



Du 25 février au 7 mars 2009

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

De Bertolt Brecht / Musique de Kurt Weill

Mise en scène Johanny Bert

PETITE SALLE

CONTACT SCOLAIRES

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

De Bertolt Brecht / Musique de Kurt Weill

Mise en scène Johanny Bert

Texte français Jean-Claude Hémery

Avec

Anne Barbier

Pierre-Yves Bernard

Angeline Bouille

Guillaume Edé

Baptiste Guitton

Sylvain Stawski

Dramaturgie - Catherine Ailloud-Nicolas

Direction d'acteurs - Philippe Delaigue

Travail vocal - Myriam Djémour

Orchestre complet enregistré sous la direction du chef d'orchestre - Philippe Péatier

Scénographie et formes marionnettiques - Judith Dubois, René Delcourt, Johanny Bert

Durée : 2h

**Création en décembre 2008
au Théâtre du Puy-en-Velay**

Coproduction : Théâtre de Romette - Théâtre du Puy-en-Velay - Centre culturel Le Polaris à Corbas, Ville de Riom

Les Célestins, Théâtre de Lyon - Théâtre des Feuillants, ABC Dijon.

Le Théâtre de Romette est conventionné par le Ministère de la Culture DRAC Auvergne et subventionné et soutenu dans sa démarche par la Mairie du Puy-en-Velay, la Communauté d'Agglomération du Puy-en-Velay, le Conseil général de la Haute-Loire, le Conseil régional d'Auvergne.

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

SOMMAIRE

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS	4
JOHANNY BERT.....	5
LE THÉÂTRE DE ROMETTE.....	6
LA PIÈCE EN QUELQUES MOTS	7
MONTER L'OPÉRA DE QUAT'SOUS AUJOURD'HUI.....	8
L'ORCHESTRE « EN BOITE ».....	9
LA MAGIE D'UN UNIVERS ET LA CRUAUTÉ D'UN PROPOS	10
INTENTIONS DE MISE EN SCÈNE	11
LA MARIONNETTE DANS L'OPÉRA DE QUAT'SOUS.....	13
BERTOLT BRECHT	15
LA PREMIÈRE DE L'OPÉRA DE QUAT'SOUS.....	17
LE MIROIR RENVERSÉ DE LA SCÈNE.....	18
MORCEAUX CHOISIS	20

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Cette mise en scène de *L'Opéra de Quat'sous* rappelle, sous une forme inattendue, la modernité de l'oeuvre la plus populaire de Brecht. Dans un quartier de Londres, deux hommes s'affrontent. Mac le bien nommé est chef d'une bande de malfaiteurs. Peachum est propriétaire d'une société qui loue aux mendiants tout le matériel pour susciter la compassion et la générosité des passants : béquilles, sièges d'infirmités, membres artificiels... L'union des deux familles va précipiter une suite d'intrigues dont les remous marécageux parviendront aux oreilles de Sa Majesté en personne.



L'Opéra de Quat'sous est une pièce singulière qui traverse le temps grâce à un langage engagé. D'une grande exigence musicale, cette oeuvre est une partition magnifique pour les acteurs devenus ici les opérateurs minutieux qui manipulent à vue les pantins de cet opéra féroce. La grâce du spectacle redonne vie à cette cour des miracles avec une bouleversante simplicité. **Johanny Bert nous embarque dans son univers particulier où le corps des acteurs se confronte à celui des marionnettes pour dépeindre avec virulence une machine sociale de corps manipulés, exposés, vendus et mettre en mouvement cette foule anonyme qui sert d'arrière-plan. Un théâtre de satire où la marionnette a sa place comme une tribune poétique.**

JOHANNY BERT



Johanny Bert s'entoure à chaque création d'une équipe de comédiens, plasticiens, musiciens et techniciens. Il cherche autant que possible à ouvrir cette recherche grâce à l'apport d'autres créateurs, à travers des commandes d'écriture, la collaboration avec un chorégraphe, ou en s'inspirant, pour construire l'esthétique de ses spectacles, de l'œuvre de plasticiens. Ces recherches sont toujours au service d'un propos en relation avec la place que chacun essaie de se faire

dans ce monde et avec les questions posées par notre société contemporaine.

Dernièrement il a travaillé sur des laboratoires de recherche artistiques avec des intervenants invités : marionnettes et jeu d'acteur avec Richard Brunel au théâtre des Célestins à Lyon ; autour du travail du corps objet avec des poupées gonflables avec un auteur invité, Emmanuel Darley. Il continue un travail de sensibilisation et de création dans le cadre de la résidence de la compagnie au théâtre du Puy-en-Velay (scène conventionnée).

