

« ÉCRIRE ET REPRÉSENTER L'OPÉRA DE QUAT'SOUS, C'EST DONNER UNE VOIX À CEUX QUI N'EN ONT PAS »

ALEXANDRE PATEAU ET MAXIME PASCAL

De quelle manière avez-vous collaboré à la traduction de *L'opéra de quat'sous* ?

Alexandre Pateau. J'ai travaillé longtemps à l'écriture d'une première version, que nous avons ensuite améliorée, chanson par chanson, et le plus souvent vers par vers, avec Maxime. Son expérience de la diction et de la scansion nous a amenés à effectuer un travail passionnant, semé d'embûches, dont le but était de trouver en français une prosodie propre à retranscrire les images sonores de Brecht, qui, à l'instar d'Apollinaire, est un génie du jaillissement spontané. De nombreux témoins rapportent qu'il aurait écrit la *Complainte de Mac-la-Lame* en une seule nuit.

Maxime Pascal. Pour résoudre certains problèmes de traduction, notamment dans les premiers vers de la *Complainte*, nous avons décidé de déplacer à plusieurs reprises l'accent tonique, ce qui se rencontre rarement en prosodie française. La chance que j'ai eue est d'avoir étudié et dirigé *Jeanne d'arc au bûcher* de Honegger, sur un texte de Claudel, dans lequel, à de nombreuses reprises, les accents sont déplacés. Debussy prend également certaines libertés prosodiques dans *Pelléas et Mélisande*. Nos décisions ont ainsi été influencées par l'étude d'œuvres du répertoire.

A. P. Le travail de traduction est ensuite entré dans une phase collective, avec Alphonse Cemin, Vincent Leterme et la troupe de la Comédie-Française. Je ne voulais pas imposer mes choix, je souhaitais que les comédiens puissent s'approprier la voix de leur personnage. Je leur ai donc proposé une image pour chaque image brechtienne, en leur soumettant parfois plusieurs variantes, construits selon différents schémas prosodiques et de rimes. Il me tenait à cœur de leur révéler toutes les dimensions que recèle chaque expression, afin de trouver ensemble l'alchimie permettant de transmettre l'esprit du texte.

M. P. Le travail des comédiens sur la voix, le rythme et l'intonation a été très soutenu. De fait, ils ont dépassé toutes les espérances. Par la suite, Thomas Ostermeier a créé une atmosphère de jeu qui donnait très naturellement le ton de chaque chanson.

Qui a écrit la mélodie des chansons de *L'opéra de quat'sous*, Brecht ou Weill ?

A. P. Brecht, qui avait un talent musical hors du commun, entretenait l'ambiguïté sur le rôle de chacun dans la construction de ses œuvres. Il se plaisait à raconter qu'il avait dicté note par note ce que Weill devait écrire, et il le cite comme simple « collaborateur » dans la deuxième version de la pièce, publiée en 1931. Et si Brecht, selon son mot devenu célèbre, professait « le plus grand laxisme en matière de propriété intellectuelle », nous avons de nombreuses raisons de penser que *L'opéra de quat'sous* est une œuvre très brechtienne.

M. P. Il y a dans cette œuvre un certain nombre d'éléments qui ne peuvent venir que de Weill ; je pense, par exemple, à toutes les influences klezmer. Mais il est possible que, pour certaines chansons, le geste premier vienne de Brecht, pour la *Complainte* par exemple. On a le sentiment d'une absence de contraintes...

Quelles influences entendez-vous dans la musique de *L'opéra de quat'sous* ?

M. P. *Quat'sous* est marqué par trois grandes inspirations populaires : la musique de rue des fanfares de tradition yiddish, le jazz américain et le cabaret allemand. Le lien avec Schönberg est également fondamental, car il est justement celui qui, avant Weill, essaie d'injecter la tradition orale du cabaret allemand dans la tradition écrite. En 1928, ce qu'essaie de faire Weill avec le parlé-chanté est à mettre directement en lien avec ce que fait Schönberg dans le *Pierrot lunaire*. À l'inverse de Schönberg, Alban Berg était fasciné par la musique de Weill. Nous pourrions considérer que là où *Quat'sous* est une réponse minimaliste à la crise de l'opéra de l'époque, *Lulu* est une réponse maximaliste, avec un orchestre très fourni, une grande complexité. Les deux œuvres regorgent de points communs : Jack l'Éventreur est l'un des grands modèles du Dr Schön de *Lulu* et du Macheath de *L'opéra de quat'sous*. J'ai le sentiment que Weill est le chaînon manquant entre Schönberg et Berg sur cette question du parlé-chanté, et la généalogie prend sa source dans Mahler. L'influence de Mahler est partout dans *Quat'sous*, notamment dans le *Duo de la jalousie*.

