits (tandis que les autres objets sont mis de côté à cour), on identifie la chambre nuptiale de Mac et Polly. Polly chante le <i>song</i> de Jenny-des-corsaires sur la commode, bras écartés, corps en avant, telle la figure de proue du navire évoqué.	Obscurité complète. Les seules lumières viennent de torches portées par les comédiens, de chandeliers, de l'intérieur d'un réfrigérateur et de l'encadrement lumineux d'une commode. Éclairage avant-scène pour le <i>Chant des canons</i> .		Clandestinité.
Turnbridge : les prostituées (scène V)	Triple rideau (noir, rouge, violet) + canapés rouges + projecteurs de rampe : cabaret vu des coulisses.	Pleins feux.	Fumigènes.	Lieu plus vivant. Impression de foule dans « l'autre salle ».
Prison (scène VI)	Le cintre du rideau du fond descend. Lit métallique. Passerelle nue.	Ampoule nue suspendue au centre du plateau qui reste très sombre, puis éclairage des coursives, puis noir total ; l'ampoule se balance comme un avertissement au moment où Peachum rappelle à Brown le châtimement du commissaire de Ninive. Pleins feux pour le finale.		Oppression : « plafond » bas ; froideur des matériaux métalliques.
Chambre de Lucy (scène VIII)	Fauteuil Louis XV avec bois doré et tissu tapisserie + velours : référence à l'univers classique de l'opéra. Boudoirs ! Portrait de Mackie façon années cinquante sur le piano.	Une lumière rouge balaie le rideau.		Caricature de la passion. Forte tension entre les rivales.
Extérieur (scène IX)	Gibet et potence montés par les policiers qui ressemblent à une croix au moment du final. Cheval en résine orné de fleurs de lys, confettis dorés.	Éclairage vert puis jaune (le rideau prend une couleur bronze) puis pleins feux.		Poids du pouvoir puis adresse au public sans médiation. Humour.
Conclusion	Les lieux s'identifient facilement malgré l'absence de cloisonnement du plateau et de tout élément de décor volumineux.	Travail sur l'obscurité et sur des éclairages faibles ou latéraux « expressionnistes » au lieu de douches (du dessus ou de face plus classiques). L'éclairage pleins feux est utilisé pour les <i>songs</i> , produisant un effet de distanciation.		L'atmosphère est sordide sauf chez les prostituées et lorsque les comédiens sortent de l'histoire pour s'adresser directement au public, notamment dans les <i>songs</i> .

→ Remémorez-vous tous les accessoires (meubles et objets) utilisés dans la scène du mariage (scène II). Que vous évoque chacun d'eux ?

Une commode de style avec encadrement lumineux	Meuble bourgeois détourné pour en faire un élément de loge d'acteur
Une table de nuit de style	Meuble bourgeois
Un clavecin à pied sciés	Idem
Un trophée de tête de vache	Signe détourné des colonisateurs, chasseurs, conquérants
Un tapis oriental	Objet bourgeois
Un lustre cristal du début de siècle	Idem
Quatre chandeliers en « argent »	Idem
Une horloge en bronze et marbre	Idem
Une statue en marbre « Léda et le cygne »	Idem
Argenterie : seau à champagne, cloche, couverts	Idem
Un réfrigérateur des années soixante	Équipement ménager d'un jeune couple
Une machine à coudre des années trente	Idem
Une desserte roulante	Idem
Une botte de paille	Allusion à l'écurie indiquée dans le texte
Un portrait de la reine Victoria	Allusion à l'époque indiquée par le texte mais peint dans le style Bacon, donc parodiant les portraits officiels
Un mannequin contemporain	Société de consommation, vitrine



→ **Quelles fonctions occupe, au cours de la représentation, l'espace de la fosse, avec ou sans passerelle ?**

La fosse n'est pas l'espace de l'orchestre, comme c'est le cas habituellement dans les opéras. Ici, les musiciens sont sur le plateau et évoluent avec les acteurs quand les acteurs n'évoluent pas parmi eux.

Avec passerelle et sans tapis aux deux premiers actes, sans passerelle au troisième, c'est l'arrière-boutique ou la maison des Peachum dès que ces derniers sont sur le plateau. C'est de là que sortent M<sup>me</sup> Peachum, bouteille à la main, et les mendiants qui saisissent Filch et qui feront la démonstration des « cinq types fondamentaux de misère qui sont capables d'émouvoir le cœur de l'homme » puis qui exhiberont leurs pancartes revendicatrices. Avec passerelle et tapis, c'est la chambre conjugale de Mac et Polly, dans l'écurie où leur mariage est organisé, mais aussi une partie de la cellule de Mackie emprisonné.

C'est la place publique sur laquelle est dressé le gibet du troisième acte.

Mais surtout la passerelle et les bords de la fosse sont le lieu privilégié où se chantent les *songs*, acteurs éclairés, dans un rapport direct au public. La passerelle est alors une sorte de podium de cabaret sur le plateau du théâtre.