Il participe également aux projets d'autres équipes artistiques, soit en tant qu'interprète (*Le bain de cristal*, d'après l'œuvre de René Magritte, Compagnie du Mayapo / *Iago* d'après Othello de William Shakespeare, Théâtre MU) soit en tant que metteur en scène (*Peau d'âne*, conte musical, Compagnie Nosferatu / *Le cirque Bang Bang ... une nuit sur terre*, Compagnie Le pied sur le Tête).

LE THÉÂTRE DE ROMETTE

Le théâtre de Romette poursuit depuis 2000, année de sa création, un travail principalement centré sur une recherche de conventions théâtrales au service de dramaturgies. Des formes marionnettiques sont au centre de cet univers singulier (marionnettes, théâtre de figures ou d'objets, masques...).

A travers ses spectacles, la compagnie pose la question du langage du corps, de la relation du comédien à des objets qui le prolonge, qu'ils soient objets transitifs, prothèses pour acteurs, objets ludiques et distanciés.

Chaque création propose une écriture provenant d'un texte, d'une commande à des auteurs, d'une écriture chorégraphique ou en s'inspirant de l'œuvre d'un plasticien.

Depuis 2007, la compagnie est conventionnée avec la DRAC Auvergne et avec le Conseil régional d'Auvergne. Elle termine une résidence triennale au Théâtre du Puy-en-Velay.

Historique des créations précédentes :

Le petit bonhomme à Modeler

Création 2001 sur le thème de la naissance

Avignon 2002

Création jeune public

Les Pieds dans les nuages

Création : mars 2004 inspiré de l'univers du plasticien américain Robert Parkeharisson (Festival À suivre : scène nationale de Clermont-Ferrand)

Histoires Post-it, / on est bien peu de chose quand même !

Commande d'écriture à 4 auteurs contemporains (public adulte) Création : mars 2005 (Festival À suivre : scène nationale de Clermont-Ferrand) puis Avignon 2005

Ceux d'ailleurs

Création sur le thème de la promiscuité et de l'enfermement

Création (Janvier 2007) en résidence et en coproduction avec le théâtre du Puy-en-Velay, scène conventionnée

Création et tournée région Auvergne et Rhône-Alpes et reprise au festival d'Avignon 2007

Kraffff

Un pas de deux insolite entre un danseur et un grand personnage de papier kraft

Création en coproduction avec la Comédie de Clermont-Ferrand scène nationale

Création Avril 2007/ Reprise Festival d'Avignon 2007

LA PIÈCE EN QUELQUES MOTS

L'action se déroule à Soho, un quartier de Londres. Il s'agit d'une lutte de pouvoir et de concurrence entre deux « hommes d'affaires ». Macheath, dit Mackie Messer ou Mac, chef d'une bande de malfaiteurs londoniens et Peachum, propriétaire de la société l'Ami du mendiant, qui loue aux mendiants de la ville tout ce qui peut servir à susciter la pitié des passants — membres artificiels, béquilles, voitures d'infirmes...

Mackie Messer épouse la fille de M. et Mme Peachum, Polly, et fête ses noces dans une écurie. Parmi les invités, Brown, dit Brown le Tigre, son vieux compagnon d'armes devenu chef de la police. Peachum, à qui ce mariage déplaît, cherche une solution radicale pour faire disparaître Mac. Mme Peachum propose une récompense aux prostituées, complices de Mac, afin qu'elles le dénoncent à la police. Parmi elles, Jenny, ancienne compagne de Mac, par dépit amoureux, le dénonce.

Macheath finit en prison, à Old Bailey, où il retrouve une vieille connaissance, Lucy, fille de Brown, une de ses anciennes conquêtes. Mac réussit à s'échapper. Peachum menace de révéler les dessous de l'amitié qui lie Brown à Macheath et projette de troubler l'ordre public par une manifestation de misérables au passage du cortège du couronnement de la reine. Brown est contraint à agir. Macheath, revenu auprès des prostituées, est à nouveau trahi et ramené en prison pour, cette fois, y être pendu. Il est conduit au supplice. Peachum explique au public que le bandit devrait être pendu, mais qu'en réalité, il ne le sera pas puisque nous sommes à l'Opéra et que tout doit bien finir.

