

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

27/05/2009

Brecht, l'opéra et l'utopie : *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*

Opéra et utopie paraissent d'emblée relever d'un même esprit. L'un et l'autre préconisent en effet une radicale prise de distance par rapport aux conditions ordinaires de l'existence, et jouent de l'effet d'irréalisation et d'émerveillement que procure ce lyrique décrochage : un monde où tout se chante, - c'est l'effet « Parapluies de Cherbourg » -, ne peut être qu'un monde à part, sans équivalent dans la réalité, donc un monde utopique ou, dirait Foucault, hétérotopique, en ce sens qu'il parasite la réalité en occupant certaines de ses marges. Fourier, qui était particulièrement sensible à la délectation provoquée par le spectacle d'opéra, et en a fait, aux côtés de la gastronomie, l'un des principaux ingrédients de la jouissance procurée par le vivre-ensemble harmonien, ne s'y est pas trompé. Pourtant, l'utopie comme telle n'a été que rarement représentée, c'est-à-dire prise directement pour sujet ou pour thème, à l'opéra, à l'exception peut-être de *La Flûte enchantée*, qui, d'ailleurs, en tant que *Singspiel*, c'est-à-dire pièce composée en langue vulgaire et en partie chantée, est une œuvre à part, décalée, non tout à fait conforme aux règles en usage, même si celles-ci sont parvenues ensuite à la récupérer, lorsque s'est perdu l'esprit propre au *Singspiel*. On comprend aisément la raison de ce paradoxe : l'opéra étant déjà en soi « utopique », en ce sens que, par sa forme même, il effectue l'entrée dans un monde qui n'existe nulle part, il n'a pas besoin de surjouer ce caractère pour le mettre en valeur, en le prenant aussi pour contenu, ce qui reviendrait à en grossir excessivement les traits, au risque de faire exploser le genre. C'est la raison pour laquelle il faut se tourner du côté des auteurs-compositeurs qui ont cherché à corrompre ce genre, en exploitant systématiquement les ambivalences, pour trouver des exemples de mise en scène opératique de l'utopie, à moins qu'il ne faille parler à ce propos de mise en scène utopique de l'opéra, qui, sur la corde raide, à mi-chemin entre enchantement et désenchantement, en exhibe les limites et en dynamite les séductions illusoires, dans une perspective expressément critique. L'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, dont le texte est de Bertolt Brecht et la musique de Kurt Weill, représenté à Leipzig en 1930 au moment de la montée en puissance du mouvement nazi, lorsque s'amorce le déclin de la République de Weimar et de ses *Goldenen Zwanziger*, constitue un exemple de cette démarche, que l'idéologie fasciste a ensuite rangée sous la catégorie d'« art dégénéré » : *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, c'est aussi la grandeur et décadence de l'opéra, vue à travers le prisme de la grandeur et décadence de l'utopie, et c'est également la grandeur et décadence de l'utopie vue à travers le prisme de la grandeur et décadence de l'opéra, dans le contexte d'une collectivité qui se trouve elle-même à la croisée des chemins, entre grandeur et décadence. Qu'est-ce que cette œuvre de Brecht et de Weill a à nous apprendre sur l'opéra, sur l'utopie, et sur les limites propres à leurs genres respectifs ?

Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny, production de spectacle qui connaît aujourd'hui un regain d'intérêt après avoir été longtemps négligée, suite au scandale et au mouvement de rejet suscité par sa création, est inséparable du moment où elle a été conçue : ce moment, qui représente la période charnière de l'histoire européenne où s'amorce, avec la

montée du nazisme, le déclin du régime démocratique hybride qui, suite à la défaite de 1918, s'était péniblement mis en place en Allemagne, sur fond de non-dits et de compromis inavoués, et dont la crise de 1929 a exacerbé les conflits latents, constitue également un tournant dans la démarche poétique et dramaturgique de Brecht ; celui-ci, en même temps qu'il commence à s'initier au marxisme, renonce alors à une attitude expressionniste, dont le style était marqué, sur fond de désespérance, par un esprit de déploration et de protestation, de façon prédominante moral, pour adopter un nouveau point de vue réaliste et didactique qui fait passer au premier plan l'analyse politique, la transition de l'une à l'autre de ces attitudes étant assurée par la réflexion autour des problèmes posés par le genre épique. *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* est donc une œuvre de crise, qui vise à remettre en cause les formes et les enjeux du travail théâtral alors même que la société, qui donne à ce travail à la fois son cadre et sa principale cible, se trouve au bord du gouffre, dans un monde d'où, pour reprendre un thème qui traverse toute l'œuvre poétique de Brecht, l'amitié s'est absentée, ce qui a pour conséquence que le lien social s'y trouve en grand risque d'être rompu, étant dissipées les illusions sur lesquelles il est fondé. Dans l'Allemagne des années trente, c'est le courant de la *Neue Sachlichkeit*, la « Nouvelle Objectivité » avec son naturalisme glacé et distancié et son rejet du lyrisme sous toutes ses formes, qui a pris en charge le changement d'état d'esprit en train de s'opérer, changement qui a affecté tous les domaines. Brecht s'est trouvé personnellement confronté à cette mutation, dont il a entrepris de réfléchir à sa manière les conditions et les attendus, en se servant des moyens dont il disposait grâce à son expérience de poète et d'auteur de théâtre, qui, ayant atteint la trentaine, il était né en 1898, avait déjà acquis une position en vue à l'intérieur de ce monde culturel bouillonnant d'une Allemagne inquiète, en quête de son identité, dont l'hitlérisme va bientôt récupérer à son profit les contradictions en montant, à coups de mensonges, de rapines et d'assassinats, la gigantesque mystification du Troisième Reich, un piège dans lequel, à part de rares opposants, le pays entier est tombé à pieds joints.

Un interview publié à Berlin en juillet 1926, au moment où il préparait sa pièce *Homme pour Homme*, dans laquelle apparaissait déjà l'un des personnages de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, la veuve Begbick, entremetteuse et cantinière, donne une idée assez précise des préoccupations de Brecht au moment où il commençait à s'engager dans cette évolution :

« - Ai-je tort de voir en vous à la fois un poète et un auteur dramatique ?

- Ma poésie a un caractère plus personnel. Elle est faite pour être accompagnée au banjo et au piano, pour être récitée et mimée. Dans mes pièces, par contre, je ne livre pas mon propre état d'âme, mais, pour ainsi dire, celui du monde ; en d'autres termes : une chose observée objectivement, le contraire de ce qu'on entend d'ordinaire par « état d'âme », tout particulièrement en poésie.

- Cela n'a pas toujours été évident lors des représentations...

- C'est qu'il ne pouvait pas en être autrement. La plupart de mes pièces ont été jouées de manière tout à fait fautive. On a monté le poète qu'on voyait en moi – et que je ne suis jamais dans mes pièces (à peine le suis-je dans mes autres œuvres).

- Vous rejetez donc toute participation émotionnelle de l'auteur aux événements, toute communion avec les personnages, et tout ce qui, dans l'œuvre, pourrait être l'expression de l'une et de l'autre ?

- Je ne laisse pas mes sentiments envahir la composition dramatique. Ils déformeraient le monde. Je vise le style de représentation le plus classique, le plus sévère qui soit, un style qui dépend beaucoup de l'entendement. Je n'écris pas pour la racaille qui ne recherche que l'émotion.

- Alors, pour qui ?

- Pour ces gens qui vont au théâtre pour le seul plaisir et qui n'hésitent pas à y garder leur chapeau sur la tête.

- Mais la plupart des spectateurs veulent être émus !

- La seule marque de respect que l'on doive aux spectateurs, c'est de ne jamais sous-estimer leur intelligence. Croire à la naïveté de ces gens qui, dès l'âge de dix-sept

ans, sont des adultes, c'est commettre une foncière erreur. Moi, je fais appel à leur entendement.

- Il m'arrive précisément de regretter que le sujet de vos pièces ne soit guère intelligible : le déroulement des faits n'y est pas clair.

- Je me contente de donner les faits, et seulement les faits, afin que le spectateur pense de lui-même. C'est pourquoi j'ai besoin d'un public aux sens éveillés, qui sache observer, et qui prenne plaisir à faire jouer sa réflexion.

- Vous ne voulez donc pas lui rendre la tâche facile...

