



**Théâtre
National
de Strasbourg**
École supérieure
d'art dramatique

DOCUMENTS PÉDAGOGIQUES SAISON 2004-2005

L'Opéra de quat'sous

De **Bertolt Brecht** et **Kurt Weill**

Traduction de l'allemand **Jean-Claude Hémery**

Mise en scène de **Christian Schiaretti**

Direction musicale **Jean-Claude Malgoire**

Un spectacle du TNP Villeurbanne

Du jeudi 2 au vendredi 17 décembre 2004

Du mardi au samedi à 20 h, les dimanches 5 et 12 décembre à 16 h

Relâche les lundis

Salle Bernard-Marie Koltès

Contact TNS

Patrick Lardy

03 88 24 88 47 / 06 61 40 66 91

Public2@tns.fr

Managers aguerris de la racaille londonienne, les voyous « embourgeoisés » se font la guerre à coups de messes basses et de trahisons de quat'sous. Mais si Mackie, roi des voleurs, va jusqu'à délester Peachum, roi des mendiants, de sa fille Polly, ce n'est, après tout, que pour mieux répondre à la loi du profit et de l'accumulation du capital. Vite adaptée à la tâche, Polly n'aura de cesse de secourir Mac (et ses affaires) avec l'aide salvatrice d'un Héraut de la Couronne en personne. Christian Schiaretti s'attaque aux « songs » épiques de l'auteur de la distanciation, s'emparant à son tour du miroir déformant de la satire pour tirer le portrait d'une moderne bourgeoisie canaille et de son cynisme immoral et sans distance.

Résumé

L'Opéra de quat'sous. Écrit en 1928. Première représentation à Berlin, Theater am Schiffbauerdamm, le 31 août 1928. Musique de Kurt Weill.

Libre adaptation de *L'Opéra des gueux* de John Gay, avec des ballades inspirées de Villon et de Kipling. C'est la seule pièce de Brecht qui ait vraiment connu un succès populaire.

Bien qu'il l'ait transposée dans un fantaisiste Soho, au XIX^e siècle, Brecht a conservé dans ses grandes lignes l'intrigue de Gay : Polly, fille de Peachum, le roi des mendiants, épouse, là aussi, le voleur Macheath [Mackie le surineur]. Peachum, qui désapprouve cette union, cherche à faire pendre son gendre. Le chef de la police, surnommé Tiger Brown, a servi avec Macheath dans l'armée des Indes. Tiger Brown étant à la solde de son ami Macheath, refuse de le faire arrêter. Pour l'y forcer, Peachum le menace d'envoyer des hordes de mendiants répugnants troubler le couronnement de la jeune reine, qu'on s'apprête à célébrer. Mackie est averti. Mais avant de quitter Londres, il ne résiste pas à la tentation de passer encore un moment dans son bordel favori à Turnbridge (sic). Arrêté, il réussit à s'enfuir grâce à l'aide de Lucy, la fille de Brown, l'une de ses épouses (car il est bigame). Il retourne au bordel et est à nouveau arrêté. Cette fois, il ne peut s'échapper. Déjà il est sur l'échafaud, le nœud coulant autour du cou. Mais la scène se passe dans un opéra et non pas dans la vie. Aussi un messenger à cheval survient-il, apportant le pardon de la reine, le don d'une maison de campagne et une pension de 10 000 livres par an. La pièce s'achève par un chœur solennel implorant l'humanité de pardonner à tous les malfaiteurs.

Martin ESSLIN, *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, Paris, Julliard, coll. « Les lettres nouvelles », 1961.

L'Opéra de quat'sous la première (1928)

En 1928, le Theater am Schiffbauerdamm tombait en ruine et un comédien audacieux, Ernst Robert Aufrecht, 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 Aufrecht 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 Aufrecht, il se réjouissait : sa fortune était faite.

Frédéric Ewen,
Bertolt Brecht, Éditions du Seuil

Vie et œuvres de Bertolt Brecht (1898-1956)

	Événements	Quelques œuvres
1898	10 février : naissance à Augsbourg, en Souabe bavaroise, dans une famille bourgeoise (son père exerce une fonction dirigeante dans une fabrique de papier). Très jeune, Brecht écrit abondamment ; il publie ses textes dans des revues confidentielles ou des journaux.	
1917	A l'automne, Brecht entreprend des études de philosophie, puis de médecine (mars 1918), à l'Université de Munich.	
1918	A Munich. Ne s'intéresse pas à la guerre. Enthousiasmé par le théâtre de Frank Wedekind. Mobilisé comme garde-malades dans un hôpital militaire à Augsbourg.	<i>Baal</i>
1919	Janvier : assassinat de Karl Liebknecht et Rosa Luxembourg. Brecht s'intéresse de très près au mouvement spartakiste. L'actualité lui fournira les matériaux pour une pièce politique : <i>Spartacus</i> . Naissance de son fils Frank (Paula Banholzer).	
1920	Entre Augsbourg, Munich et Berlin. A Munich, il anime des cabarets et fréquente l'humoriste Karl Valentin.	
1922	13 novembre : reçoit le Prix Kleist pour ses pièces <i>Tambours dans la nuit (Spartacus)</i> , <i>Baal</i> et <i>Dans la jungle des villes</i> .	
1923	"Mahagonny ("acajou" - les chemises brunes) arrive, je pars." Brecht quitte Munich. Naissance de sa fille Hanne (Marianne Zoff).	Première à Munich de <i>Dans la jungle des villes</i>
1924	Installation définitive à Berlin (dramaturge au Deutsches Theater). Rencontre d'Hélène Weigel, qu'il épousera en 1929. Novembre : rencontre Elisabeth Hauptmann.	<i>Homme pour homme</i> (achevé en 1925).
1925	Rencontre avec le dessinateur et peintre Georges Grosz	
1927	Rencontre le compositeur Kurt Weill (1900-1950), avec qui il travaille sur les <i>Chants de Mahagonny</i> . Début de la collaboration avec le metteur en scène Erwin Piscator (notamment à partir des <i>Aventures du brave soldat Chveïk</i>).	
1928-1929	Encouragé par le philosophe Walter Benjamin, Brecht découvre l'œuvre de Marx. Élaboration progressive de la théorie du théâtre épique.	<i>L'opéra de quat'sous</i> (31 août 1928), sur une musique de Kurt Weill.
1930	Naissance de sa fille Barbara (Helene Weigel).	