A. P. J'entends aussi, dans cette œuvre, des échos de Mahler, dont la musique a eu un effet curatif, et même existentiel dans ma vie. J'ai reçu *L'opéra de quat'sous* comme un grand choc esthétique, d'abord par l'oreille, avant d'aborder le texte écrit, via le disque légendaire supervisé par Lotte Lenya et gravé à Berlin en 1958. Le choix de l'image sonore, avec les voix cristallines devant, et un rêve d'orchestre derrière, légèrement flouté, est magnifique. Cette œuvre violente, prémonitrice, a altéré mon regard sur d'autres poètes, comme Rilke, que j'ai

longtemps fréquenté. Les références citées par Maxime, notamment *Pelléas et Mélisande*, ont également influencé mon travail sur la prosodie brechtienne.

Qu'est-ce que *Quat'sous* a modifié dans notre rapport à l'opéra ?

A. P. Brecht soulignait que le *Beggar's Opera* de John Gay devait s'entendre non pas comme *L'Opéra des gueux*, mais bien comme *L'Opéra du gueux*, ce qui nous guide et nous interroge quant à la réception que nous pouvons avoir de *Quat'sous*. Ce sens profond de l'œuvre, révélé dans le *Deuxième finale*, consiste peut-être à nous faire entendre la voix des déshérités.

M. P. Weill impose une forme de réalisme à l'expérience opératique. On peut mettre cela en perspective avec sa passion pour la radiophonie : écrire et représenter *L'opéra de quat'sous*, c'est donner une voix à ceux qui n'en ont pas, aux gueux, à ceux dont le corps est broyé, exploité. Deleuze citant Artaud dit : « J'écris pour les analphabètes ; c'est-à-dire non pas à l'intention de mais à la place de ». Je ressens cette idée dans *Quat'sous*. Le rôle du compositeur comme de la radiophonie pour Weill, c'est peut-être cela et seulement cela : donner une voix.

Entretien réalisé par Gaspard Kiejman en juillet 2023

ARGUMENT

PRÉLUDE

Londres, quartier de Soho. Parmi les clochards, pickpockets et autres prostituées, la chanteuse de complaintes égrène les crimes de l'insaisissable Macheath, surnommé Mac-la-Lame.

ACTE I

Tableau 1. Jonathan Peachum, qui contrôle toute la mendicité londonienne grâce à son entreprise « L'ami du Mendigot », accueille un postulant clochard tout en se plaignant de la dureté des temps pour son *business* : la pitié, ça n'est plus ce que c'était. Celia Peachum de même, qui doit laver les nippes des clochards, alors qu'elle ne rêve que roses et pois de senteur. Tous deux s'inquiètent des poussées de sensualité de leur fille Polly, et du mystérieux prétendant balafre qui lui tourne autour : la perte serait préjudiciable à leurs affaires. Et justement, ils découvrent qu'elle vient de découcher.

Tableau 2. Dans une écurie en plein cœur de Soho, Mac-la-Lame est sur le point d'épouser Polly, qui aurait préféré un lieu plus convenable. Les hommes de Mackie présentent leurs hommages aux fiancés en énumérant butins et larcins. Mackie leur rappelle les bonnes manières que l'on doit avoir devant « une dame ». Pour égayer le banquet, quatre bandits entonnent sans conviction un petit couplet ; Polly leur montre l'exemple. Survient Tiger Brown, chef de la police de Londres et néanmoins convié à la noce en tant qu'intime de Mackie, depuis le bon vieux temps passé ensemble à l'armée. Les bandits entament un chœur nuptial puis laissent les deux tourtereaux roucouler sous la lune de Soho.

Tableau 3. Les Peachum apprennent horrifiés de la bouche de leur fille qu'elle s'est mariée. Qui plus est à un malfrat. Leur respectabilité est mise à mal. Malgré les menaces, Polly reste inflexible. Le couple fomenté de livrer l'impétrant à la police pour qu'il soit pendu. Mais voilà : ce malfrat n'est autre que le fameux Mac-la-Lame et le shérif Brown, son obligé. On palabre sur le peu de fiabilité du genre humain.

ACTE II

Tableau 4. Mis en garde par Polly, et comprenant que Brown ne pourra pas le couvrir éternellement, Mackie projette de se mettre quelques temps au vert. Pas de chance : le couronnement imminent de la reine promettrait les coups les plus juteux. Mackie explique à Polly comment faire tourner ses affaires en son absence. Ils se disent adieu.

Celia Peachum parie de son côté que, malgré le danger, ses petites habitudes sexuelles ramèneront Mackie chez les prostituées, qu'elle s'emploie donc à soudoyer.

Tableau 5. Elle a vu juste : comme tous les jeudis, Mackie est chez Jenny, qui lui prédit un avenir sombre. De fait, à peine ont-ils chanté leur relation passée – du genre amour vache – que la police est là et lui passe les menottes. Madame Peachum exulte.

Tableau 6. Le sort que connaît Mackie fend l'âme de son vieil ami Brown. Il ne sait pas que sa propre fille Lucy a une aventure avec le coureur impénitent. La voici justement qui pénètre dans la geôle pour lui reprocher son supposé mariage avec Polly. Et que paraît également cette dernière, pleine d'inquiétude et de rancœur. Les deux femmes se toisent, s'injurient, se battent pour être reconnue comme la légitime. Celia Peachum sépare les combattantes et ramène Polly à la maison. Revenue à de meilleurs sentiments, Lucy aide Mackie