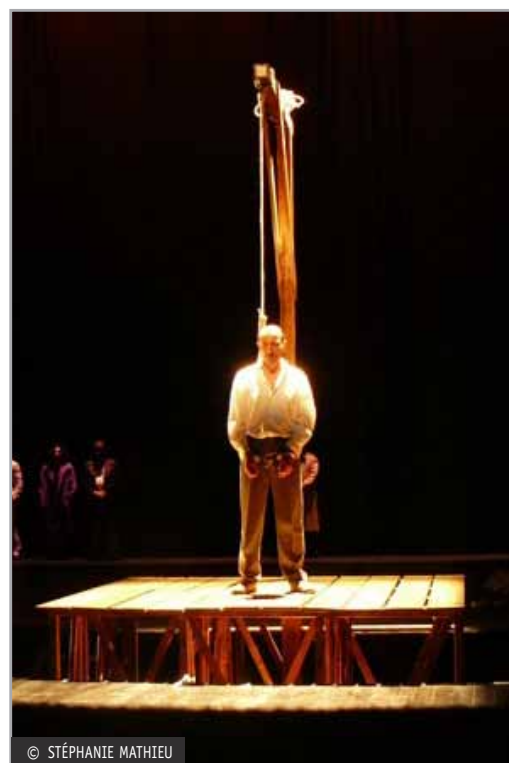


© STÉPHANIE MATHIEU

→ **Quels costumes vous ont marqué ?**

**Polly**, qui se transforme au cours de la pièce, porte six costumes différents :

- une robe de mariée pour la fiancée naïve du début ;
- un tailleur jupe bordeaux avec des escarpins au moment où, venue annoncer à Mackie qu'il est poursuivi et qu'il doit fuir, elle doit prendre sa place comme chef de bande/femme d'affaires ;
- un ensemble très féminin, robe courte et manteau jaunes avec ceinture-chaîne dorée et sandales à talons lors de sa visite à Mac en prison et sa confrontation avec Lucy ;
- un tailleur jupe en satin rose vif lors de sa visite chez Lucy, ainsi, elle semble l'avoir



© STÉPHANIE MATHIEU

rejointe aussi sur le plan symbolique de la maturité sexuelle ;

- une splendide robe longue de veuve avec col bordé de dentelle et drapé sur les hanches.

**Lucy** est moulée dans un ensemble de satin rouge très décolleté. C'est une femme de passion et de colère.

**M. Peachum** est sale et débraillé. Cheveux longs, mal rasé, il est vêtu d'un marcel blanchâtre distendu qui laisse voir des tatouages sur les bras. C'est un homme malsain, qui tire profit des autres sans bouger de chez lui.

**M<sup>me</sup> Peachum** est « la femme violette ». On ne sait si cette couleur évoque un cabaret ou la religion ; ses chaussures et ses vêtements sont sophistiqués et sexy – combinette en dentelle noire et bordeaux, souliers vernis à hauts talons – quoique, elle aussi porte un peignoir d'intérieur mauve sous son manteau, semblant être confinée chez elle la majeure partie de son temps. C'est un personnage hypocrite, sensuel et égoïste.

**L'annoncier** tient une béquille, comme s'il était lui-même mendiant. Vêtu d'un t-shirt vert vif, d'une veste rouge pailletée et d'un pantalon noir, il est en relation directe avec le public tel un présentateur de cabaret.

→ **À partir de plusieurs moments du spectacle, observez la place et la fonction de l'orchestre dans l'espace scénique et la mise en scène de cette œuvre.**

Durant les deux premiers actes, l'orchestre est situé sur la scène côté jardin. Rassemblés autour du piano, les dix musiciens jouent quasiment sans direction. Pas de baguette pour l'exécution de cette œuvre : Samuel Jean, le chef d'orchestre, est au piano et donne les principaux départs de son instrument. Au troisième acte, il ne reste que quelques instruments (piano, contrebasse, etc.) côté cour, les musiciens, « cagoulés », ont des pancartes et se retrouvent parmi les comédiens, dans la fosse. Puis, au son de la *Marche au Gibet*, les musiciens reprennent doucement leur place. Ils seront rejoints par les comédiens munis d'un plateau, de verres et d'autres objets insolites, pour interpréter l'accompagnement du *Chant de la vanité*. La frontière entre les comédiens et les musiciens est ici levée. Ils ne forment plus qu'un tout : la troupe de *L'Opéra de quat'sous* !

→ **Observez et écoutez les musiques de la scène V (cabaret) et de la scène IX (gibet). Que remarquez-vous ?**

Lors de ces deux passages, l'orchestre fait un clin d'œil à la musique de notre époque.

Dans un premier temps, lors de la scène de cabaret, les musiciens font référence au succès et à la postérité de l'œuvre de Weill. Ils interprètent un arrangement pour big-band du standard *Mack the Knife* puis, lorsque les acteurs se retrouvent dans la maison de passe, le chef d'orchestre, au piano, improvise sur l'un des *songs* qui fit le succès de *Mahagonny Song*, première collaboration entre Brecht et Weill : *Alabama song*.

Dans un second temps, lors de l'installation du gibet, les musiciens insèrent à la musique répétitive et déjà inquiétante du *Gibet* quelques *clusters*, *glissandis* et autres techniques issues de la musique contemporaine, afin d'amplifier l'effet dramatique de cette scène.

## LA SCÉNOGRAPHIE

### Interview de Stéphanie Mathieu, scénographe de *L'Opéra de quat'sous*, le 28 septembre 2011 au théâtre de Sartrouville

Après une formation d'architecte, Stéphanie Mathieu étudie la scénographie à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre à Paris, puis à Lyon. En 2001, elle rencontre Laurent Fréchuret, alors artiste en résidence au théâtre de Villefranche-sur-Saône. Dès lors, elle participe à ses principales créations.

**Lorraine Brun-Dubarry** – Au début, ça s'est passé comment ? Quel a été votre point de départ ?

**Stéphanie Mathieu** – En scénographie, on s'est dit : à quoi ça va ressembler ? On voulait aller vers l'épure, s'embarquer avec un minimum de moyens dans une histoire rocambolesque. Cela aurait été, pour Brecht et Weill, un contresens de faire de grands décors construits, même s'il y a plein de lieux qui se succèdent. C'est un pari pour nous, scénographes, de se demander comment passer d'un lieu à un autre, comment montrer ces lieux ? Il fallait trouver un seul dispositif qui se métamorphose.