Un messenger de la reine arrive à cheval, pour annoncer que, non seulement Mackie Messer a été gracié, mais qu'il a été élevé à la dignité nobiliaire, pourvu d'un château et de la jouissance d'un patrimoine considérable... Les messagers à cheval n'arrivent que très rarement, explique Peachum, si les opprimés n'osent résister aux puissants.

MONTER L'OPÉRA DE QUAT'SOUS AUJOURD'HUI



Pourquoi représenter aujourd'hui, sur une scène de théâtre, *L'Opéra de quat'sous* ?

À cette question, la réponse la plus simple et non la moins valable serait : parce que c'est une magnifique oeuvre de théâtre pleine d'intelligence, d'humour, de poésie, de dynamisme dramatique, avec une musique de grande valeur, tendre et violente à la fois. C'est une pièce où la musique vient

sublimiser les situations dramatiques, apporter un autre regard sur l'action et permet de s'adresser à un large public. En somme, parce que c'est un texte qui doit être entendu du public.

Pourquoi monter *L'Opéra de Quat'sous* aujourd'hui revient à s'interroger sur la durée d'une oeuvre et sur sa résonance à travers les générations. Il faut rappeler tout d'abord que Brecht a écrit son *Opéra de Quat'sous* à partir de *L'Opéra des Gueux* de John Gay qui, déjà, en 1728, dénonçait avec férocité les travers et les manigances de son temps. Brecht, en 1928, en fait une adaptation ou plutôt une actualisation qui, à son époque, a su conquérir un public populaire et bourgeois.

À mon sens, *L'Opéra de Quat'sous* traverse le temps grâce à un langage engagé, satirique et à une écriture qui mêle lyrisme et férocité. La pièce semble traverser le temps comme tant d'autres pièces qui nous apparaissent toujours nouvelles, toujours à redécouvrir, dans leurs structures et leurs profondeurs.

Cette pièce me parle en tant que jeune metteur en scène de vingt-sept ans et m'interroge sur l'engagement politique qu'il est possible d'avoir, en tant qu'individu et en tant qu'artiste. Il y a dans la pièce des parallèles saisissants entre le Londres imaginé par Brecht et notre société. La césure entre les classes sociales est malheureusement toujours aussi prononcée et reste d'actualité. Comment se positionner entre le discours facile (politique = tous pourris) et une aveugle confiance envers des dirigeants assoiffés de pouvoir ? En France ou ailleurs, aujourd'hui, on retrouve des M. et Mme Peachum exploitant la misère des plus faibles, des Mackie, voleurs notoires et distingués qui manipulent le pouvoir à leur profit, des mendiants qui cherchent des façons de survivre...

Enfin cette pièce me questionne sur la représentation théâtrale et sur le rapport au public qu'elle nécessite.

Johanny Bert

L'ORCHESTRE « EN BOITE »

La distribution originale requiert un nombre important de comédiens ainsi qu'un orchestre de 12 musiciens. Mon projet est de mettre en scène un *Opéra de Quat'sous* petit format. La Fondation Weill est très exigeante quant à l'utilisation de l'oeuvre, et n'accorde aucune adaptation musicale dans le cas d'une mise en scène de L'*Opéra de Quat'sous*.

J'ai donc pris la décision de procéder à l'enregistrement d'une version instrumentale de l'orchestre sous la direction de Philippe Pétier, chef d'orchestre.

Cet enregistrement se fera au théâtre du Puy-en-Velay, dans le cadre de la résidence en collaboration avec l'équipe technique du théâtre avec des musiciens professionnels. Nous disposerons donc d'un enregistrement de qualité, diffusé pour la première fois en France, sur lequel les comédiens chanteront en direct.

L'absence de cet orchestre sur scène (14 musiciens minimum), lors des représentations, est pour moi, un élément intéressant que je souhaite approfondir. Il part d'une envie de jouer un Opéra petite forme (équipe, moyens, diffusion) qui ne sacrifie ni le propos ni la qualité musicale en tenant compte des exigences de la fondation Weill.

L'Orchestre pourrait être présent en vidéo par moment...une boîte mécanique à musique pourrait représenter cet orchestre...un orchestre miniature représenté par des marionnettes mécaniques...

Johanny Bert

LA MAGIE D'UN UNIVERS ET LA CRUAUTÉ D'UN PROPOS

Mettre en scène *L'Opéra de quat'sous* ne nécessite pas de justification particulière tant la pièce est connue de tous, tant les refrains composés par Kurt Weill font partie d'une culture collective et populaire. La question n'est donc pas là. Elle est plutôt dans l'envie de l'aborder autrement, de la faire parler à un autre endroit, de poser, grâce à elle, un autre regard sur le théâtre et le monde. La plupart des mises en scène sont centrées sur le couple Macky et Polly, sur le mystère de leur relation, sur l'évolution rapide et inattendue de la fille des Peachum. On comprend que les amours de la frêle jeune fille et du truand redoutable puissent faire encore rêver.

