Compte-rendu, concert. Blagnac. Odyssud, le 13 nov 2018. Weill. Mozart. Les Passions, Les Eléments. Suhubiette.

Compte rendu concert. Blagnac. Odyssud Grande salle, le 13 novembre 2018. Weill. Mozart.Les Passions. Les Eléments. Joel Suhubiette. Il est toujours intéressant d'aller écouter le **Requiem de Mozart**, tant cette œuvre est à part. La beauté intrinsèque de la partition, comme son incomplétude et sa synthèse de toute la musique occidentale, entre hommage et inventions géniales, ne lassent pas un public toujours renouvelé. L'autre intérêt réside dans le choix artistique d'accompagnement de ce chef d'œuvre. Sachant le succès attendu ce concert a été donné deux fois dans la grande salle d'Odyssud et inclus dans la programmation entourant les cérémonies du centenaire de la si triste Armistice de « la Grande Guerre ». Aussi le choix du **Berliner Requiem de Weill** était très juste.

Triste humanité en son aveuglement durable

Le contraste entre la partition de Weill et celle de Mozart est immense. Weill en véritable apôtre de la paix et comprenant toute la soumission à la pulsion de mort que représente la guerre, a écrit une partition visionnaire dont le message semble toujours aussi opaque aux hommes. **Les textes de Brecht sont d'une intelligence** et d'une puissance quasi insoutenables. Ils sont : ode à la nuit qui seule permet d'oublier les abominations dont les humains sont capables … qui savent si bien tout détruire en se donnant de bonnes raisons, l'évocation du viol et de la destruction du corps, et peut être de l'âme et de la pureté des idéaux, en la personne de Rosa de Luxembourg, comme de la défiguration du soldat inconnu, et le triomphe ignoble des survivants. Tout cela est terrible. Ce miroir sans pitié tendu à l'Homme n'a pas été efficace et ne semble pas l'être d'avantage aujourd'hui. Onze ans après ce Requiem commandé pour commémorer les dix ans de l'armistice, l'Europe remettait en marche sa soumission totale à la Mort. Et en dépassant de beaucoup le nombre de morts de «La Grande Guerre» faisant figure d'enfançon avec ses 18 millions de mort, alors que la deuxième guerre mondiale atteint les 70 millions ! Ce concert aurait pu être nommé : Guerre et paix mais finalement je préfère triste humanité…

La première partie du concert comprenait donc cet éblouissant **Berliner Requiem de Kurt Weill** en sa noirceur et sa méchanceté rares. Car la lumière noire qu'il recèle est terrifiante. Le chœur uniquement masculin doit être invincible de puissance et l'orchestre très particulier, féroce et implacable. J'ai déjà dit l'audace des mots de Brecht. Les interprètes de ce soir, dirigés par Joël Suhubiette ont semblé trop sages et appliqués. Certes le texte a été parfaitement déclamé et compréhensible, avec une traduction simultanée efficace, mais sans vie et sans … méchanceté. L'orchestre des Passion a su trouver les couleurs exactes au delà de leur répertoire habituel. Le Chœur de Chambre Les Eléments qui sait tout chanter n'a pas osé aller vers l'émotion voir

l’expressionnisme possible, ni la recherche de couleurs noires ni atteindre jusqu’à l’outre-noir. Dommage car les possibilités étaient là, encore que le chœur ne semble pas comporter de vraies basses abyssales.

En deuxième partie de concert le chœur mixte et les instrumentistes baroques des Passions sont rentrés sur scène pour **le Requiem de Mozart**. L’orchestre avec deux chalumeaux et cordes baroques a trouvé des couleurs particulières et très belles. Il a tout du long été exemplaire de présence. Les quatre solistes ont été excellents et le fait de les voir regagner le chœur rajoutait un sentiment de fraternité bienvenu. L’alto, Corinne Bahuaud, dans la partie soliste pourtant la plus modeste a été remarquable de présence vocale et de lisibilité du texte.
Le Chœur de Chambre Les Eléments en petit nombre a été parfait de précision et de tenue. Mais la direction organique et précise de Joël Suhubiette n’a rien cherché qu’à respecter la partition, avec des tempi sages, des nuances justes esquissées et des phrasés naturels sans véritables élans. Ce sont les fugues qui ont été les moments les plus réussis, mais sans théâtre et sans drame ce Requiem ne développe pas toutes les émotions qu’il contient, ne serait ce que dans l’Introit ou le Lacrymosa par exemple.
Le contraste attendu entre les deux œuvres a donc été évité. Dommage car avec plus d’engagement et d‘audace ce programme aurait pu faire trembler et pleurer le public, alors qu’il a poliment applaudi un concert très (trop ?) sage. Finalement ce concert est au diapason des commémorations plutôt fades du sinistre Armistice de 1918 dont le message, dans un déni très inquiétant, n’est toujours pas vraiment compris.