Même si la pièce se passe à Londres, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cette œuvre nous intéresse aussi pour parler de notre monde. Londres en 1929, ça évoque une atmosphère : Jack l'éventreur, Sherlock Holmes et c'est la capitale économique de l'Europe, ça grouille de monde ;



les classes sociales sont distinctes, mais pas cloisonnées, avec des « arrangements », de la corruption. Mackie est une sorte de « chef de la mafia ». Les mendiants, les prostituées, la police, ces mondes sont différents, mais ce sont tous des produits de la société capitaliste. La question que pose Brecht, c'est comment

on survit ? L'homme exploite l'homme ; par la fiction, il invente des personnages et nous propose une grande expérience. La vraie nature de l'homme est-elle d'être bon ? Non, la violence et l'exploitation de l'homme par l'homme sont inscrites en lui.

**L. B.-D. – Concrètement, comment avez-vous construit la scénographie ?**

**S. M. –** Le brouillard anglais m'a inspirée avec son atmosphère sombre et enveloppante, également l'image d'un monde grouillant avec une masse d'acteurs et de musiciens. J'ai cherché un dispositif qui permette de créer un espace dans lequel on se perd, comme un brouillard. On ne voulait pas d'un décor démonstratif pour faire sentir qu'on est dans tel ou tel espace. On a fait tomber tous les pendrillons sur les côtés du théâtre et placé, au fond, une grande bâche en plastique (polyane), peinte en noir. Le noir, avant d'être une couleur, c'est une matière, qui ne rend pas du tout les mêmes effets suivant le support et les éclairages utilisés. J'ai rêvé d'un grand rideau dans une matière de « quat'sous », qui peut à la fois évoquer la vulgaire bâche ou la lourde tenture, c'est un « rideau caméléon », une matière qui se transforme, qui bouge. Pendant les *songs*, on colore ce rideau qui fait 25 mètres de long, on crée ainsi des ruptures par la lumière.

**L. B.-D. – Quels autres choix avez-vous faits ?**

**S. M. –** Les dix musiciens ne sont pas dans la fosse d'orchestre, on n'est pas dans l'opéra traditionnel. On utilise la fosse pour le monde

des bas-fonds et notamment celui des Peachum, ce monde des entreprises un peu louches. On éclaire par le dessous, ainsi la direction de lumière, au-delà du symbolique, a un effet direct sur notre ressenti physique. Il y a aussi une petite passerelle sur la fosse ; comme un orateur, le comédien doit aller chercher les gens en s'adressant à eux en face public. La grille devient ensuite un salon. À la fin, on monte un gibet dans la fosse, la construction se fait à vue, sous les yeux de Mackie et des spectateurs. À ce moment-là, Mackie est ressenti comme un personnage trouble à qui on peut s'identifier, on voit son humanité, et malgré son côté sombre, il nous émeut.

Nous avons aussi imaginé un autre espace, celui du cabaret. Il y en avait beaucoup, à Berlin, dans les années trente. Samuel a créé quelques musiques additionnelles, on ouvre ce rideau, avec tout un plan de rideaux successifs et ça suffit pour nous emmener dans un autre monde. Moi, en tant que spectateur, j'aime me faire « embarquer ». Pour la prison, on baisse le grand rideau et on utilise les passerelles du théâtre.

**L. B.-D. – Quelle est la place des objets sur le plateau ?**

**S. M. –** Le rideau fonctionne comme « une machine à apparitions ». Les objets en dix secondes remplissent la scène, et l'espace est alors complètement métamorphosé. J'aime beaucoup travailler sur l'accumulation d'objets, ils restent sur scène, ils continuent de raconter des choses. Un élément de décor vraiment



important, c'est le tableau qui représente la reine Victoria, une image du pouvoir (volontairement et anachroniquement représentée à la fin de son règne). Les objets, ce sont aussi tous les objets volés pour la noce. Il y a eu un « casting d'objets » : des objets non fonctionnels, des objets riches, lumineux qui renvoient à la tentation et à l'envie très présentes dans la société, ce sont comme des pôles d'attraction pour le regard comme dans une vitrine. La comédie transformée introduit le théâtre dans le théâtre avec l'évocation des lumières de loges.

**L. B.-D. – Que voulez-vous montrer avec le choix des costumes ? Avec les masques ?**

**S. M. –** Il y a un parti pris de couleurs radicales, vives et contrastées qui permet d'identifier les différents mondes. Par exemple, Lucy est en rouge, cela paraissait naturel de lui associer cette couleur avec la jalousie et la colère. Nous avons fait aussi un travail sur les « gueules cassées » avec des masques comme chez Francis Bacon et Otto Dix. C'est la masse informe des miséreux, une masse où les visages ne sont pas reconnaissables, c'est un contre-pouvoir, une menace. Les flics, aussi, sont traités de cette manière, cela amplifie leur nombre.

**L. B.-D. – Y a-t-il un ancrage historique ? Quelles ont été vos influences (picturales cinématographiques) ?**

**S. M. –** Non, on a fait le choix de l'anachronisme, sans vouloir faire une transposition moderne même si l'image est plutôt contemporaine. Nous faisons des emprunts à différentes époques. Pour les influences, c'est surtout l'expressionnisme au cinéma avec les films de Pabst, Murnau et Fritz Lang, et en peinture Otto Dix, Max Beckmann, chez qui il y a un contraste fort entre le contour noir et la couleur saturée.

**L. B.-D. – Comment traitez-vous la distanciation ?**

**S. M. –** Avec tout ce qui nous permet de faire de l'adresse directe au public : la passerelle où les acteurs jouent en face public et évitent le code psychologique, les *songs* également (il ne faut pas se laisser porter par la « jolie musique » en oubliant le sens), le gibet qui devient un théâtre. Beaucoup d'acteurs changent aussi de rôles.

