



COMÉDIE-FRANÇAISE
RICHELIEU

ÉCLAIRAGE PÉDAGOGIQUE



L'opéra de quat'sous

Bertholt Brecht et Kurt Weill

avec la collaboration d'Elisabeth Hauptmann

Adaptation et mise en scène Thomas Ostermeier

Direction musicale Maxime Pascal

Avec Véronique Vella, Elsa Lepoivre, Christian Hecq, Nicolas Lormeau, Stéphane Varupenne, Benjamin Lavernhe, Birane Ba, Clăina Clavaron, Nicolas Chupin, Marie Oppert, Sefa Yeboah Filch, Jordan Rezgui et l'orchestre Le Balcon

23 septembre > 5 novembre 2023

SALLE RICHELIEU

Éclairage pédagogique par Laurence Cousteix, professeure de lettres et cinéma



GOUVERNEMENT

*Liberté
Égalité
Fraternité*

« CE N'EST QUE DE SES CRIMES QUE VIT L'HUMAIN ! »

L'opéra de quat'sous de Bertolt Brecht est une sombre histoire, la vision nihiliste d'un monde gangréné par la pauvreté, le crime, la trahison, l'appât du gain. Dans le Londres victorien, Macheath, ou Mac-la-lame, y est un truand avide d'argent et de conquêtes féminines, dont le seul mot d'ordre est de vivre « à l'aise » (*Ballade de la vie à l'aise*, 6^e tableau). Il se fait l'amant de Polly, la fille de Jonathan Jeremiah Peachum, qui l'épouse contre la volonté de ses parents, lesquels sont à la tête d'une entreprise lucrative et particulièrement cynique qui consiste à louer des rues de la ville aux mendiants, à s'enrichir par conséquent sur le dos de la pauvreté. Macheath est aussi l'ami du chef de la police Tiger Brown qui finira par le trahir, de même que Jenny, prostituée qui fut son ancienne amante, l'avait déjà trahi. Sur le point d'être pendu, Macheath est sauvé *in extremis* par l'intervention du messager du roi, deus ex machina parodique, mais l'œuvre formule clairement que si de tels miracles peuvent arriver au théâtre, si l'on peut sur les planches être délivré d'un coup de baguette magique de la misère et absous de ses crimes, il est loin d'en être de même dans la réalité... « C'est sûr que notre vie, elle serait moins pénible si les messagers du roi nous sauvaient toujours la mise. » (Madame Peachum, 20^e tableau, *Troisième finale de quat'sous*).

KARL MARX BROTHERS : LA VEINE PARODIQUE

L'œuvre de Brecht pourrait sembler uniquement désespérée mais sa noirceur cohabite avec une tonalité constamment bouffonne, liée au fait qu'elle est à la fois un opéra et une parodie d'opéra. Dès sa création en 1928, des « panneaux de projection » (ancêtre des panneaux LED disposés côté jardin dans la mise en scène de Thomas Ostermeier) devaient faire apparaître des titres sur scène, dont le premier : « Ce soir, vous allez voir un opéra pour clochards. Comme un opéra aussi somptueux ne peut exister que dans un rêve de clochard, mais comme il devait être assez cheap pour que les clochards puissent aussi se le payer, on l'a appelé "L'opéra de quat'sous". » L'heure est donc à la misère et à la corruption, mais aussi au carnaval, aux renversements burlesques, à la caricature et à l'irrévérence vis-à-vis des conventions artistiques et sociales. Le rire dans cette œuvre est grinçant mais il est franc, et la mise en scène souligne voire redouble par moments le comique des dialogues et des chansons. Les ajouts (« ce soir, on fait Brecht ! »), les interruptions, les interpellations du public, les glissements hors de la fiction (Benjamin Lavernhe s'excusant de son retard car il joue en alternance au « Vieux-Co ») sont autant d'éléments qui font du spectacle lui-même une parodie de spectacle, créant un effet de distanciation amusée vis-à-vis de la représentation, sans pour autant annuler la gravité de ce qu'elle donne à penser. La mise en scène pousse même



