



# Bertolt Brecht - l'Opéra de Quat'Sous

L'opéra de Quat'sous compte parmi les œuvres maîtresses du dramaturge allemand Bertolt Brecht. Sa notoriété est retentissante et le livret autant que la musique de Kurt Weill, sont devenus instantanément des classiques internationaux. Entre la première du 31 août 1928 et son interdiction à l'arrivée d'Adolf Hitler à la Chancellerie en janvier 1933, le théâtre du Berliner Ensemble qui l'a vu naître jouera à lui seul plus de 400 fois l'opéra de Quat'sous. 19 autres théâtres et opéras allemands l'ajoutent à leur programmation dès l'année 1928/1929. Le texte est traduit en 18 langues, et joué près de 10.000 fois en Europe. Une adaptation est filmée en 1931, notamment portée par la star autrichienne de l'Entre-deux-guerres Rudolf Forster et la future légende de la chanson Est-Allemande Ernst Busch. Après la guerre, Leonard Bernstein, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Sting ou encore Rammstein reprennent les uns après les autres les classiques de l'opéra, comme la Complainte de Mackie Messer (Mack the Knife, en anglais) ou la Chanson des Adieux de Polly.

L'opéra de Quat'sous est un phénomène musical et culturel mondial. Pourtant, si celui-ci sert souvent d'introduction à l'œuvre de Brecht, il n'en est que très peu représentatif : Bertolt Brecht n'aura jamais écrit qu'un seul opéra, et si la forme lyrique et le chant sont omniprésents dans chacune de ses pièces, l'opéra de Quat'sous se démarque par son refus de n'être qu'une pièce de théâtre aux agréments musicaux.

Sie werden jetzt eine Oper hören. Weil diese Oper so prunkvoll gedacht war, wie nur Bettler sie erträumen, und weil sie so billig sein sollte, dass Bettler sie bezahlen können, heißt sie Die Dreigroschenoper“

Vous allez maintenant entendre un opéra. Parce que cet opéra a été pensé de manière aussi somptueuse que seuls les mendiants en rêvent, et parce qu'il devait être si bon marché que les mendiants puissent le payer, il s'appelle « L'Opéra de quat'sous »

*Texte d'introduction de Brecht pour l'enregistrement sur disque de 1930.*

Quel est l'intérêt dramaturgique pour Brecht de s'essayer à une pratique aussi exigeante que l'opéra ? Comment celle-ci sert-elle sa théorie ? Nous décomposerons l'opéra de Quat'sous afin d'analyser tour à tour un exemple musical, textuel et scénique. Nous tenterons alors de comprendre en quoi ces exemples illustrent-ils une subversion des codes de l'opéra au service d'un propos politique à travers différents procédés de distanciation.

# Le *Moritat* de Mackie Messer

Kurt Weill choisit d'ouvrir son opéra par un *Moritat*, une chanson traditionnellement interprétée par un chanteur de rue (*Bänkelsänger*, l'équivalent allemand des *cantastorie* italiens) accompagné d'un orgue de barbarie. Ce type de chant est caractérisé par une mélodie généralement monocorde, dont le contenu est une histoire effrayante ou larmoyante et qui se termine par une morale instructive.

La formation de l'orchestre comprend : saxophones alto, soprano et ténor, trompette, trombone, percussion, harmonium, banjo et piano. Weill fait précéder la partition de la consigne d'exécution « *In der Art eines Leierkastens* » (à la manière d'un orgue de barbarie). Effectivement, les deux premières strophes sont uniquement accompagnées par un harmonium qui imite le son d'un orgue de barbarie. L'instrumentation s'enrichit d'un banjo, d'un piano et de cymbales dans les strophes 3 et 4 jusqu'à rassembler presque tous les membres d'un *big band* (en effectif réduit) hormis la guitare et la contrebasse lors des strophes 5 et 6. Le rythme de l'accompagnement, très régulier au début, s'assouplit alors, donnant peu à peu au *Moritat*, cette musique très populaire, le caractère d'un élégant *fox-trot*. La musique de l'Opéra de quat'sous fait régulièrement écho à la musique de danse de l'époque de sa création ; choisir un *Moritat* comme ouverture guide ainsi l'auditeur dans l'atmosphère musicale qui va dominer la pièce.