→ **Après avoir lu l'interview, on pourra poser aux élèves quelques questions : comment est né le projet de scénographie ? Quelles sont les influences revendiquées (spatiales et artistiques) ? Sur quelles idées fortes, Stéphanie Mathieu a-t-elle construit l'espace de jeu ? Auriez-vous eu d'autres idées ? Faites des propositions. On peut aussi suggérer la réalisation de croquis, dessins et même d'une maquette. À chaque fois, on demandera aux élèves de justifier leurs choix.**

Nos chaleureux remerciements à toute l'équipe du CDN de Sartrouville qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact CRDP : [edition@crdp.ac-versailles.fr](mailto:edition@crdp.ac-versailles.fr)

**Comité de pilotage**

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts & Culture, CNDP  
Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre  
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, chargée de mission lettres, CNDP  
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR Lettres-Théâtre

**Auteurs de ce dossier**

Lorraine BRUN-DUBARRY, professeure agrégée de lettres modernes, en charge d'enseignement théâtre  
Hélène PAPIERNIK, professeure agrégée de lettres modernes, en charge d'enseignement théâtre  
Emmanuelle NEYMARCK, professeure agrégée d'éducation musicale

**Responsable de la collection**

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts & Culture, CNDP

**Directeur de la publication**

Marie-Christine FERRANDON, directrice du CRDP de l'académie de Paris

**Suivi éditorial**

Marie PERSIAUX, CRDP de l'académie de Versailles

**Maquette et mise en pages**

Virginie LANGLAIS  
D'après une création d'Éric GUERRIER  
© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86637-558-4

© CRDP de l'académie de Versailles, 2011

## Annexes

### ANNEXE 1 = L'ANNÉE 1928 EN ALLEMAGNE

Sur le plan économique, c'est une période d'embellie entre la crise de l'après-guerre (hyperinflation) et la crise de 1929. La situation s'améliore sensiblement depuis 1924 grâce à l'aide financière des États-Unis (on dit que l'Allemagne s'américanise) et à l'amélioration de la situation de l'économie de l'ensemble des pays industrialisés...

Socialement, les choses vont mieux par rapport à l'extrême misère des années 1918-1923. Tout le monde, à peu près, profite de l'amélioration de la situation, mais évidemment, le sort des plus démunis reste peu enviable.

Politiquement, la république de Weimar semble stabilisée : les partis extrêmes, comme le très puissant parti communiste et le parti nazi, voient leur influence se réduire (aux élections de mai 1928, le parti nazi tombe à 2,6 % des voix – en juillet 1932, ils obtiendront 37 % des voix ! – et le KPD régresse aux alentours de 10 %). Hitler semble avoir son avenir derrière lui et est en passe de retomber dans l'oubli. En 1928, les partis de droite et du centre dominent la scène politique et le maréchal Hindenburg, l'un des chefs militaires qui ont refusé d'endosser la responsabilité de la défaite de 1918 et, en même temps, le gardien des traditions conservatrices de l'Allemagne, est président de la République (élu au suffrage universel pour sept ans en 1925).

La constitution de Weimar, votée en 1919, est sans doute la plus démocratique d'Europe et peut-être même du monde : reconnaissance des syndicats, droit de vote aux femmes, reconnaissance d'une certaine égalité hommes/femmes (égalité civique, égalité dans le mariage, égalité à l'embauche dans la fonction publique, etc.). Mais, le régime n'a toujours pas surmonté sa tare originelle : il est né de la défaite de 1918 et il reste très impopulaire ; les tenants de l'Allemagne traditionnelle (armée, noblesse, grande bourgeoisie, églises) le contestent et il n'a pas réussi à se concilier les milieux ouvriers toujours fascinés par l'expérience russe et qui n'ont pas oublié l'écrasement des mouvements révolutionnaires au début de l'année 1919.

Toutefois, entraînés par les Français avec Aristide Briand après 1923, les dirigeants allemands,

comme Stresemann, ont choisi la voie de l'apaisement sur le plan international (accords de Locarno, pacte Briand-Kellog, etc.). C'est l'esprit de Genève qui devrait conduire à l'acceptation par la République des clauses des traités de 1919, mais beaucoup d'Allemands cultivent l'esprit de revanche en évoquant le « coup de poignard dans le dos » (qui nourrit un violent antisémitisme) et « le *Diktat* de Versailles ».

Enfin, culturellement c'est une des périodes les plus riches de l'histoire de l'Allemagne (expressionnisme, cinéma, littérature, etc.) sans oublier la richesse de la recherche scientifique (chimie, sciences physiques, etc.).

Il faut se souvenir qu'à partir de 1920-21, le gouvernement allemand a laissé se développer l'hyperinflation : la valeur du mark s'effondre (on paie le kilo de pain plusieurs milliards !). C'est la ruine pour des millions de personnes (fonctionnaires, retraités, petits propriétaires). Durant cette période les banques prêtent à des taux exorbitants, près de 10 %... par jour ! Globalement le système monétaire et financier allemand est totalement désorganisé, mais l'opinion publique allemande peut avoir le sentiment que les banquiers ont profité de la situation notamment en vendant des actions de sociétés dont la valeur augmentait. Il est vrai que les banques s'en sont bien mieux tirées que la population.

Les réformes de la fin de l'année 1923 permettent la création d'une nouvelle monnaie, le Rentenmark. Les banques participent alors pleinement au redécoupage de l'économie : grâce à des prêts à court terme des banques américaines, elles prêtent à long terme aux industriels allemands pour leur permettre de réinvestir. Comme aux États-Unis mais à une échelle plus modeste, le développement du crédit permet en outre, de faire redécoller l'économie. Cependant, en 1929-30, lorsque touchés par la crise, les établissements bancaires américains rapatrient massivement leurs placements à court terme pour faire face à leurs obligations, cela provoque une multitude de krachs boursiers en Allemagne et en Autriche qui sont alors touchées par la grande dépression des années trente.