le comique dans ses formes les plus farcesques quand, lors du mariage de Mac et de Polly, elle réinvestit le motif hautement burlesque de la tarte à la crème pour faire du gang de Soho une bande de Marx Brothers balourds et régressifs, pour le plus grand plaisir du spectateur. L'apothéose de cette satire qui, en même temps qu'elle déploie une vision terrible de la société, se fait machine de guerre contre les arts anciens, est atteinte quand le messager du roi sauve miraculeusement Macheath de la pendaison sur une musique qui pastiche de façon bouffonne l'opéra baroque. L'œuvre prolonge ainsi la veine parodique qu'avait ouverte l'opéra du XVIII^e siècle de John Gay, *The Beggar's Opera*, qui moquait les opéras de Haendel et dont *L'opéra de quat'sous* devait être au départ une adaptation.

CROIRE ENCORE DANS LE THÉÂTRE POLITIQUE

Thomas Ostermeier rappelle qu'il a choisi de mettre en scène la première version de l'opéra, co-écrite avec Elisabeth Hauptmann, dont le nom a ensuite été éclipsé par celui du grand dramaturge (le spectacle restitué à la collaboratrice de Brecht ses « droits d'auteur » par une saynète jouée en ouverture du spectacle par Christian Hecq et Sefa Yeboah). Cette première version est créée en 1928 (deux autres versions paraîtront en 1931 et en 1955), c'est-à-dire avant l'élaboration théorique du théâtre épique par Brecht, par conséquent avant sa lecture des écrits de Karl Marx. L'œuvre, pleine de « spontanéité et d'effervescence » (Jean-Louis Besson, Préface à *L'opéra de quat'sous*, L'Arche, 2023) est marquée par le goût de Brecht pour les poètes maudits (notamment François Villon, dont il emprunte certaines formules à *L'Épître [à ses amis]* ainsi qu'à la *Ballade des pendus*), l'anarchisme, voire une forme d'excentrisme. Elle n'est pas encore une œuvre à visée didactique qui appliquera les principes ultérieurs de la théorie de la distanciation formulés

notamment dans le *Petit Organon pour le théâtre* (1948). Sans que l'œuvre n'y apporte encore de réponse, la question sociale et politique est pourtant très nettement soulevée par Brecht, tant la peinture grinçante de la misère et de son exploitation par des formes de capitalisme cynique ouvre une réflexion sur la justice sociale. Dans le troisième finale, c'est l'ironie par antiphrase qui formule par un détour ce questionnement, en renvoyant de façon inconfortable le spectateur à son inaction et à sa résignation : « Ne luttez pas trop contre l'injustice / Vous voyez bien qu'elle crève de froid. / Songez que la nuit et le gel sévissent / Dans cette vallée que les larmes noient. ». On comprend que c'est l'observation des tendances négatives qui traversent le monde contemporain qui a poussé Thomas Ostermeier à reconduire aujourd'hui ce questionnement, à l'adresser directement aux spectateurs (du Festival d'Aix-en-Provence d'abord, puis de la Salle Richelieu, public composé pour sa plus grande part de gens appartenant aux classes sociales privilégiées) dans une période où l'accroissement des inégalités et la montée des néo-fascismes rendent plus que nécessaire le fait que le théâtre défende à nouveau, selon les mots du metteur en scène, l'« utopie d'un avenir plus humain et plus digne ». Certains passages du texte adressés directement au spectateur résonnent en effet cruellement avec la situation sociale et économique actuelle : « qui est le plus criminel ? Celui qui braque une banque, ou celui qui la fonde ? Celui qui assassine un homme, ou celui qui l'emploie ? Le fugitif, ou celui qui le pousse à la fuite ? » (8^e tableau, ajouts de la version de 1931), « Les pauvres en ont assez d'avoir des prunes, ils vont se tailler une part de votre fortune » (*Deuxième finale de*

quat'sous), et le pouvoir ridicule mais autoritaire et sans scrupule de Peachum a certains atours de l'illibéralisme contemporain. Sans dévoiler la surprise finale que réserve le spectacle, on peut dire qu'elle formule dans un « cri du cœur » la nécessité et l'urgence de la « politisation de l'esthétique » telle qu'elle avait été défendue, dans le contexte de la montée des fascismes des années 1930, par Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