Mais n'est-ce pas un univers bien plus noir que présente Brecht, un monde dans lequel tout est prêt à exploser, dans lequel les personnages présents sont l'arbre qui masque la forêt sociale composée de tous les pauvres de Londres. Car ce sont peut-être eux les héros de cette pièce, ceux qui sont apparemment manipulés, dont le corps est exposé, exploité, mais qui peuvent se révéler pour le pouvoir en place une menace bien plus grande que Macky et sa bande. Peut-être que le happy end n'a au fond pas le sens qu'il semble avoir ?

Peut-être que si le pouvoir n'intervenait pas pour sauver Macky, Londres s'embraserait. Pièce plus inquiétante alors qui parle des corps manipulés, exposés, vendus ; qui parle des oppressions, de la parole qui n'est pas tenue ou bien qui est mensonge.

La marionnette ou plutôt l'objet marionnettique peut alors être l'instrument d'une nouvelle lecture. Parce qu'elle est instrument de rêve et que du coup elle surprend le spectateur quand elle parle de violence. Parce qu'elle est avant tout matérialité, présence absolue, objet avant d'être personnage. Parce qu'elle dit par essence la manipulation. Parce qu'elle est une nouvelle façon de dire la distanciation puisque l'acteur-manipulateur peut avoir par rapport à elle plusieurs postures successives : être à son service, la regarder faire, se détacher d'elle pour apostropher directement le public par des textes ou des chansons.

Il y a donc là le pari insensé de la rencontre entre une pièce d'acteurs et une forme théâtrale rétive par nature aux longs textes. Mais il y a là aussi la chance de retrouver l'essence d'un brechtisme aujourd'hui galvaudé et de faire que se rencontrent la magie d'un univers et la cruauté d'un propos.

Catherine Nicolas
Dramaturge

INTENTIONS DE MISE EN SCÈNE

Je souhaite mettre en jeu un *Opéra de quat'sous* qui propose un regard d'aujourd'hui sur cette œuvre, avec un moyen d'expression riche et ludique que je développe depuis plusieurs créations : la marionnette et la relation entre l'objet marionnettique et l'acteur. L'utilisation de la marionnette comme prothèse ou objet transitif.

Cinq acteurs-chanteurs-manipulateurs se présentent au public pour jouer tous les personnages de la pièce. Ils sont les opérateurs minutieux qui manipulent à vue les marionnettes, protagonistes ou fantoches au service d'une écriture mordante, celle de Brecht. Les acteurs mettent en jeu les situations et les personnages dans un espace très épuré, où chaque décor est symbolisé par un élément qui laisse la place à l'interprétation, à l'imaginaire du spectateur. Les acteurs pourront être acteurs-manipulateurs au service de leurs personnages, mais également les voix de personnages non représentés ou bien, dans la pure tradition des songs brechtiens, ils pourront s'adresser directement aux spectateurs en chantant, tandis que l'action se poursuivra en images.



Des marionnettes manipulées sur table, principe de manipulation proche du corps de l'acteur qui ouvre un champ des possibles en termes d'images, d'interprétation et de jeu dynamique. Une technique de manipulation en cours d'élaboration dans laquelle une partie du corps de l'acteur est en jeu dans la forme plastique de la marionnette, les mains des acteurs pouvant être celles des marionnettes, les pieds, etc. Une technique de manipulation précise mais directe dans la relation de l'acteur à l'objet. Des corps en métal, fils de fer torsadés, personnages décharnés ou corps graphiques mettant en valeur le dessin / squelette de ces personnages. Des marionnettes qui se dévoilent petit à petit pour terminer décharnées, de plus en plus instrumentalisées. La marionnette peut devenir une prothèse pour les acteurs et surprendre par sa virulence satirique et permettre une translation riche entre le corps de l'acteur et celui de la marionnette : corps objet, corps manipulé.

Les personnages de *L'Opéra de quat'sous* sont des figures apparemment caricaturales: fantoches d'un opéra truculent où le costume, le travestissement a de l'importance (les mendiants de la ville jouent un rôle avec des costumes mis à disposition par Peachum etc). Des personnages plus complexes qu'il n'y paraît mis à distance par Brecht pour mieux aborder avec férocité plusieurs travers de notre société. Des personnages riches en images dans un théâtre de satire où la marionnette a sa place comme une tribune poétique.

