

L'Opéra de quat'sous
musique Kurt Weill
texte Bertolt Brecht
mise en scène Joan Mompat
direction musicale Christophe Sturzenegger

Dossier pédagogique

01-20.03.2016

Comédie de Genève
www.comedie.ch

Maria Da Silva
+41 22 809 60 76
mdasilva@comedie.ch

mardi, mercredi,
jeudi et samedi à 19h.,
vendredi à 20h
dimanche à 17h
lundi relâche,
ainsi que le
dimanche 6 mars.



la comédie GE

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Présentation du dossier

L'Opéra de quat'sous constitue l'une des plus belles portes d'entrée dans l'univers brechtien. Les élèves y trouveront un lien direct avec la société dans laquelle ils évoluent – de la mendicité à laquelle ils sont, pour certains, quotidiennement confrontés, à une dénonciation plus générale de l'exploitation de la pauvreté.

Pour les professeurs, *L'Opéra de quat'sous* sera l'occasion d'aborder tout à la fois la révolution dramaturgique développée par Brecht, la musique de Weill – considérée comme «dégénérée» par les nazis –, mais aussi des questions politiques et sociales d'une actualité forte.

- Quelques **pistes d'analyse** constitueront une introduction à l'œuvre: le contexte de sa création, son succès, ses enjeux, son style, le rôle des *songs*, ses références, ses échos avec le monde dans lequel nous vivons;

- Un **lexique** à l'usage des non-brechtien clarifiera les concepts de «théâtre épique», de «distanciation», de «song», de «Gestus», de «*Lehrstück*», de «culinaire»;

- La **note d'intention** de Joan Mompert, suivie d'un **entretien** et **d'images du décor**, nous feront entrer dans les coulisses de la création;

- Une étude approfondie de *L'Opéra de quat'sous* à la lumière des théories de Brecht sur le **théâtre épique** tentera de montrer en quoi ce théâtre s'inscrit en contradiction avec la théorie développée par **Aristote**, notamment dans *La Poétique*;

- Trois pages consacrées à **Kurt Weill** retraceront ses débuts, et donneront une idée de ce que pouvait être la vie d'un jeune musicien politiquement engagé dans **l'Allemagne des années 1920** (des années sombres, des années de faim, de crise économique), avant sa fuite en France en 1933 (où les préjugés antisémites n'épargneront ni l'homme ni sa musique), puis aux États-Unis;

- Signalons quelques documents d'importance que nous avons recueillis pour ce dossier:

- une **lettre de Weill** qui élucide le concept de «théâtre musical»;
- un extrait de *L'Opéra des gueux* de John Gay dont Brecht s'est inspiré;
- le texte de l'un des derniers *songs* de la pièce (*La Ballade de Merci*, mis en regard avec *La Ballade des pendus* de Villon);
- des extraits d'études de Brecht par **Roland Barthes** et **Bernard Dort**.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Sommaire

Distribution.....	P4
Présentation et pistes d'analyse.....	P5
Petit lexique à l'usage des non-brechtiens.....	P9
Note d'intention par Joan Mompert.....	P12
Entretien avec Joan Mompert.....	P14
La scénographie de Cristian Taraborrelli.....	P17
<i>L'Opéra de quat'sous</i> et le théâtre épique.....	P19
<i>L'Opéra des gueux</i>	P23
Kurt Weill: compositeur.....	P25
De François Villon à Weill et Brecht.....	P29
Brecht par Roland Barthes.....	P30
Brecht par Bernard Dort.....	P31
Biographies.....	P33

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

musique: Kurt Weill

texte: Bertolt Brecht

mise en scène: Joan Mocompart

Basé sur la traduction par Elisabeth Hauptmann de « L'Opéra des gueux » de John Gay

Traduction française: Jean-Claude Hémerly

avec: Carine Barbey, Charlotte Filou, Jean-Philippe Meyer, François Nadin,
Lucie Rausis, Thierry Romanens, Brigitte Rosset, Philippe Tlokinski

Orchestre: Simon Aeschmann (guitares), Lionel Walter et
Baptiste Berlaud (trompettes), Nicolas Curti (percussions),
Wolfgang Hanninger (saxophones et clarinette), David Rey (trombone),
Christel Sautaux (bandonéon), Vincent Thévenaz (claviers, piano, harmonium),
Jérôme Thomas (saxophones et flûte), Petya Todorova (contrebasse)

Direction musicale: Christophe Sturzenegger

Collaboration artistique: Hinde Kaddour

Scénographie: Cristian Taraborrelli assisté de Roberta Monopoli

Lumière: Laurent Junod

Univers sonore: Jean Keraudren

Costumes: Amandine Rutschmann et Irène Schlatter

Maquillage, coiffures, postiches: Katrin Zingg

Accessoires: Valérie Margot

Production: Comédie de Genève

Coproduction: Llum Teatre, Les 2 Scènes-Scène Nationale de Besançon,
Théâtre 71- Scène Nationale de Malakoff

Avec le soutien de: Pro Helvetia – Fondation suisse pour la culture,
Fondation Leenaards, Corodis et Loterie Romande

L'Arche est éditeur et agent théâtral du texte représenté.

Tournée en Suisse et France du 23.03 au 24.05.2016.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Présentation et pistes d'analyse

PRÉSENTATION

Après l'immense succès de *On ne paie pas, on ne paie pas!* de Dario Fo, le metteur en scène Joan Mompert s'attaque à l'un des chefs-d'œuvre de Brecht. De scènes parlées en chansons – plusieurs d'entre elles sont devenues de véritables tubes –, *L'Opéra de quat'sous* dénonce avec une joie grinçante les inégalités, l'exploitation de l'homme par l'homme, interroge les valeurs et les hiérarchies sociales. C'est une pièce-monde, dont les questions ont traversé le siècle comme pour mieux venir nous frapper de plein fouet. Sur scène, un orchestre, et deux clans qui s'affrontent. Celui des mendiants, mené par Peachum, qui invente des slogans capables de parler «au cœur le plus racorni». Celui des voleurs, mené par Mack. Entre les deux, des flics corrompus et des putains amoureuses.

PISTES D'ANALYSE

Contexte de la création

Lorsque *L'Opéra de quat'sous* est créé en 1928 au Theater am Schiffbauerdamm de Berlin, Bertolt Brecht a trente ans, Kurt Weill en a vingt-huit. Inspirée de *L'Opéra des gueux* de Johann Christoph Pepusch et John Gay, l'œuvre connaît un succès immédiat, en Allemagne et dans toute l'Europe. Un an après la première, quatre mille représentations ont lieu dans cinquante théâtres et, en 1932, la pièce est traduite dans dix-huit langues. Des débits de boisson et des marques de papiers peints s'accaparent le succès en se baptisant du nom de la pièce. Interdite par les nazis en 1933 – comme l'ensemble des œuvres de Weill et de Brecht –, elle sera rejouée à Berlin dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale, en août 1945.

Parler du monde

L'Opéra de quat'sous fait partie de ces œuvres qui viennent résonner aux endroits qui nous préoccupent, qui viennent «jeter une éclaircie» sur ce que Vitez nommait, parlant de la fonction du théâtre, «l'inextricable vie»: c'est une œuvre qui parle de notre monde et de ses préoccupations avec la légèreté et la distance nécessaires pour nous permettre d'activer une pensée, une réflexion qui nous entraîne au-delà de son apocalypse annoncée – la pensée contre la tétanie, et contre le lamento.

L'Opéra de quat'sous, ce sont des questions sociales, politiques et économiques, qui sont de notre temps: la misère, la mendicité, le vol à la petite semaine, l'exploitation de la pauvreté. On y voit cohabiter deux moyens de subsister: le commerce de la charité et la criminalité organisée, situés dans les rouages d'une probable monarchie constitutionnelle, déconnectée de ses pauvres, de son peuple. D'un côté, certains travaillent à communiquer, tâchent de trouver l'argumentaire et le visuel qui «parlera au cœur le plus racorni» pour attirer l'aumône. D'un autre, on organise ce qui reste de matière grise pour voler. Les autres, tous les autres – en définitive, le reste –

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Présentation et pistes d'analyse (suite)

se vendent au plus offrant. Ce qui frappe d'emblée, c'est le traitement que Brecht réserve à ce monde peuplé des plus «deshérités des déshérités». Pas de drame, pas de larmes. Rien de pitoyable, aucune trace de misérabilisme. Nous sommes dans un univers de comédie et de carnaval¹.

Dès la première scène, le ton est donné, et l'on voit Peachum, le patron de la société «L'Ami du mendiant», régler ses comptes en homme d'affaires, se plaindre du pouvoir de persuasion trop évanescent des slogans les plus convaincants, distribuer des faux-moignons à son personnel, décliner les «cinq types fondamentaux de misère capables d'émouvoir le cœur de l'homme», réprimander sa femme Celia pour avoir mal réalisé les fausses tâches de l'un des costumes destinés au personnel de l'entreprise «Peachum et Cie».

La fantaisie, et le rire, règnent. Mais soudain, au milieu de cette avalanche de faux-moignons et de parodies de discours poignants, un «éclat de vérité», qui touche au cœur: quand Filch, le petit nouveau, auquel Peachum vient d'attribuer le costume du «pitoyable aveugle», demande pourquoi il ne pourrait pas plutôt avoir celui du «jeune-homme-qui-a-connu-des-jours-meilleurs». Réplique de Peachum: «Parce que personne ne croit aux misères véritables de personne, mon fils». Derrière le carnaval, la parodie, la fantaisie, se dessine la vraie tragédie d'un jeune homme qui a tout perdu. Et Peachum de rappeler – plus tardivement dans la pièce, à l'acte III – à son équipe: «Vous seriez tous en train de crever dans les cloaques de Turbridge si je n'avais pas consacré mes nuits blanches à chercher le moyen de tirer un penny de votre misère.»

Les songs

Dans l'œuvre, les «éclats de vérité» sont souvent là où on les attend le moins, et notamment au moments des *songs* – ces fameux *songs* que Brecht qualifiait de «didactiques»². Les personnages semblent y atteindre à une vérité plus noble, plus haute, plus belle. Ainsi Polly, la jeune femme déçue par sa fête de mariage, de se transformer en figure révolutionnaire quasi mythique (*Jenny-des-Corsaires*); Madame Peachum de convoquer la Bible et le Code (*La Ballade de l'esclavage des sens*) et de livrer un constat édifiant sur la nature de l'homme; Monsieur Peachum de rêver un monde meilleur, où règneraient – si «les circonstances» s'y prêtaient – le droit, l'honnêteté, la reconnaissance (*Sur l'instabilité des choses humaines*).