1932	Amitié avec Margarete Steffin	<i>La mère</i> <i>Sainte Jeanne des Abattoirs</i>
1933-1939	30 janvier : Hitler devenu chancelier. Brecht décide, comme beaucoup, de s'exiler. Ses oeuvres sont interdites et brûlées (le 10 mai 1933) par les nazis. Déchu de la nationalité allemande, il vivra successivement à Prague, Vienne, Zurich, s'installe à Copenhague (1933-1939), puis (1939) en Suède.	<i>Le Roman de quat'sous</i> (1934)
1939	Séjour en Suède, jusqu'en avril 1940, puis en Finlande.	<i>La vie de Galilée</i> (première version) <i>La Bonne Âme du Se-Tchouan</i> Achève <i>Mère Courage et ses enfants</i>
1940-1945	Brecht, sa famille, Ruth Berlau et Margarete Steffin quittent la Finlande (1941). Margarete Steffin meurt à Moscou. Brecht s'installe aux États-Unis (à Santa Monica, près de Hollywood). Rencontre, entre autres, Charlie Chaplin. Rencontre d'autres émigrés allemands (Schönberg, Thomas Mann, Adorno, Piscator, Grosz, etc.).	(1940) <i>Maître Puntila et son valet Matti</i> (écrit en Finlande) (1941) <i>La résistible ascension d'Arturo Ui</i> (première représentation en 1958) (1943) <i>Schweyk dans la deuxième guerre mondiale</i> (musique de Hanns Eisler, première représentation en 1958) (1944) <i>Le Cercle de craie caucasien</i> , première représentation en allemand en 1954 (mise en scène de Brecht).
1947	30 octobre : Brecht comparaît devant la Commission des activités anti-américaines (institution-clé du maccarthysme), à Washington. Le lendemain, il quitte les États-Unis pour la Suisse.	
1948	En Suisse (Zurich). Envisage un moment de s'installer en Autriche, mais s'installe finalement à Berlin-Est (juin 1949).	<i>Petit organon pour le théâtre</i>
1949	Fondation par Brecht et Hélène Weigel du <i>Berliner Ensemble</i> . Relations contradictoires avec le gouvernement est-allemand. Vitrine du régime, le Berliner Ensemble travaille suivant une esthétique à l'opposé du réalisme socialiste.	<i>Les jours de la Commune</i> (première représentation en 1957)
1954	19 mars : inauguration du théâtre Am Schiffbauerdamm (avec <i>Dom Juan</i> de Molière). Juin : Le Berliner Ensemble à Paris, au Festival International de Théâtre (<i>Mère Courage</i> et <i>La cruche cassée</i> de Kleist). Grand succès. Nombreux articles de Roland Barthes et Bernard Dort à son propos dans la revue <i>Théâtre populaire</i> .	
1955	Nouvelle tournée à Paris du Berliner Ensemble (<i>Le cercle de craie caucasien</i> et <i>Mère Courage</i>).	
1956	Le 14 août, à Berlin-Est, Brecht meurt d'un infarctus.	

Du plateau vient le plateau

D'où vous est venue l'envie de monter *L'Opéra de quat'sous* ?

Je pense que chaque spectacle amène d'autres spectacles. Je n'ai pas un point de vue a priori, en dehors du processus de l'élaboration concrète. Du plateau vient le plateau. De *Mère Courage* vient *L'Opéra de quat'sous*. Ce projet doit beaucoup à la collaboration avec Jean-Claude Malgoire et avec certains acteurs. Comme Jean-Claude avait envie d'aller plus loin dans le travail sur la relation de Brecht avec les musiques de Paul Dessau ou de Kurt Weill, il nous était important de poursuivre ensemble dans cette voie. Par ailleurs, Wladimir Yordanoff voulait jouer le personnage central de Mackie. Donc toutes les raisons étaient réunies pour se lancer dans cette aventure.

Ce n'est pas forcément parce qu'on maîtrise un projet cérébralement qu'on le mène. On le fait avant tout parce qu'il rencontre la motivation de toute une équipe. C'est cela qui compte vraiment.

Par ailleurs, s'il y a un lieu pour de grandes formes permettant d'alterner dimension littéraire et populaire (grâce ici aux songs), c'est bien le Théâtre National Populaire. Ces œuvres-là nous bousculent dans notre rapport au public : elles proposent un rapport en constante ouverture, une allure de gaîté aux ponctuations désinvoltes. Le TNP doit porter ce genre d'œuvres, pour la musique, pour le nombre d'acteurs au plateau, pour la vision du spectateur qui vient alors voir un monument. Notre théâtre doit rendre usuelle la fréquentation exceptionnelle de ce type d'œuvres.

Pouvez-vous nous donner quelques indications sur le travail musical et scénographique ?

Jean-Claude Malgoire a entrepris *L'Opéra de quat'sous* comme n'importe quelle œuvre opératique : la formation orchestrale est très proche de l'orchestration d'origine ; les songs sont chantés en allemand car la musicalité de cette langue suscite du jeu, de l'énergie, de l'âpreté que la langue française, beaucoup plus douce et romancée, ne propose pas.

En ce qui concerne l'espace scénique, la fatalité du titre supposait que l'on fasse un opéra « à quat'sous ». Le plateau nu est le point de départ et la scénographie n'est ni compliquée ni lourde. Il s'agit d'une forme épique de la scène, qui se met au service de la narration et qui réclame l'effort poétique du spectateur. Le spectacle se jouera dans un rapport constant avec le public.

Quels sont vos choix de distribution ?