Compte rendu concert. Blagnac. Odyssud Grande salle, le 13 novembre 2018. Kurt Weil (1900-1950) : Berliner Requiem (1928) ; Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) : Requiem, K.626 ; Julia Wischniewski, soprano ; Corinne Bahuaud, alto ; Nicholas Scott, ténor ; Geoffroy Buffière, basse ; Les Passions-Orchestre Baroque de Montauban (Direction Jean-Marc Andrieu) ; Chœur de Chambre Les Eléments ; Joël Suhubiette, direction. Photos : Kurt Weill and Bertolt Brecht / Crédit : Alamy/Getty

---

Compte rendu, opéra. Marseille, La Criée. Festival des musiques interdites. Le 23 novembre 2016. KURT WEIL : Marie Galante.

Compte rendu, opéra. Marseille, La Criée. Festival des musiques interdites. Le 23 novembre 2016. **KURT WEIL : Marie Galante / Vladik Poloniov**, piano et direction. **L'ŒUVRE. Mode réaliste.** Kurt Weill a fui à temps l'Allemagne nazie, exilé à Paris depuis 1933. On lui propose de composer des passages musicaux et vocaux pour une adaptation scénique de **Marie Galante**, roman de **Jacques Deval** de 1931 (1890-1972), auteur à la mode. L'œuvre est créée le 22 décembre 1934 au Théâtre de Paris.

LA GOUALANTE DE MARIE GALANTE



Le roman exploitait un filon issu du naturalisme noir de la fin du XIXe siècle, encore noirci par l'expressionnisme allemand, des drames dans les bas-fonds, monde des filles, des mauvais garçons, matière aussi de l'œuvre de ses contemporains Francis Carco (1886-1958), d'abord chanteur de rauques et glauques goualantes, complaintes mélodramatiques, de Pierre Mac Orlan (1882-1970) au « fantastique social », par ailleurs aussi auteur de chansons argotiques supposées des voyous. Le cinéma, dès le parlant, des années 30 jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, illustre cette vogue du paysage urbain interlope, peuplé de personnages maudits par la vie, de parias traînant leur destin, entraînés par la fatalité. En France, ce sera le « Réalisme poétique » dont on suit aisément la trace de Jean Vigo à René Clair en passant par Jean Renoir, Marcel Carné, etc.

La « chanson réaliste », jusqu'à la rupture poétique et fantasque de Trénet, ne manque pas au tableau avec Fréhel, Damia, leurs épigones en nombre et leur digne héritière, Édith Piaf, traduisant la tristesse des filles de joie dans les beuglants, leur détresse dans les bastringue, leur désespoir, sur les trottoirs ou bordels du bout du monde, d'avoir été arrachées à leur patrie dont elles chantent la nostalgie, rêvant d'un impossible retour. On trouve aussi dans les tangos, ces plaintes, complaintes de victimes de la traite des blanches prisées comme exotisme dans les pays exotiques pour

nous. L’une au moins des chansons de Piaf est, à la géographie près, l’Australie, le destin exact de la Bordelaise Marie Galante, échouée et assassinée au Panama :

Au fond du vieux Sidney,
Sous le pont du chemin de fer,
On a fait son affaire
À Marie la française.
Faut pas s’en étonner
Car, avec les matafs,
Dès qu’ils sont un peu pafs,
Vaut mieux planquer son pèze.
Quatre-vingt-cinq dollars,
Ça s’ claque un soir de bringue
Quand on vient d’accoster
Après deux mois sans femme.
Ils n’ pouvaient pas savoir
Qu’elle était assez dingue
De mettre ça d’ côté
Pour revoir Notre-Dame.

Oh, mon Paname, que tu es loin
Pour les filles de mauvaise vie,
Et que la Seine était jolie
Sous le soleil du mois de juin !

(texte de Jacques Larue, musique Philippe Gérard, enregistrée en 1956).