- Le spectateur devrait être assez psychologue pour pénétrer la matière que je lui propose. Je ne garantis qu'une seule chose : l'authenticité absolue et l'exactitude totale de ce qui se passe dans mes pièces. Je prends des paris sur ma connaissance des hommes !... Mais je laisse le plus vaste champ possible à l'interprétation du spectateur. Le sens est immanent à mes pièces. Qu'on aille y voir !

- On ne pourrait pourtant rien reprocher à un artiste qui, à l'opposé de ce que vous faites, rendrait en outre ses sujets intelligibles...

- Il y a des écrivains qui ne donnent que les faits. Je suis du nombre. Mes sujets *sont* intelligibles. C'est pourquoi je n'ai pas besoin de les *rendre* tels. Il y a aussi des écrivains qui, en plus des faits, mais hors des faits, fondamentalement, livrent la théorie. Dans ce cas, on peut toujours vérifier la théorie sur les faits. Enfin, il y a une troisième méthode de travail qui vise à une pénétration réciproque de l'analyse conceptuelle et de la matière vivante. Je crois que seule la première méthode répond pleinement à la notion d'œuvre dramatique... » (in *Ecrits sur le théâtre*, éd. de L'Arche, p 15-16)

La méthode préconisée ici par Brecht, dans laquelle on peut voir une anticipation partielle des thèses développées une vingtaine d'années plus tard dans le *Petit organon sur le théâtre*, consiste en gros en ceci : au lieu de faire participer émotionnellement le spectateur à une action sur le déroulement de laquelle il n'a par définition aucune prise, puisqu'elle se déroule, de l'autre côté de la rampe, sur la scène, il faut s'adresser à son intelligence, en lui proposant, sous une forme qui peut paraître au premier abord énigmatique, voire même provocatrice, des faits bruts dont il ait lui-même à élaborer l'interprétation, et ceci, comme dit Brecht de façon imagée, « en gardant son chapeau sur la tête », c'est-à-dire sous sa propre responsabilité, sans être conduit par l'auteur ; celui-ci se contente de livrer des énoncés de problèmes sans les accompagner de leurs solutions, qui restent à trouver, étant exclu qu'elles puissent être fournies toutes faites. La difficulté est alors de parvenir à représenter de tels faits bruts, à ce point objectifs qu'ils deviennent opaques lorsqu'ils sont saisis au premier degré, d'où la nécessité, pour les comprendre, de tout un travail d'investigation, c'est-à-dire d'une recherche véritable dont les résultats ne sont pas d'emblée acquis, et dont ni l'auteur du texte de la pièce ni le réalisateur du spectacle ne détiennent exclusivement l'initiative.

Il faudra plusieurs années, voire même des décennies, pour que Brecht trouve les moyens théâtraux permettant d'apporter à cette difficulté une solution qui le satisfasse. Au moment où les termes du problème ont commencé à se mettre en place dans son esprit, dans la période qui nous occupe, c'est vers la forme traditionnelle de l'opéra qu'il s'est d'abord tourné pour essayer de le résoudre. On peut s'en étonner : l'opéra, c'est, à la lettre, un spectacle « lyrique », dont la musique, par ses vertus propres, renforce les aspects émotionnels ; ceux-ci transportent le public dans un monde enchanté, dont les aspects objectifs se trouvent gommés, ce qui exclut qu'il entretienne un rapport direct avec la réalité ; assister à un spectacle d'opéra, c'est en quelque sorte participer, éveillé, à un songe sur les éléments duquel il est impossible d'intervenir activement, « en gardant son chapeau sur la tête ». Brecht ne se faisait aucune illusion à ce sujet : l'opéra, il en avait clairement conscience, c'est l'art bourgeois par excellence, dont la dimension est principalement « culinaire », ce qui signifie qu'il produit des spectacles de pure consommation, à déguster sur place, dans la transe d'une ivresse collective dont les attendus doivent rester inaccessibles à l'entendement. C'est pourquoi, dans ses « Remarques sur l'opéra *Grandeur et décadence de Mahagonny* » publiées en 1930 dans la deuxième livraison des *Versuche* (trad. fr., *Ecrits sur*

le théâtre, éd. de L'Arche, 1963, p. 36 et sq.), est rejetée toute tentative de « rénovation » de la forme opéra, que Brecht diagnostique comme étant pourrie en son cœur même, ce qui la rend en principe irrécupérable : ce qui n'empêche qu'il se soit lancé, en se servant de cette forme comme d'un instrument, donc en contournant les contraintes, dans la tentative de radicale « innovation » dont il formait alors le projet, en un sens où innover est tout autre chose que rénover. On peut voir là une application de la formule placée en exergue de l'essai composé à la même époque sur « Le procès de l'*Opéra de quat'sous* – Expérience sociologique » : « Nos espoirs sont dans les contradictions ». C'est en faisant fond sur les insuffisances, les équivoques et les contradictions de la forme opéra, maillon faible de la spectacularité bourgeoise, qu'il est possible d'en faire un moyen de contestation, en la faisant implorer, en la dynamitant de l'intérieur. Il s'agit donc d'une démarche de provocation, ayant pour but d'inciter le public traditionnel d'opéra à remettre son chapeau sur la tête, en lui présentant un spectacle qui déjoue les pièges du genre dont il propose une version décalée, que son caractère déroutant rend énigmatique, donc d'une certaine manière inconsommable, du moins immédiatement, ce qui devrait à nouveau éveiller l'intelligence engourdie.

C'est ici qu'intervient la référence à l'utopie : en effet, faire de l'utopie un sujet d'opéra, ce serait, en redoublant les effets suggestifs du spectacle, en effectuer comme par une sorte de négation de la négation le retournement dialectique, donc révéler la face cachée du monde dans lequel se produit un tel spectacle, et ainsi opérer le passage de la société du spectacle au spectacle de la société, retournement qui en constitue l'*Aufhebung*. Comme l'écrit Brecht dans une étude plus tardive, composée en 1935, sur « L'emploi de la musique pour un théâtre épique », « le sujet de *Mahagonny*, c'est le culinarisme même » (*Ecrits sur le théâtre*, éd. de L'Arche, 1963, p. 98) : en étalant jusqu'à l'écoeurement les dérives de « la grande bouffe » qu'est en fin de compte la société bourgeoise, l'opéra de l'utopie, opéra sur l'opéra et utopie sur l'utopie, en excès par rapport à la réalité par quelque bout qu'on le prenne, est destiné à provoquer une indigestion, et à déclencher un mouvement de répulsion, d'où Brecht, en 1930, escompte tirer les bénéfices en termes de protestation ; celle-ci prendra la forme d'un rejet global de ce qui ne s'appelle pas encore la société de consommation, une société antisociale en vérité, dans laquelle sont déposés les germes d'une violence qui la dispose à tout moment à l'embrasement final, sur lequel s'achève précisément le spectacle de *Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny*. Tentative qui, en fait, s'est soldée par une demi-réussite, donc aussi par un demi-échec, dont Brecht a eu à tirer les leçons : la première représentation de l'opéra *Grandeur et décadence de Mahagonny* » en 1930 à Leipzig a fait scandale, donc a bien suscité, comme attendu, un mouvement de rejet, ce qui lui a conféré une certaine publicité, mais cet effet a tourné à vide, dans la mesure où il n'a consisté qu'en une manifestation explosive d'humeur, c'est-à-dire encore une émotion, contrairement au but déclaré de l'opération qui était de désamorcer les élans émotionnels dont le spectacle lyrique a coutume de se nourrir, et d'enclencher à partir de là un processus de réflexion : certes, l'utopie, prise à revers, s'est dégonflée, comme un ballon qui éclate, mais sans qu'un enseignement positif puisse être tiré de cette colère, dont le bruit n'a pas permis de réveiller l'entendement engourdi ; au lieu de remettre leur chapeau sur la tête, les spectateurs de l'évènement se sont contentés, en vue de maintenir leur aveuglement et leur ignorance dans un enfermement protecteur, de le lancer sur les promoteurs du spectacle, en les accusant de blasphème. Brecht a compris la leçon, et il a ensuite renoncé à faire de l'opéra, par le biais de l'utopie, un moyen privilégié d'innovation, c'est-à-dire en fin de compte de transformation de la réalité sociale, et il s'est tourné d'un autre côté pour contribuer, en tant que professionnel du théâtre, à mettre en œuvre, tout en la mettant en scène, la onzième « thèse » de Marx sur Feuerbach, c'est-à-dire, ne pas se contenter d'interpréter le monde, que ce soit en blanc ou en noir, donc à décharge ou à charge, mais arriver aussi à le changer.