¹ Sur le carnaval, on peut repérer les effets de «monde à l'envers» (par exemple la scène du «lupanar» décrite comme «une scène idyllique et bourgeoise»), de déguisements (les mendiants, mais aussi les voleurs au moment de la fête de mariage de Mackie et Polly), de couronnement/dé-couronnement (la fête de couronnement est d'ailleurs prévue pour un vendredi), et tout ce que Bakhtine appellerait la « joyeuse tombe » du lyrisme. Pour creuser ces pistes, voir : http://www.bertbrecht.be/quatsous_carnaval.php.

² «J'espère que les parties moralisatrices de *L'Opéra de quat'sous* et les "songs" didactiques sont relativement divertissants, mais on ne peut nier qu'il s'agit là d'un genre de divertissement différent de celui fourni par les scènes jouées. Le caractère de cette pièce est double, divertissement et enseignement s'y font face sur le pied de guerre comme le comédien et la machinerie chez Piscator.», Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 318-319.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Présentation et pistes d'analyse (suite)

Entre les lignes de ces *songs* tout à la fois drôles et divertissants, on voit de hautes aspirations se dessiner.

De même lors du finale, dont Weill rappelle qu'il n'est « en aucun cas une parodie »³, où Mack, *in extremis*, est sauvé de la pendaison: « Afin que vous voyiez, à l'opéra du moins / La pitié l'emporter sur le droit. » Cela ne dit pas que ce n'est qu'à l'opéra, que sur les planches, donc, que les fins les plus heureuses peuvent advenir – ce qui serait un constat plutôt amer. Cela dit que le théâtre est le lieu où l'on peut transformer les fins les plus pitoyables, les injustices les plus dures – ici une mise à mort. Que le théâtre est le lieu, donc, où peuvent s'inventer, se préparer, se construire, les conditions d'une vie plus juste. Dans la vie, les hérauts du roi « accourent très rarement quand les opprimés essaient de rendre coup pour coup. » Aux spectateurs de faire en sorte que cela advienne, *en vérité*.

Les références

Dans *L'Opéra*, elles sont nombreuses. C'est que Brecht n'est ni amnésique, ni nostalgique. Il sait parfaitement reprendre de grandes figures, mythes ou références de la littérature européenne, les renouveler pour créer de légers décalages. Par exemple la putain amoureuse, Jenny, qui est l'héritière de la « putain au cœur d'or » de l'époque romantique⁴; Lucy, un renouvellement du mythe de la fille du geôlier⁵ (chez Brecht, elle jure et elle a mauvais caractère). De manière encore plus évidente, certains *songs* sont directement inspirés de grands chefs-d'œuvre, ainsi l'un des derniers *songs*, « La Ballade de merci », est écrit d'après *Frères humains qui après nous vivez* de François Villon.⁶ On repère aussi un passage inspiré du monologue de Marguerite dans *Faust*. Et des traits communs entre Polly – dont on apprend qu'elle a trop lu de romans – et Emma Bovary.

Ce que Brecht avait prévu

« Qu'est-ce qu'un passe-partout, comparé à une action de société anonyme? Qu'est-ce que le cambriolage d'une banque, comparé à la fondation d'une banque? » La comparaison de Mack (acte III, scène 9) nous est familière: c'est celle des petits voleurs armés d'un pied de biche qui finissent très souvent par croupir en prison, contre les « grands bandits », rarement inquiétés, de la haute finance. On dirait aujourd'hui: le monde des parachutes dorés et des dividendes de plus de 50% reversés aux actionnaires, qui font la tragédie quotidienne des travailleurs et des petits épargnants broyés par ce système – et les succès d'audimat des émissions d'Élise Lucet.

³ Voir dans ce dossier la lettre de Weill à Anbruch, p. 18.

⁴ Quelques exemples: Esther dans *Splendeurs et misères des courtisanes* de Balzac, *La Dame aux Camélias* de Dumas, *Boule de suif* de Maupassant.

⁵ Voir par exemple *La Chartreuse de Parme* de Stendhal.

⁶ Autre ballade d'après Villon: « La Ballade de bonne vie », d'après *Les contredits* de Franc Gontier. On peut aussi repérer une référence à Schiller: voir la formule du deuxième finale de *L'Opéra de quat'sous*, « Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral ». Et au poète anglais Rudyard Kipling dans « Le Chant des canons ».

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Présentation et pistes d'analyse (fin)

Ce que Brecht n'avait pas prévu

« Si les grands de la terre sont capables de provoquer la misère, ils sont incapables d'en supporter la vue. », lit-on quand Peachum menace de gâcher la fête du couronnement, pour pousser Brown à céder à son injonction de jeter Mack en prison. En écrivant cette réplique, Brecht n'avait sans doute pas prévu la montée du « militaro-humanitaire » et la mise en spectacle de la misère comme moyen d'assurer les carrières politiques, sac de riz à l'épaule, caméras à moins d'un mètre.



B. Kouchner en 1992, à l'occasion de l'opération « Du riz pour la Somalie » ©AFP

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Petit lexique à l'usage des non-brechtiens*

Théâtre épique. Style de théâtre qui s'est développé dans la première moitié du XX^e siècle, à partir de théories et d'expériences d'un certain nombre d'hommes de théâtre, parmi lesquels Erwin Piscator, Vladimir Maïakovski, Vsevolod Meyerhold et surtout Bertolt Brecht. Une réaction au «théâtre dramatique» (ou aristotélicien). Mais en opposition également aux méthodes développées par Constantin Stanislavski et son approche naturaliste (Brecht considère que la méthodologie de Stanislavski produit une évasion de la réalité), et à la forme de théâtre développée par Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double* (un «théâtre de la cruauté», un «théâtre qui nous réveille: nerfs et cœur»¹).

La forme dramatique du théâtre	La forme épique du théâtre
-Est action.	-Est narration.
-Implique le spectateur dans une action scénique.	-Fait du spectateur un observateur.
-Épuise son activité intellectuelle. lui est occasion de sentiments.	-Éveille son activité intellectuelle l'oblige à des décisions.
-Expérience affective.	-Vision du monde.
-Le spectateur est plongé dans quelque chose.	-Le spectateur est placé devant quelque chose.
-Suggestion.	-Argumentation.
-Les sentiments sont conservés tels quels.	-Les sentiments sont poussés jusqu'à devenir des connaissances.
-Le spectateur est à l'intérieur, il participe.	-Le spectateur est placé devant, il étudie.
-L'homme est supposé connu.	-L'homme est l'objet de l'enquête.
-L'homme immuable.	-L'homme qui se transforme et transforme.
-Intérêt passionné pour le dénouement.	-Intérêt passionné pour le déroulement.
-Une scène pour la suivante.	-Chaque scène pour soi.
-Croissance organique.	-Montage.
-Déroulement linéaire.	-Déroulement sinueux.
-Évolution continue.	-Bonds.
-L'homme comme donnée fixe.	-L'homme comme procès.
-La pensée détermine l'être.	-L'être social détermine la pensée.
-Sentiment.	-Raison.**

Distanciation brechtienne (*Verfremdung effekt*). Le principe des procédés de distanciation consiste à faire percevoir un objet, un personnage, un processus, et *en même temps* à le rendre insolite. Suite au traitement qui lui est appliqué, l'objet devient étrange, il est «étrangéifié». L'objectif recherché est d'inciter le

*Sources: *encyclopedia universalis*, *encyclopédie Larousse*, <http://www.bertbrecht.be>, et, pour certains éléments, wikipédia.

¹ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, «Le théâtre et la cruauté», p.131.

**Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 1*, trad. par Jean Tailleur et Guy Delfel, Paris, L'Arche, 1953.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Petit lexique à l'usage des non-brechtiens (suite)

spectateur à prendre ses distances par rapport à la réalité qui lui est montrée, de solliciter son esprit critique, d'aviver la conscience. Lorsqu'elle est efficace, la distanciation a un effet *politique* de désaliénation (non pas dans la mesure où des réponses seraient apportées, mais plutôt par le fait qu'elle met en évidence les caractères essentiels des discours orchestrés par le spectacle). La distanciation peut être rapprochée de la «dénudation du procédé» des formalistes russes, auxquels Brecht a également emprunté le concept d'*ostranenie*. Il s'agit de *défaire l'illusion* en soulignant le caractère construit (non naturel) de la réalité représentée. **Procédés**: la contradiction (au cœur d'un même personnage, par exemple entre les actes et les paroles d'un même personnage, entre son comportement et la situation dans laquelle il se trouve, entre le texte parlé et le texte chanté), l'intervention de *songs*, l'intervention d'un narrateur (chaque personnage est susceptible de devenir narrateur et donc de s'adresser au public, parfois de parler de lui-même à la troisième personne), l'utilisation de panneaux et cartons, un éclairage inattendu de la salle, l'utilisation ostentatoire de la machinerie, etc. Il s'agit, par une série de décalages, «d'amener le spectateur à considérer les événements d'un œil investigateur et critique» et de défaire les fausses représentations que l'homme se fait de lui-même et de la société.

Song. Ballade moderne apparentée à la chanson de cabaret et au jazz. Le *song* d'ouverture de *L'Opéra de quat'sous*, *La Complainte de Mackie* est devenue un standard de jazz grâce notamment à sa reprise par Louis Armstrong et par Ella Fitzgerald sous le titre *Mack the Knife*. *Alabama Song* acquiert également une grande popularité dans le monde du rock lorsqu'elle est reprise par le groupe The Doors. Elle est tirée de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagony* (Bertolt Brecht et Kurt Weill).

Gestus. Le rapport social que l'acteur établit entre son personnage et les autres personnages. Une attitude humaine qui trouve son sens dans un contexte social, qui ne doit pas être saisie d'une manière abstraite et générale, mais toujours dans ses rapports avec une situation donnée. Dès 1932, Brecht reprochait aux comédiens de vouloir obtenir à tout prix le «regard de chien traqué». Ce «gestus» est vide, il n'a pas le caractère d'une activité, il renvoie à l'«Homme» dépouillé de toute particularité sociale. Le «regard de chien traqué» ne peut devenir une attitude sociale que «si l'on montre comment certaines machinations ravalent l'individu au niveau de l'animal».