Concernant la distribution en général, il est important de souligner qu'ici l'aventure théâtrale est liée à un parcours personnel et dépasse le strict cadre d'une production. Le théâtre public devrait justement garantir les avantages d'une telle vertu. Étant présent dans l'agglomération lyonnaise, il était important pour moi d'avoir des acteurs rhône-alpins, d'ouvrir la porte aux élèves de l'Ensatt, mais aussi d'être fidèle à mon aventure rémoise en engageant des acteurs de la troupe de Reims, de poursuivre des fidélités plus ponctuelles comme, par exemple, celles que j'entretiens avec Nada Strancar ou Wladimir Yordanoff, et enfin, d'amener des contrepoints avec Guesch Patti. La présence de celle-ci dit aussi la méconnaissance des artistes de variétés : j'espère que l'on découvrira qu'elle est aussi une grande danseuse. Elle fait intrusion dans la distribution comme les songs le font dans le spectacle. C'est une matière abrupte qui arrive dans le champ théâtral distingué. C'est aussi cela le populaire. C'est ce qui

se passa, durant les *Langagières*, avec Jane Birkin. Il me semble important de ne pas se couper de ce rapport aux artistes de variétés.

Comment abordez-vous cette œuvre majeure ?

Il y a, parallèlement, une envie de moderniser cette œuvre, comme Brecht le fit avec *L'Opéra des Gueux* de John Gay. Comme lui, il s'agit d'être en écho avec son écriture. Cette pièce parle, d'un côté, du commerce de la pauvreté, de la charité, et, de l'autre, du grand banditisme, chacun étant en recherche de respectabilité.

En effet, M. Peachum n'est pas assujéti à une lecture poétique du monde mais ne s'attache qu'à son aspect lucratif. C'est la dominante de notre société actuelle. La traduction contemporaine de Peachum vient tout de suite à l'esprit. Il suffit de chercher, dans notre proximité, des hommes qui ont fait carrière dans l'exploitation de la charité humaine. C'est la lecture malhonnête d'un réel, sans esthétique, qui domine chez lui. En face, Mackie nous offre l'image du grand banditisme cherchant une respectabilité au travers d'une esthétique nostalgique. C'est un peu l'image d'un grand banditisme intemporel, à la manière des films de Melville. De plus, la solitude de Mackie est importante. En dépit de sa bande, de son harem, il est finalement toujours seul. En revanche, Peachum garde une épouse même si elle ne le satisfait pas. Il s'assure ainsi une structure familiale, cœur de son système économique.

Ces deux personnages sont en recherche de respectabilité mais chacun à sa façon. Peachum « bouffe » Mackie à travers l'application de son pragmatisme, sans esthétique. Mackie, lui, se sacrifie au nom de cette esthétique. De là le choix de revenir, à la fin du spectacle, à la tradition d'un Mackie en chapeau melon, canne et gants : il meurt pour la légende.

Il faut noter également la dimension protestante de Peachum, qui fonde sa rationalisation économique. Peachum n'est pas dans un esthétisme de la chute, contrairement à Mackie qui s'installe dans un esthétisme de la souffrance. Mackie choisit sa traîtresse et trois fois est trahi. Jenny, c'est un peu son Judas. Comme dans *Mère Courage*, Brecht est imprégné par les interprétations diverses des Écritures.

En quoi ce travail s'inscrit-il dans votre démarche de metteur en scène ?

Dans mon parcours personnel, il y a un cheminement depuis le travail que j'ai fait sur *Rosel*, de Harald Mueller, qui comportait des musiques de Nino Rota, par certains égards très proches de celles de Kurt Weill. Il y avait aussi là une figure de la prostituée en chute tonique, que l'on retrouve dans les filles des lupanars de *L'Opéra de quat'sous*. Ces personnages ont à voir avec mon intimité sociale. Ils me parlent beaucoup. Ils évoquent cette réjouissance des classes paupérisées qui trouvent l'énergie de leur survie y compris dans leur propre exploitation. Il n'est pas question d'adopter un point de vue larmoyant ou compassionnel sur les classes pauvres, au cœur de cette œuvre.

Propos de **Christian Schiaretti**,
recueillis par **Daniel Besnehard**
juillet 2003

Sur quelques notions brechtiennes

Citations

Roland Barthes

« Or, un homme vient, dont l'œuvre et la pensée contestent radicalement cet art à ce point ancestral que nous avons les meilleures raisons du monde pour le croire 'naturel' ; qui nous dit, au mépris de toute tradition, que le public ne doit s'engager qu'à demi dans le spectacle, de façon à 'connaître' ce qui y est montré, au lieu de le subir ; que l'acteur doit accoucher cette conscience en dénonçant son rôle, non en l'incarnant ; que le spectateur ne doit jamais s'identifier complètement au héros, en sorte qu'il reste toujours libre de juge les causes, puis les remèdes de sa souffrance ; que l'action ne doit pas être imitée, mais racontée ; que le théâtre doit cesser d'être magique pour devenir critique, ce qui sera encore pour lui la meilleure façon d'être chaleureux. »

Roland BARTHES, « La révolution brechtienne », éditorial de la revue *Théâtre populaire* (1955), dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.51.

« Quoi qu'on décide finalement sur Brecht, il faut du moins marquer l'accord de sa pensée avec les grands thèmes progressistes de notre époque : à savoir que les maux des hommes sont entre les mains des hommes eux-mêmes, c'est-à-dire que le monde est maniable ; que l'art peut et doit intervenir dans l'histoire ; qu'il doit aujourd'hui concourir aux mêmes tâches que les sciences, dont il est solidaire ; qu'il nous faut désormais un art de l'explication, et non plus seulement un art de l'expression ; que le théâtre doit aider résolument l'histoire en dévoilant le procès ; que les techniques de la scène sont elles-mêmes engagées ; qu'enfin, il n'y a pas une essence de l'art éternel, mais que chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au mieux de sa propre délivrance. »

Roland BARTHES, « La révolution brechtienne », éditorial de la revue *Théâtre populaire* (1955), dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.52.