Ce choix est aussi fait dans l'intention d'annoncer la subversion des codes qui va parcourir tout l'opéra. De la même manière que la musique de mendiant se transforme en *ragtime* mondain, la dimension morale de ce registre de chant est subvertie par le portrait qu'il fait de Mackie. Le personnage nous est présenté à travers la liste de ses crimes, tous plus obscènes que le précédent. Non seulement, n'y a-t-il à la fin du *Moritat* aucune punition du criminel, non seulement n'est-il à tirer de ses actes aucune leçon morale, mais on comprendra par la suite que le monstre qui nous a été présenté était en fait le héros protagoniste de l'opéra. Le *Moritat* nous laisse sur une impression d'étrangeté, encore plus forte vraisemblablement pour les contemporains. Cela tient autant de cette incertitude morale que du décalage provoqué par le contraste entre la voix larmoyante du chanteur de rue et l'ambiance badine et désinvolte véhiculée par la musique.

# La Ballade de l'asservissement sexuel

## Strophe 2

On en a vu des hommes, qui meurent, et qui meurent.  
Mais quand un grand esprit reste coincé dans une putain !  
Ceux qui l'ont vu, quoi qu'ils se soient jurés.  
Quand ils sont morts, qui les a tués ? Des putes !  
"Ca" ne demande pas si lui, en veut - "ca" est prêt.  
C'est l'asservissement sexuel.  
Un s'en tient à la bible et l'autre au code civil.  
L'un devient un chrétien et l'autre un anarchiste !  
À midi, on se tient, et on serre les dents,  
L'après-midi, on se consacre à une autre idée.  
Le soir, on dit de soi qu'on est meilleur que tous  
Mais dès que la nuit tombe, tout le monde s'envoie en l'air.

## Strophe 3

En voilà un qui est presque sous la potence  
La chaux est déjà achetée pour le blanchir.  
Sa vie ne tient qu'à un fil fragile.  
Et qu'est-ce qu'il a dans la tête, le jeune homme ? Des filles !  
Déjà sous la potence, "Ca" est encore prêt.  
C'est l'asservissement sexuel.  
De toute façon, il est déjà vendu avec la peau et les cheveux.  
Chez elle, il a vu le salaire de Judas.  
Et il commence à comprendre maintenant  
Que le trou de la femme était pour lui le trou de la tombe.  
Et il peut se mettre en colère contre lui-même et se déchaîner -  
Mais vient la nuit qui tombe, il est pendu en l'air.

*La Ballade de l'asservissement sexuel, Acte I, Deuxième tableau, (traduit de l'allemand).*

Le texte de Brecht est politique, soit parce qu'il fait la promotion ouverte d'une idéologie, soit parce qu'il dégrade un objet pour en faire la critique. Dans la Ballade de l'asservissement sexuel, Brecht décrit à travers la voix de Mme Peachum la vanité et l'hypocrisie derrière la prétendue grandeur de la condition humaine. Les hommes sont ramenés à leurs pulsions mâles qui les humilient en tordant leur volonté. Ce sont des animaux asservis à leurs membres, innommables "Ca" toujours dressés et prêts à l'emploi jusqu'à la dernière seconde en haut du gibet. Brecht dispose pour dresser ce portrait d'un vocabulaire particulièrement vulgaire et imagé, qui est toutefois adapté au registre de langue du milieu des mendiants londoniens qu'il fantasmait. L'analogie entre le trou de la tombe et le vagin, notamment, mais aussi la description généralement violente des prostituées qui culmine dans ce sordide imbriquement de l'intellectuel rendant l'âme encore "coincé dans une putain".