## ANNEXE 2 = SYNOPSIS DE *THE BEGGAR'S OPERA*

| n°135 | octobre 2011 |

### ACTE I

M. Peachum, un receleur, regarde ses livres de compte. Sa fille, Polly, lui annonce qu'elle a épousé Macheath, le chef des truands de Londres. Après l'annonce de cette terrible nouvelle, les époux Peachum se disent que si Macheath est tué, ils pourront récupérer l'héritage de leur fille... Ils se lancent immédiatement à la poursuite de Macheath. Polly, de son côté, part également à la recherche de son mari. Macheath se réfugie dans une taverne où il rencontre des femmes de petite vertu qui le livreront aux Peachum.

### ACTE II

Macheath est incarcéré à la prison de Newgate. Lucy Lockit, la fille du gardien, est passionnément amoureuse du truand, qui l'a déjà demandé en mariage. Macheath lui promet son amour, mais Polly arrive et révèle leur récente

union. Macheath dément, mais Lucy n'est pas convaincue. Néanmoins, elle l'aide à s'évader en volant les clés de son père. Celui-ci découvre la promesse de mariage faite à sa fille et se rend compte qu'il peut obtenir l'argent de Macheath, s'il est exécuté. Lockit s'associe donc avec les Peachum pour capturer le chef des truands.

### ACTE III

Polly, quant à elle, cherche Lucy afin de sauver son mari. Lucy, jalouse, tente d'empoisonner Polly. Puis, les deux jeunes filles découvrent que leur amoureux a été capturé et décident d'intercéder auprès de leurs pères respectifs pour le sauver. Macheath, sur l'échafaud prononce ses dernières paroles. Le narrateur, un mendiant, arrive et annonce que la morale voudrait l'exécution de Macheath, mais les spectateurs exigent une fin heureuse, ainsi Macheath est gracié et peut célébrer son mariage avec Polly.

### Personnages

Mr. Peachum  
Lockit  
Macheath  
Flich  
Jemmy Twitcher  
Crook-Finger'd Jack  
Wat Dreary  
Robin of Bagshot  
Nimming Ned  
Harry Paddington  
Matt of the Mint  
Ben Budge

Mrs. Peachum  
Polly Peachum  
Lucy Lockit  
Diana Trapes  
Mrs. Coaxer  
Dolly Trull  
Mrs. Vixen  
Betty Doxy  
Jenny Diver  
Mrs. Slammekin  
Sukey Tawdrey  
Molly Brazen

### Opéra de quat'sous : nomenclature

I – Saxophone alto, flûte, piccolo, clarinette, saxophone soprano, saxophone baryton  
II – Saxophone ténor, clarinette, basson, saxophone soprano  
III – Trompette

IV – Trombone, contrebasse  
V – Banjo, bandonéon, violoncelle, guitare, guitare hawaïenne, mandoline  
VI – Timbales, percussions, trompette  
VII – Harmonium, piano, célesta



## ANNEXE 3 : SYNOPSIS DE L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

n°135 | octobre 2011 |

Prologue	Foire à Soho	<b>Complainte de Mackie-le-surineur : présentation de Mackie par un « chanteur de plaintes », sa cruauté et son savoir-faire de meurtrier</b>
Acte I Scène I	Chez J. J. Peachum	<b>Cantique matinal de Peachum : apostrophe au mauvais chrétien qui ne se préoccupe pas du jugement dernier.</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Jonathan Jeremiah Peachum déplore le manque de pitié des gens lorsqu'ils voient la misère et l'inanité de la parole biblique.</li> <li>Scène comique entre Jonathan Jeremiah Peachum et Filch, ce dernier raconte sa lamentable histoire. Les gens de Peachum lui ont donné une correction pour concurrence illégale. Peachum l'engage dans un secteur et lui attribue l'équipement C (catalogue burlesque des divers équipements correspondant à des catégories capables d'émouvoir les gens).</li> <li>Discussion entre Peachum et sa femme au sujet de l'homme que fréquente leur fille Polly, Peachum devine que cet homme est Mackie-le-surineur</li> </ul> <b>Song 1. Song d'au lieu de... : sur le sentimentalisme et l'absence de moralité des filles de Soho (par Peachum et sa femme).</b>
Scène II	Une écurie vide	<ul style="list-style-type: none"> <li>Installation dans l'écurie pour y célébrer le mariage de Mackie et Polly, déception de la jeune fille. Les malfrats disposent les meubles volés : un bric-à-brac de mauvais goût. Mackie ne se gêne pas pour critiquer vertement le manque d'éducation de ses acolytes, ils font vœux et cadeaux aux mariés. Début du repas, volé lui aussi. Mackie demande une chanson. Arrivée du révérend.</li> </ul> <b>L'épithalame des pauvres : le mariage de Bill Laugen et Marie Syer (par les malfrats).</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Polly annonce qu'elle va chanter l'histoire de Jenny-des-Corsaires, elle organise une petite mise en scène avec les malfrats.</li> </ul> <b>Song 2. Jenny-des-Corsaires : la servante de bar prendra sa revanche quand, dans le port, arrivera le trois mâts des corsaires, Jenny fera mettre tout le monde à mort (par Polly).</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Le révérend est humilié, puis arrive Tiger Brown, Mackie et lui sont des complices de longue date.</li> </ul> <b>Song 3. Chant des canons : ils évoquent leurs souvenirs dans l'armée des Indes. Parodie de chant militaire (par Mackie et Brown).</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Mackie explique la relation de réciprocité qui existe entre lui et le shérif. On découvre la corruption de Brown. Ce dernier est sur le qui-vive en raison du couronnement de la reine.</li> </ul> <b>Nouveau chant de Bill Laugen pendant que le lit nuptial est installé.</b> <b>Chant d'amour entre Mackie et Polly (parodie).</b>
Scène III	Le vestiaire à mendiants de Peachum and C <sup>ie</sup>	La mère de Polly est furieuse qu'elle se soit mariée. <b>Song 4. Chant de Barbara : comment après avoir refusé les prétendants, elle a succombé au charme de « celui qu'elle attendait ».</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Les parents Peachum qui comptaient sur leur fille lui reprochent son ingratitude, elle est « une fille à gangsters ».</li> <li>Arrivée de plusieurs mendiants qui se plaignent, Peachum les renvoie.</li> <li>Après avoir conseillé le divorce à leur fille, les parents décident de dénoncer Mackie à la police, M<sup>me</sup> Peachum va « chez ses puttes » pour le localiser.</li> </ul> <b>Song 5. Premier finale de Quat'sous (sur l'instabilité des choses humaines) par Polly et ses parents. Sur l'impossibilité d'être heureux car « le monde est dur, l'homme est mauvais ».</b>
Acte II Scène IV	L'écurie (jeudi après-midi)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Polly vient avertir Mackie qu'il est recherché et qu'il doit fuir. Il lui donne toutes les consignes pour qu'elle s'occupe des affaires en son absence, il fait preuve du plus grand des cynismes en annonçant la liquidation de l'affaire.</li> <li>Arrivée des malfrats, Polly s'impose malgré leur misogynie.</li> <li>Les adieux de Polly et Mackie.</li> </ul> <b>Mélodrame (par Mackie) Chanson de Polly, sur l'amour qui ne dure pas (Polly), parodie du monologue de Marguerite dans Faust.</b>