Lehrstück. Traduit le plus souvent par «pièce didactique», mais plus exactement «pièce pour apprendre». Forme théâtrale et musicale qui permet la participation active du public à l'action. L'enjeu: que le spectateur cesse d'être consommateur pour devenir productif. Brecht s'inspire des pièces édifiantes jouées dans les collèges de jésuites de la Contre-Réforme, du théâtre classique espagnol et du nô japonais. L'apport positif, définitif, des *Lehrstücke*, réside dans le refus du «héros». Les quatre

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Petit lexique à l'usage des non-brechtiens (fin)

pièces didactiques de Brecht sont: *Le Vol des Lindbergh*, *Celui qui dit oui*, *celui qui dit non*, *La Décision*, *L'Exception et la règle*. Sur le didactisme et le divertissement à propos de *L'Opéra de quat'sous*, Brecht écrit: «J'espère que les parties moralisatrices de *L'Opéra de quat'sous* et les "songs" didactiques sont relativement divertissants, mais on ne peut nier qu'il s'agit là d'un genre de divertissement différent de celui fourni par les scènes jouées. Le caractère de cette pièce est double, divertissement et enseignement s'y font face sur le pied de guerre comme le comédien et la machinerie chez Piscator.»

Culinaire. Terme appliqué par Brecht à l'opéra traditionnel, à ses yeux simple objet de consommation uniquement dirigé vers la satisfaction d'un plaisir facile et immédiat.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Note d'intention de Joan Mompert

Fonctions du théâtre

Une des fonctions du théâtre, avec celles, à mon sens fondamentales, de divertir et de raconter des histoires, est de proposer une réflexion sur notre manière de grandir, de progresser. Les histoires que je choisis de mettre en scène tâchent de questionner, autant que possible avec le sourire, les modèles de vie, «la vie normative» à laquelle nous croyons qu'il est inévitable d'échapper. Elles racontent de manière burlesque l'opposition entre les forces de la nature et celles de la technologie, du «progrès» inventé par les hommes. Ces poèmes scéniques traitent de sujets brûlants comme la place de l'être humain dans l'ère industrielle, puis l'ère de l'information et l'ère du numérique.

Fantaisie

L'Opéra de quat'sous met au premier plan les couches les plus pauvres de la société, celles qui n'en font d'ailleurs pas partie, celles qui sont exclues de la citoyenneté, celles à qui l'on n'a pas donné d'autre choix que de vivre dans la marge. Il s'agit probablement de nous interroger sur la légitimité d'un acte illégal (voler, mendier...) quand il faut subsister, vivre, tout simplement. Sous certaines circonstances, est-ce légitime d'exploiter son prochain? La pièce est pertinente jusque dans son titre, c'est un «Opéra de quat'sous» car il s'agit, en s'emparant des moyens qui sont les nôtres, acteurs, chanteurs, équipe de plateau, de rendre compte, par le chant et le jeu, dans une fête de théâtre – et cela n'est en rien contradictoire –, d'une des réalités les plus alarmantes du monde, celle des déshérités, celle du quart-monde. Quand on n'est plus certain de son étoile, il nous reste la comédie pour avaler, en s'étranglant de rire, la pilule de son destin. Il nous reste à élever la réalité par le chant, et à la porter là où la fantaisie s'en emparera.

Chant

Brecht donne la parole, une parole chantée, aux bannis du mouvement du monde. Ce chant pilonne les certitudes, dégage de l'espace de pensée, de conscience et, comme le dit Olivier Py, reconstruit la totalité:

Pour moi, le chant, c'est le legato. Ce n'est pas chanter une note après l'autre. C'est qu'il y ait, dans le mouvement du chant, quelque chose qui est vu à travers, au-delà de la matière. Donc quand je dis legato, au fond, c'est le continuum. C'est l'idée que tout est rassemblé, que tout a une place. Y compris moi, qui suis ce que je suis, coupable, brisé, douloureux: j'ai une place dans la totalité. Par la puissance du chant, non seulement je me redonne cette place, mais en plus je reconstruis la totalité, pour un instant.¹

Brecht, en définitive, fait de la place à ceux qui n'en trouvent plus. Nous travaillons avec conviction sur une idée utopique: on peut renverser les hiérarchies du monde par la puissance d'un chant.

¹ «Entretien avec Olivier Py», par Hinde Kaddour et Hervé Loichemol, *L'Autruche* n° 3.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Note d'intention de Joan Mompарт (fin)

Le travail en répétitions

Je souhaite proposer aux acteurs de trouver les solutions les plus artisanales pour livrer *L'Opéra de quat'sous*. Par « solutions artisanales », j'entends revenir à l'essence même du conteur, ou du récitant/chanteur, qui est un « déclencheur » d'imaginaire. Travailler sans tout figurer, sans tout montrer, mais tâcher de partager nos visions avec les spectateurs. Il s'agit de travailler avec attention sur l'empirique, de bâtir à partir de la réalité que nous aurons nous-mêmes mise en place au fil d'une improvisation – l'expérience du Dario Fo, comme celle, plus récente, du *Münchhausen?* de Fabrice Melquiot, a nourri d'acuité et de liberté notre abord des œuvres. Il y aura bien, pour donner un exemple concret, des étuis à pistolet, mais les pistolets eux-mêmes seront figurés par les doigts pointés, menaçants, des acteurs. Nous espérons ainsi inciter le spectateur à travailler avec nous au récit, à participer à la construction de la fiction, à activer ensemble – scène et salle – à la fois de la joie et de la pensée.

Nous pensons gagner en compréhension en avouant la part de fabrication, d'artisanat du théâtre (les changements seront à vue, les mouvements de décor seront manuels et faits par les acteurs). Nous entendons partager de manière ludique la difficulté à jouer les quelques trente rôles de la pièce par seulement huit acteurs. Il nous apparaît que cette manière d'aborder l'œuvre, c'est aussi le meilleur moyen de jouer, sans perdre une miette de récit, le *Verfremdungseffekt*, la « distanciation »

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Entretien avec Joan Mompert

Pourquoi avez-vous décidé de monter L'Opéra de quat'sous ?

On vit aujourd'hui dans un système de pensée unique, où la « vie normative » s'impose, créant au passage de plus en plus d'exclusion. Il n'est pas facile pour tout le monde de vivre, d'évoluer dans la réalité de la société de consommation : beaucoup se retrouvent hors système, et doivent pourtant trouver des moyens de subsister. Il y a urgence, aujourd'hui, à parler des gens – dont le nombre ne cesse de croître – qui sont en marge de la société ; ceux qui sont en situation d'extrême difficulté, que la machine économique broie et qui se retrouvent le plus souvent dans l'illégalité. Comme le dit Peachum – l'un des personnages de la pièce –, face à la toute-puissance de la haute finance et à l'irresponsabilité des dirigeants, nous sommes, « **dans ce monde, en état de légitime défense** ». Avec les *quat'sous*, cette légitime défense devient jouissive. C'est une pièce « piège », elle se présente comme divertissement pour mieux pointer du doigt les inégalités. Je crois qu'elle a le ton juste. Pour être entendus, il nous faut être stratégiques. Nous nous en remettons au génie de Brecht, à l'immense talent de Weill et à notre honnête artisanat. Les acteurs-chanteurs qui incarnent à huit tous les personnages de la pièce sont formidables.

On sent dans ce que vous dites des liens forts avec une précédente pièce que vous avez montée, On ne paie pas, on ne paie pas! de Dario Fo.

Dans la pièce de Dario Fo, on voyait des personnages qui allaient vers la marge, qui allaient vers l'illégalité. *L'Opéra de quat'sous* montre des gens qui y ont déjà basculé, depuis longtemps – pour certains depuis plusieurs générations. Ils évoluent dans un *no man's land* où les lois n'ont plus de valeur, où elles sont contournées. Quand on fait partie intégrante de la société, on peut se permettre d'être moral ; quand on est hors de la société, on se retrouve parfois – non pas dans l'immoralité, c'est-à-dire contre la moralité –, mais dans l'amoralité, hors de la morale. S'en dégage **une autre culture**, une autre manière de vivre, **où ce qui est normalement répressible peut être valorisé**, où, justement, la morale des autres peut être détournée et exploitée, comme source de revenus. Où ce qui est « mal », ne l'est plus vraiment. Il ne s'agit pas, avec ce spectacle, de cautionner ce qui est répréhensible, mais de raconter une autre réalité : une réalité où la question du « bien » et du « mal » n'a plus cours, ne se pose plus, tout simplement parce qu'il faut manger et survivre. Pour en revenir aux correspondances avec Dario Fo : dans *On ne paie pas, on ne paie pas!*, l'arme contre la misère, les difficultés quotidiennes, contre la société établie, était la fantaisie – celle d'Antonia, celle de Giovanni – qui leur permettait de créer de l'espace, un espace de liberté. Les codes du vaudeville, comique et éminemment bourgeois, étaient détournés pour servir son antithèse, un théâtre politique où la misère sociale était décrite sans tabous – l'intelligence de Fo étant de ne pas perdre le rire des spectateurs au passage... Dans les *quat'sous*, on retrouve un peu le même système. Brecht et Weill utilisent les codes, les éléments du théâtre classique et de l'opéra traditionnel, pour en abolir le caractère mondain : « *L'Opéra de quat'sous*, écrit Brecht, [...] est une sorte d'exposé de ce que le spectateur souhaite voir au théâtre. Toutefois, comme

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Entretien avec Joan Mompарт (suite)

il voit aussi, en même temps, certaines choses qu'il souhaite ne pas voir, comme il voit donc ses souhaits non seulement réalisés mais aussi critiqués[...], il est en principe en mesure d'assigner au théâtre une nouvelle fonction.» Et cela sans que ni l'intrigue, ni les personnages, ni les *songs*, ne perdent de leur saveur. Au contraire. La folie des situations, l'humour sont décuplés.

Pouvez-vous nous parler de ces songs? Et de la fonction du chant dans cette œuvre?

Dans les *quat'sous*, les *songs* sont un délice à écouter, certains sont devenus de grands standards de jazz, chantés par des interprètes immenses (Armstrong, Sinatra, Nina Simone, etc.). Le chant, pour les personnages de *L'Opéra de quat'sous*, est un moyen de se soustraire au drame quotidien, de se soustraire aux jugements, aux règles, à la morale, mais surtout de se «définir», voire de dévoiler qui ils sont vraiment. Par ailleurs, chaque fin d'acte agit comme une mise au point par le chant sur la vraie nature du spectacle. Il y a une part de déraison induite par le chant. Qui contamine celui qui écoute. Quand la jeune Polly chante l'histoire de la petite serveuse qui fera, un beau jour, trancher toutes les têtes de la ville – le *song* de «Jenny-des-corsaires» – on a de la sympathie, de l'empathie pour elle, alors même qu'elle est en train de glorifier une révolution sanglante et meurtrière. Cette empathie suscitée par le chant vient probablement d'un moment où la musique se rassemble, de cet instant d'exception que nous recherchons pendant les répétitions. Cet instant-là, Olivier Py en parle très bien: «Pour moi, le chant, c'est le legato. Ce n'est pas chanter une note après l'autre[...]c'est le continuum. C'est l'idée que tout est rassemblé, que tout a une place. Y compris moi, qui suis ce que je suis, coupable, brisé, douloureux: j'ai une place dans la totalité. Par la puissance du chant, non seulement je me redonne cette place, mais en plus je reconstruis la totalité, pour un instant»¹. Pour les personnages en marge de la société qui peuplent *L'Opéra de quat'sous*, le chant est une façon de retrouver une place, de mettre à mal les hiérarchies sociales, en reconstituant une totalité.