Cette actualisation de la portée politique de la pièce passe par un certain nombre de choix dramaturgiques dont le metteur en scène est familier et dont les plus visibles consistent en l'intégration des « tics » contemporains (de langage, de gestes, de pratiques comme celle du selfie) et des modes vestimentaires (les joggings *oversized* de la bande des malfrats qui entourent Macheath). Mais elle passe également par la réactivation du lien vivant entre la scène et la salle. Le spectacle ne cesse de s'adresser au spectateur, tant par la frontalité de sa scénographie que par les interpellations récurrentes, les prises à parti du public, dans l'abolition permanente du traditionnel quatrième mur. S'il s'agit de divertir le public, en lui proposant régulièrement des numéros à tonalité farcesque qui l'arrachent à la tranquillité de son fauteuil, l'enjeu est, plus profondément, de rendre possible une action à la fois sensible et intellectuelle du spectacle sur le spectateur. Inspiré par la théorie du montage d'attractions développée par Eisenstein (« Le Montage d'attractions au cinéma », 1924), qui est au départ une théorie des attractions théâtrales, Thomas Ostermeier pense son spectacle comme une véritable revue faite de



pense son spectacle comme une véritable revue faite de numéros détachés, de surprises scéniques (la première étant ce cadre lumineux qui descend des cintres pour faire entendre la *Complainte de Mac-la-lame* chantée par Cläina Clavaron), adressées directement au spectateur. « Ce cinéaste, [Eisenstein], élève de Meyerhold (il avait par ailleurs caché les manuscrits de ce dernier pendant les persécutions staliniennes, grâce à quoi Grotowski a pu les étudier plus tard... les méthodes du jeu de l'acteur suivent parfois des chemins sinueux !), rêvait du théâtre comme d'une suite d'attractions permanente : il faut qu'à tout instant quelque chose se passe sur scène, chaque séquence doit avoir un sommet, un moment qui tient le public hors d'haleine, comme au cirque, après que l'acrobate dans les airs a lâché le trapèze et avant que son collègue ne l'attrape. » (Thomas Ostermeier, *Le Théâtre et la peur*, Actes Sud, 2016). Le dramaturge, le réalisateur et le metteur en scène ont de fait cette volonté commune de se détourner des moyens et des effets du drame (notamment la continuité et la psychologie des personnages, lesquelles garantissent l'illusion et l'absorption diégétique du spectateur) pour construire, grâce à la discontinuité, une œuvre dynamique et « agissante », douée d'une efficacité, qui puisse créer des émotions susceptibles de se traduire ensuite en pensées et en actions.

UNE TROUPE DE PERFORMERS

Ce qui indéniablement fait « attraction » dans le spectacle est l'étonnante performance réalisée par chacun des acteurs et des actrices de la Troupe de la Comédie-Française, mis ici au défi de jouer et de chanter en direct. L'œuvre a été en effet écrite par Bertolt Brecht et composée par Kurt Weill pour des comédiens qui chantent et non de véritables chanteurs lyriques, là encore dans une manière de contrepied insolent vis-à-vis des traditions opératiques. Le travail de Maxime Pascal, directeur musical, a ainsi moins consisté à travailler avec les acteurs sur la perfection vocale que sur la cohérence de leur vocalité chantée et de leur vocalité parlée, quitte à changer la tonalité de certaines songs. Les voix mais aussi les corps des acteurs-chanteurs sont ainsi au cœur de la mise en scène, corps en mouvement, corps dansants (le 2^e finale a des airs de Broadway), corps acrobatiques (Polly et Lucy escaladent la grille de la prison tout en montant dans les aigus du *Duo de la jalousie*), corps étonnamment rythmiques et plastiques dont le système d'amplification (micros tour de tête et micros à main) fait entendre les déplacements dans l'espace en même temps qu'il nous rappelle, comme le souligne Maxime Pascal, à quel point Kurt Weill était fasciné par les liens entre le son et l'électricité.