L'expérience qui vient d'être évoquée faisait suite à celle déjà entreprise dans le domaine de l'opéra, également en collaboration avec Kurt Weill, avec *L'Opéra de quat'sous*, représenté pour la première fois à Berlin en 1928, qui avait provoqué, à la différence de ce qui s'est produit plus tard avec *Mahagonny*, un considérable engouement public, que Brecht, bien loin de s'en satisfaire, a interprété dans un sens négatif, comme un symptôme de ratage. L'entreprise dans laquelle il s'était alors engagé était des plus subtiles et des plus complexes, puisque *L'Opéra de quat'sous*, le *Dreigroschenoper*, était la reprise d'une œuvre déjà existante, qui se présentait déjà elle-même comme un détournement de la forme opéra : *L'Opéra des gueux*, le *Beggar's Opera*, de John Gay, représenté à Londres en 1728, parodie grinçante des grands spectacles lyriques en vogue à l'époque. John Gay avait fait rire l'aristocratie anglaise friande de tels spectacles, en particulier ceux que Haendel avait concoctés à son intention, en produisant, à contre-pied du genre, un « opéra », comme l'indiquait formellement le titre de la pièce, qui avait pour cadre des lieux sordides, bouges et prisons, et dont les protagonistes, à la place des traditionnels dieux, princes et héros, étaient des recéleurs, des voleurs et des catins. Le projet de John Gay, un proche de Swift dont il partageait l'esprit corrosif, n'était pas très différent à l'origine de celui de Brecht, comme en témoigne cette réflexion décapante proposée à la fin de la pièce (acte III, scène 16) :

« Vous constaterez une telle similitude de mœurs dans les hautes et dans les basses classes de la société qu'il est bien difficile de décider si les gentilshommes imitent les bandits de grand chemin ou si les bandits imitent les gentilshommes. »

Ceci signifie que John Gay avait cherché, en jouant sur les équivoques propres à la forme de la représentation et en pointant celles-ci dans son cadre même, à offrir au public d'opéra, venu des classes privilégiées de la société anglaise, un image en miroir de lui-même qui, par un habile effet de transposition et de renversement, en dégonflât les vaines prétentions : la vérité de ce qui se passe en haut, c'est en bas qu'il faut la chercher, du côté des malandrins et des filles, qui, en faisant irruption dans le monde enchanté, utopique, de l'opéra, en dissipent ironiquement l'enflure, et du même coup révèlent la face cachée du monde réel où vivent et prospèrent ses amateurs, à savoir une société fondée sur l'abus et la rapine, où, pour reprendre la formule de Mandeville dans sa Fable des Abeilles, vices privés et vertus publiques se répondent en reflet les uns des autres, comme les aspects complémentaires d'un même système. La démonstration aurait dû choquer et déplaire : c'est tout le contraire qui s'est passé, et la noblesse et la bourgeoisie fortunées anglaises du XVIIIe siècle, sans consentir à se reconnaître dans le tableau au vitriol qui leur était proposé de leurs propres errements, se sont amusées et gaussées de la représentation de scènes de la vie des classes dangereuses dont elles n'ont retenu que les aspects pittoresques, comme s'il s'agissait d'un spectacle qu'elles contemplaient de l'extérieur sans qu'il les concernât personnellement. Deux siècles plus tard, la même chose est arrivée à Brecht : le public traditionnel des spectacles culinaires, au lieu de se laisser prendre au piège qu'il lui avait tendu en vue de le forcer à remettre son chapeau sur la tête, s'est goinfré des refrains canailles de *L'Opéra de quat'sous*, accompagnés de la fausse musique de bastringue savamment distillée par Kurt Weill, la complainte de Macky Messer, le *Kanonnsong*, etc., qui sont aussitôt devenus des tubes de consommation courante sous condition que soit désamorcée la charge incendiaire dont ils étaient à l'origine porteurs ; et cet effet a été reproduit sous une forme aggravée lorsque l'œuvre, malgré les réticences de Brecht, est devenue un sujet de film, tourné à la fois en version allemande et en version française par Pabst, ce qui l'a popularisée en tant que tranche de vie empruntée à des zones réservées de la vie sociale et offerte à la délectation passive d'un public qui y a vu une occasion de s'encanailler et de faire une descente distrayante et sans risques dans l'enfer des bas-fonds, avec sa faune turbulente et bigarrée, en se maintenant désimpliqué des problèmes dont l'opération avait visé, tout à l'inverse, à proposer une vision démystificatrice qui retournât contre elle-même les caractères suggestionnants et illusionnants de l'utopie en les tirant dans le sens de la contre utopie.

L'une des innovations formelles sur lesquelles a été bâti l'extraordinaire succès de *L'Opéra de quat'sous*, à nouveau reprise dans *Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny*, a été le *song*, dont le style avait été élaboré en commun par Brecht et Weill, qui en avaient déjà mis en point le système dans le *Mahagonny Songspiel* monté en 1927 à Baden Baden : il s'agissait, avec ce « petit *Mahagonny* », d'un *Singspiel* décalé, une cantate dont l'exécution était accompagnée de projections filmées, et dont la base textuelle avait été fournie par des poèmes composés antérieurement par Brecht, publiés en 1926 dans le recueil de ses *Sermons domestiques (Hauspostille)*, et qu'il avait l'habitude de chanter en les accompagnant au banjo sur des motifs qu'il avait lui-même composés. Dans les écrits théoriques qu'ils ont rédigés à propos de leur travail commun, en vue d'en réfléchir les présupposés, Brecht et Weill ont présenté le *song*, - et le fait, à première vue déroutant, qu'ils se soient servis d'un terme anglais signifiant à la fois « chanson », « romance », « ballade », « complainte », pour désigner une forme, proche parfois de la rengaine, destinée à faire chanter des textes composés pour la plupart en langue allemande -, comme l'introduction de ce qu'ils ont appelé, sans doute après en avoir longuement discuté ensemble, le *gestus* en musique.

Dans un article « Sur le caractère gestuel de la musique » publié en 1929 à Berlin dans la revue *die Musik* (trad. fr., *Kurt Weill de Berlin à Broadway*, éd. Plume, 1993, p. 147 et sq.), Kurt Weill écrit :

« La forme de l'opéra est un non-sens si on ne réussit pas à donner à la musique une part prépondérante dans l'architecture globale et dans le développement, jusque dans les moindres détails. La musique de l'opéra ne doit pas laisser tout le travail au drame et son idée au texte et au décor. Elle doit prendre une part active à la représentation des événements. Et comme il s'agit, dans le théâtre d'aujourd'hui, de la représentation de l'homme, la musique ne doit se rapporter qu'à l'homme. Aujourd'hui, elle abandonne tout rôle psychologique ou descriptif. Par contre, elle joue un rôle décisif dans la représentation de l'homme au théâtre : elle peut rendre scénique le *gestus* qui rend sensible l'événement scénique, créer une sorte de *gestus* de base qui indique à l'acteur une attitude précise et élimine ainsi tout doute et toute méprise à propos de l'événement concerné ; elle peut dans la cas idéal fixer ce *gestus* de manière tellement forte qu'une fausse représentation de la scène n'est plus possible. »

À suivre cette déclaration, le *song* est une séquence musicale qui, insérée en un point névralgique du spectacle, en concentre, non les aspects psychologiques présentant une dimension purement émotionnelle, mais les enjeux événementiels appréciables sous une forme dynamique, qu'elle ne se contente pas d'accompagner mais auxquels elle communique une impulsion active, en ce sens qu'elle fait avancer l'action qu'elle propulse vers son accomplissement. Avec le *song*, la musique récupère, en même temps qu'une motricité, une fonction rectrice : elle n'est plus un ingrédient du spectacle, mais elle est la condition de son déroulement, sur le double plan de sa forme et de son contenu.

De son côté, Brecht, dans un article de 1932 intitulé *Über gestische Musik* (trad. fr., « Musique et « gestus », *Ecrits sur le théâtre*, éd. de L'arche, 1963, p. 86 et sq.), théorise dans les termes suivants la forme musico-poético-dramatique du *gestus* :

« Le *gestus* n'est pas pour nous une gesticulation ; il s'agit non d'un mouvement des mains venant souligner ou expliquer ce qui est dit, mais d'une attitude globale. Une langue est gestuelle dès lors qu'elle repose sur le *gestus* : lorsqu'elle indique certaines attitudes qu'adopte envers les autres l'homme qui parle. La phrase : « Arrache l'œil qui te fait mal » est d'un point de vue « gestuel » moins riche que la phrase : « Si ton œil te fait mal, arrache-le ». Dans celle-ci, on montre d'abord l'œil, puis vient la première partie de la phrase qui contient manifestement le *gestus* de la conjecture, enfin arrive la seconde partie, comme une attaque-surprise, un conseil libérateur.