Kurt Weill, baignant dans l’expressionnisme allemand, auréolé du succès de sa musique de Die Dreigroschenoper (1928), au texte corrosif de Brecht (et de ses femmes…) sur les gueux et

leur cour des miracles, qui deviendra L'Opéra de quat'sous dans sa version française de 1939, était bien placé esthétiquement pour en exprimer la musique, mais aussi éthiquement, lui-même exilé, pour traduire ce drame de l'exil. C'est d'ailleurs seule sa musique qui sauve la version scénique, naufragée, d'un roman non sans mérites, mais au style bien lisse, trop policé, bien doux pour traduite l'amertume de l'héroïne, sans l'âpreté de Carco, ni l'aura fantastique de Mac Orlan pour dire de façon sensible et captivante, les rives et les dérives de cette pauvre jeune fille de Bordeaux, séduite et abandonnée par un capitaine de navire sur un rivage du Panama, se consumant et mourant de revoir les visages de France.
Plus heureuses que la pièce, les chansons du spectacle, coécrites par Deval avec Roger Fernay devinrent, à juste titre, populaires : Les Filles de Bordeaux, Le Roi d'Aquitaine, J'attends un navire, le chœur Le Train du Ciel et le chef-d'œuvre, Youkali, « tango habanera » à l'origine purement instrumental puis doté d'un superbe texte, l'année suivante, par Roger Fernay.Quant au Grand Lustucru c'est l'adaptation de la chanson enfantine traditionnelle Le Grand Lustukru recueillie par Théodore Botrel.

RÉALISATION

De ce que fut l'original, effectif orchestral, vocal, chorégraphique, on ne saura rien. Michel Pastore, à qui l'on doit l'heureuse exhumation de cette partition et qui a conçu le spectacle, a choisi, avec une phalange de quatorze musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Marseille, remarquablement dirigés depuis le piano par **Vladik Poloniov**, d'en donner une version concertante mais dramatisée par une mise en espace et mise en jeu d'une comédienne lisant des extraits du roman, d'une chanteuse chantant les chansons, et d'un baryton et d'une basse dans un passage vocal concertant.

Une longue silhouette de femme mince en pantalons et chemisier blanc paraît derrière le piano, égrène quelques notes sur le clavier et entonne, a cappella, d'une douce et fine voix, le fameux Youkali, qu'elle laisse inachevé et qu'il appartiendra à la chanteuse qui incarnera Marie, de reprendre et conclure, à la fin du spectacle, fermant ainsi la boucle amère de la fin des utopies qui enserre la trajectoire terrestre de l'héroïne. Ce sera la récitante, la comédienne Irène Jacob, qui rejoindra un modeste bureau éclairé d'une petite lampe où elle lira, d'une voix juste et prenante, des passages du roman de Deval. Paraît et passe alorsune autre femme, beauphysique sensuel,un modeste cabas à la main, qui restera presque tout le temps derrière un rideau de raphia, incarnant Marie et ses chansons.
Ces lectures, alternant avec les passages orchestraux et les chansons, retracent donc, en abrégé, le destin de Marie, de son départ forcé de Bordeaux à sa mort au Panama. Mais nous restons forcément dans le littéraire au détriment de la nécessaire dramaturgie : sur scène, la narration est le contraire de l'action que nécessite le théâtre, son statisme s'oppose au mouvement, il manque cruellement une construction dramatique, d'autant que cette prose tranquille, bourgeoise dirait-on, académique, trop douce pour dire un destin brutal, est bien contraire à la violence émotive des textes des chansons et à la force convulsive de la musique. Certes, on y trouve quelques formules comme le cri de la prostituée : « Prends-moi, paye-moi, casse-toi ! », mais c'est un lieu commun connu de la prostitution avec le classique : « Tu as joui ? » du client présomptueux et la réponse de la pute : « Oui, chéri, tu m'as fait jouir deux fois : quand tu m'as payé, et maintenant aussi quand tu te casses. » Texte trop bien peigné pour une histoire hirsute.
Concentrés à jardin, derrière le piano directeur, sans doute pour éviter une dispersion dans l'espace de la scène préjudiciable à la cohésion musicale, les musiciens forment un groupe sonore trop compact qui déséquilibre et brouille, par sa masse sonore, les interventions chantées pas toujours audibles, paroles presque toujours incompréhensibles, de la