Le travail de metteur en scène de Thomas Ostermeier, qui a toujours consisté dans une très grande confiance accordée aux acteurs, donne à ceux-ci un véritable statut de créateurs et performers (« Le metteur en scène est d'abord celui qui a le talent de faire advenir la force



© Jean-Louis Fernandez

créative de l'acteur. » Sylvie Chalaye, *Thomas Ostermeier*, Actes Sud, 2006) de sorte que la gamme des émotions créées par le spectacle passe en premier lieu par la force singulière de leur expressivité, de leur humanité et de leur talent. Le duo de Mac et Jenny, chanté par Birane Ba et Elsa Lepoivre au 5^e tableau, évoquant avec nostalgie et humour leur vie amoureuse passée, violente et misérable mais « moins gris[e] qu'aujourd'hui » parvient ainsi à toucher profondément le spectateur, en dépit de la tonalité satirique de l'écriture de la chanson.

LA FORCE PLASTIQUE DES AVANT-GARDES

Cette volonté de faire du spectacle un montage d'attractions est d'autant plus nette dans cette mise en scène-ci que la scénographie de Magdalena Willi et la conception vidéo de Sébastien Dupouey font revivre l'inventivité plastique révolutionnaire des avant-gardes de la fin des années 1910 et du début des années 1920 (Constructivisme et Suprématisme notamment), pour renouer avec l'esthétique de l'affiche politique et du collage. Les formes géométriques des trois écrans (triangle, cercle, rectangle) rappellent les œuvres suprématistes de Malevitch et d'El Lissitzky, notamment l'affiche de propagande réalisée par ce dernier en 1919 : *Battre les blancs avec le coin rouge*. Mais la collision des images qui s'accumulent sur les écrans rappellent aussi les collages constructivistes de Rodchenko ou les collages dadaïstes engagés de Raoul Hausmann et de John Heartfield. La scène retrouve ainsi la mémoire de cette période où l'idéal de la révolution politique croisait celui de la révolution artistique. Mais le montage des images prend aussi acte de l'échec de cette utopie (« En 1928, l'utopie communiste est déjà contredite par la terreur stalinienne » rappelle Thomas Ostermeier) en faisant défiler sur les écrans des images de répression de manifestants, de soldats en armes, de masses enrégimentées.

Le montage des images, véritable maëlstrom charriant un matériau visuel extrêmement divers, donne à la réflexion politique une ampleur qui dépasse largement le contexte de l'Angleterre du XIX^e siècle, de la République de Weimar ou de l'avant-garde russe. Circulant entre le proto-cinéma (les chronophotographies de Marey et Muybridge), les archives du Front populaire, les images contemporaines du travail ouvrier, les allusions aux inégalités des richesses avec le motif des 99 %, le montage raconte, de façon volontairement chaotique et non linéaire, une histoire des luttes politiques, une histoire des inégalités, en même temps qu'une histoire des images. Cet élargissement temporel, rendu possible par les anachronismes qu'autorise le collage vidéo, s'il renoue avec l'esthétique des avant-gardes désormais vieilles d'un siècle, entend surtout mettre l'œuvre au présent, tant l'époque est aujourd'hui pleine des échos inquiétants du passé.

La mise en scène manifeste ainsi pleinement sa foi dans les puissances du théâtre. Elle puise son énergie aux sources des avant-gardes pour nous adresser cette œuvre qui regarde de façon étonnamment aiguisée notre présent. Elle entend revivifier en nous, par la médiation de l'art, notre désir de transformer l'ordre social, de métamorphoser l'ordre du monde, dans la mesure où nul messager du roi ne viendra in extremis le sauver des périls bien réels qui pourraient demain le mener à sa perte...