« Il faut répéter inlassablement cette vérité : connaître Brecht est d'une autre importance que connaître Shakespeare ou Gogol ; car c'est pour nous, très exactement, que Brecht a écrit son théâtre, et non pour l'éternité. »

Roland BARTHES, « Les tâches de la critique brechtienne » (1956), dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.84.

« ... Ce que toute la dramaturgie brechtienne postule, c'est qu'aujourd'hui du moins, l'art dramatique a moins à exprimer le réel qu'à le signifier. Il est donc nécessaire qu'il y ait une certaine distance entre le signifié et son signifiant : l'art révolutionnaire doit admettre un certain arbitraire des signes, il doit faire sa part à un certain 'formalisme', en ce sens qu'il doit traiter la forme selon une méthode propre, qui est la méthode sémiologique. (...) C'est cet aspect de la pensée brechtienne qui est le plus antipathique à la critique bourgeoise et jdanovienne. (...) Le formalisme de Brecht est une protestation radicale contre l'empoisement de la fausse Nature bourgeoise et petite-bourgeoise : dans une société encore aliénée, l'art doit être critique, il doit couper toute illusion, même celle de la 'Nature'... »

Roland BARTHES, « Les tâches de la critique brechtienne » (1956), dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp.87-88.

Bernard DORT

« Son théâtre épique apparaît ainsi comme une entreprise de déconditionnement et de destruction des idéologies. C'est en portant à la scène les mythes de la vie quotidienne, notre façon de vivre au jour le jour l'Histoire, voire une certaine théâtralité de cette vie quotidienne (nos gestes et nos opinions...) que Brecht nous offre le moyen de prendre du champ par rapport à cette vie quotidienne et de nous en dégager. L'objet d'un tel théâtre, ce sont les fausses représentations que l'homme se fait de lui-même et de la société. »

Bernard DORT, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, « Points », 1960, pp. 199.

« Ici, nul apaisement définitif ne clôt l'œuvre : il n'y a ni rétablissement d'un ordre ancien, ni établissement d'un ordre nouveau, ni 'réalisation du rationnel et du vrai en soi' ».

Bernard DORT, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, « Points », 1960, p. 195.

« À l'intérieur des personnages eux-mêmes, il n'y a, à proprement parler, ni unité ni conflits de sentiments. En fait, le personnage brechtien n'est pas *un*. Il se compose de comportements contradictoires entre eux. Il est fait d'une succession d'actions et de paroles décalées les unes par rapport aux autres. Jamais il ne prend une forme définitive. Plus exactement, il ne cesse de se révéler à nous plus divers, plus complexe que nous ne pouvions l'imaginer ; il ne cesse de changer sous nos yeux selon la situation dans laquelle il se trouve. »

Bernard DORT, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, « Points », 1960, p. 195.

L'image-boomerang.

Évoquons d'abord deux tentatives pré-épiques. Nous appellerons la première celle du « miroir renversé » ou de « l'image-boomerang ». Des oeuvres comme *l'Opéra de quat'sous* et *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* l'illustrent.

Brecht part de la constatation que nous avons évoquée plus haut : 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 fonction¹. » 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...² »

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 apercevons 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 auto-reconnaissance.

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

1 Cf. « Remarques sur *l'Opéra de quat'sous* » dans *les Écrits sur le théâtre*, par Bertolt Brecht, texte français de Jean Taillieur, Gérard Eudeline et Serge Lamare, l'Arche éditeur, Paris, 1963, p. 48.

2 Cf. « Remarques sur l'opéra *Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny* » dans *les Écrits sur le théâtre*, déjà cité, p. 46.

Un regard actuel sur L'Opéra de quat'sous

Les circonstances ne s'y prêtent pas

A propos de L'Opéra de quat'sous

Par JACQUES SERENA

Romancier, nouvelliste et dramaturge, il a dernièrement publié : *Lendemain defête / Plus rien dire sans toi / Paresse* (romans) ; *Esprit de corps / Elle en premier toujours* (nouvelles) ; *Velvette / Gouache / Quart d'heure suivi de Clients* (théâtre). Parallèlement, il anime des ateliers d'écriture, notamment pour le Théâtre National de la Colline depuis 2003.

Ce texte original a paru dans le *LEXI/textes 8*, ouvrage publié par le Théâtre National de La Colline. www.colline.fr ; nous le publions intégralement avec leur aimable autorisation.

Il y a d'abord chez Brecht ce côté trafiqueur, un rien ficelle, qui me le rend proche. Son *Opéra de quat'sous* est un décalque éhonté du *Beggar's Opera* de John Gay. Par-dessus le marché, il ne s'est pas gêné pour coller au milieu un morceau de François Villon. Il avait besoin de ce bout-là, il s'est servi. Ce qu'on appelle aujourd'hui du *sampling*, et qui se revendique à tour de bras. Cette idée que les artistes ont le droit, sinon le devoir, de prendre ce qu'il leur faut où ça se trouve. Y compris dans les poches du confrère, si c'est là que ça se trouve. À la fin de mon dernier roman, il y a trois vers de Bashung, dans le précédent c'était de Tom Waits, traduction libre. C'était tellement raccord, personne n'a rien vu. Il faut que je me balance tout seul. Pour dire que nous allons vers des œuvres du genre de plus en plus épouvantail. C'était dans l'ordre des choses, c'est dans leur désordre. Du génie 100 % recyclé.

Il faut croire qu'entre *L'Opéra des gueux* d'origine (1728) et l'interprétation de Brecht (1928), les choses n'avaient guère changé. Et on peut redonner le tout à entendre aujourd'hui, l'essentiel est toujours d'actualité. Les pauvres gens, qu'on les appelle gueux, tiers état, peuple, France d'en bas, ont toujours été et sont plus que jamais, taillables et corvéables à merci, bafoués, affamés, asservis, accusés, contrôlés, exploités, condamnés.