soprano Émilie Pictet, dont le micro, par ailleurs, compliquant par les différences d'intensité le passage périlleux du chant de variété au lyrique, signature aussi de Weill, nous empêche de savourer pleinement le timbre fruité, voluptueux, et la voix pleine et séduisante, véritable incarnation dramatique. Sans que l'on comprenne plus du texte, l'apparition et l'intervention des voix du baryton Jean-Christophe Maurice et de la basse Yves Bergé, « black faces » grimés au cirage comme sur les scènes américaines contemporaines où, les noirs y étant interdits, on recourait aux faux noirs, est saisissante dans le passage, sorte de fugue funèbre, du train.
Commande officielle à Weill, librement acceptée par lui dans un pays libre tout exilé qu'il fût, on peut discuter si sa musique est une de ces « musiques interdites » qui font le fond de ce festival. Ce qu'on ne discutera pas, c'est la beauté de cette musique et l'intérêt de l'avoir tirée de l'oubli.

_____

Compte rendu, opéra. Marseille, La Criée. Festival des musiques interdites. Le 23 novembre 2016. KURT WEIL : Marie Galante.

Marie Galante ou l'exil sans retour

Texte Jacques Deval, musique de Kurt Weill
Création opéra
Marseille Théâtre National de la Criée,
les 23 et 24 novembre 2016
Emilie Pictet, soprano ; Irène Jacob Récitante ;
Jean-Christophe Maurice, baryton, ; Yves Bergé, basse.
Solistes de l'Orchestre Philharmonique de Marseille,
Vladik Polionov : Piano, direction

Compte rendu critique, opéra. Toulon, Opéra, le 6 mars 2016. Weill: L'Opéra de Quat'sous. Nicolas Krüger, Bernard Pisani.



LA BALLADE DU PENDU. Brecht ne devait pas être très mal à l'aise avec le monde de voleurs que met en scène Die Dreigroschen oper, 'l'Opéra de trois sous', littéralement en allemand, connu chez nous sous sa surenchère française de « quatre sous ». S'il reprend The beggar's opera (1728) de John Gay et Christopher Peppush, dans la traduction d'Elisabeth Hauptmann, même si elle est citée lors de la première et de la parution du livret et s'il n'apparaît au début que comme adaptateur en allemand (Deustche Bearbeitung),

le nom de sa collaboratrice, auteur aussi d'une grande partie du texte parlé, semble progressivement disparaître ensuite au seul profit de Brecht. Il ne se vante pas non plus d'y inclure comme sienne la version allemande de La Ballade du pendu de Villon qu'il emprunte, sans le mentionner également, à la version allemande de Karl Anton Klammer (1879–1959), ce qui lui vaudra un procès plus tard, alors qu'il en intenta un « pour détournement d'œuvre » contre la version filmique de Pabst (1931), bien qu'ayant participé au scénario. Communiste, le dramaturge avait une conception très personnelle du travail commun, collectif, une idée propre très singulière du pluriel, surtout féminin, un sérail qui présida souvent à nombre de ses œuvres : ses maîtresses Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin, Ruth Berlau, et sa femme, Helene Weigel. Remarquable comme toujours, le programme de Toulon eût gagné sans doute à ces précisions, il vrai généralement inconnues ou passées sous silence par une critique brechtienne politiquement hagiographique.

L'œuvre : micmac et fric-frac. De tous temps, bien sûr cette picaresque et pittoresque « famille » : sous la férule et pour le pécule du crapule Peachum, ces gueux déguenillés, déguisés, faux aveugle, faux infirmes, faux manchots pour faire la manche, ces miséreux misérabilisés par la théâtrale rentabilité de leur misère, des broques, des loques, des héros loqueteux, en bande réunis pour recevoir du maître escroc les signes et les consignes, se débandent dans la ville en secteurs répartie pour demander l'aumône et vivre de la charité, attisant la pitié des cœurs sensibles, juteuse industrie d'un industrieux menteur mentor et de sa femme. Besogneux gagne-petit du niveau infime de l'infâme, mais, d'abord en surplomb, au-dessus du pavé, au-dessus d'un cran, Macheath, Mackie le mec, micmac de mac rêvant du fric, du frac grâce au fric-frac, frayant dans le luxe par le commerce de la luxure de ses femmes, ses féminines escortes et son escorte de gens de sac et de corde, Héros fameux de mafia allègre, de la pègre, type déjà mythique, déjà chanté en