Pour le compositeur, l'attention au *gestus* est d'abord un principe technique. Ce principe, comme tel, n'offre pas un intérêt extraordinaire. Il peut aider à rendre des

textes particulièrement vivants et faciles à saisir. Ce qui par contre est d'importance, c'est qu'en tenant compte, par principe, du *gestus*, le compositeur peut introduire dans sa musique un point de vue politique. Pour y parvenir, c'est un *gestus* social qu'il lui faut mettre musicalement en valeur. »

Le *gestus* n'a donc pas seulement pour fonction de souligner, en en proposant l'accompagnement, une action en train de s'accomplir, ou d'en programmer l'accomplissement, mais il doit participer au déroulement de cette action dont il épouse concrètement l'élan. Pour reprendre l'exemple proposé par Brecht, l'énoncé « arrache l'œil qui te fait mal » n'a qu'une valeur prescriptive générale, et anticipe sur une action possible sans qu'elle soit en cours ; alors que l'énoncé « si ton œil te fait mal, arrache-le », présente une valeur performative : sa construction syntaxique lui permet, non seulement de désigner, à la cantonade, un comportement dont il effectue virtuellement la promotion en le recommandant, mais d'effectuer ou de mimer en acte, sur le vif, le geste indiqué, dont il impulse verbalement le déroulement effectif. Ce que Brecht demande au musicien, c'est d'adopter dans son travail compositionnel cette même logique syntaxique qui, du même coup, confère à son « discours » une dimension directement politique dans la mesure où elle l'incorpore à une dynamique globale, socialement déterminée, à laquelle il participe intimement, de l'intérieur et non seulement de manière technique ou formelle. Et, selon lui, le *song*, est précisément le moment où musique et texte parviennent, par les moyens qui leur sont propres, à collaborer ensemble à l'action dans laquelle l'une et l'autre s'insèrent. Un texte écrit quelques années plus tard, *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater*, (trad. fr., « Sur l'emploi de la musique pour un théâtre épique », *Ecrits sur le théâtre*, éd. de L'Arche, 1963, p. 97) développe dans le même esprit cette idée :

« ... Les *songs* représentent les débuts (encore très timides) d'un autre théâtre, le théâtre d'un temps nouveau, et résumant le rôle de la musique dans ce théâtre. Il est à peu près impossible d'expliquer le caractère « gestuel », pourrait-on dire, de cette musique de *songs* autrement que par des commentaires qui font ressortir la fin sociale de toutes ces innovations. Pratiquement, la musique « gestuelle » est une musique qui permet au comédien de présenter certains *gestus* fondamentaux. La musique « légère » est depuis quelque temps déjà, surtout au cabaret et dans l'opérette, une sorte de musique « gestuelle ». La musique « sérieuse », elle, s'accroche encore au lyrisme et cultive l'expression personnelle. »

Kurt Weill, à l'origine un compositeur classique qui s'était formé avec Busoni, s'était précisément fixé pour but de supprimer le clivage entre grande et petite musique, en mettant ses savantes compétences dans le domaine compositionnel au service de spectacles jouant aux limites des genres reçus : c'est sur cette base que reposait son entente avec Brecht. Ce dernier remarquait cependant, immédiatement à la suite du passage qui vient d'être cité :

« L'opéra *Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny* a permis d'appliquer sur une certaine échelle les principes nouveaux. Je ne cacherai pas qu'à mon avis la musique écrite par Weill pour cet opéra n'est pas de bout en bout « gestuelle » ; elle contient cependant de nombreuses parties « gestuelles », et assez, de toute façon, pour menacer sérieusement le type habituel d'opéra, celui que nous ne pouvons qualifier dans sa version présente que culinaire. »

En réalité, le désaccord avec Weill était bien plus profond. En lisant l'ensemble des articles de ce dernier dont la version française est recueillie dans le volume *Kurt Weill de Broadway à Berlin*, on se rend compte que, pour lui, le *song* est une manière de fusionner texte et musique, comme il l'explique par exemple dans un texte sur « L'alchimie de la musique » publié à New York en 1936 (trad. fr., op. cit., p. 267) :

« L'objectif et la signification du théâtre musical résident dans l'union entre texte et musique dans leur fusion la plus totale. C'est seulement lorsque ces deux éléments sont combinés dans le *song* qu'on peut parler de théâtre musical. Le *song* ne représente pas une simple interruption de l'action, qui pourrait très bien continuer sans lui ; il apporte une aide indispensable à la compréhension de la pièce et de sa nature, transpose les actions de la pièce à un niveau différent et plus élevé, livre sur un certain nombre de scènes un commentaire de l'action d'un point de vue humain

universel, fait sortir les personnages du cadre strict de la pièce et leur fait exprimer, directement ou indirectement, la philosophie de l'auteur. Le pouvoir de la musique permet l'extension du mouvement d'un mot et de son effet, de sorte que les valeurs du discours trouvent un complément dans le cadre de la musique. La tâche commune du poète et du compositeur consiste à veiller que le *song* ne soit pas inséré dans le texte comme un numéro, mais qu'il naisse naturellement et nécessairement de la scène concernée et qu'il passe tout aussi discrètement à l'arrière-plan. Ainsi dans le théâtre musical idéal, le dialogue revêt une qualité musicale, même quand il n'y a pas de musique, si bien que la transition du discours au *song* est naturelle. »

Dans l'esthétique gestuelle du *song*, Weill a vu le moyen d'en finir avec le déroulement continu, proprement « *durchkomponiert* », du discours musical qui constituait la marque de fabrique de l'opéra wagnérien, dont, comme Brecht, il récuse les effets proprement « stupéfiants », au sens de l'obscurcissement de la conscience que produit l'ingestion abrutissante de drogues. Mais, ceci mis à part, il est resté pour l'essentiel fidèle à l'idéal de l'oeuvre d'art totale, où la musique se voit assigner, en vertu de son « pouvoir » propre, un rôle unificateur qui lui assure un rôle prééminent dans le déroulement de l'action épique, dont elle délivre en dernière instance la signification profonde, en en homogénéisant et en synthétisant les différents aspects. A son point de vue, le type par excellence de musique gestuelle est fourni par le finale de *Don Giovanni*, qui fait surgir l'avancée du drame de ce qui, déjà, se passe dans la fosse d'orchestre, sous l'autorité souveraine du musicien qui détient les clés du spectacle.

Brecht voyait les choses tout autrement. Pour lui, le spectacle épique, dans la forme qu'il commençait à lui assigner dans la période charnière qui nous occupe, loin de réaliser une étroite fusion de ses éléments, doit les maintenir séparés, et jouer, non de leur complémentarité, mais de leur concurrence : sous la condition que soit accusé leur contraste, il parvient, non seulement à rendre compte de la crise que traverse la société à la consommation de laquelle il est offert, mais à participer activement à cette crise, en en faisant la composante principale de sa forme, un forme qui se présente alors de manière brisée, désarticulée et rompue. Il s'est expliqué clairement à ce propos au détour d'un article « Sur la musique au cinéma » (trad. fr., *Ecrits sur le théâtre*, éd. Gallimard/Pléiade, 2000, p. 720), écrit en 1942, à un moment où sa collaboration avec Weill avait depuis longtemps cessé et où il travaillait, dans un esprit tout différent, avec Hans Eisler. Y sont évoqués

« les essais, réalisés surtout dans l'Allemagne pré-hitlérienne, pour séparer les éléments de l'oeuvre théâtrale. Autrement dit, la musique et l'action étaient traitées comme des composantes totalement autonomes de l'oeuvre. Les morceaux de musique étaient manifestement introduits par montage dans l'action. Le style de jeu des comédiens se modifiait quand intervenaient des parties chantées ou quand un dialogue était souligné par la musique. L'orchestre était généralement visible et, lorsqu'il jouait, un éclairage particulier, l'intégrait aux décors. Ceux-ci composaient un troisième élément autonome, ce qui a permis d'intercaler des parties dans lesquelles musique et décors collaboraient, mais en dehors de l'action, ainsi dans *Homme pour Homme* par exemple quand une petite musique de nuit se faisait entendre alors qu'on montrait des projections. Dans l'opéra *Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny*, le même principe a été appliqué sous une forme différente ; les trois éléments, action, musique et décors, se présentaient ensemble et pourtant séparément car, dans une scène où on montre un homme qui s'empiffre à en mourir devant un tableau représentant un glouton plus grand que nature, le comédien (qui ne ressemblait pas au portrait) jouait cette ripaille suicidaire tandis qu'un chorus la décrivait par des chants ; la musique, le décor et l'acteur représentaient le même processus, chacun à sa manière. »