Une question d'ordre scénographique à présent. Comment traitez-vous la présence de l'orchestre?

Suivant la volonté de Brecht, les musiciens sont au plateau. Avec Cristian Taraborrelli, qui signe la scénographie du spectacle, nous avons souhaité éviter de séparer l'orchestre de l'action théâtrale, en intégrant l'orchestre au dispositif scénique, de manière à ce qu'il y ait une cohabitation très forte entre les musiciens et les acteurs-chanteurs, voire une intervention des musiciens sur l'intrigue. De même pour la machinerie. Ma culture théâtrale est une culture de compagnie. Dans cette culture-là, il n'y a pas de hiérarchies entre les musiciens, les techniciens, les acteurs. Je souhaite avouer les relations qui lient l'orchestre et les acteurs, et aussi celles qui lient l'orchestre, les acteurs et la technique. Un des traits du travail que je veux mener, c'est d'envoyer au spectateur le signal qu'il n'est pas seulement en train de regarder une fiction, mais de la construire avec ceux qui sont au plateau.

¹ «Entretien avec Olivier Py», par Hinde Kaddour et Hervé Loichemo1, *L'Atruche* n°3.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Entretien avec Joan Mompарт (fin)

C'est quand le spectateur participe à la fiction que la fiction commence à «faire sens» dans sa réalité. Suivant la logique brechtienne, en dévoilant les mécanismes de la représentation, nous pensons mettre à jour certains mécanismes sociaux pour en avoir une conscience aiguisée. Le plateau reste un microcosme représentatif du monde, c'est en cela qu'il demeure troublant et captivant.

Bernard Dort a écrit au sujet de L'Opéra de quat'sous que cette œuvre s'est vue retournée contre ses auteurs en devenant «un triomphe du théâtre culinaire et exotique. Les bourgeois s'y sont bien vus comme bourgeois mais auréolés du prestige des brigands.» Comment échapper à ce piège? Comment éviter de faire de L'Opéra de quat'sous l'exact opposé de ce que Weill et Brecht ont souhaité: un divertissement bourgeois?

Je suis convaincu que le théâtre fonctionne par signaux. Il faut, je crois, rendre compte des fondamentaux des œuvres qui sont abordées et trouver le moyen de signifier notre rapport avec elles. Pour *L'Opéra de quat'sous*, je crois que l'un des moyens pour y parvenir est de commencer par se présenter, dès le début de la représentation, comme équipe de travail. Je ne pense pas, par exemple, que nous débiterons la pièce déjà costumés. Ce sont des acteurs, des musiciens, des techniciens qui s'emparent de l'œuvre pour la servir au mieux. Ainsi, dans une sorte de prologue hors fiction, nous pourrions très bien imaginer que les personnes de l'équipe, comme collectif et au complet, se présentent aux spectateurs tels qu'ils sont, sans fard, avant d'entrer dans l'intrigue. Il s'agit d'une pièce qui traite de l'exploitation de l'homme par l'homme, alors autant nous présenter comme des hommes et des femmes qui prenons la parole, la parole de Brecht. Ce prologue devrait nous permettre de jouer ensuite pleinement la fiction.

Un dernier mot sur ce chef-d'œuvre de Weill et Brecht? Sur le sens que vous y décelez?

S'il y a un sens à tout cela, c'est probablement parce que les personnages qui sont joués sur le plateau représentent la couche des laissés-pour-compte. Des exclus. Je crois que quand on parle d'exclusion, on parle aussi de ce qu'on tâche d'exclure dans notre for intérieur quand on est en rapport avec les déshérités. Ce qu'on tâche d'exclure en nous pourrait à mon sens s'apparenter à de la «compassion». La **compas-sion** est ce qui nous porte à percevoir ou ressentir la souffrance d'autrui et nous **pousse à y remédier**. Dans compassion – qu'on entend à tort aujourd'hui comme un terme lié à la religion –, **il y a action**. Pour en revenir à Brecht, **si par l'artifice du spectacle on arrive à dialoguer avec l'intime du spectateur et à questionner la part de compassion, d'envie d'agir et de refuser «l'exploitation de l'homme par l'homme» qui résiste en chacun de nous, le spectacle prendra du sens.**

Propos recueillis par Hinde Kaddour

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

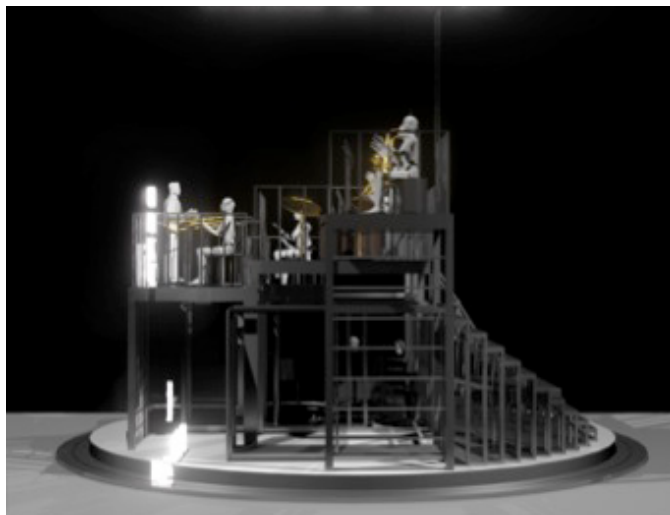
La scénographie de Cristian Taraborrelli

Cristian Taraborrelli a reçu le Prix 2009 du meilleur créateur d'éléments scéniques du Syndicat de la critique pour *Gertrude (Le Cri)* de Howard Barker au Théâtre de l'Odéon à Paris, mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti. Il collabore régulièrement avec Joan Mompert, et a notamment conçu les scénographies de *La Reine des neiges*, *On ne paie pas, on ne paie pas!*, *Ventrosoleil* et *Münchhausen?*

Les lignes du décor rappellent la silhouette d'une grande ville. L'orchestre est situé à même le plateau (majoritairement en hauteur). Le décor est placé sur une tournette. Les quatre orientations possibles du décor (face, cour, jardin, derrière) permettent de figurer les différents lieux de la pièce (la scène du «lupanar», par exemple, aura lieu dans le décor orienté côté escalier).



Vue de derrière du décor (chez les putains)

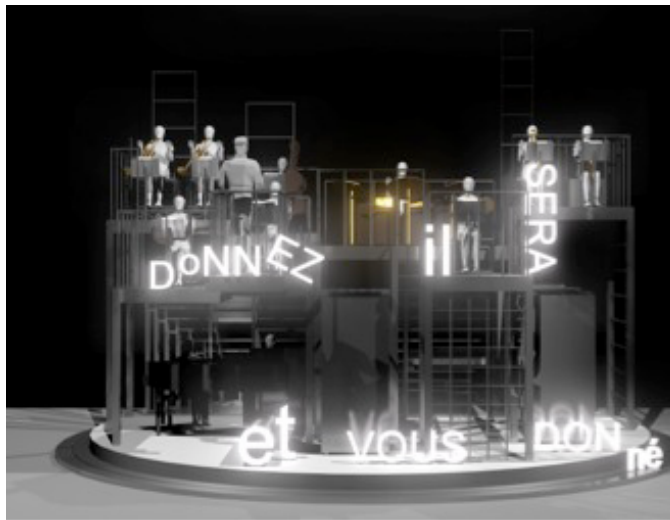


Vue de cour du décor (prison)

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

La scénographie de Cristian Taraborrelli (fin)

Le spectacle est joué en musique, les musiciens accompagnent et interagissent avec les comédiens. Nous cherchons une relation nouvelle entre la musique en direct, le texte, le corps. La musique de Weill crée un climat d'illusions et de revendications. Elle peut en un seul *song* transformer les destins.



Vue de face du décor (chez Peachum)

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

L'Opéra de quat'sous et le théâtre épique

Qu'est-ce qui caractérise le **théâtre épique** de Brecht? Une opposition au «théâtre dramatique»¹ dont on trouve l'origine chez Aristote. Brecht oppose au «saisissement» d'Aristote la «distanciation»; au «conflit» la «contradiction»; à la «catharsis» (purification, «purgation» des passions ou encore «allègement accompagné de plaisir»), la production de réflexion.²

Distanciation contre saisissement

Représenter «la terreur et la **pitié**». C'est l'un des fondements du théâtre tel qu'on le voit décrit dans *La Poétique* d'Aristote. Dès les premières lignes de *L'Opéra de quat'sous*, l'antique devise aristotélicienne est détournée: et le spectateur de découvrir le fameux «éveil de la **pitié**» transformé en entreprise lucrative, celle de Peachum et sa société «L'Ami du mendiant».

C'est un peu comme si Brecht, d'entrée de jeu, nous donnait son programme dramaturgique, avec une première scène en forme d'avertissement au spectateur: dans *L'Opéra*, la pitié, on n'en sera pas saisi, on en verra les ficelles. Éveiller la pitié, c'est d'abord un métier, le métier du mendiant et celui de l'acteur (de l'acteur de «théâtre dramatique», bien évidemment). Ainsi Peachum qui, à la scène 3, renvoie l'un de ses employés: «c'est d'artistes que j'ai besoin», d'artistes «qui parlent au cœur».

Premier effet d'écart et de distanciation. Il y en a d'autres. La **parodie**, par exemple: comme à la fin de la scène 4, où le chant de Polly, qui fait suite à sa séparation d'avec Mack, est une parodie avouée du monologue de Marguerite dans *Faust*. Au lecteur ou spectateur francophone d'aujourd'hui, cela peut certes sembler discret, voire indétectable. Mais pour le public allemand – de Brecht à nos jours – la référence, et donc l'effet de *Verfremdung* produit par elle, sont évidents.