complainte sans plainte. Les deux mondes se côtoient mais ne devraient pas se rencontrer, sauf que Mackie enlève et s'envoie Polly, la fille du ménage Peachum, déclenchant l'ire du père, Rigoletto rigolard de la vindicte sérieuse, et, pire, la jalousie vengeresse de Jenny, une de ses gagneuses privilégiée, malgré le rempart prudent qu'il s'est donné en épousant Lucy, la fille de Tiger Brown, le complice chef très policé de la police londonienne.
Monde immonde qui grouille, farfouille, fouille, d'une cour de miracle sans miracle aucun, intrigue mince d'un nombreux peuple, les damnés des bas-fonds, mais grossie par le contexte de la toute proche grande dépression de 29, d'une Allemagne ruinée par sa dette de guerre, l'occupation et l'inflation. Dans son cynisme et son renversement des valeurs revendiqués dans l'outrance, beau prétexte pour une œuvre politique, engagée, dénonçant exploitation, profit et corruption : ceux d'en haut de l'échelle et ceux d'en bas..

Réalisation et interprétation. Une ingénieuse scénographie unique (Luc Londiveau), dessine une cour carrée carrelée de briques, surmontée d'une passerelle reliée par un escalier plongeant, qui se module à vue en magasin aux accessoires et friperie, salle de banquet de noces, chambre à coucher, bordel, prison, lieu chaque fois personnalisé par les lumières expressionnistes de Jacques Châtelet. La passerelle, entre les diverses scènes, est pont, point de vue sur le spectacle et spectacle aussi de la parade des filles de joie en petite tenue, le reste en plaisants costumes (Frédéric Pineau) de l'époque de la création, les années folles, pour un texte référant au siècle précédent du couronnement de la reine Victoria (1837).
Dans cette œuvre, Brecht expérimente, avec succès par sa nouveauté, sa conception d'un théâtre didactique qui paradoxalement refuse l'illusion théâtrale bourgeoise par ce qu'il appelle la distanciation : adresses constantes au public pour abolir la distance entre scène et salle, panneaux annonçant les « songs », les airs chantés, d'une brièveté qui

empêche la délectation sensuelle de la musique, théâtre dans ce théâtre où les personnages en surplomb de la scène commentent eux-mêmes l'action et l'intention, non sans pléonasme pesant entre ce qui se voit, se dit, se joue et se surjoue. Abolissant le « quatrième mur », il prétend abolir aussi la projection et l'identification du spectateur avec l'acteur réduit à n'être pratiquement qu'une abstraction, une idée supposée nous faire réfléchir.



Là se trouve sans doute la contradiction de la mise en scène de Bernard Pisani. Revendiquanttirer délibérément son travail vers la farce,référant à la comédie italienne (Affreux, sales et méchants) et à la comédie musicale américaine dans des chorégraphies bien enlevées, il est vrai, qui collent parfaitement à la rythmique incisive de Weill, il en casse

cependant la vivacité, la légèreté, en conservant l'intégralité de plomb des textes parlés à visée politique et didactique de Brecht. Certes, qui ne souscrirait, surtout aujourd'hui, à la critique de la finance, et que le héros, trader ou pas, est celui qui vole la banque, fondation de voleurs ? Mais, hélas, le texte parlé est d'une impitoyable longueur, ni théâtral, ni littéraire dans la traduction de Jean-Claude Hémery, par ailleurs excellent dans l'adaptation des airs, exercice périlleux par les accents si divers de l'allemand tonique et du presque atone français, qui passe naturellement. Faute de précisions, on doit supposer que, devenue le « Testament de Mackie », la saisissante Ballade du pendu de Villon, qui se coule si naturellement dans la musique, fut musiquée par Weill lui-même pour la création française de 1939, bien qu'il fût déjà aux Etats-Unis, car il avait déjà fait des chansons fameuses pour Lys Gauty (dont Youkali) lors de son séjour en France.
À de rares exceptions près, les chanteurs sont gênés à faire les acteurs, encombrés de ce texte qui ne s'anime théâtralement, en vaudeville, que lors de la confrontation entre Lucy et Polly, les deux épouses de Mackie. En polie Polly, le soprano léger de Sophie Haudebourg donne un cruel raffinement aux chansons incisives de son rôle, et la Lucy d'Anna Maria Sarra, avec sa pointe d'accent gracieux,en est un joli pendant vocal et physique, dans une rivalité complice de femmes du même homme, mais aussi de filles que les parents, sordides ou corrompus, ont voulu élever au-dessus de leur condition. Plus tragique, en habit de travail déshabillé, Anna Destraël, est la pute au grand cœur, blessée, désabusée, exprimant avec une chaleur vibrante l'amertume de sa vie, trahissant car trahie. Patronne, matrone matoise de poids, Isabelle Vernet en impose, s'impose avec sa belle grande voix de beau fruit mûr, même limitée dans les effusions vocales par le style cabaret du chant de Weill qui coupe les ailes au lyrisme opératique.
À ses côtés, son Peachum de mari, Frédéric Longbois, aussi à l'aise qu'elle en parole ou chant, a une ronde et faconde