Les procédures du montage, ici préconisées, accusent les contrastes, dont le spectacle tire ses effets grinçants, qui suspendent l'adhésion, sans pour autant délivrer un message préfabriqué exprimant, pour reprendre les termes de Weill, « la philosophie de l'auteur », sous la forme d'un « commentaire de l'action d'un point de vue humain universel ». En effet, le but n'est pas d'édifier, mais de forcer à réfléchir en vue d'inventer les moyens qui permettent de

voir et de vivre autrement les situations représentées en résolvant les contradictions dont elles fournissent une évocation qui, au sens fort de l'expression, pose problème, en dehors de toute perspective esthétique de satisfaction et d'agrément. Encore une fois, ce que Brecht demande au spectateur, ce n'est pas de rester chapeau bas devant son œuvre en se laissant emporter par son mouvement propre, mais de remettre son chapeau sur la tête et de se préparer à intervenir activement dans le contexte dont elle est l'émanation, et, au minimum, à parvenir à une meilleure compréhension de sa nature.

Weill et Brecht s'étaient donc accordés sur la base d'un malentendu : pour le premier, le modèle gestuel du *song* était destiné à s'intégrer dans l'ensemble du spectacle dont il renforçait la cohérence sous la responsabilité de la musique qui en impulsait le déroulement ; alors que pour le second, il s'agissait, en se servant de ce même modèle, de subvertir le spectacle en l'empêchant de se refermer sur sa propre logique artistique interne, donc de le métamorphoser en contre-spectacle qui s'ouvrit sur ce qui se passe en dehors de la scène, dans la vie réelle. La récupération de la forme opératique favorisait ce malentendu, qui était à la base de son utopie propre : on comprend que, dans ces conditions, elle n'ait été qu'une phase transitoire dans l'élaboration du nouveau genre épique, et que Brecht se soit ensuite détourné de cette forme, qui l'avait intéressé en raison de ses ambiguïtés, mais dont il a vite compris que les potentialités dialectiques de retournement qu'elle recélait pouvaient tirer aussi bien vers l'arrière que vers l'avant, et qu'elle ne permettait pas de trancher significativement entre rénovation, ce qui était en fin de compte le but poursuivi par Weill dans le sillage de son maître Busoni, et innovation, la tâche qu'il s'était pour son compte assignée, et pour laquelle il était à la recherche de moyens appropriés. Ce que Brecht a retenu de ses tentatives dans la pratique du genre de l'opéra, c'est uniquement la forme du *song*, qu'il en a extraite pour l'incorporer ensuite à des spectacles d'une tout autre nature.

Venons en à présent, après avoir évoqué les problèmes qui touchent aux conditions formelles de sa représentation, au contenu épique de *Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny*, mise en perspective opératique de l'utopie (dont le livret est cité dans ce qui suit d'après la traduction de J.C. Hémerly publiée dans le tome IV du *Théâtre complet* de Brecht, éd. de l'Arche, 1956). Le titre de l'œuvre attire d'emblée l'attention sur l'une de ses caractéristiques essentielles : elle a pour sujet principal, non le drame vécu par des personnages constituant le foyer central de l'action, mais l'histoire d'une ville, dont, dans son premier tableau, elle représente la fondation, et dans le dernier, la destruction, qui se produit lorsque tous les événements qui ont eu lieu dans l'intervalle séparant ces deux moments y ont installé un complet chaos. « Mahagonny », c'est d'abord un nom inventé ne renvoyant, semble-t-il, à aucune signification assignable, qui hantait depuis un certain temps la production poétique de Brecht : toute une section des *Sermons domestiques*, parodies de cantiques religieux mêlant sarcasme et déploration, réunies en volume et publiées en 1926, est intitulée « Chants de Mahagonny » ; c'est elle qui avait servi de base à la composition du « petit Mahagonny » représenté à Baden-Baden en 1927. Ce nom évoque une cité imaginaire, image concentrée de tout un système social dont elle effectue, en même temps que la promotion, la contestation : installée dans les marges du monde réel, elle en effectue à la fois une copie conforme et la transgression. S'il y a une leçon à tirer de *Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny* au point de vue de la thématique utopique, c'est précisément la collusion de ces deux caractères. La fiction de Mahagonny, fiction bâtie en dur, ou en simili-dur, où des hommes vivent, ou croient le faire, suivant leur gré, représente concrètement, spectaculairement, la contradiction qui traverse de l'intérieur la société à laquelle cette fiction est adressée, au titre d'une image démystifiée d'elle-même, de manière à exhiber le conflit qui s'y joue entre possible et impossible : elle est un possible qui, en devenant réel, se révèle à terme impossible, condamné inéluctablement à disparaître, non en vertu d'un accident externe

à sa nature mais parce qu'il y était dès l'origine destiné. Faire d'un tel propos un sujet d'opéra est une gageure, dont la mise en œuvre devait, comme on l'a dit, déboucher sur une demi-réussite qui était aussi un demi-échec, une ambivalence dont elle avait fait, en le transposant sur un autre plan, son thème propre.

La fondation de Mahagonny, qui fait penser à la fois aux cités en toc bricolées par les aventuriers du Klondyke, dont Chaplin, en 1925, avait projeté l'image comique dans *La ruée vers l'or*, et à Las Vegas, la ville des plaisirs tarifés qui constituent son unique raison d'être, est imputée, dans le premier tableau de l'opéra, à trois malfrats traqués par les forces de l'ordre que leur errance a conduits aux limites du désert, dans un lieu qui est, au bout du monde, comme nulle part : « Willy Le fondé de pouvoir », spécialisé dans la mise au point de combinaisons malhonnêtes, « Moïse la Trinité », le gros bras de la bande, et « Madame Leokadia Begbick », déjà rencontrée dans *Homme pour Homme*, dont le nom pompeux désigne une vieille entremetteuse qui a beaucoup roulé sa bosse et, revenue de tout, dispose d'une expérience de la vie suffisante pour tirer et révéler les ficelles de l'histoire. Au bout du rouleau, acculés, les trois associés, pour se remettre à flot, adoptent l'idée mirobolante que leur propose la veuve Begbick, qui la leur fait miroiter comme « le vrai filon » :

« Fondons ici même une ville
Appelons-la Mahagonny
C'est-à-dire : Ville-Piège !
Elle s'étendra comme un piège
Où se prendront de succulents oiseaux.
Partout on peine et on travaille,
Mais ici on s'amusera... »

Ville piège, surgie de nulle part, insérée dans les marges du monde réel dont elle exploite à son avantage les lacunes, Mahagonny est la factice cité du rêve : cité des plaisirs, c'est aussi la cité de l'or dont le centre vital est l'« Hôtel de l'Homme Riche », où vont se retrouver les pigeons attirés par l'appât qui leur est tendu. Car l'affaire va très vite se révéler des plus juteuses, pour des raisons que dévoilent les partenaires de la veuve en déclamant, tout à la fin du premier tableau :

« Mais s'il y a un Mahagonny
C'est uniquement parce que le monde est mauvais
Parce que la paix ne règne pas
Ni la concorde
Et qu'on n'a jamais rien
De solide et de sûr. »

Le succès de Mahagonny s'explique par les insuffisances et les manques de la société existante à l'égard desquels elle remplit une fonction de compensation, dont on devine qu'elle est illusoire : à des gens qui ne supportent plus leur vie pénible, on offre, en vue de remédier à leur malaise, des satisfactions trompeuses, qui, à terme, se révèlent inaptes à apaiser leur faim. Le spectateur de l'opéra est ainsi confronté immédiatement au thème de la « culinarité » qui, comme Brecht l'a par ailleurs déclaré, en constitue le sujet principal. Si Mahagonny est une forme utopique, c'est donc parce qu'elle est soumise à la loi du désir, dont elle épouse entièrement la logique : elle offre une image inversée du monde réel, dont elle constitue simultanément la face d'ombre, tout aussi attirante qu'inquiétante. C'est dans ce même esprit que, à la même époque, fonctionnait la grande usine à rêve d'Hollywood, que Brecht devait plus tard côtoyer, au moment de son exil en Amérique.