Johanny Bert

LA MARIONNETTE DANS L'OPÉRA DE QUAT'SOUS



Ce que signifie la marionnette...

La marionnette est un objet plastique inerte dont l'acteur-manipulateur se sert comme *moyen d'expression*, lui donnant vie en transposant la réalité par une mise à distance de son personnage. Il y a là une implication physique, gestuelle, vocale et chaque impulsion du manipulateur-acteur inscrit sur le pantin des mouvements dont le rythme et l'amplitude créent du sens. « Une parole qui agit » selon la formule de Claudel. Le manipulateur étant le souffle de la marionnette, son interprétation est intimement liée à son mouvement dans l'espace. Ainsi la marionnette est dans l'action sans être psychologique. Elle doit, grâce à l'interprétation et au travail technique de manipulation, nous toucher par sa naïveté et son émotion et elle représente un prolongement du corps et de l'âme de son manipulateur. Elle propose au spectateur une convention, un autre regard sur l'action dramatique et l'interprétation. La marionnette possède en elle une grande part de la naïveté que nous lui prêtons facilement. Elle surprend d'autant plus lorsqu'elle donne voix à la violence. Elle permet de ce fait une translation plus grande et une amplitude d'interprétation plus large de la cruauté.

La distanciation

Sans être dans un rapport muséal à l'œuvre de Brecht, l'utilisation de la marionnette ou de l'objet marionnettique représente de par son choix radical, une première forme de distanciation : donner à voir une chose et proposer au spectateur de réfléchir à ce qu'il voit ; prendre du recul sur l'action en lui rappelant « qu'on est au théâtre ». La marionnette manipulée à vue devient un objet transitionnel entre l'acteur et le

spectateur. Le spectateur est alors dans une démarche active dans sa relation à la représentation.

La dualité

Le choix de montrer le montreur, c'est travailler sur le rapport entre l'acteur et la marionnette et proposer une dualité. L'écriture de Brecht propose souvent cette dualité, à l'intérieur même des personnages qui ont chacun une part de cruauté ou de bestialité que nous pourrions rejeter et une part d'humanité qui vient troubler un certain manichéisme et apporter de l'ambiguïté à cette ronde de personnages stylisés. Mac est un séducteur malin et un habile voleur qui, la plupart du temps, vole les bourgeois. Il est aussi un meurtrier sanguinaire. Polly est une jeune héroïne naïve et amoureuse qui se transforme en Polly meneuse de bandits lorsque Mac fuit Londres. Brown est le chef de la police, corrompu et pourtant ami proche de Mac. Jenny est une prostituée amoureuse qui, par dépit amoureux, va dénoncer Mac sachant qu'il sera pendu. Brecht nous transporte avec entrain dans la complexité des rapports entre ces personnages et leur donne ainsi de l'épaisseur. Il nous met face à des personnages qui peuvent être à la fois le bourreau et la victime.

L'arrière-plan

Mon envie est de donner une place plus importante à l'arrière-plan : la foule, les mendiants, les prostituées. La marionnette permet, par exemple, l'émergence d'une masse de mendiants et, ainsi, de mettre en jeu cette urgence et cette menace de guerre civile que Peachum se propose d'organiser à l'occasion du couronnement de la reine s'il n'obtient pas la pendaison de Mac.

Le rapport au corps

Le traitement de la pauvreté, des corps meurtris est toujours complexe sur une scène de théâtre avec des acteurs. Le corps de l'acteur est souvent un frein pour donner une transposition crédible de la misère. La marionnette permet un décalage radical et une résonance des situations en passant par la métaphore sans en retirer la cruauté. Le corps est beaucoup en jeu dans la pièce. On cherche à faire disparaître le corps de l'autre (pendaison) ou à en être propriétaire (Peachum avec les mendiants, Mac avec les prostituées). La dimension des corps meurtris (les mendiants), de la nudité du corps (les prostituées) est un sujet fascinant à traiter en marionnette.

La dimension du pouvoir

Outre le rapport de pouvoir exercé par les personnages sur la propriété du corps de l'autre, les personnages entretiennent un rapport de manipulation les uns envers les autres. Mac tient dans ses mains les voleurs dont il dispose à sa guise puisqu'il est l'ami de Brown chef de la police. M. et Mme Peachum, grands patrons d'une démoniaque entreprise basée sur l'utilisation de la misère, exploitent les mendiants. Mac tient également Polly par la corde sensible amoureuse. Peachum trouvera comment manipuler Brown. Quant à la reine ? Figure d'une personnalisation du pouvoir qui n'est que citée, jamais personnifiée et qui, lors du dénouement, gracie Mac comme pour donner un final plus acceptable à cet opéra.