Il y a aussi ce déterminisme des événements, chez Brecht, qui fait que je me sens avec lui quelque affinité. Quand on ne peut empêcher nos thèmes d'être profondément marqués par les événements de l'époque dans laquelle on se bat, ou se débat. Chaque mot, chaque situation, teintés par ce qu'on sent se fomentier autour de soi, flotter dans l'air, nous pendre au nez. Et y mêler ce qui s'ensuit, qu'on en déduit, y pressent. Aller au bout des circonstances. À partir d'éléments redonnés à voir, à entendre. Énoncer plus clairement, pour dénoncer.

Sans qu'il ne s'agisse jamais d'illustrer un bout de la grande histoire. La grande histoire est la fable

arrangée par les vainqueurs, alors que là, on voit les sortes de dégâts collatéraux, les petits effets sur ceux qui ne peuvent que perdre à tous les coups. Qui aspirent à des choses toutes bêtes, pour des raisons rudimentaires. Brecht rend compte d'un sens commun de tout temps moqué, nié, méprisé. Sous chaque petite voix anecdotique : le chœur de toutes ces voix primaires bafouées depuis la nuit des temps.

Dès le départ, de but en blanc, le chef des gueux déboule et annonce qu'il faut que cela change. Il n'y a plus moyen d'éveiller la compassion chez les gens. Sa longue pratique lui a appris qu'il existait quelques procédés capables d'atteindre le cœur de l'homme, mais qui cessaient d'agir au bout de deux ou trois fois. Parce que l'homme possédait une redoutable aptitude à se rendre insensible. Un homme qui en voyait un autre dans le besoin, la première fois lui donnait de l'argent, la deuxième fois en donnait moins, et la troisième fois appelait la police pour se plaindre du dérangement. Et c'était la même histoire avec les armes psychologiques. Les belles formules, nobles et convaincantes, perdaient vite leur force de persuasion. Une formule dont on se servait plus de trois semaines ne faisait plus d'effet, le public voulait toujours du nouveau. Pour un type comme moi, qui s'est retrouvé un temps à dormir dans des squats, à gagner longtemps sa survie sur les foires et marchés, ce sont là des remarques étonnantes de justesse, et d'acuité, et d'actualité. À se demander comment donc ce Brecht a pu savoir, aussi bien, ce que l'on ne découvre qu'après en avoir fait, sur le tas, la longue expérience.

Entre émouvoir et taper sur les nerfs, il y a une différence, s'écrie encore ce chef des gueux. Et de renchérit : c'est d'artistes que j'ai besoin, de nos jours il n'y a plus que les artistes qui parlent au cœur. Toujours été le cas. Quand, donc, je devais tenir le coup sur mes foires et marchés, comme quand je devais me faire admettre dans l'un ou l'autre squat, comme quand maintenant j'anime mes ateliers d'écriture, le résultat est, et a toujours été, fonction de ma capacité à écouter l'autre, à le comprendre, et à parler à son cœur. Un artiste n'est qu'un chercheur parmi d'autres, sauf que c'est un chercheur en nature humaine. Une sorte d'expert du sens de la vie et de l'existence. S'efforçant tous les jours d'encore mieux sentir, et d'encore mieux donner à ressentir. Un atelier d'écriture, qu'il soit en milieu carcéral ou en université, on le commence à dix, on finit par devoir se limiter à cinquante. Quels que soient le lieu et ceux qui y viennent, l'expérience artistique parle aux êtres. Redonne à leurs vies un sens, une raison d'être, autre qu'un unique avenir de consommation et d'épargne dont les discours officiels martèlent tous les jours qu'il est inéluctable et sans alternative. L'expérience artistique s'adresse à cette partie des êtres totalement ignorée des officiels.

Le phénoménal engouement des jeunes gens, toutes conditions confondues, pour les options artistiques, ajouté à leur ennui pour les secteurs officiels, devrait alerter les grands de ce monde. Leur mettre la puce à l'esprit, s'il ne leur manquait cette oreille.

Quand on n'a pas d'instruction, comment voulez-vous que les affaires prospèrent ? demande l'un des gueux. C'était donc déjà vrai, à l'époque de Brecht. Sans avoir appris à formuler ses espoirs, ses désespoirs, ses besoins, ses plaintes, ses craintes, on n'a pas l'ombre d'une chance. Toujours pareil, toujours pire.

Toujours vrais, aussi, les codes implicites des petits mondes parallèles. Quand le vieux briscard de chef des gueux trouve grave que le novice ait empiété sur son secteur, et dit que cela méritait bien de se faire rosser, et que la prochaine fois ce sera évidemment plus dramatique. Ces lois vite apprises, des squats et des marchés forains, je peux en attester, la place à respecter, les pénalisations sinon. Et Brecht, apparemment, était bien au fait.

Pendant le mariage du chef des voleurs et de Polly, cette très contemporaine et très cocasse lucidité des gueux chantant en chœur aux époux : Cesserez-vous votre vie de bâton de chaise ? Non ! Vive la mariée !

Nous n'avons pas de papiers officiels, chantent les gueux lors de ce même mariage, pas de fleurs et on ne sait pas d'où sort la robe de mariée, l'assiette dans laquelle tu as mangé, jette-la, l'amour dure ou ne dure pas, ici ou là. Que pourrait-on chanter de plus juste à un couple de gueux, aujourd'hui ? Comment pourrait-on le formuler plus poétiquement ? Cette poésie qui n'est pas enjolivement mais dire au plus juste.

Et surtout, bien sûr, cette chanson de Pirate Jenny, intégralement. En gros Vous me voyez laver vos

verres et faire vos lits, mais vous ne savez pas qui je suis, un jour le bateau viendra, l'équipage se dirigera droit sur moi, parce que c'est à moi qu'ils demanderont qui doit être tué, et je répondrai : tous, et à chaque tête qui roulera, je crierai de joie. Et moi, j'entends cette chanson, ces mots, et je sais à quel point c'est en écho avec les pages issues des ateliers de certains quartiers, certaines zones. Qu'est-ce donc que les classes aisées pensaient qu'il pourrait y avoir dans la tête de toutes celles qui devraient s'estimer encore heureuses de pouvoir laver leurs verres et de faire leurs lits ?