L'opération menée par les trois larrons rencontre un plein succès, consigné sur le panneau où est projeté le thème du second tableau :

« Rapidement, dans les semaines qui suivirent, surgit une ville, et les premiers
« requins » vinrent s'y installer. »

Les premières arrivantes, attirées comme des mouches par le parfum de corruption et de scandale que secrète la ville fantôme, sont les membres d'une bande de tristes filles de joie conduites par Jenny qui, d'entrée de jeu, chante l'« Alabamasong », le morceau de l'opéra qui

a aussitôt connu une immense popularité et a continué à être chanté séparé du contexte auquel il appartenait à l'origine. Le texte de l'« Alabamasong », qui est ainsi au plein sens du terme un *song*, est composé directement en anglais, ce qui s'explique puisque l'action de l'opéra se déroule aux confins du territoire américain, avec des protagonistes qui appartiennent tous à ce cadre, mais néanmoins surprend dans le contexte d'un livret dont les personnages s'expriment par ailleurs continûment en allemand : est ainsi produit un effet de disparité et de rupture, voulu par Brecht dont le but est de désarticuler les formes du spectacle traditionnel, ce dont ce passage inopiné d'une langue à une autre constitue la frappante illustration. Lorsque les personnages du drame se mettent à chanter un *song*, ils sont littéralement ailleurs, comme s'ils étaient transportés dans un autre monde : cet effet est encore accusé lorsqu'ils s'expriment dans une langue différente de celle qu'ils parlent ordinairement. L'« Alabamasong » est à la fois une chanson à boire (« Oh, show us the way to the next whisky-bar ») et une cantilène déploratoire qui culmine dans un refrain nostalgique (« Oh, moon of Alabama, we now must say good-bye, We've lost our good old mamma »), dont les schèmes mélodiques, ensuite retravaillés par Weill, avaient sans doute été élaborés au départ par Brecht qui ne concevait pas sa poésie autrement que chantée : ce mixte envoûtant et détonnant de provocation et de mélancolie profonde, dont, dès ses débuts, Brecht avait repris le secret à Villon pour qui il avait une particulière prédilection, transporte de façon saisissante l'auditeur au bord de l'abîme ; en surgit la vision désespérante d'un univers surexposé, en constant déséquilibre, hanté par la perspective de l'échec, où désir et frustration se renvoient inexorablement l'un à l'autre, jusqu'à ce que mort s'ensuive. Dans un tel contexte, la recherche du profit est seule à donner « sens » à la vie : c'est sur ce constat que s'achève l'« Alabamasong » (« And must have dollars, Oh, you now why »).

La nouvelle de l'inauguration de Mahagonny se répand comme un feu de poudre, grâce aux méthodes de marketing employées par ses promoteurs, qui popularisent le mot d'ordre :

« En avant pour Mahagonny ! »

Un peu partout, le public est accroché :

« Dans les années qui suivirent, les mécontents de tous les pays affluèrent à Mahagonny, la ville d'or » (panneau du 4^e tableau).

Au nombre de ces mécontents, qui ne se satisfont pas du monde tel qu'il est, dont ils ont subi l'exploitation, et qui sont à la recherche de cet « autre chose » dont Mahagonny leur offre la fallacieuse promesse, quatre bûcherons aux mains calleuses venus de l'Alaska, Paul Ackermann, Jakob Schmidt, Heinrich Merg et Joseph Mettner (dans une autre version, ils portent des noms américanisés : Jim Mahoney, Jack O'Brien, Piggybank Bill et Toby Higgins), représentent la foule des naïfs qui cherchent comment dépenser l'argent qu'ils ont gagné à la sueur de leur front, et, ce qui témoigne de leur profonde candeur, ont été séduits par le slogan publicitaire,

« En avant pour Mahagonny !
Le vent d'Est se lève ;
Là-bas, on dit qu'il y a
De la charcuterie fine et du fromage de tête
Et pas de patron ! »

Le cinquième tableau les montre débarquant à Mahagonny, où ils sont accueillis par la veuve Begbick, qui leur fait des propositions affriolantes en leur montrant les photos de son cheptel de filles : la ville d'or, qui est aussi la ville de l'or, est un gigantesque bordel, où, à condition d'avoir de l'argent, on obtient tout ce qu'on veut. Jenny et ses six compagnes viennent en personne leur faire cette promesse :

« Nous sommes les filles de Mahagonny
Payez, et vous aurez ce qui vous plaît. »

Après avoir discuté le prix, Paul Ackermann « prend » Jenny, qui lui déclare crûment :

« Je fais tout ce qu'on me demande.

Je connais tous les Pierre, les Paul, les Jacques de l'Alaska.
Ils en ont vu de plus dures que les morts
ça les a enrichis, ça les a enrichis
et les voilà qui arrivent
les poches bourrées de banknotes
en trains spéciaux. Et pour voir quoi ? Mahagonny.
Ah, Paul, mon cher petit Paul !
Tous ces messieurs regardent mes jambes,
Ah, Paul, assieds-toi sur mes genoux
Ah, Paul, je n'ai jamais aimé
Ah, bois dans mon verre, Paul ! »

Lorsque Jenny confie à Paul, pour l'attirer : « Je n'ai jamais aimé », elle lui dit d'une certaine manière la vérité. L'amour, elle ne le connaît que sous la forme d'une denrée plus au moins comestible, mais surtout monnayable, et on peut supposer que Paul, dont la relation avec Jenny va peu à peu, sans qu'il s'en rende compte, prendre par la suite un autre tour, se trouve dans une situation comparable.

Ainsi, dès le départ, le ver est dans le fruit : ce que Mahagonny a à offrir, au prix le plus élevé possible, c'est une marchandise faisandée. Sur ce détail, la bande de l'Alaska est alertée dès son arrivée, lorsqu'elle croise une troupe de gogos déçus qui se dépêchent de repartir, au grand dam de la veuve Begbick ; celle-ci s'affaire à baisser les prix pour retenir les chalands, ce qui éveille aussitôt la méfiance de Joseph Lettner :

« Ce Mahagonny qu'on nous a tant vanté
ça ne m'a pas l'air bien cher...
ça ne me dit rien qui vaille. »

Jenny, consciente que, pour retenir Paul, il faut lui proposer le grand jeu, lui demande s'il désire qu'elle porte du linge sous sa robe. En lui répondant : « Non », Paul demande en retour à Jenny ce qu'elle désire, car, pour être comblé, il voudrait avoir le sentiment qu'il lui plaît à titre personnel. Jenny se dérobe à cette demande qu'elle juge, à juste titre, incongrue :

« Il est peut-être trop tôt pour en parler. »

Il reste que cet échange bourré de sous-entendus a donné à leur relation une orientation imprévue : il ne va pas pouvoir s'agir d'une simple transaction commerciale, d'où toute donnée affective serait absente. D'ailleurs, à Mahagonny, les affaires vont de plus en plus mal : on a beau leur faire des prix de plus en plus bas, les clients désertent en masse. La veuve Begbick et ses compères se lamentent :

« (Begbick, Willy, Moïse)
Ah, ce Mahagonny
Ça n'a rien donné.
(la veuve Begbick)
Je ne sais plus que faire ! Ils me demandent tous quelque chose et je n'ai plus rien
à leur donner. Qu'est-ce que je pourrais bien leur donner, pour qu'ils restent ici et
me fassent vivre ? »

Pris dans cette ambiance déprimante, Paul et ses compagnons sont eux aussi gagnés par l'envie de repartir. Ce malaise s'exprime, dans le huitième tableau, à travers le refrain obsédant :

« Mais quelque chose manque ! (*Aber etwas fehlt*) »

Cette formule avait beaucoup frappé Ernst Bloch, qui en avait fait la devise emblématique de sa réflexion sur l'utopie. Le passage de *Mahagonny* où elle apparaît est cité dans le paragraphe 42 du *Principe Espérance* (trad. fr., éd. Gallimard, 1982, t. II, p. 560) :

« (Heinrich)
On oublie.
(Paul)
Mais il manque quelque chose.
(Jakob, Heinrich, Joseph)
Merveilleuse est la douceur du soir
Merveilleux les propos qu'échangent les hommes.