Johanny Bert

BERTOLT BRECHT



Auteur dramatique, poète lyrique, narrateur et cinéaste, théoricien de l'art et metteur en scène, Bertolt Brecht est né en 1898 à Augsburg en Bavière. Après une éducation classique, il commence à écrire très tôt et publie son premier texte en 1914 dans un quotidien. Il entame des études de philosophie à Munich et écrit en 1918 sa première pièce, *Baal*, suivie en 1919 de *Tambours dans la nuit* et en 1921 de *Dans la jungle des villes*, trois pièces inspirées du mouvement expressionniste. Il se marie en 1923 avec Marianne Zoff – il aura tout au long de sa vie de nombreuses liaisons amoureuses et plusieurs enfants – et reçoit le prix Kleist pour ses premières pièces, toutes créées sur scène en 1922-1923. Brecht rencontre l'actrice viennoise Helene Weigel et s'installe avec elle à Berlin. Il fait la connaissance de Kurt Weill en 1927 et crée avec lui

L'opéra de quat'sous, qui fut immédiatement un grand succès : le Theater am Schiffsbauerdamm est désormais à sa disposition.

Marié avec Helene Weigel, il écrit et met en scène une ou deux pièces par an, dont *La Mère*, *Homme pour homme*, *Mahagonny*, *Happy End*, *Sainte Jeanne des abattoirs*, *Têtes rondes et têtes pointues*. Parallèlement à son adhésion au marxisme, il met au point sa théorie du théâtre épique qu'il exposera dans son *Petit Organon* pour le théâtre publié en 1948. En février 1933, Brecht et Weigel s'enfuient en Suisse, puis à Paris, avant de s'installer à Svendborg au Danemark. En 1935, ils se rendent à Moscou et ensuite à New York pour la première américaine de *La mère*.

Brecht écrit coup sur coup *Grand-peur et misère du troisième Reich*, *La vie de Galilée* et *Mère Courage et ses enfants*. Au moment de l'invasion du Danemark, le couple reprend son errance et se réfugie en Suède, puis en Finlande. C'est là qu'il rencontre Hella Wuolijoki, écrivain finlandais qui l'accueille dans son domaine de Marlebaek durant l'été 1940 : *Maître Puntila et son valet Matti* a été écrit d'après les récits et un projet de pièce de cet auteur finlandais. Le texte a été publié pour la première fois en français en 1956.

Puis Brecht part pour New York en 1941. La même année, la création mondiale de *Mère Courage et ses enfants* (encore sans les chansons) a lieu à Zurich, où *La bonne âme de Se-Tchouan* et *La vie de Galilée* seront également créées. Comme de nombreux écrivains en exil, Brecht s'installe à Hollywood en 1942 et travaille pour le cinéma (adaptation cinématographique de *Galilée* avec Charles Laughton). Il collabore notamment avec Fritz Lang pour *Les bourreaux meurent aussi*. Il n'en dénonce pas moins les procédés de fabrication de l'industrie du cinéma. En 1947, dans un climat de chasse aux sorcières – le maccarthysme –, l'auteur est interrogé par la Commission des activités antiaméricaines pour sympathies communistes. Il retourne en Europe, d'abord

à Zurich, puis s'installe définitivement à Berlin-Est à partir de 1948. En 1949, Brecht et Weigel obtiennent la nationalité autrichienne. Le couple fonde le Berliner Ensemble, leur «troupe officielle», installée au Deutsches Theater. Désormais autant auteur que metteur en scène de pièces du répertoire classique, Brecht entreprend la publication de ses oeuvres complètes à partir de 1954, année où il reçoit le prix Staline. Des tournées internationales se succèdent, dont celle en France en 1954, événement décisif pour l'histoire du théâtre français.

Après un voyage à Milan pour assister à *L'opéra de quat'sous*, mis en scène par Giorgio Strehler, Brecht très malade meurt le 14 août 1956. Sa femme continuera de diriger le Berliner Ensemble, fidèle héritière de son oeuvre qui, outre les pièces de théâtre, comprend également des recueils de poèmes, des contes, des écrits théoriques sur le théâtre et des essais.