Et puis voilà le chef de la police en visite chez le voleur notoire, et autour d'eux des objets de valeur, provenance évidemment frauduleuse. Le voleur notoire ne s'en cache pas, au contraire. Quand même un petit scrupule, quand il demande au chef de la police si cela ne risque pas de lui donner de désagréments dans sa position. Et le chef policier répondant au voleur notoire qu'il ne peut rien lui refuser. Et le bandit de quand même un peu s'inquiéter : si jamais quelqu'un venait à le dénoncer, est-ce qu'on trouverait quelque chose de gênant pour lui à Scotland Yard ? Et le chef policier de le rassurer : Allons donc, cette blague, à Scotland Yard il n'y a plus le moindre papier te concernant. Ça va de soi, estime le voleur. Tu penses bien que j'ai arrangé tout ça, tient à mettre les points sur les i le chef de la police. Et nous, qui entendons ces propos, force nous est de nous dire que cette entente cordiale entre chefs de la police et voleurs notoires ne date pas d'hier, n'a fait que s'institutionnaliser, entrer dans les mœurs, et certainement qu'on devait déjà, du temps de Brecht, intimider au besoin les juges, peut-être qu'on n'osait pas encore aller jusqu'à voter des immunités.

Vous, messieurs, disent en gros les gueux, vous qui nous enseignez comment on peut vivre honnêtement, et le péché et le crime comment les éviter, donnez-nous d'abord de quoi manger, après vous pourrez discourir. Vous qui aimez votre panse et notre honnêteté, sachez-le une fois pour toutes, tournez et retournez ça comme vous voudrez, d'abord vient le manger, ensuite vient la morale. Ce qui reviendrait à dire, en actualisant juste un peu : vous qui n'en finissez plus de bricoler tous les jours de nouvelles lois et de nouveaux amendements pour nous obliger à nous tenir encore plus à carreau, si vous nous donniez le moyen de pouvoir manger décemment et de pouvoir un tant soit peu vivre, si vous nous laissiez une chance d'avoir notre petite part des richesses de cette planète sur laquelle nous sommes nés, nous ne serions plus obligés de nous débrouiller autrement, ne serions plus forcés d'avoir recours à des moyens illicites pour ramener chez nous de quoi encore un peu tenir le coup.

Et ce passage, pour simplement la beauté de l'image, quand on dit à la jeune mariée : Ton type, il a sûrement plusieurs poules, et, quand il sera pendu, on verra s'amener une demi-douzaine de créatures qui se croiront sa veuve, chacune avec un marmot sur les bras. Alors moi, l'idée m'est aussitôt venue d'une pièce qui commencerait par ce pendu et ces filles arrivant, et chacune prenant la parole pour dire qui il était, et on verrait alors, fatalement, se dessiner quatre hommes très différents, c'est-à-dire quatre d'entre les possibilités humaines loïsibles pour chaque homme. Pour dire que celui qui, dans cette vie, s'est trouvé souvent obligé de vite s'adapter aux événements, a pu découvrir qu'il avait plus d'une corde à son arc. Contrairement à ceux qui ont toujours pu vivre à l'abri, en sécurité, qui ne se sont jamais servis que d'une, de corde, et encore, peu servis, la plupart.

Le père de Polly : C'est pour l'homme un droit, sur cette terre, où il ne fait que passer, que d'être heureux, avoir sa part de toute joie sous les cieux, avoir à manger du pain, pourtant on n'a jamais vu encore ici-bas qu'un homme voie son droit reconnu. Et d'ajoute : Les circonstances ne s'y prêtent pas. Je suis particulièrement troublé par c : Les circonstances ne s'y prêtent pas. Comme quoi, la crise n'est pas une invention récente de nos gouvernants pour sempiternellement justifier leurs mesures iniques. En ces temps-là, l'idée marchait déjà fort, la preuve est faite. S'il n'est toujours pas possible de laisser aux pauvres gens leur part de joie sous les cieux, c'est parce que les circonstances ne s'y prêtent toujours pas.

Être bon, qui ne le voudrait ? demande ce même père, mais, sur cette triste planète, les citoyens sont restreints, l'homme est brutal et bas. Qui ne voudrait être honnête ? Mais les circonstances ne s'y prêtent pas, répète-t-il. Voilà, le problème est bien là. Nous, qui avons tenté, à un moment ou à un autre de notre vie, de mettre en œuvre des notions comme confiance, partage, fraternité, savons ce qu'il nous en a coûté. Si nous sommes aujourd'hui en mesure d'en parler, c'est que nous avons *su in extremis* mettre un terme à l'expérience. Le problème est là, entre comment nous sentons, en notre for intérieur, que nous devrions vivre, et la façon dont nous sommes forcés, tous les jours, de nous

comporter. Comment avoir le moindre bel élan, conserver la moindre belle pensée, au fil de jours rythmés par les contrôles, les factures, déclarations, etc. ? Autour du père, la fille et la mère ne peuvent que soupirer que, hélas, il n'a que trop raison. Nous aimerions tous être bons, sont-ils tous les trois d'accord pour dire, si seulement les circonstances s'y prêtaient.

Autre chose qui sonne bien contemporain : quand le voleur notoire annonce que ses petits trafics illégaux, c'est bientôt fini, il va se reconvertir entièrement dans le secteur bancaire. C'est, précise-t-il, à la fois plus sûr et d'un bien meilleur rapport. Alors, cette fameuse question que l'on se pose : est-il plus immoral d'attaquer une banque que d'en fonder une ?

Ce bandit notoire prévient Polly, sa toute nouvelle jeune femme, qu'il doit changer d'air, se faire un peu rare, et lui recommande de ne pas oublier de se maquiller tous les jours, comme s'il était là, et il souligne que c'est très important. Et elle, d'alors lui répondre : et toi tu me promets de ne pas regarder une autre femme, ta petite Polly ne te dit pas ça par jalousie mais parce que c'est très important, crois-moi. Brecht avait donc aussi cette intuition, que l'on croit souvent être le seul à ressentir, que, quelque part, tout ce que nous faisons se grave.