(Paul)
Mais il manque quelque chose.
(Jakob, Heinrich, Joseph)
La paix qui règne ici n'a pas d'égale
Le calme est un bonheur, la concorde un régal.
(Paul)
Mais il manque quelque chose.
(Jakob, Heinrich, Joseph)
Merveilleuse, la vie simple et les joies pures
Et la grandeur de la nature !
(Paul)
Mais il manque quelque chose. »

Bloch avait été tellement intéressé par ce passage de la pièce de Brecht qu'il l'a évoquée à nouveau au cours d'un entretien radiophonique qu'il a eu en 1964 avec Adorno (dont une traduction française est reproduite dans le n° 949 de la revue *Europe*, mai 2008). Selon l'interprétation personnelle qu'il en propose, ce qui donne son sens à l'élan utopique, c'est une inquiétude, liée à l'obscur pressentiment que, dans le monde tel qu'il se présente immédiatement, ça ne va pas comme ça, quelque chose fait défaut, il n'est pas indispensable de préciser quoi : c'est pourquoi l'espérance utopique, dont la dimension est essentiellement nostalgique, diffère d'un espoir calculé sur des bases rationnelles, qui se dirigerait vers des buts nettement identifiés ; mais elle se ramène à un besoin de changement dont les attendus n'ont pas besoin d'être précisés pour qu'il impose son urgence, sous la forme d'une insatisfaction globale dont le contenu demeure indéterminé. Si l'utopie est l'expression d'un désir, ce qui est sa définition même, c'est parce qu'elle traduit la conscience d'un tel manque, d'où sourd l'incitation à aller voir ailleurs, donc la nécessité d'un dépassement de l'état factuellement présent : c'est de là que le « principe espérance » tire l'essentiel de son contenu. De ce point de vue, l'utopie, bien loin de se définir positivement et de correspondre à des intentions dont le contenu puisse être affiché en clair, est marquée par une profonde négativité, dont il n'est pas du tout acquis qu'elle puisse jamais la surmonter.

Dans le texte de Brecht, c'est Paul Ackermann qui exprime ce sentiment négatif, alors que ses camarades, davantage fatalistes ou enclins aux compromis, seraient disposés à se contenter de ce qu'on leur offre, et à se fondre dans la masse des indifférents qui n'éprouvent pas le besoin du changement. Ils trouvent que Paul déraile, et ils tentent de réfréner son désir de bouger dont ils ne comprennent pas les motivations :

« (Jakob, Heinrich, Joseph)
Tu es complètement cinglé, Paul !
(Jakob)
Non, tu ne peux pas faire ça, Paul !
(Jakob, Heinrich, Joseph)
Tu commences à exagérer,
Paul, ça va mal finir !
(tous trois hurlent)
Et puis, on va te casser la figure
Pour que tu redeviennes un homme.
(Paul, calme)
Mais, les gars, je n'ai aucune envie d'être un homme.
(Joseph)
Bon, maintenant que tu as dit ce que tu avais sur le cœur, tu vas gentiment rentrer
avec nous à Mahagonny.
(Ils le ramènent vers la ville) »

Paul n'a aucune envie d'être un homme, entendons un homme comme les autres, perdu au milieu du troupeau, comme une sorte de Monsieur Tout-le-Monde, *everyman* ou *Jedermann* : il veut, comme on dit, se réaliser pleinement, et, sa prise de contact avec Jenny l'a confirmé dans ce sentiment, il éprouve une certaine difficulté à y parvenir, même à Mahagonny où il est venu chercher, sinon le bonheur, du moins une abondance de plaisirs destinés à apaiser sa soif

d'autre chose ; d'où un désir de fuite, dont il ne sait pas où il va pouvoir le mener, ce qui n'empêche qu'il s'impose à lui fortement. Mahagonny n'a réussi qu'à le conforter dans son désir d'en vouloir plus, tout en laissant ce désir inassouvi.

On commence à mieux comprendre les raisons de l'insatisfaction de Paul en entrant, au neuvième tableau, dans le hall de l'Hôtel de l'Homme Riche, où sont accrochés de nombreux écriteaux d'interdiction, comme « Prière de ménager mes chaises », « Ne faites pas de tapage », « Evitez les chants inconvenants », rédigés par la tenancière de l'établissement, la veuve Begbick que Paul surnomme aussitôt « Madame défense de ». A Mahagonny tel que l'ont conçue les forbans qui en ont fait, tel un gigantesque attrape-nigauds, la ville-piège, une toile dans laquelle les déçus de la vie viendraient se prendre en y laissant les bank-notes accumulés à la sueur de leur front, un certain ordre, l'ordre de l'exploitation, continue à régner, ce qui en fait un prolongement du monde ordinaire et de ses contraintes, dont il présente une figure concentrée, peut-être même aggravée. C'est pourquoi ses mirobolantes promesses se révèlent fallacieuses : une fois installé à Mahagonny, on découvre qu'on n'y est pas mieux qu'ailleurs, en tous cas que les choses ne s'y passent pas vraiment différemment. Paul réagit violemment à cet état de chose :

« Retenez moi ou je fais un malheur !
Parce que je m'embête dans ce sale trou !
Ah, tout votre Mahagonny, jamais ça ne rendra
Un homme heureux
Parce que c'est trop calme
Parce qu'il y a trop de concorde
Et beaucoup trop de choses solides et sûres. »

Mahagonny ne parvient pas à répondre correctement au besoin réel dont elle est issue, à savoir ce sentiment d'inquiétude, de frustration généralisée et de malaise qui conduit à désirer autre chose : ce sentiment, elle le reproduit en en déplaçant le point d'application, ce qu'elle fait en vue de le canaliser plutôt que de le satisfaire. Faut-il en conclure que le projet sur lequel elle a été bâtie, lorsqu'il rencontre ses limites, telles que celles-ci sont vivement ressenties par Paul, signale l'échec de l'utopie, un miroir aux alouettes dont les fausses séductions trahissent aussitôt leur caractère éphémère ? Mahagonny, née de la volonté d'avoir plus que ce qu'ont à offrir les conditions réelles de l'existence, est-elle trop utopique, en ce sens que la possibilité d'évasion qu'elle promet ne procure qu'une ivresse illusoire, dont on se réveille avec une gueule de bois carabinée, ce qui incite à se tourner d'un autre côté pour trouver une solution au problème posé par l'aliénation humaine ? Ou bien ne l'est-elle pas assez ? La Mahagonny de la veuve Begbick et de ses acolytes n'est-elle pas qu'un simulacre d'utopie, dont elle présente seulement une version atrophiée, caricaturale, qu'il s'impose alors de rectifier, en y injectant ce qui lui fait encore défaut ? Avec cette interrogation, s'opère un tournant dans le déroulement de l'action de la pièce, au moment où se fait jour, avec la découverte que « quelque chose manque », le besoin d'aller plus loin encore dans le sens indiqué par l'utopie, afin d'en explorer jusqu'au bout les possibilités, ce que le mirage de la ville-piège, une lamentable tentative de diversion, a été incapable de faire.

Pour que ce tournant ait lieu, il faut la rencontre entre deux séries causales indépendantes. La première correspond à la prise de conscience d'un individu isolé, Paul Ackermann, qui, lucidement, se rend compte qu'il a été floué, et réagit à cette situation en adoptant une attitude de refus, dont la portée est uniquement négative, ce qui a pour conséquence qu'elle est sans prise réelle : elle se résume en un sentiment de révolte qui reste enfermé dans sa tête, et ne trouve d'autre moyen de s'exprimer qu'une violence verbale ou d'assez vaines gesticulations. Pour aller plus loin, ce qui nécessite de faire passer cette protestation sur un autre plan, il faut un contexte favorable, donc que soient réunies des conditions exceptionnelles ne relevant pas d'une décision individuelle : ces conditions sont offertes, au dixième tableau de la pièce, par l'arrivée inopinée d'un typhon, dont l'approche

menace d'une complète destruction la ville de Mahagonny, dont on imagine qu'elle n'a pas été bâtie sur des fondations bien solides. Un chœur collectif de déploration étale la terreur suscitée par cette menace :

« (Tous)
Oh, funeste journée !
La ville de la joie
Va être rasée !
Des ouragans fondent des montagnes
La mort surgit de l'océan.
Oh, funeste journée !
Où trouver un mur qui m'abrite ?
Une caverne où me cacher ?
Oh, funeste journée,
Cruel destin ! »

Sur un plan symbolique, cette venue de l'ouragan signifie deux choses. D'une part, elle rappelle que toutes les initiatives humaines prennent place dans un environnement naturel indifférent, tendanciellemment chaotique, qui à tout moment peut se révéler hostile en se déchaînant contre elles : ce thème d'origine poétique est omniprésent dans les *Sermons domestiques* d'où est en partie issu le projet de l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*. Mais, par ailleurs, le risque de destruction qu'elle fait fondre sur Mahagonny n'est pas totalement extérieur à son ordre propre : le typhon, c'est aussi la crise, par exemple la crise économique et financière, dont la possibilité hante un régime social fondé sur le mensonge et l'exploitation, qui, exposé à succomber à ses propres contradictions, ne peut perdurer indéfiniment. De ce point de vue, la pièce de Brecht se révèle pour nous d'une assez criante actualité.