LA PREMIÈRE DE L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

En 1928, le Theater am Schiffbauerdamm tombait en ruine et un comédien audacieux, Ernst Robert Aufricht, entreprit de le ressusciter. Cherchant, pour la réouverture, une pièce prometteuse, il pensa à Brecht. Telle fut l'origine de l'un des plus grands succès du théâtre berlinois, *Die Dreigroschenoper* (*L'Opéra de quat'sous*), dont la première eut lieu le soir du 31 août 1928. La musique était de Kurt Weill, les décors de Caspar Neher, la mise en scène d'Erich Engel. Rien ne laissait présager un triomphe comme celui-là. Au contraire – c'est Lotte Lenya qui nous le raconte – tout concourait à la catastrophe. Une série de contretemps – maladies, caprices de vedettes, etc. – mit tout Berlin en émoi et Aufricht au bord de la dépression nerveuse. L'actrice Carola Neher dut courir au chevet de son mari, Klabund, qui agonisait à Davos ; Helene Weigel eut une crise d'appendicite ; Rosa Baletti, célèbre chanteuse de cabaret, s'offensa brusquement des chansons, jugées obscènes, qu'elle devait interpréter ; le nom de Lotte Lenya ayant été accidentellement omis sur le programme imprimé, son mari, Kurt Weill, pourtant fort placide d'habitude, entra dans une colère noire.

Le soir de la première, la salle était pleine de spectateurs avides de scandale. L'obscurité se fit. Sur la scène, devant le rideau, apparut un chanteur des rues, et ce fut la première complainte (tout Berlin allait la fredonner le lendemain), accompagnée par l'orgue de Barbarie. Le public écoutait et attendait. Peu après, dans une écurie, Mackie Messer (Mackie-le-Surineur) et Tiger Brown, le chef de la police, son ex-copain de l'armée des Indes, entonnaient en chœur *Le Chant des canons*.

« *Un vacarme incroyable et sans précédent éclata dans la salle. Le public hurlait. À partir de ce moment-là, plus rien ne pouvait mal tourner. Le public était avec nous, il ne se contenait plus. Nous n'en croyions pas nos yeux ni nos oreilles.* » C'est ainsi que Lotte Lenya décrit la première. Elle jouait le rôle de la prostituée Jenny : le lendemain, elle était célèbre, comme la plupart des autres interprètes, ainsi que Brecht et Weill. Quant à Aufricht, il se réjouissait : sa fortune était faite.

Frédéric Ewen
in *Bertolt Brecht*, Éditions du Seuil

LE MIROIR RENVERSÉ DE LA SCÈNE

[...] Brecht part de la constatation : 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 renchérir 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.» 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...»

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 « finals » 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. 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.

Est-ce à dire qu'une telle opération s'est déroulée aussi bien que Brecht pouvait le souhaiter ? En réalité, dans la plupart de ses représentations, *l'Opéra de quat'sous*, loin de se retourner contre ses spectateurs, a été récupéré par eux. Loin de dénoncer une vision « culinaire » du monde, il est devenu un triomphe du théâtre culinaire et exotique. Les bourgeois s'y sont bien vus comme bourgeois mais auréolés du prestige des brigands. Le théâtre a rétabli sa magie. Ou il a refusé l'oeuvre quand elle risquait de le compromettre un peu trop : ce fut le cas pour Mahagonny après le tumulte de la création à Leipzig.

Bernard Dort
in *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, collection « Points », 1960, pp. 189-191

MORCEAUX CHOISIS

Extrait n°1 : Prologue de *L'opéra de quat'sous*

La complainte de Mackie-Le-Surineur

Foire à Soho.

Les mendiants mendient, les voleurs volent, les putains font les putains. Un chanteur de complaintes chante une complainte.

Le requin, lui, il a des dents,
Mais Mackie a un couteau :
Le requin montre ses dents,
Mackie cache son couteau.

Ses nageoires sont rouge-sang
Quand le requin est en chasse,
Mais Mackie, lui, porte des gants
Et ne laisse aucune trace.

Sur les bords de la Tamise
Des gens s'écroulent tout à coup.
Epidémie ? Qu'on se le dise :
C'est Mac qui a fait le coup.

Un dimanche, en pleine ville,
Un homme, un couteau dans le coeur :
Cete ombre qui se défile,
C'est Mackie-le-Surineur.

Schmul Meier, qu'est-il devenu,
Et plus d'un autre richard ?
Mackie vit de leurs revenus,
Ignoré de Scotland Yard.