Autre procédé: celui de **battre froid**. De battre froid les personnages et, par suite, le spectateur. Par exemple dans la scène d'amour entre Mack et Lucy. Une scène d'échange de serments: «C'est à toi que j'aimerais devoir la vie.»(Mack); «C'est merveilleux, de t'entendre dire ça, répète-le.»(Lucy). Puis, dans une continuité immédiate, implacable:

LUCY: Comment puis-je t'aider?

MACK: Apporte-moi ma canne et mon chapeau!

En une réplique, on quitte le discours lyrique, sentimental, et Lucy, l'héroïne prête à tout pour sortir son homme de prison, est recalée au rang de ménagère soumise. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'émotion, ou de pitié, ni que Brecht serait un insensible³. Cela veut dire que le spectateur n'est pas là, dans la salle de

¹ Voir tableau et définition page 8 de ce dossier.

² @<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1130>

³ Voir à ce sujet l'efficacité de ce que nous avons nommé les «*éclats de vérité*», dans les «*pistes d'analyse*» page 6 de ce dossier.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

L'Opéra de quat'sous et le théâtre épique (suite)

théâtre telle que l'envisage Brecht, pour se lamenter sur le sort des misérables, des «déhérités des déshérités», pour en ressortir blanchi, «purifié», «allégé» et la conscience tranquille.⁴ De la salle de théâtre de Brecht, le spectateur doit ressortir certes divertie, mais surtout débarrassé des fausses représentations qu'il se fait de lui-même et de la société. Avec Brecht, on découvre un théâtre moteur de transformation sociale.⁵

Contradiction contre conflit

À la représentation aristotélicienne du **conflit**, productrice d'affrontement, de cruauté et d'excès⁶, Brecht oppose la notion de **contradiction**. Comme l'explique Sylvain Diaz: «dans ses pièces répondant à un théâtre d'un nouveau genre, Brecht refuse le conflit. Ceci est notamment manifeste dans l'une de ses toutes premières œuvres, *Dans la jungle des villes* (1924). Le sous-titre de la pièce annonce en effet qu'elle va mettre en scène "le combat de deux hommes (Shlink et Garga) dans la ville géante de Chicago", ce que vient préciser la note préliminaire à travers la référence sportive au "match". Or, le combat annoncé est, au fil de la pièce, sans cesse reporté, évité, si bien qu'il n'a finalement pas lieu[...].

Dans *La Jungle des villes* comme dans ses pièces postérieures, Brecht refuse avant tout le conflit en ceci qu'il résulte exclusivement de la rencontre collisionnelle entre deux personnages, en ceci, donc, qu'il inscrit la contradiction dans le domaine "subjectif". Or, estime Brecht, il existe des contradictions qu'il qualifie d'"objectives" qui sont inscrites dans les situations mêmes où évoluent les personnages, et ce sont ces contradictions dont le théâtre épique a avant tout à rendre compte. Refuser le conflit, c'est donc permettre de mettre à jour ces contradictions objectives.»

Comme dans *La jungle des villes*, *L'Opéra de quat'sous* se présente d'abord sous la forme d'un conflit entre deux personnages, Peachum et Mack: un conflit qui ne prendra pas là non plus vraiment forme, pour la simple raison que les deux personnages ne se rencontrent pour ainsi dire jamais. Et quand enfin, quelques répliques avant la résolution de la pièce, ils sont tous deux en scène, l'affrontement qu'on attendait est immédiatement désamorcé par Peachum qui annonce un «autre dénouement»: Mack, contre toute attente, ne sera pas pendu (c'était pourtant l'objectif poursuivi par Peachum durant tout *L'Opéra*).

Par ailleurs, de ce conflit originel entre les deux hommes, Brecht ne nous offre pas de raisons bien palpables. Pas de guerre de pouvoir ou de lutte de territoire entre le

⁴ Il n'est évidemment pas notre objet ici d'établir une critique de *La Poétique* d'Aristote. Notons à ce sujet que les théories d'Aristote et de Brecht poursuivent un même objectif: celui d'exercer l'esprit critique du spectateur – Aristote en purifiant le spectateur de ses passions aveuglantes, Brecht par les différents moyens que nous sommes en train d'exposer.

⁵ Voir Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Seuil.

⁶ Un bon exemple serait ici *L'Antigone* de Sophocle, probablement écrite en 442 avant J.-C., «tout entière dans l'affrontement des personnages» (Jacqueline de Romilly), construite en cinq scènes d'affrontements: Antigone et Ismène, Créon et Antigone, Antigone et Ismène, Créon et Hémon, Créon et Tirsias.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

L'Opéra de quat'sous et le théâtre épique (suite)

clan des bandits et celui des mendiants pour l'appuyer, pour y mettre un peu de « passion ». Si Peachum veut voir Mack pendu, c'est « pour le seul motif » d'avoir épousé sa fille, et d'avoir ainsi mis en danger ses affaires en le privant des « jambes » de Polly : « Crois-tu donc que notre foutue boutique marcherait encore une semaine si notre aimable clientèle n'avait que nos jambes à regarder ? » demande Peachum à sa femme. L'argument qui préside à l'exécution de Mack est, volontairement, un peu maigre. En revanche, les conséquences de ce conflit seront lourdes : rupture de l'amitié entre Brown et Mack, « les seuls vrais amis dans cette ville », ruptures entre Mack et les (nombreuses) femmes qu'il aime, trahisons, menaces, chantages. La contradiction de la pièce réside dans cet écart démesuré entre la légèreté de la cause et l'ampleur des conséquences.

Quant aux contradictions que Brecht aime à placer au cœur des personnages⁷, elles sont nombreuses. On les trouve chez Peachum, l'homme « le plus pauvre de Londres », qui pourtant fait des affaires avec la pauvreté – et qui par ailleurs, comme nous l'avons montré, place tous ses efforts à faire pendre Mack pour finalement le faire gracier. Chez Mack, aussi, qui doit fuir, mais qui ne peut s'empêcher de rendre visite à « ses putains », dont il sait bien pourtant qu'elles vont le dénoncer – plus tard dans la pièce, échappé de prison, il se jettera une seconde fois dans leurs bras, et sera une seconde fois dénoncé... Chez Jenny, qui regrette sa trahison, et qui pourtant, dans la foulée de ce regret, trahit de nouveau Mack. Chez Polly, pétrie de bienfaisance, qui reproche à Mack ses meurtres et ses méfaits, mais qui se rêve en *Fiancée du corsaire sanguinaire* – elle reprendra par ailleurs, dès l'acte II et sans trop de scrupules, les affaires de son conjoint.

D'autres contradictions, d'une autre échelle, sont dénoncées dans *L'Opéra*. La contradiction des lois, qui ne sont faites « que pour exploiter ceux qui ne les comprennent pas, ou ceux que la misère la plus noire empêche de s'y conformer. » Et, *last but not least*, l'exploitation de la pauvreté, une exploitation dont Peachum est l'heureux représentant : la contradiction ici consiste à s'enrichir sur la pauvreté. Elle résonne pour nous aujourd'hui à bien des endroits, des scandales financiers⁸ à l'exploitation du personnel de certaines entreprises⁹, du détournement de fonds humanitaires¹⁰ aux pressions économiques exercées sur les pays les plus appauvris¹¹.

7 Voir Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Seuil : « À l'intérieur des personnages eux-mêmes, il n'y a, à proprement parler, ni unité ni conflits de sentiments. En fait, le personnage brechtien n'est pas *un*. Il se compose de comportements contradictoires entre eux. Il est fait d'une succession d'actions et de paroles décalées les unes par rapport aux autres. Jamais il ne prend une forme définitive. Plus exactement, il ne cesse de se révéler à nous plus divers, plus complexe que nous ne pouvions l'imaginer ; il ne cesse de changer sous nos yeux selon la situation dans laquelle il se trouve. »

8 Voir par exemple : l'opération *SwissLeaks* initiée et révélée par *Le Monde*.

9 Voir par exemple : « Amazon, l'envers de l'écran », Jean-Baptiste Malet, *Le Monde diplomatique*, novembre 2013.

10 Voir par exemple : « Des millions d'euros de dons à la Croix Rouge détournés au Brésil », *Le Monde.fr* avec AFP, juillet 2014.

11 Voir par exemple : « La pression des pays riches sur les ressources des plus pauvres s'aggrave », Audrey Garric, *Le Monde*, mai 2012.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

L'Opéra de quat'sous et le théâtre épique (fin)

L'enjeu majeur pour Brecht était de permettre au spectateur ayant pris conscience de l'organisation de la réalité de déterminer comment la transformer: «Les auteurs de pièces qui veulent représenter le monde comme un monde susceptible de se transformer et d'être transformé doivent serrer de près ses contradictions, car ce sont celles-ci qui transforment le monde et le rendent transformable»¹².

¹² Bertolt Brecht, «La Dramaturgie dialectique» (1931) in *Écrits sur le théâtre*.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

L'Opéra des gueux

The Beggar's Opera (*L'Opéra des gueux*) est un *ballad opera* en trois actes, écrit en 1728 par John Gay, sur une musique de Johann Christoph Pepusch. L'histoire se situe à Londres, au début du XVIIIe siècle, parmi les filles de joie et les truands. On y retrouve Peachum, sa femme, Polly, Macheath, Lucy... Cependant, nulle trace – c'est ce que l'on voit dès les premières scènes – de la société du Peachum de *L'Opéra* de Brecht et Weill, «L'Ami du mendiant». Peachum ici est un truand qui vit des méfaits de sa bande. Quant à Filch, il n'est pas nouvellement «recruté» par Peachum, mais semble faire partie de l'affaire depuis longtemps.

PREMIER ACTE¹

SCÈNE PREMIÈRE

Dans la maison de Peachum

PEACHUM, assis à une table avec un grand livre de comptes devant lui. Il chante :

On dit du mal de son prochain

Partout, toujours.

Tu traites ta femme de putain,

Elle te traite de coquin.

Le révérend trouve retors

Le juge qui le trouve pervers

Et le ministre fait le fier

Car le métier d'homme d'État

Est plus honnête, il le croit

Que le métier qui me nourrit.

Un homme de loi est un honnête homme : moi aussi. L'homme de loi agit à la fois contre les vauriens et pour les vauriens : moi aussi. La canaille nous fait vivre : il faut bien l'encourager et la protéger.

SCÈNE II

PEACHUM, FILCH

FILCH. Monsieur, Manon-la-Noire nous informe que son procès vient cet après-midi. Elle compte sur vous pour la faire acquitter.

PEACHUM. Ma foi, faute de mieux, qu'elle se déclare enceinte. Elle a fait tout ce qu'il fallait pour que ce soit vrai. Mais comme c'est une fille active et une travailleuse, rassurez-la : les témoins ne la chargeront pas.