Intermède		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Celia Peachum promet dix shillings à Jenny-des-Lupanars pour qu'elle dénonce Mackie.</li> </ul> <p><b>Ballade de l'esclavage des sens par M<sup>me</sup> Peachum.</b></p>
Scène V	Une maison de passe à Turnbridge (jeudi soir)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Contre toute attente, arrivée de Mackie. Jenny lui lit les lignes de la main, puis elle disparaît.</li> </ul> <p><b>Ballade du souteneur : les rapports du souteneur et de la prostituée.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Le policier Smith accompagné de M<sup>me</sup> Peachum arrête Mackie.</li> </ul>
Scène VI	Prison à Old Bailey, cellule de Mackie	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Brown craint que Mackie ne soit arrêté, puis il le découvre et ressent de la mauvaise conscience.</li> <li>• Mackie corrompt le policier puis regrette sa relation avec la fille de Brown, Lucy.</li> </ul> <p><b>Song 6. Ballade de la bonne vie, éloge de la vie des petits bourgeois (« il n'est trésor que de vivre à son aise) par Mackie. (Cette ballade contient quelques vers de Villon).</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Colère de Lucy à l'égard de Mackie puis arrivée de Polly qui se présente comme l'épouse légitime.</li> </ul> <p><b>Song 7. Duo de la jalousie par Lucy et Polly .</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Dispute entre les deux femmes, Lucy prétend être enceinte, Mackie renie Polly qui finalement part avec sa mère. Mackie assure Lucy de son amour et lui demande sa canne (qui est en fait une arme).</li> <li>• Mackie s'échappe de la prison.</li> <li>• Peachum arrive et réclame son dû à Brown, pour lui faire peur, il menace de perturber le couronnement par ses mendiants.</li> </ul> <p><b>Song 8. Deuxième finale de Quat'sous : Car de quoi vit l'homme ? (tous) (« D'abord la bouffe, ensuite la morale » par Jenny, Mackie et le chœur.</b></p>
Acte III Scène VII	Le vestiaire à mendiants de Peachum	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Peachum se prépare à perturber le couronnement par la manifestation des miséreux.</li> <li>• Jenny vient réclamer son dû aux Peachum qui lui refusent, elle trahit pour la seconde fois Mackie. Troisième strophe de la Ballade de l'esclavage des sens par Jenny.</li> <li>• Brown, qui a été prévenu, arrive mais il veut arrêter Peachum pour mendicité sur la voie publique.</li> </ul> <p><b>Song 9. Chant de la vanité de l'effort humain par Peachum.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Peachum prouve à Brown qu'il faut mieux arrêter Mackie plutôt que les miséreux, Brown s'y résout après avoir obtenu le renseignement de la part de Jenny.</li> </ul> <p><b>Peachum reprend la quatrième strophe du Chant de la vanité de l'effort humain.</b></p> <p><b>Song 10. Song de Salomon par Jenny (parallèle entre Salomon, César et Mackie).</b></p>
Scène VIII	Une chambre de jeune fille dans le quartier d'Old Bailey	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Discussion des deux femmes au sujet de Mackie. Lucy avoue qu'elle n'est pas enceinte.</li> <li>• M<sup>me</sup> Peachum vient chercher sa fille pour assister à l'exécution de Mackie qui a été repris par la police.</li> </ul>
Scène IX		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alors que la pendaison se prépare, Mackie essaie d'acheter Smith.</li> </ul> <p><b>Épître de Mackie</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Arrivée de Polly qui fait ses adieux à Mackie, puis c'est au tour de Brown, ils font leurs comptes.</li> </ul> <p><b>Les musiciens jouent la marche au gibet (instrumental).</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Les uns et les autres font leurs adieux à Mackie.</li> </ul> <p><b>Song 11 : Ballade de merci (d'après Villon) par Mackie.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Peachum s'adresse au public et arrête l'exécution, bouleversant ainsi le dénouement.</li> </ul>
Scène X		<ul style="list-style-type: none"> <li>• « Arrivée providentielle du héraut du roi ».</li> </ul> <p><b>Troisième finale de Quat'sous chanté par tous.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mackie est gracié et anobli par la Reine, Peachum précise néanmoins que « dans la réalité, ça finit mal ».</li> </ul>

## ANNEXE 4 : QUELQUES-UNS DES TEXTES DE VILLON UTILISÉS PAR BRECHT (TRADUITS EN PROSE PAR JEAN DUFOURNET)

| n°135 | octobre 2011 |

### L'épître de Villon

#### En forme de ballade (1<sup>re</sup> strophe)

Frères humains qui après nous vivez, n'ayez pas les cœurs contre nous endurcis, car si vous avez pitié de nous, pauvres malheureux, Dieu en aura plus tôt de vous miséricorde. Vous nous voyez ici attachés, cinq, six : la chair que nous avons trop nourrie est depuis longtemps détruite et pourrie, et nous, les os, devenons cendre et poussière. Que de notre malheur personne ne se rie, mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre !

#### Épître à mes amis (1<sup>re</sup> strophe)

Ayez pitié, ayez pitié de moi, à tout le moins, s'il vous plaît, mes amis ! je couche en basse-fosse, non sous le houx ni l'arbre de mai, en cet exil où j'ai été transféré par Fortune, avec la

permission de Dieu. Filles qui aimez les jeunes gens fringants, danseurs, sauteurs, faisant des cabrioles, vifs comme dards, subtils comme aiguillons, gosiers, sonnante clair comme des grelots, le laisserez-vous là, le pauvre Villon ?

#### Ballade de la grosse Margot (1<sup>re</sup> strophe)

Si j'aime et sers la belle de bon cœur, m'en devez-vous tenir pour vil et sot ? Elle a de quoi satisfaire tout le monde : pour l'amour d'elle, je prends bouclier et dague ; quand viennent des gens, je cours happer un pot, je vais au vin sans faire grand bruit, je leur offre eau, pain, fromage, pain et fruit. S'ils paient bien, je leur dis : « c'est bon ! Revenez ici quand vous serez en rut, dans ce bordel où nous tenons notre état. »

**ANNEXE 5 : EXTRAITS DE L'OPÉRA DE QUAT'SOUS,  
BERTOLT BRECHT, © L'ARCHE ÉDITEUR PARIS 1983 -  
L'OPÉRA DE QUAT'SOUS DE BERTOLT BRECHT -  
TRADUIT DE L'ALLEMAND PAR JEAN-CLAUDE HÉMERY**

| n°135 | octobre 2011 |

**Prologue**

*La complainte de Mackie-le-Surineur.*

*Foire à Soho.*

*Les mendiants mentent, les voleurs volent,  
les putains font les putains. Un chanteur de  
complaintes chante une complainte.*

Le requin, lui, il a des dents,  
Mais Mackie a un couteau :  
Le requin montre ses dents,  
Mackie cache son couteau.

Ses nageoires sont rouge-sang  
Quand le requin est en chasse,  
Mais Mackie, lui, porte des gants  
Et ne laisse aucune trace.

Sur les bords de la Tamise  
Des gens s'écroulent tout à coup.  
Epidémie ? Qu'on se le dise :  
C'est Mac qui a fait le coup.

Un dimanche, en pleine ville,  
Un homme, un couteau dans le cœur :  
Cette ombre qui se défile,  
C'est Mackie-le-Surineur.

Schmul Meier, qu'est-il devenu,  
Et plus d'un autre richard ?  
Mackie vit de leurs revenus,

Ignoré de Scotland Yard.

*De gauche à droite Peachum, sa femme et sa fille  
traversent la scène, se promenant à petits pas.*

On a trouvé Jenny Trowlen  
Un poignard entre les seins ;  
Sur les quais, Mackie se promène,  
Il n'est au courant de rien.

Où est le roulier Alphonse ?  
Oui, le saura-t-on jamais ?  
Ne demandez pas la réponse  
À Mackie, qui n'en peut mais.

À Soho, dans l'incendie,  
Sept enfants y sont restés.  
Dans la foule on voit Mackie  
Filer sans être inquiété.

Une veuve jeune et sage,  
Estimée dans son quartier,  
Subit les derniers outrages...  
Mackie n'en eut pas pitié.

*Un éclat de rire dans le groupe des putains.  
Un homme se détache du groupe et traverse  
rapidement la place sur toute sa longueur.*

JENNY-DES-LUPANARS : C'était Mackie-le-Surineur !

**Premier acte**

*Pour faire face à l'endurcissement croissant de  
l'espèce humaine, l'homme d'affaires J. Peachum  
avait ouvert une officine où les plus déshérités  
des déshérités prenaient une apparence capable  
de parler au cœur le plus racorni.*

*Le vestiaire à mendiants de Jonathan Jeremiah  
Peachum.*

CHORAL MATINAL DE PEACHUM

Réveille-toi, mauvais chrétien !  
Reprends ta vie de péché, chien !  
Montre de quoi tu es capable,  
Et que Dieu te soit secourable !

Vends ton frère, vends, salaud,  
Ta femme, infâme maquereau !  
Et Dieu le Père, c'est du vent ?  
Attends le jour du Jugement !

PEACHUM, au public : Il faut que cela change. Mon  
métier devient impossible ; il consiste à éveiller  
la pitié chez les gens. Il existe bien quelques  
trop rares procédés capables d'émouvoir le cœur  
de l'homme, mais le malheur est qu'ils cessent  
d'agir au bout de deux ou trois fois. Car l'homme  
possède une redoutable aptitude à se rendre  
insensible pour ainsi dire à volonté. C'est ainsi,  
par exemple qu'un homme qui en voit un autre  
tendre un moignon au coin de la rue, sera prêt,

dans son saisissement, à lui donner dix pennies la première fois, mais la deuxième fois, plus que cinq pennies, et, s'il le rencontre une troisième fois, il le livrera froidement à la police. Il en va de même des armes psychologiques. (*Un grand panneau descend des cintres. On y lit : « Le vrai bonheur consiste à donner. »*) À quoi bon peindre avec amour les devises les plus nobles et les plus convaincantes sur les plus ravissants panonceaux ? Elles perdent tout de

suite leur force de persuasion. Dans la Bible, il y a peut-être quatre ou cinq maximes qui parlent au cœur ; quand on les a épuisées, on se retrouve sans gagne-pain. Tenez, par exemple, cet écriteau : « Donne et il te sera donné », depuis trois malheureuses semaines qu'il pend ici, il ne fait plus aucun effet. Le public veut toujours du nouveau. Évidemment, je vais encore mettre la Bible à contribution, mais combien de temps cela suffira-t-il ?