L'ironie mordante et le ton sardonique de cette fable obscène ne cherchent pas seulement à choquer l'audience (elle poursuivrait alors les mêmes buts que tous les Toscas des textes de tradition classique), mais également à la dégoûter, à provoquer chez elle un désengagement, un recul, pour mieux réaliser que ce qui est vraiment violent, ce n'est pas la fiction, c'est la réalité, c'est la faiblesse morale des élites, c'est l'hypocrisie de la bourgeoisie. Évidemment, Brecht n'est pas le premier à politiser l'opéra ; le dix-neuvième siècle regorge de précurseurs. Ce qui est novateur, c'est le moyen de la politique, cette parole nihiliste et obscène qui évince le plaisir émotionnel du spectateur, et qui n'est pas colportée par un personnage, mais bien par l'auteur.

Brecht exploite beaucoup ce ressort textuel de la politisation par écoeurement, assez en vogue dans les années 1930, et dont Antonin Artaud se fait par exemple le représentant francophone en théorisant son Théâtre de la cruauté. L'ensemble des personnages de l'Opéra de Quat'sous sont des mendiants, des assassins, des bandits, des policiers corrompus ou des prostituées du quartier de Soho à Londres au début du XIXe siècle. Plutôt que d'être enjolivé par l'intrigue, ce milieu est montré scène après scène comme de plus en plus sale, traître, et perdant ceux qui s'en approchent. Or voilà, Peachum est le Roi des mendiants et jouit d'un pouvoir tyrannique sur tout Soho car il sponsorise tous les sans-le-sou en leur louant des licences qui leur accordent le droit de mendier. L'origine de la corruption est à trouver dans cette mise en scène absurde de l'exploitation capitaliste du travailleur par le salaire.

Le public recule avec un frisson d'horreur devant ce monde souillé et se complaisant dans son immoralité, puis il réalise que les mécanismes entretenant la misère, eux, sont loin d'être fictifs. C'est une facette de la Distanciation, un concept développé par Brecht et appliqué à toute son œuvre. Le médium de l'opéra permet de porter cette distanciation à son paroxysme puisque l'effet de choc et de dégoût est proportionnel aux attentes et aux codes du public : à l'opéra, où les intrigues sont régulières, où le jeu est aristotélécien (il repose sur la catharsis et l'identification par les sentiments), et où on continue d'employer les codes de la tragédie classique (noblesse - du sang ou de caractère - des personnages où de l'action, importance de la fatalité...), la méthode brechtienne, avec ses mendiants crasseux et leurs préoccupations du bas-ventre est en rupture totale.

## La Ballade où Mackie dit pardon à tout le monde



*Die Dreigroschenoper, Acte III, troisième tableau. Casting original, septembre 1928, Berliner Ensemble. De gauche à droite : Kurt Gerron (Commissaire Tiger Brown), Roma Bahn (Polly, Fille de Peachum et amante de Mackie), Harald Paulsen (Mackie le Surineur) et Erich Ponto (Peachum le Roi des Mendiants).*



*The Three Penny Opera, Acte III, troisième tableau, mise en scène de Robert Wilson au Berliner Ensemble, 2007.*

L'espace scénique est un autre prétexte au contournement de la tradition du drame lyrique. La scène du gibet est la conclusion de l'intrigue de l'Opéra de Quat'sous. Les manigances de Peachum ont vendu Mackie le criminel à la police qui va le pendre aux premières lueurs. Mackie chante la *Ballade où Mackie demande pardon à tout le monde* à l'occasion de laquelle il tire de sa pénitence un discours moralisateur, dont il invite tous les autres Hommes à suivre la maxime.

Ach, Brüder, lasst euch uns zur Warnung sein  
Und bittet Gott, er möge uns verzeihn.

Hélas, mes frères, que nous soyons pour vous un avertissement  
Et demandez à Dieu qu'il nous pardonne.