FILCH. Thomas Baillon a été condamné.

PEACHUM. C'est un propre-à-rien. La dernière fois que je l'ai tiré d'affaire, je l'avais bien prévenu que ça finirait mal, s'il ne travaillait pas mieux. Cette fois-ci, c'est

¹ *L'Opéra des gueux*, texte français de Renée Villoteau ©L'Arche, 1959.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

L'Opéra des gueux (fin)

la mort, sans sursis. Je l'inscris d'avance. *(Il écrit)* Pour Thomas Baillon: 40 livres. Faites savoir à Babet Finette que je lui éviterai la déportation. J'ai tout avantage à ce qu'elle reste en Angleterre.

FILCH. À elle seule, Babet a fait entrer cette année plus de marchandises dans nos magasins que cinq hommes de la bande. Ce serait dommage de perdre une aussi bonne recrue.

PEACHUM. Si elle ne fait pas de bêtises, elle en a bien encore pour un an à vivre. Cela me fait plaisir de faire s'évader une femme. Un bon chasseur laisse toujours s'envoler les perdrix femelles, parce que c'est d'elles que dépend la reproduction du gibier. D'ailleurs, on ne touche pas de prime pour faire pendre une femme. Leur mort ne rapporte rien – sauf à leur mari, bien sûr.

FILCH. Oh, Monsieur Peachum, vous qui avez une femme admirable! C'est elle qui a fait toute mon éducation. On peut le dire, elle a formé plus d'un jeune au métier.

PEACHUM. Ça, c'est vrai. Vous avez raison, Filch. À part la médecine, je ne vois pas de profession qui doive plus aux femmes que la nôtre [...].

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Kurt Weill : compositeur

«Kurt Weill se fait insulter» par Jérémie Rousseau¹

«Ce sont des insultes qu'on ose à peine répéter. Des insultes à replacer dans le contexte, bien sûr, celui des années 1930, de la montée en puissance d'Hitler en Allemagne, de l'expression en France d'un sentiment anti-allemand tenace et de violentes poussées antisémites. Des insultes, Kurt Weill en a reçu à la pelle, autant dans son pays natal que dans son pays d'exil, la France. Des insultes qui visèrent d'abord sa musique, puis sa personne, et enfin, sa confession.

Petit florilège. "Pour la grandeur des immondices" titre un quotidien allemand à l'occasion de la reprise de son opéra *Mahagonny* à Berlin en 1931. "Une pièce abjecte", répond un autre, précisant au passage que "Les jours de Kurt Weill et de son librettiste Bertolt Brecht, les deux poètes de l'âge d'or du proxénétisme, devraient être comptés." L'artiste est accusé par les nazis d'avoir fait appel au "jazz négroïde devant amener la musique allemande à sa perte". Et en France..."C'est une musique de lupanar" lance Reynaldo Hahn[...]Le compositeur Florent Schmitt, quant à lui, écumant de rage et de haine antisémite après un concert de Kurt Weill, salle Pleyel, ose lancer un "Vive Hitler!". Bientôt les insultes deviennent des menaces, et les mots vont avoir le pouvoir des armes. On ne s'étonnera donc pas que Kurt Weill choisisse l'exil. L'exil d'Allemagne vers la France, à l'arrivée des nazis au pouvoir, puis l'exil de la France vers les États-Unis, à mesure que le Troisième Reich étend son ombre sur l'Europe, et avant qu'il ne soit trop tard.

Mais comment en est-il arrivé là? Attention, les insultes adressées à Kurt Weill durant sa jeunesse ne doivent pas occulter les très nombreuses louanges, et le succès phénoménal qui accompagne ses œuvres emblématiques à leur naissance dans l'Allemagne des années 1920. *L'Opéra de quat'sous* par exemple. Kurt Weill n'est pas un provocateur né. Il est simplement poussé, depuis son adolescence, par une force mystérieuse, qui l'entraîne à innover, à rénover les formes musicales, à marier la musique savante avec la chanson, le jazz, l'expressionnisme, à flirter avec l'avant-garde, à s'intéresser à tous les courants musicaux.

Né à Dessau, dans une famille qui accorde beaucoup d'importance à la liturgie juive, il apprend le piano, travaille la philosophie, la direction d'orchestre, et est fasciné, tout jeune, par le théâtre. À Berlin, il devient l'élève de Ferruccio Busoni, et rallie le groupe artistique révolutionnaire *Novembre* situé à Potsdamer Strasse. Mais Kurt Weill se distingue aussi par un engagement politique sans failles. À Potsdamer Strasse, on discute avec âpreté. On vante l'écriture pluridisciplinaire, mais surtout, on envisage l'art dans une optique et une dimension sociales. Kurt Weill a déjà écrit quelques piécettes, mais comme des milliers d'allemands, il meurt de froid et il n'a pas grand chose à manger. "Mes chemises tombent en loques, écrit-il à son père,

¹ Tiré de l'Émission: «Comme si vous y étiez», France Musique. Pour écouter cette émission en intégralité: <https://itunes.apple.com/fr/podcast/comme-si-vous-y-etiez/id715478708?mt=2&i=317136983>

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Kurt Weill : compositeur (suite)

et j'ai une demande très immodeste à vous faire, pouvez-vous me remplir une toute petite bouteille de Sherry, seulement pour me réchauffer."

En 1921, pendant qu'il écrit sa première symphonie, et se produit comme pianiste dans les cabarets berlinois, Hitler devient président du parti national-socialiste, et attend son heure pour prendre le pouvoir. Cinq ans plus tard, en 1926, Weill achève son premier opéra, *Le Protagoniste*, qui remporte un beau succès public, et lui assure enfin la reconnaissance. Mais autour de lui, l'inflation et la misère augmentent. La crise est terrible. En 1932, l'Allemagne compte 6 millions de chômeurs, soit un quart des chômeurs de la planète. L'année suivante, Hitler devient chancelier du Reich et nomme Gœbbels ministre de la propagande. Tandis que l'Allemagne s'enfoncé peu à peu dans le cauchemar que l'on sait, Kurt Weill, lui, a aiguisé sa plume, et s'est fait un nom. Son œuvre est l'acide indispensable de cette période.

Weill a enchaîné les œuvres pour le théâtre, il s'est marié avec la chanteuse Lotte Lenya, et surtout, il a rencontré le dramaturge, poète et théoricien de théâtre Bertolt Brecht. Tous deux écrivent *L'Opéra de quat'sous* à Berlin en 1928, divertissement satirique, spectacle de cabaret sous forme d'opéra, qui conforte leur succès, et leur assure de bonnes rentrées d'argent. [...]»

Kurt Weill, *L'Opéra de quat'sous*: la création d'un nouveau genre de théâtre musical

La lettre de Kurt Weill à Anbruch, datée du mois de janvier 1929, constitue l'un de ses textes les plus importants sur l'esthétique du théâtre musical, avec l'entretien avec Fischer sur *Der Jasager* et l'essai *Sur le caractère gestuel de la musique* de 1929. La voici, dans sa quasi intégralité.

«[...] Dans votre lettre, vous renvoyez à la signification sociologique de *L'Opéra de quat'sous*. Le succès de notre pièce démontre en effet que la création et la réalisation de ce nouveau genre ne venaient pas seulement au bon moment par rapport à la situation de l'art mais que le public aussi semblait attendre un renouvellement de son genre théâtral préféré. J'ignore si notre genre va maintenant prendre la place de l'opérette. Après que Gœthe lui-même soit réapparu sur terre par le truchement d'un ténor d'opérette², pourquoi une autre série de personnalités historiques ou au moins princières ne lancerait-elle pas non plus son hurlement tragique à la fin du second acte ? La réponse vient d'elle-même et je ne crois sincèrement pas qu'il y ait là une perspective qui vaille la peine d'être exploitée. Il est plus important pour nous tous d'avoir pour la première fois réussi à ouvrir une brèche dans une industrie de consommation jusque-là réservée à un tout autre type de musiciens et d'écrivains.

² Allusion à l'opéra de Lehár dans lequel Richard Tauber jouait le rôle de Gœthe.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Kurt Weill : compositeur (suite)

Avec *L'Opéra de quat'sous*, nous touchons un public qui ne nous connaissait pas du tout ou ne nous pensait pas capables de toucher un cercle d'auditeurs dépassant de loin le cadre du public des concerts et de l'opéra.

Considéré sous cet angle, *L'Opéra de quat'sous* s'inscrit dans un mouvement qui intéresse aujourd'hui presque tous les jeunes musiciens. Le renoncement à la position de l'art pour l'art, l'abandon du principe artistique individualiste, l'idée du film musical, le rattachement au mouvement musical pour la jeunesse, la simplification des moyens d'expression musicaux liée à toutes les tendances nous font progresser dans la même direction. Seul l'opéra demeure encore dans son "splendide isolement". Son public se compose toujours d'un groupe fermé de gens qui se place apparemment au-dessus du grand public de théâtre.

L'"opéra" et le "théâtre" sont toujours traités comme deux concepts totalement séparés. Le type de dramaturgie, la langue, les arguments traités dans les nouveaux opéras ne seraient pas transposables dans le théâtre de notre époque. Et l'on devrait s'entendre répéter: "Cela marche peut-être au théâtre mais pas à l'opéra!" Ce dernier fut établi comme forme aristocratique, et tout ce que l'on nomme "tradition de l'opéra" n'est que rappel du caractère fondamentalement mondain du genre.

Mais aujourd'hui, dans le monde, il n'existe plus de forme d'art au caractère mondain si prononcé, et le théâtre, en particulier, s'est tourné avec détermination vers une direction que l'on peut caractériser comme la promotion de l'esprit social. Si donc l'opéra ne supporte pas un tel rapprochement avec le théâtre contemporain, alors ce cadre doit exploser. C'est seulement ainsi que l'on peut comprendre que la tendance fondamentale de presque tous les essais d'opéras vraiment importants de ces dernières années ait été purement destructrice.

Dans *L'Opéra de quat'sous*, la reconstruction était devenue possible: on pouvait reprendre à zéro. Ce que nous voulions retrouver était la forme originelle de l'opéra.³ À chaque fois que l'on écrit une œuvre musicale dramatique, on retrouve la même question: comment la musique et, surtout, le chant au théâtre sont-ils tout simplement possibles? Cette question a été résolue ici de la manière la plus primitive. J'avais une action réaliste, la musique devait donc s'y opposer, puisque telle n'est pas sa nature. Ainsi, l'action était interrompue pour laisser place à la musique, ou bien elle était consciemment conduite vers un point où le chant devait simplement apparaître.