Peut être lourd de conséquences. Ce qui nous amène à avoir une espèce de sens du sacré, c'est-à-dire un pressentiment des choses que l'on doit faire et de celles que surtout pas. Quand on sent l'enchaînement inéluctable des faits et gestes, leur fatale rétribution.

Voilà la mère qui se met en tête d'offrir à Jenny et à ses amies de l'argent pour qu'elles dénoncent celui qu'elles aiment. Cette mère qui croit, en précurseur de nos gouvernants, que tout s'achète, que, puisque l'argent est l'unique but pour eux, c'est l'unique but pour tout le monde.

Ce qui me fait penser à cet interviewer qui, sachant que j'avais vécu quelques mois dans ce squat de Montreuil, avait aussitôt qualifié ma situation de défavorisée. Et je revoyais les moments intenses gravés en cette situation. Les images belles et graves que je devais à ce lieu, avec la fille, cette Sophie R., et les autres, nos nuits blanches à tout se dire, ce qui s'ensuivait. Il n'avait pas cru, mon interviewer, que moi, pour ce qui, alors, m'intéressait, cette situation était la plus favorisée qu'on puisse imaginer.

Mais c'est que le bandit notoire de Brecht a ce que, sur mes foires et marchés, on appelait de la mentalité. Il sait très bien que les meutes le traquent, et le voilà qui, malgré cela, ou à cause de cela, débarque tranquillement chez Jenny et sa bande, pour y prendre du bon temps, parce que c'est son jour, et qu'il ne va quand même pas, comme il le claironne, renoncer à ses habitudes pour des futilités. Ce qui s'appelle la classe. Fuir, crier, prier est également lâche, disait l'autre. C'est que, dans ce milieu-là, on a d'autres codes, d'autres valeurs, on connaît encore la beauté du geste pour le geste. Ce qui, bien évidemment, étant donné les circonstances, ne pardonne pas.

Qu'est-ce qu'un gentleman peut dire de plus ? demande à un autre moment ce sympathique bandit, finalement d'honneur, devant sa première fiancée quand il doit se défendre dans une situation délicate. De tout temps il a donc été aussi difficile de se défendre quand une certaine éthique personnelle nous faisait répugner à user de certains procédés. En vertu de quoi, les êtres sans mentalité, sans tact et sans finesse, pouvaient toujours prendre l'avantage.

Lui : En ce temps-là, ensemble nous vivions, elle et moi, six grands mois de bonheur. Elle : En ce temps-là, il me prouvait sa flamme en me rouant de coups. Terriblement lucide et contemporain, ce duo, ces mêmes événements racontés par les deux protagonistes, deux êtres qui parlent, deux vérités qui s'énoncent. Comment en vivant l'un et l'autre les mêmes moments, on ne vit pas les mêmes moments.

Personnellement, je ne connais la pratique du marchandage pour les menottes que depuis peu, mais c'était donc, à l'époque, déjà de mise. En donnant une certaine somme au gardien, le bandit aura des menottes plus légères, et s'il peut donner encore davantage, il pourra même ne plus en avoir du tout.

Être libre, à quoi bon ? se demande en chœur le bon peuple affamé, qui sait évidemment, et d'ailleurs le dit, que la liberté pèse si on ne peut rien en faire, que la liberté ne vaut que si on a les moyens d'en profiter. Ceux d'aujourd'hui leur font écho, dans mes piles de pages issues d'ateliers d'écriture, qui pourraient souvent se résumer par : à quoi sert de vivre libre quand c'est vivre sans argent, sans

manger, sans loisirs, avec des kyrielles de balises de partout, sans plus aucune possibilité, plus aucun moyen de rien. Et Brecht de bien revenir insister Vous pouvez retourner ça dans tous les sens, la bouffe vient d'abord, ensuite la morale. Une part du gâteau pour calmer leur fringale.

Un être de chair et de sang ne peut pas supporter ça, dit la première fiancée, en apprenant que son bandit bien-aimé s'est marié ailleurs. Ce qui me fait immédiatement penser à ces êtres qui, eux, semblent pouvoir tout supporter, ce qui m'amène à cette expression dont raffolent nos politiciens, tous bords confondus : sans états d'âme. Voilà qui pourrait expliquer ce qu'ils font, disent, supportent. Un être de chair et de sang et ayant des états d'âme ne pourrait pas.

Polly, ma tendresse particulière pour celle-là, surtout quand elle dit à sa rivale, texto : Maintenant tu vas fermer ta sale gueule espèce de traînée sinon je vais te démolir le portrait, chère mademoiselle. Comme j'imagine qu'auraient exactement pu dire l'une ou l'autre de mes muses rock n'roll, Nico, Marianne Faithfull, Kim Gordon.

Et cette Jenny, qui a finalement trahi le bandit chéri pour de l'argent et qui, bien évidemment, le regrette, et s'attriste, comme chaque fois que l'on a trahi ses sentiments pour de l'argent, chaque fois que l'on a troqué ce que l'on sentait comme important contre ce qu'on nous a dit qui l'était, bref, cette triste Jenny qui, après, a vu ce bandit chéri s'évader pour revenir auprès d'elle, au grand danger d'être repris. Et la voilà qui explique : Il venait dans mes bras me faire oublier le mal que je lui avais fait. Quelle pensée pourrait être plus belle, quel acte plus noble ? Un moment de vie comme il en arrive parfois. Comme a pu m'en arriver d'en vivre au temps du squat de Montreuil, je me souviens, la fille s'appelait alors Sophie R. Et, en passant, Brecht me fait savoir qu'il avait déjà remarqué, bien avant moi, que ce n'est pas seulement le coupable qui revient sur les lieux du crime, mais aussi, mais surtout la victime.

Autre propos qui s'énonce là : Je suis arrivé à la conclusion que si les grands de la terre sont capables de provoquer la misère, ils sont incapables d'en supporter la vue. Encore sidérant d'actualité, je trouve. Sauf que les grands de la terre se sont arrangés, depuis, pour ne plus jamais être amenés à devoir supporter la vue de la misère.