### Le duo de la jalousie

LUCY :  
Montre-toi donc, la beauté de Soho !  
Montre un peu tes jambes si fines !  
Fais voir ce que tu as de plus beau  
Car vraiment tu ne paies pas de mine !  
On dit que tu fais tant d'impression sur mon Mac !

POLLY :  
Sur ton Mac ? Sur ton Mac ?

LUCY :  
Non, vraiment, tu me fais trop rire.

POLLY :  
Vraiment trop ? Vraiment rire ?

LUCY :  
Ah, non, vraiment, c'est trop marrant !

POLLY :  
Tiens, qu'est-ce que ça a de si marrant ?

LUCY :  
Qu'est-ce que Mac peut bien faire de toi ?

POLLY :  
Ce que Mac peut bien faire de moi ?

LUCY :  
Ha, ha, ha, ha, ha, non personne  
Ne s'occupe de ce genre de personne !

POLLY :  
Bien, c'est ce que nous allons voir !

LUCY :  
Oui, c'est ce que nous allons voir !

ENSEMBLE :  
Nous vivions comme deux pigeons, Mackie et moi,  
Il n'aime que moi, rien ne me l'ôtera,  
J'ai son amour, il a ma foi.  
Ce n'est pas cette ordure qui pourra  
Rien changer entre lui et moi !  
Non, mais des fois !

### Deuxième finale de *Quat'sous*

CAR DE QUOI VIT L'HOMME ?

MAC :  
Beaux messieurs, qui venez nous prêcher  
De vivre honnêtes et de fuir le péché,  
Vous devriez d'abord nous donner à croûter.  
Après, parlez : vous serez écoutés.  
Vous aimez votre panse et notre honnêteté,  
Alors, une fois pour toutes, écoutez :  
Vous pouvez retourner ça dans tous les sens,  
La bouffe vient d'abord, ensuite la morale.  
Il faut d'abord donner à tous les pauvres gens  
Une part du gâteau pour calmer leur fringale.

UNE VOIX, dans les coulisses :  
Car de quoi vit l'homme ?

MAC :  
De quoi vit l'homme ? De sans cesse  
Torturer, dépouiller, déchirer, égorger, dévorer  
l'homme.  
L'homme ne vit que d'oublier sans cesse  
Qu'en fin de compte il est un homme.

CHŒUR :  
Messieurs, vous ne pouvez pas l'empêcher,  
L'homme ne vit que de méfaits et de péchés !

JENNY :  
Vous nous enseignez quand une femme peut  
Relever ses jupes et se pâmer, beaux messieurs.  
Vous devriez d'abord nous donner à croûter.  
Après, parlez : vous serez écoutés.

Vous qui vivez de notre honte et de vos convoitises,  
Souffrez qu'une fois pour toutes on vous dise :  
Vous pouvez retourner ça dans tous les sens,  
La bouffe vient d'abord, ensuite la morale.  
Il faut d'abord donner à tous les pauvres gens  
Une part du gâteau pour calmer leur fringale.

UNE VOIX, *dans les coulisses* :  
Car de quoi vit l'homme ?

JENNY :  
De quoi vit l'homme ? De sans cesse  
Torturer, dépouiller, déchirer, égorger, dévorer  
l'homme.  
L'homme ne vit que d'oublier sans cesse  
Qu'en fin de compte il est un homme.

CHŒUR :  
Messieurs, vous ne pourrez pas l'empêcher,  
L'homme ne vit que de méfaits et de péchés !

### Troisième finale de *Quat'sous*

ARRIVÉE PROVIDENTIELLE DU HÉRAUT DU ROI

CHŒUR :  
Écoutez, écoutez qui vient !  
C'est le héraut du roi qui vient !

*Le héraut n'est autre que Brown, qui fait son  
entrée sur un fringant destrier.*

BROWN : À l'occasion de son couronnement, la  
reine ordonne que le captain Macheath soit  
immédiatement relâché. (*Acclamations et cris  
de joie.*) Par la même occasion, il est élevé à  
la noblesse héréditaire (*acclamations et cris  
de joie*) et le château de Mollebrique lui est  
accordé en fief personnel, ainsi qu'une rente à  
vie de dix mille livres sur la cassette. La reine  
adresse ses vœux de bonheur et de prospérité à  
tous les jeunes couples ici présents.

MAC : Sauvé, je suis sauvé ! Oui, c'est bien vrai,  
c'est au plus profond du désespoir qu'on est le  
plus près du salut.

POLLY : Sauvé, mon cher Mackie est sauvé. Ça me  
fait bien plaisir.

MADAME PEACHUM : Allons, tout est bien qui  
finit bien. Avouez que notre vie serait simple et  
paisible, si les hérauts du roi arrivaient toujours  
au bon moment.

PEACHUM : Restez tous à vos places, et entonnez  
le « Choral des plus déshérités des déshérités »,  
dont vous avez aujourd'hui représenté la vie, car  
dans la réalité de tous les jours, leur fin est plutôt  
triste. Les hérauts du roi accourent très rarement  
quand les opprimés essaient de rendre coup pour  
coup. C'est pourquoi il ne faut pas frapper trop  
durement ceux qui se mettent dans leur tort.

TOUS *chantent, accompagnés de l'orgue, en se  
dirigeant vers l'avant-scène* :

Ne réprimez pas trop le crime. Bientôt  
Il s'éteindra de lui-même, car il est condamné.  
Pensez à la nuit et au froid de tombeau  
Qui règnent dans cet univers de damnés.