Cette pièce nous offre en outre la possibilité d'installer le concept d'"opéra" comme thème d'une soirée de théâtre. Au tout début de la pièce, le spectateur est instruit: "Vous allez voir ce soir un opéra pour mendiants". C'est parce que cet opéra a été conçu de manière si fastueuse que seuls des mendiants puissent en rêver,

³ Celle de l'opéra avec dialogues dont les références sont, pour Weill, Mozart et Weber (*La Flûte enchantée*, *Le Freischütz*). *L'Opéra de quat'sous* est la première œuvre d'envergure où s'applique cette tendance.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Kurt Weill : compositeur (fin)

et parce qu'il devait être si bon marché que des mendiants puissent se le payer, qu'il s'appelle *L'Opéra de quat'sous*. Pour cela aussi, le dernier "Finale de quat'sous" n'est en aucun cas une parodie; le concept d'"opéra" fut élevé ici directement au dénouement d'un conflit, en tant qu'élément constitutif de l'action: il devait donc être formulé sous sa forme la plus pure et la plus originelle. Ce retour à une forme primitive d'opéra impliquait une grande simplification du langage musical. Il fallait écrire une musique susceptible d'être chantée par des acteurs, donc des musiciens amateurs.

Mais ce qui apparut d'abord comme une limitation s'avéra, au cours du travail, un enrichissement considérable. C'est la réalisation d'une mélodique compréhensible et évidente qui rendit possible ce qui est réussi dans *L'Opéra de quat'sous*: la création d'un nouveau genre de théâtre musical.»⁴

⁴ In Kurt Weill, *De Berlin à Broadway*. Traduction Pascal Huynh. ©Éditions Plume, 1993.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

De François Villon à Weill et Brecht

<p>Frères humains qui après nous vivez N'ayez les cœurs contre nous endurcis, Car, se pitié de nous pauvres avez, Dieu en aura plus tost de vous merciz. Vous nous voyez cy attachez cinq, six Quant de la chair, que trop avons nourrie, Elle est pieça devoree et pourrie, Et nous les os, devenons cendre et pouldre. De nostre mal personne ne s'en rie: Mais priez Dieu que tous nous vueille ab- souldre!</p> <p>Se frères vous clamons, pas n'en devez Avoir desdain, quoy que fusmes occiz Par justice. Toutesfois, vous savez Que tous hommes n'ont pas bon sens rassiz; Excusez nous, puis que sommes transis, Envers le filz de la Vierge Marie, Que sa grâce ne soit pour nous tarie, Nous préservant de l'infemale fouldre. Nous sommes mors, ame ne nous harie; Mais priez Dieu que tous nous vueille ab- souldre!</p> <p>La pluye nous a débuez et lavez, Et le soleil desséchez et noirciz: Pies, corbeaulx nous ont les yeulx cavez Et arraché la barbe et les sourciz. Jamais nul temps nous ne sommes assis; Puis ça, puis la, comme le vent varie, A son plaisir sans cesser nous charie, Plus becquetez d'oiseaulx que dez à couldre. Ne soyez donc de nostre confrarie; Mais priez Dieu que tous nous vueille ab- souldre!</p> <p>Prince Jhesus, qui sur tous a maistrie, Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie: A luy n'avons que faire ne que souldre. Hommes, icy n'a point de mocquerie; Mais priez Dieu que tous nous vueille ab- souldre.</p> <p>François Villon, <i>La Ballade des pendus - Építaphe en forme de ballade</i>, transcription, Lagarde et Michard.</p>	<p>Frères humains qui après nous vivez, N'ayez le cœur contre nous endurci, Ne riez pas quand nous apercevez Tout décharnés, car tels serez aussi. Ne nous condamnez pas, parce qu'occis Par justice, car justice varie Et tous hommes n'ont pas bon sens rassis. Tirez leçon de nos os tout en poudre: De notre mal, que personne ne se rie, Mais priez Dieu que tous nous vueille ab- souldre.</p> <p>La pluie nous a ravinés et lavés Et cette chair, par nous trop bien nourrie, Est morte. Les corbeaux ont crevé Ces yeux dont la convoitise est tarie. Nous avons cherché à nous élever: C'est fait. Voyez flotter nos chairs pourries Comme crottins, rebuts jetés à la voirie, Plus becquetés d'oiseaux que dés à coudre. Ne soyez donc de notre confrérie, Mais priez Dieu que tous nous vueille ab- souldre.</p> <p>À fillettes montrant têtins Pour avoir plus largement hôtes, À voyous coureurs de putains, Vivant grassement de leur faute, À fous et folles, sots et sottes, Pickpockets, tueurs endurcis, Tartuffes et fausses dévotes, Je crie à toutes gens merci.</p> <p>Mais pas aux chiens de la police Qui m'en ont fait assez baver: Pour ces bâtards pleins de malice, Je voudrais les voir tous crever. Mais déjà le bourreau m'appelle, Ils sont les plus forts, c'est ainsi, Et pour éviter les querelles, À eux aussi, je crie merci.</p> <p>Qu'on leur casse à coups de maillet Leurs sales gueules, sans merci. Le reste, je veux l'oublier, Et crie à toutes gens merci.</p> <p>Kurt Weill et Bertolt Brecht, <i>Ballade de merci</i>, texte français de Jean-Claude Hémary, ©L'Arche.</p>
---	--

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Brecht par Roland Barthes

«Depuis vingt-quatre siècles, en Europe, le théâtre est aristotélien: aujourd'hui, en 1955, chaque fois que nous allons au théâtre [...], quels que soient nos goûts et de quel parti que nous soyons, nous décrétons le plaisir et l'ennui, le bien et le mal, en fonction d'une morale séculaire dont voici le credo: plus le public est ému, plus il s'identifie au héros, plus la scène imite l'action, plus l'acteur incarne son rôle, plus le théâtre est magique, et meilleur est le spectacle. Or, un homme vient, dont l'œuvre et la pensée contestent radicalement cet art à ce point ancestral que nous avons les meilleures raisons du monde pour le croire "naturel"; qui nous dit, au mépris de toute tradition, que le public ne doit s'engager qu'à demi dans le spectacle, de façon à "connaître" ce qui y est montré, au lieu de le subir; que l'acteur doit accoucher cette conscience en dénonçant son rôle, non en l'incarnant; que le spectateur ne doit jamais s'identifier complètement au héros, en sorte qu'il reste toujours libre de juger les causes, puis les remèdes de sa souffrance; que l'action ne doit pas être imitée, mais racontée; que le théâtre doit cesser d'être magique pour devenir critique, ce qui sera encore pour lui la meilleure façon d'être chaleureux. Eh bien, c'est dans la mesure où la révolution théâtrale de Brecht remet en question nos habitudes, nos goûts, nos réflexes, les "lois" mêmes du théâtre dans lequel nous vivons, qu'il nous faut renoncer au silence ou à l'ironie, et regarder Brecht en face.»¹

«Quoi qu'on décide finalement sur Brecht, il faut du moins marquer l'accord de sa pensée avec les grands thèmes progressistes de notre époque: à savoir que les maux des hommes sont entre les mains des hommes eux-mêmes, c'est-à-dire que le monde est maniable; que l'art peut et doit intervenir dans l'histoire; qu'il doit aujourd'hui concourir aux mêmes tâches que les sciences, dont il est solidaire; qu'il nous faut désormais un art de l'explication, et non plus seulement un art de l'expression; que le théâtre doit aider résolument l'histoire en en dévoilant le procès; que les techniques de la scène sont elles-mêmes engagées; qu'enfin, il n'y a pas une essence de l'art éternel, mais que chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au mieux de sa propre délivrance.»²

«Il faut répéter inlassablement cette vérité: connaître Brecht est d'une autre importance que connaître Shakespeare ou Gogol; car c'est pour nous, très exactement, que Brecht a écrit son théâtre, et non pour l'éternité. La critique brechtienne est donc une pleine critique de spectateur, de lecteur, de consommateur, et non d'exégète; c'est une critique d'homme *concerné*.»³

«D'ailleurs l'œuvre elle-même fournit les éléments principaux de l'idéologie brechtienne. Je ne puis signaler ici que les principaux: le caractère historique, et non "naturel" des malheurs humains; la contagion spirituelle de l'aliénation économique, dont le dernier effet est d'aveugler sur les causes de leur servitude ceux-là même qu'elle opprime [...].»⁴

1 «La révolution Brechtienne», in *Essais critiques*, Seuil.

2 *Ibid.*

3 «Les tâches de la critique brechtienne», in *Essais critiques*, Seuil.

4 *Ibid.*

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Brecht par Bernard Dort

«Évoquons d'abord deux tentatives pré-épiques. Nous appellerons la première celle du "miroir renversé" ou de "l'image-boomerang". Des œuvres comme *L'Opéra de quat'sous* et *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* l'illustrent. Brecht part de la constatation que nous avons évoquée plus haut: à savoir que le théâtre actuel ne rend pas compte du monde, des grands conflits sociaux. Il n'en restitue que la vision qu'en ont ses spectateurs. Ainsi le public bourgeois n'y trouve-t-il que ce qu'il y apporte. Brecht choisit non de rompre avec ce jeu de reflets mais, au contraire, de renchéris sur celui-ci. C'est bien l'image que le public habituel des théâtres se fait de la vie, de la société, qu'il va, lui, porter à la scène – mais sans en être dupe. Par là, il pourra dénoncer l'irréalité d'une telle image, son caractère idéologique: "*L'Opéra de quat'sous* s'en prend à certaines conceptions bourgeoises non seulement en les choisissant comme contenu – par le simple fait de les présenter au théâtre –, mais aussi par la manière dont il les présente. C'est une sorte d'exposé de ce que le spectateur souhaite voir de la vie au théâtre. Mais, comme par la même occasion il y voit en outre diverses choses qu'il souhaiterait ne pas y voir, comme il y voit ses souhaits non seulement réalisés mais critiqués (il ne se voit pas en tant que sujet, mais en tant qu'objet), il se trouve théoriquement en mesure d'assigner au théâtre une nouvelle fonction."¹ Et Brecht de préciser, à propos de *Mahagonny*: "Si culinaire que puisse être *Mahagonny* (et il l'est autant qu'il sied à un opéra), il a déjà une fonction de transformation sociale. Il met le culinaire en question, il s'en prend à la société qui a besoin d'opéras semblables. On pourrait dire qu'il est encore confortablement installé sur la vieille branche; mais que du moins il commence déjà (par distraction ou par mauvaise conscience) à la scier..."²

C'est donc non la réalité mais la fiction que Brecht installe sur la scène. Toutefois, par son excès même, cette fiction doit s'épuiser et ouvrir de nouveau sur la réalité. Les brigands pittoresques de *L'Opéra de quat'sous* ne sont pas des bandits: ils sont des brigands rêvés par des bourgeois. Et en fin de compte, nous nous apercevrons que ce ne sont que des bourgeois. Plus exactement, à travers eux, à travers leurs déguisements, les spectateurs seront amenés à se reconnaître comme bourgeois. Un subtil jeu de décalages et de ruptures (c'est la fonction même des «songs» et plus encore des «finales» de *L'Opéra*) doit d'ailleurs faciliter une telle autoreconnaissance. Brecht a donc tenté de détraquer le miroir du théâtre. Je l'ai indiqué: dans la représentation classique, il y a coïncidence parfaite entre la scène et la salle: l'une est la vérité de l'autre, et réciproquement. Cette coïncidence rompue, Brecht nous propose, sur la scène, l'image d'une société exotique à souhait (celle des brigands et des mendiants de *L'Opéra* ou celle des pionniers et des bûcherons de *Mahagonny*), du moins en apparence.