Même lorsque le texte de Brecht semble se plier aux contraintes narratives de la tradition aristotélicienne (repentir, morale et humilité), sa direction de jeu va à contresens du message du texte. On voit dans la mise en scène de 1928, Mackie, la corde au cou et le sourire aux lèvres tenant la main de Polly, elle aussi comme transportée dans une étrange liesse. Cet écart entre le contexte de la scène et l'appréciation de celui-ci par les comédiens dans leur jeu fait s'effondrer l'enjeu et la tension de l'intrigue, ne laissant place qu'à une sensation inconfortable d'incohérence ou d'absurdité au public. Le jeu épique, au contraire du jeu aristotélicien, brise le personnage et révèle le comédien à qui on a demandé de fausser ses émotions, de "jouer le jeu". Les comédiens sont dirigés de telle sorte qu'ils participent non pas à l'immersion dans l'intrigue mais à sa remise en question, sa mise à distance, son évaluation par l'esprit critique du spectateur.

Robert Wilson reste dans les rails du théâtre brechtien mais choisit une autre façon de mettre le spectateur à distance et de le forcer au regard critique. En adoptant un jeu et une esthétique (masques costumes, maquillages, éclairages, décor) minimalistes, il souligne la dimension artificielle du théâtre, ce qui à son tour souligne l'artificialité de l'intrigue, ce qui attire l'esprit critique du spectateur, qui commence alors à raisonner sur les dérives de la société. À cette esthétique qui lisse et efface les aspérités humaines - permettant d'habitude aux comédiens d'incarner leurs personnages - Wilson aligne les personnages face au public, et commande aux comédiens le moins de jeu possible. Il transforme l'assemblée spectatrice de la mort de Mackie en une galerie de portraits qui agissent comme un miroir et qui tournent le dos au pendu pour renvoyer au public son regard. La rhétorique dramaturgique est univoque : L'absence de jeu crée le malaise et la distanciation chez le spectateur qui devient conscient de lui-même et de ses défauts et amoralités. La plaidoyer de Mackie chanté depuis la potence y gagne une résonance culpabilisante car adressée d'autant plus frontalement au public qu'une douzaine de regards chargent l'accusation. Mackie n'est alors plus du tout le condamné de cette scène, et peut s'en aller tout sourire.

Brecht se place en porte à faux de la tradition du jeu au théâtre et à l'opéra : il dérange les structures narratives, les comforts moraux, la rationalité et même l'expérience émotionnelle du spectateur. Il sacrifie le plaisir aristotélicien de la catharsis que le chant lyrique à l'opéra s'efforce de susciter pour y construire à la place une réflexion politique sur la société capitaliste et les relations de dominations des hommes sur les femmes, de la police sur le peuple, du capitalisme sur les travailleurs.

En conclusion, nous pouvons affirmer que l'opéra est, le temps d'une pièce, un terrain de jeu rêvé pour l'effet que la théorie brechtienne s'efforce de produire sur le public. Plus la forme artistique est codifiée, plus profondément interloqué le public sera, au moment de la rupture avec ces conventions. De la même manière, plus l'art est sophistiqué (ici la transdisciplinarité de l'opéra qui allie instrumentation, chant lyrique, écriture, jeu et scénographie), plus nombreux seront les intervalles au croisement de deux arts dans lesquels la distanciation peut s'introduire et créer de l'ambiguïté, comme nous l'avons vu par exemple, avec le fox-trot du moraliste de rue, les obscénités sexuelles dans le chant lyrique, et le sourire badin du condamné à mort. Ces espaces sont abandonnés par l'identification et la catharsis, puis aussitôt réinvestis par la pensée critique, offusquée qu'on lui ôte son plaisir contemplatif.

Le but de Brecht est de stimuler le libre-arbitre de ses spectateurs et de les amener à se politiser par eux-mêmes. L'opéra devient un lieu d'expérimentation privilégié, jusque dans le nom qu'il porte. Rien de plus oxymorique pour l'art bourgeois et libéral par excellence au XIXe siècle, que d'être ramené aux altitudes les plus basses de la société ; un récital de mendiants, un Opéra de Quat'Sous.