De gauche à droite Peachum, sa femme et sa fille traversent la scène, se promenant à petits pas.

On a trouvé Jenny Trowlen
Un poignard entre les seins ;
Sur les quais, Mackie se promène,
Il n'est au courant de rien.

Où est le roulier Alphonse ?
Oui, le saura-t-on jamais ?
Ne demandez pas la réponse
A Mackie, qui n'en peut mais.

A Soho, dans l'incendie,
Sept enfants y sont restés.
Dans la foule on voit Mackie
Filer sans être inquiété.

Une veuve jeune et sage,
Estimée dans son quartier,
Subit les derniers outrages...
Mackie n'en eut pas pitié.

Un éclat de rire dans le groupe de putains. Un homme se détache du groupe et traverse rapidement la place sur toute sa longueur.

JENNY-DES-LUPANARDS : C'était Mackie-le-Surineur !

Extrait n°2 : Acte I scène 3

À droite, Peachum et madame Peachum. Dans l'encadrement de la porte se tient Polly, en manteau et chapeau, son sac de voyage à la main.

MADAME PEACHUM : Mariée ! Voilà : on commence par les couvrir de robes et de chapeaux, de gants et d'ombrelles sur toutes les coutures, et, quand elles vous ont coûté aussi cher qu'un vaisseau de ligne, les voilà qui vont se jeter sur le fumier comme des citrouilles trop mûres ! Tu es vraiment mariée ?

Éclairage de song : lumière dorée. L'orgue s'illumine. Trois lampes descendent des cintres au bout d'une perche, et on lit sur les panneaux :

« PAR UNE PETITE CHANSON, POLLY FAIT COMPRENDRE À SES PARENTS QU'ELLE A ÉPOUSÉ LE BANDIT MACHEATH »

1

Il y a longtemps, j'étais encore innocente
(Car je l'ai été comme tout le monde),
Je me disais : si un homme se présente,
Que faudra-t-il que je lui réponde ?
Et s'il a de l'argent
Et s'il est charmant
Et si son col même en semaine est blanc,

S'il sait plaire aux dames et s'il est galant,
Alors je lui dirai : non.
Je garderai la tête haute,
Je parlerai de choses et d'autres.
Bien sûr la nuit sera pleine d'étoiles,
Bien sûr le navire mettra les voiles,
Mais il vaut mieux en rester là.
On ne peut pas se mettre au lit sans façons.
Ne pas perdre la tête : tout est là.
Autrement, jusqu'où irait-on ?
Je ne connais qu'une réponse : non !

2

Le premier qui est venu était du Nord,
Il était tout à fait comme il faut.
Le deuxième avait trois vaisseaux au port
Et le troisième m'avait dans la peau.
Et comme ils avaient de l'argent
Et qu'ils étaient charmants,
Comme leur col même en semaine était blanc,
Qu'ils savaient plaire aux dames et qu'ils étaient galants.
Je leur ai dit : non.
Et j'ai gardé la tête haute,
J'ai parlé de choses et d'autres.
Bien sûr, la nuit était pleine d'étoiles,
Bien sûr le bateau mettait les voiles,
Mais il fallait en rester là.
On ne peut pas se mettre au lit sans façons.
Ne pas perdre la tête : tout est là.
Autrement, jusqu'où irait-on ?
La seule réponse possible était : non !

3

Un jour, pourtant, par un grand soleil fou,
Il en vint un qui ne m'a rien demandé.
Il est entré sans un mot, il a accroché son chapeau à un clou,
Et je ne savais plus ce que je faisais.
Et comme il n'avait pas d'argent

Et qu'il n'était pas charmant,
Comme son col même le dimanche n'était pas blanc,
Qu'il ne savait pas plaire aux dames et n'était pas galant,
Je ne lui ai pas dit : non.
Je n'ai pas gardé la tête haute,
Je n'ai pas parlé de choses et d'autres.
Ah, la nuit était pleine d'étoiles
Mais le bateau n'a pas mis les voiles.
On ne pouvait pas en rester là,
Il n'y avait plus qu'à se mettre au lit sans façons.
Savoir perdre la tête : tout est là.
Oui, il fallait en passer par là,
Il n'était pas question de dire non.

PEACHUM : Une fille à gangsters, voilà ce qu'elle est devenue ! Ah, c'est beau ! Ah, c'est agréable !

Bertolt BRECHT, *L'Opéra de quat'sous* (Texte français : Jean-Claude Hémerly)
in *Théâtre complet 2*, Paris, L'arche, 1974.