Les lois ne sont faites que pour exploiter ceux qui ne les comprennent pas, ou ceux que la misère la plus noire empêche de s'y conformer, peut-on encore entendre dire, avant la fin. Comment ne pas encore penser aux pages que m'écrivent tous ces êtres, que l'on dit défavorisés, et qui savent bien que, étant donné les circonstances qui ne s'y prêtent pas, ils ne pourront jamais avoir ni voiture, ni permis, ni logement, ni voyage, ni rien, et qui savent tout autant qu'ils ne s'en passeront pas, ne pourront pas. Et savent bien que si, par extraordinaire, ils pouvaient obtenir un permis et une voiture, ils ne pourraient jamais faire face ni aux assurances, ni aux contrôles techniques, tous ces contrôles. Nul n'est censé ignorer la loi, mais, pour certains, il s'agit de choisir entre agoniser légalement ou refuser d'agoniser. Pour certains, le terme fin de droits s'est mis à résonner comme fin de devoirs.

Le bandit Mackie, imaginant son épitaphe : Ci-pend Mackie, qui ne gênait personne, au bout d'une corde, son cou ressent ce que pèse son cul. Et tout de suite j'ai reconnu une préoccupation à moi, préoccupation de gueux, dont on ne se défait pas, qui est de toujours avoir conscience du poids de son cul, parce que, sans parler de cou qui le ressentira, puisque aujourd'hui on ne pend plus, ce qui est déjà ça, mais, à tout moment on pourrait quand même bien se repentir d'avoir laissé son cul devenir trop lourd, au moment de devoir sauter, grimper, cavalier à travers les ruelles, se cacher derrière un pylône. Pouvoir au besoin me mettre vite hors de portée reste ancré dans mes cellules.

Dans la ballade qu'il emprunte à François Villon, qui recommande au passant de ne pas rire quand il nous apercevra tout décharné, car tels serez aussi, de ne pas nous condamner parce qu'occis par justice, car justice varie. Déjà, donc, ce sentiment que nul n'a à rire des victimes de la justice, parce que la justice est de circonstance, que personne n'en est à l'abri.

La ballade se poursuit, où défilent fillettes montrant tétins, voyous coureurs de putains, fous et folles, sots et sottes, pickpockets, tueurs endurcis, tartuffes et fausses dévotes, à qui on demande merci. Mais pas à la police, dit Villon, et reprend Brecht, pas aux chiens de la police, qui m'en ont fait assez baver, pour ces bâtards pleins de malice, je voudrais les voir tous crever. Qu'on leur casse à coups de maillet leurs sales gueules sans merci. Étonnant comme tout, de Villon à Brecht, et jusqu'à nous, est resté

familier, les tartuffes, les dévotes, les chiens de la police à qui on n'a aucune envie de demander pardon. Et on se dit, en passant, que nos petits rappeurs sont encore loin du compte.

Au moment où la potence se précise, où tout espoir semble perdu, voilà que déboule le héraut du roi, avec la grâce. Afin que vous voyiez, à l'opéra du moins, la pitié l'emporter sur le droit, tient à nous préciser Brecht, en nous mettant dans le coup. Il nous bricole en vitesse, pour nous faire plaisir, un happy end inopiné, mais prend bien garde de nous avertir, attention : il ne faut pas y croire. Rajoutant même carrément, pour le cas où nous n'aurions pas encore compris, que, dans la vie, il n'y a aucune place pour la pitié. Je pense, par association d'idées, au film *Les Amants du pont Neuf* de Léos Karax. Des gueux, aussi, un parcours fatal, et, juste à la fin, la pirouette très improbable. Personnellement, je n'ai jamais pu me résoudre, dans mes romans, dans mes pièces, au final coup de théâtre. Il faut dire que je ne veux rien inventer. Pas question de nouer de nouvelles intrigues. Juste tenter d'en dénouer quelques-unes. Le fait est que je laisse en plan, arrête avant la fin.

C'est au plus profond du désespoir qu'on est le plus près du salut, nous dit Brecht, et je frémis. Tant de gens aujourd'hui au plus profond du désespoir ne me semblent pas très près du salut. Mais vrai que moi, qui ai eu, plusieurs fois dans cette vie, cette opportunité d'approcher ce plus profond du désespoir, j'ai pu me rendre compte qu'effectivement. Se rendant compte que l'on n'a plus rien à perdre, on peut alors tenter quelque chose d'étonnant. La raison pour laquelle je garde un vieil espoir, pour les sans-travail, sans-aide, sans-plus-rien. C'est de la dernière imprudence, de la part des grands de ce monde, que d'avoir créé et de laisser croître sans embellir de vastes zones où l'on n'a plus rien à perdre.

Dans la réalité de tous les jours, les fins sont plutôt tristes, renchérit Brecht, les hérauts du roi accourent rarement quand les opprimés essaient de rendre coup pour coup. Alors, poursuit Brecht, il ne faudrait pas frapper trop durement ceux qui se mettent dans leur tort. Ce passage devrait être étudié dans les écoles de la police. Mais les circonstances ne s'y prêtent pas. Les circonstances se prêtent plutôt, apparemment, à ce qu'un policier soit primé en fonction du nombre de pauvres gens qu'il aura verbalisés. Les circonstances se prêtent à ce que, pour ne pas faire mentir les chiffres, faute d'arrêter assez de coupables, il faille culpabiliser ceux qu'on arrête.

Et Brecht d'insister : Ne réprimez pas trop le crime, il s'éteindra de lui-même. C'est bien ce que j'ai toujours su, au fond. Chaque vilaine chose commise, en pensée, en parole, en action, je la regrette à jamais, elle est là, gravée, infernale. Tout sauf la commettre à nouveau. Mais là où les juges m'ont lourdement condamné, je n'ai naturellement qu'une envie : me venger. Tout comme ces taulards dans mes ateliers d'écriture, ces irréconciliables. Purgeant des peines absurdement lourdes sans avoir jamais été entendus.

Mars 2004