souplesse de l'opportuniste qui s'en tire toujours, gros matou de gouttière ou de caniveau, damant le pion au « Tiger » de la police, plutôt chat que tigre, dans un plaisant renversement du titre par le physique et la voix, Jean-Philippe Corre. Le mac, le mec, Macheath, canaille qui ripaille, pendard pendable qui ne le sera pas, est campé par un d'abord déconcertant Sébastien Lemoine par un physique et une voix en rien saillants pour un héros dont on chante d'entrée les saillies, les faits et méfaits : peut-être plus inquiétant par là et une seule phrase en douce voix de tête en exprime la séduction auprès des dames qui le vénèrent, mais il atteint le tragique dans son « Testament ».
Le reste de l'équipe, une quinzaine de parfaits choristes, danseurs, se hisse au diapason des personnages principaux, menés avec un dynamisme électrisant par Nicolas Krüger, également au piano, à la tête des onze musiciens galvanisés par cette musique concise, cinglante, percutante, qui n'a pas vieilli. Les airs, les « songs », sont de vrais chef-d'œuvres par leur poésie, faubourienne parfois, exprimant une noire philosophie existentielle, plus un amer désespoir qu'une espérance de lendemains qui chantent, exaltés par cette musique grinçante, lancinante qui se glisse, se visse en nous, qui, finalement anéantit cette « distanciation » artificielle de Brecht, par une communion qui nous emporte.
Cependant, malgré tant d'atouts et tant d'excellents artistes sur scène, on reste sur sa faim paradoxalement par satiété : le texte parlé de Brecht n'est pas bon, trop long, on attend désespérément la musique de ce tout de même « opéra », même s'il ironise en se qualifiant de « Quat'sous », plutôt qui n'a pas de prix. Il aurait mieux valu trancher dans le vif et donner toute sa place à ce qui fait la valeur de l'œuvre, la passionnante musique de Weill qui, ainsi, semble diluée dans un bavardage impitoyablement long et daté, quelles que soient ses bonnes intentions de ce qu'on qualifierait aujourd'hui de « politiquement correct ».

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS de Weil à l'Opéra de Toulon

Pièce avec musique en huit tableaux avec prologue de Kurt Weill (1900-1950)
Livret de Bertolt Brecht (1898-1956) d’après The Beggar’s Opera de John Gay (1685-1732)
Traduction française de Jean-Claude Hémery (1931-1985)
Création : Berlin, 31 août 1928

Opéra de Toulon. Les 1, 4 et 6 mars 2016
Coproduction de l’Opéra de Reims et de l’Opéra-Théâtre de Metz
Orchestre et chœur de l’Opéra de Toulon.
Direction musicale : Nicolas Krüger.
Mise en scène et chorégraphie : Bernard Pisani.
Décors : Luc Londiveau.
Costumes : Frédéric Pineau. Lumières : Jacques Châtelet.

Distribution
Polly Peachum : Sophie Haudebourg ;
Madame Peachum : Isabelle Vernet ;
Jenny-des-Lupanars : Anna Destraël ;
Lucy Macheath : Anna Maria Sarra.
Macheath : Sébastien Lemoine ;
Jonathan Peachum : Frédéric Longbois ;
“Tiger” Brown : Jean-Philippe Corre ;
Filch / Un pasteur / Un gardien : Nicolas Djermag ;
Matthias : Arnaud Toussaint ;
Un mendiant / Jimmy : Steve Terruzy.

Photos : © Frédéric Stéphan