1 Cf. «Remarques sur L'Opéra de quat'sous» dans les *Écrits sur le théâtre*, par Bertolt Brecht, texte français de Jean TAILLEUR, Gérard EUDÉLINE et Serge LAMARE, L'Arche, Paris, 1963, p. 48.

2 Cf. «Remarques sur l'opéra Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny» dans les *Écrits sur le théâtre*, p. 46.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Brecht par Bernard Dort (suite)

En fait, ce que le spectateur découvre dans l'irréalité même d'une telle image, c'est lui-même. Dans le miroir renversé de la scène qui aurait dû lui offrir la vision d'un autre monde, c'est son propre visage qui lui apparaît – surgissant des morceaux inextricablement emmêlés d'un puzzle détraqué. Brecht renchérit sur la magie du théâtre mais c'est pour mieux la détruire: le miroir de la scène ne reflète plus le monde de la salle mais les déguisements idéologiques de cette salle. C'est alors que, soudainement, ce miroir nous renvoie à notre propre réalité. Il retourne les images du spectacle contre nous – comme un boomerang.»³

³ Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, ©Seuil, 1960, pp.189-191.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Biographies

Bertolt Brecht (1898-1956) est un dramaturge, poète, théoricien de l'art, scénariste et metteur en scène allemand. Il fait partie des fondateurs du théâtre épique (avec Piscator, Maïakovski, Meyerhold). Il a substitué la distanciation au «saisissement» (catharsis), la contradiction au conflit (au sens d'Aristote), a réconcilié une certaine forme de divertissement avec le didactisme, a réinsufflé au théâtre sa fonction sociale et politique. Il est considéré comme l'un des plus grands écrivains de théâtre du XXe siècle.

En 1918, il écrit sa première pièce, *Baal*. Suivent *Tambours dans la nuit* (1919, prix Kleist 1922), *Dans la jungle des villes* (1921-1922) ou encore *Homme pour homme* (1926). *L'Opéra de quat'sous*, créé en 1928 au Theater am Schiffbauerdamm de Berlin, inspiré de *L'Opéra des gueux* de Johann Christoph Pepusch et John Gay, connaît un succès immédiat en Allemagne et dans toute l'Europe. L'arrivée au pouvoir des nazis force Brecht à quitter l'Allemagne en février 1933 – son œuvre est interdite et brûlée quelques mois plus tard. Suit une période d'exil au Danemark, en Suède, en Finlande puis aux États-Unis, lors de laquelle il écrit une grande partie de son œuvre, dont *Mère Courage et ses enfants* (1938-1939), *La Bonne Âme du Se-Tchouan* (1938-1940), *Le Cercle de craie caucasien* (1944-1945), etc. En 1947, dans un climat de chasse aux sorcières, il est interrogé par la «Commission des activités anti-américaines» pour sympathies communistes. L'année suivante, il retourne dans son pays et s'installe à Berlin-Est où il fonde, avec son épouse la comédienne Helene Weigel, la troupe théâtrale du Berliner Ensemble.

Le théâtre de Brecht était trop «formaliste», trop «cosmopolite», trop «pacifiste» – et pêchait trop par l'absence de héros ouvriers positifs – pour plaire véritablement aux apparatchiks de la RDA... Pourtant, «son théâtre était à la fois critiqué et subventionné», comme en témoigne le cinéaste Peter Voigt, ancien assistant au Berliner Ensemble. Brecht obtint par ailleurs le prix Staline international pour la paix en 1954. Il mourut deux ans plus tard, d'un infarctus.

«Compositeur allemand naturalisé américain (Dessau 1900 - New York 1950), **Kurt Weill**¹ étudie à Berlin avec Engelbert Humperdinck, puis avec Ferruccio Busoni. Jusqu'en 1933, date de son émigration, il écrit, outre ses célèbres ouvrages scéniques en collaboration avec Brecht, plusieurs œuvres dans les genres traditionnels, parmi lesquelles un *Concerto pour violon* (1924), une *Symphonie no 1* (1921), partition d'un seul tenant assumant le lourd héritage du post-romantisme mahlérien, straussien et même schönbergien, et une *Symphonie no 2* (1933), plus dépouillée, et dont l'aspect corrosif témoigne à la fois de son évolution musicale et humaine et du fait qu'il l'achève en exil. À partir de *Mahagonny* (*Songspiel* sur un texte de Brecht, 1927), il se tourne de plus en plus vers le contemporain (*Zeitnähe*) et la critique sociale: l'opéra,

¹ ©Marc VIGNAL, «WEILL KURT - [1900-1950]», Encyclopædia Universalis, www.universalis.fr/encyclopedie/kurt-weill/

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Biographies (suite)

devenu insupportable en tant qu'objet de consommation et de délectation bourgeoise, doit devenir événement conduisant le spectateur à l'activisme intellectuel et à l'engagement moral. Cela par le truchement de l'ironie et de la satire, et selon les mêmes normes que le théâtre épique de Brecht. De ces exigences d'opéra contemporain (*Zeitoper*), la première manifestation d'envergure est *L'Opéra de quat'sous* (*Die Dreigroschenoper*, 1928).

Sa collaboration avec Brecht se poursuit avec *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930), violente satire du capitalisme, le *Berliner Requiem* (1929), *Le Vol de Lindbergh* (1929), *Der Jasager* (1930) et surtout le ballet avec chant *Les sept péchés capitaux des petits bourgeois* (*Die sieben Todsünden der Kleinbürger*, 1933). À l'avènement de Hitler, il émigre à Paris puis aux États-Unis, où il se livre au genre du *musical play* avec Johnny Johnson (1936), *Knickerbocker Holiday* (1938), *Lost in the Stars* (1949). Détesté par Schönberg et Webern, qui ne lui pardonnèrent pas de s'être détourné d'une conception sacrale de l'art, il fut aussi honni par les nazis pour avoir "indissolublement lié son nom à la plus abjecte corruption de notre art". Ses œuvres furent brûlées lors d'un autodafé en juin 1933. Héritier de Mahler, du moins en partie, Kurt Weill revitalisa le néo-classicisme, fugue et choral y compris, par l'apport d'un sang rude et prolétaire.»

Joan Mompert est un acteur et metteur en scène suisse, fondateur et directeur du Llum Teatre. En 2010, il crée *La Reine des neiges* d'après Andersen au Théâtre Am Stram Gram (le spectacle est choisi parmi les dix meilleurs de l'année 2010 par le journal *Le Temps* et part en tournée jusqu'en décembre 2012). En 2013, il met en scène *On ne paie pas, on ne paie pas!* de Dario Fo à la Comédie de Genève ainsi qu'au Théâtre 71-Scène Nationale de Malakoff (reprise et tournée en France et en Suisse en 2014). En 2014, il met en scène *Ventrosoleil* de Douna Loup et en 2015, *Münchhausen?* de Fabrice Melquiot. Ces deux derniers spectacles sont créés au Théâtre Am Stram Gram et partent en tournée en Suisse romande et en France.

Le travail du Llum Teatre, selon les mots de Joan Mompert, «tâche de questionner, autant que possible avec le sourire, les modèles de vie, la vie normative à laquelle nous croyons qu'il est inévitable d'échapper. Le Llum Teatre tente de créer des poèmes scéniques qui traitent de sujets brûlants comme la place de l'être humain dans l'ère industrielle, puis dans l'ère de l'information et celle du numérique.» Le journal *Le Figaro* dit du travail de Joan Mompert sur *On ne paie pas, on ne paie pas!* que «[L']on rit sans perdre le fil politique, on rit et l'on réfléchit d'autant mieux...»²

Comme comédien, il a entre autres joué sous la direction d'Omar Porras, dont il est un compagnon de longue route, de Pierre Pradinas (au Centre Dramatique du Limousin), Thierry Bédard (Cie Notoire à Paris), Jean Liermier, Robert Bouvier, Robert Sandoz, 2 Armelle Héliot, ©Le Figaro, 17.04.2013

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Biographies (fin)

Philippe Sireuil. Il a été l'assistant de Rodrigo García et a accompagné comme collaborateur artistique Ahmed Madani au Centre dramatique de l'Océan Indien à Saint Denis de la Réunion de 2003 à 2006 pour le projet «L'improbable vérité du monde».

Né dans une famille de musiciens, **Christophe Sturzenegger** (direction musicale) est à la fois corniste, pianiste et compositeur. Comme musicien d'orchestre, il a été membre de l'Académie de l'Orchestre de l'Opéra de Zürich, du Gustav Mahler Jugend Orchester et de l'Orchestre Symphonique de Bâle, et a eu la chance de côtoyer les plus grands chefs dont Abbado, Marriner, Levine, Boulez...

Depuis 2004, il mène une carrière de «free-lance» et de chambriste avec plusieurs formations dont le Duo *sforzando* et le Geneva Brass Quintet, et se produit dans des festivals en Europe, au Japon, en Colombie, au Canada, en Afrique du Sud, au Mexique, en Chine... Comme chef d'orchestre, il notamment dirigé l'Orchestre de Basse-Normandie et l'Ensemble Cénomane durant le troisième volet de la tournée de *La Reine des neiges* (mise en scène de Joan Mompert) en 2012.

Demi-finaliste du concours international de Trévoux, il est lauréat de nombreux prix et concours: CNEM, Göhner-Migros, Friedl Wald, Kiefer Hablitzel, Jeunesses Musicales, Dumont, ou encore Neumann. Professeur au Conservatoire Supérieur de Musique de Genève (HEM), il a également sorti plusieurs disques (Gallo, Media Sound Art).