C'est comme si l'approche de la catastrophe finale crevait un abcès, ce qui est le sens du panneau indicatif du onzième tableau :

« Au cours de cette nuit d'épouvante, un simple bûcheron du nom de Paul Ackermann découvrit les lois de la félicité humaine. »

Au moment où s'offre la perspective d'une apocalypse, le temps est comme suspendu : on s'installe dans une marge d'attente où, exceptionnellement, les limites ordinaires étant franchies, tout paraît imaginable, même l'impossible. Tout d'abord, les yeux se dessillent. Paul est le premier à comprendre que l'approche du danger a une valeur irremplaçable de révélation :

« Vois-tu
Ainsi va le monde :
De paix et de concorde, point...
Mais des ouragans, oui,
Et si ça ne suffit pas, des typhons :
De même pour l'homme :
Il faut qu'il détruise tout.
Qu'avons-nous besoin d'ouragan ?
Le typhon le plus dévastateur
Est bien moins terrible que l'homme
Quand il cherche à se divertir. »

Car le principal ennemi de l'homme, c'est lui-même : des dérives dans lesquelles il est entraîné, il porte l'entière responsabilité, et il est vain qu'il cherche à s'y dérober ; pour lui, se divertir, c'est à la fois édifier contre ce qui le terrifie une barrière protectrice qui se révèle à terme illusoire, et préparer les conditions qui rendent effectif l'objet de cette terreur. Pascal dirait dans son langage : l'homme est grand *et* misérable, grand dans sa misère, grand de sa misère, misérable pour les mêmes raisons que celles qui font sa grandeur. De cela, Paul prend conscience avec une acuité sans pareille :

« Pourquoi construire des tours hautes comme l'Himalaya
Si on ne peut pas les abattre
Pour faire rigoler les copains ?

Il faut tordre ce qui est droit
Et ce qui est trop haut
Doit mordre la poussière !
Nous n'avons pas besoin d'ouragan
Nous n'avons pas besoin de typhon :
Ce qu'ils peuvent faire d'effrayant,
Nous pouvons le faire
Nous pouvons le faire
Nous pouvons le faire nous-même. »

L'homme, perdu dans les replis d'un monde absurde, est voué à l'infinité, c'est-à-dire à la négation, à la destruction de tout ce qui existe, y compris lui-même : là est son véritable pouvoir, dont il faut qu'il prenne sur lui d'user sans réserve. D'où se dégage cette leçon : tout étant permis, il est interdit d'interdire. Sur ce thème, Paul entonne le chant « contre la séduction » (*gegen Verführung*), repris littéralement des *Sermons domestiques*, dont il constituait le chapitre final :

« Ne vous laissez pas séduire...
Ne vous laissez pas conter
Que la vie est peu de chose.
Buvez la vie à grands traits
Il sera toujours trop tôt
Quand vous devrez la quitter.
Ne vous laissez pas rouler... »

Ne vous laissez pas traîner
Aux corvées aux galères.
De quoi donc auriez-vous peur ?
Vous pourrez comme les bêtes
Après la mort le néant...

S'il y a une pensée
Que tu ne connais pas
Pense cette pensée.
S'il t'en coûte de l'argent, ta maison même,
Pense-la, pense-la !
C'est ton droit !... »

Au fond du désespoir, la libération : sous les pavés, la plage. Les « lois de la félicité humaine » que Paul Ackermann vient de découvrir se résument dans l'affirmation du pur droit naturel : ce que tu peux faire, fais-le, sans te laisser embarrasser par de vaines contraintes, par des préjugés illusoire, par de fausses pudeurs ; un disciple de Stirner ajouterait : fonde ta cause sur rien ! Et l'utopie véritable, foncièrement différente de celle dont la ville-piège offre le lamentable spectacle, c'est celle qui se conformerait à ce programme radical d'émancipation.

Cette vérité corrosive n'a pu s'imposer qu'en profitant du moment exceptionnel d'illumination procuré par la menace du typhon. Or celui-ci, après s'être approché tout près de Mahagonny, la contourne et s'en éloigne, au soulagement général. Les gens chantent :

« Oh, miraculeux salut !
La ville de la joie est épargnée.
L'ouragan est passé à haute altitude
La mort a regagné les océans.
Oh, miraculeux salut ! »

Que va-t-il alors se passer ? Les choses, comme si de rien n'était, vont-elles pouvoir reprendre leur cours antérieur ? Non, comme on l'apprend en lisant le panneau sur la présentation duquel s'achève le douzième tableau :

« Depuis ce jour, la devise des gens de Mahagonny fut : « Tout est permis » ainsi qu'ils l'avaient appris au cours de la nuit d'épouvante. »

Paul a donc réussi à faire prévaloir son point de vue. Alors se met en place un nouveau système d'existence qui confère à la perspective utopique une orientation différente : celle-ci consiste à s'en remettre entièrement à la loi du désir, sans consentir à en rabattre sur ses exigences. L'énoncé de ce programme est entonné en chœur au début du treizième tableau :

« Premièrement, se remplir la panse
Deuxièmement, faire l'amour
La boxe vient ensuite
Enfin se saouler, c'est la loi.
Mais avant tout n'oublie pas
Que tout est permis ici-bas. »

On s'empresse de mettre en œuvre les différents articles de ce mirobolant projet. D'abord, « Manger ». On assiste à une scène de goinfrerie générale. Tout le monde s'empiffre. Jakob Schmidt, l'un des compagnons de Paul Ackermann, déclare au moment où il se met à dévorer son troisième veau :

« Et ce n'est qu'un début :
Je finirai par me manger moi-même. »

C'est ce qui finit effectivement par arriver : il succombe d'indigestion. Sa mort est célébrée par un chant collectif :

« Voyez, Schmidt est mort !
Voyez quelle félicité
Quelle insatiabilité
Se lisent sur son visage !
Parce qu'il s'est gavé tant qu'il a pu
Parce qu'il n'a jamais pu être repu...
Il n'a jamais capitulé. »

Jakob Schmidt est allé jusqu'au bout de sa faim, qui s'est révélée inépuisable : il s'est, si on peut dire, sacrifié à son désir dont il est devenu le glorieux martyr.

Cette expérience décourageante aurait dû dissuader d'aller plus loin dans l'exécution du programme. Il n'en est rien, et on passe aussitôt au deuxième point : « L'amour ». Au tableau quatorze, on voit des hommes faire la queue à la porte d'un bordel apparemment bien achalandé. Et, surprise, on retrouve, filtrant les arrivants à la porte, une représentante de l'ancien régime, la veuve Begbick qui s'est rapidement adaptée au nouveau mode de vie collectif dont elle a tout de suite compris qu'elle pourrait tirer le plus grand profit. Parmi les clients de l'établissement, il y a Paul, venu retrouver Jenny, qui exerce manifestement sur lui une particulière attraction. Au cours d'une scène d'une grande beauté nostalgique, ils célèbrent poétiquement leur furtive rencontre en la comparant à celle de deux oiseaux qui traversent ensemble le ciel, sans se faire d'illusions sur la durée de leur union dont ils ressentent intimement le caractère éphémère. Où vont-ils de concert ? « Nulle part », ils le savent bien. Ils se sont réfugiés provisoirement dans un no man's land qu'il leur faudra bientôt quitter. Ce bref moment de détente va coûter très cher à Paul, comme on l'apprendra par la suite.

Le troisième point du programme utopique de la Nouvelle Mahagonny est : « Se battre ». Au cours du quinzième tableau, on assiste à un tournoi de boxe, au cours duquel s'affrontent Joseph Lettner et Moïse la Trinité, qui, à la suite de la veuve Begbick, a fait sa réapparition, ainsi que Willy le Fondé de Pouvoir. Les parieurs se bousculent. Heinrich Merg, peu confiant dans les capacités de son ami Joseph, mise son argent sur le représentant du parti opposé, Moïse, dont la force brutale l'a impressionné : l'important n'est-il pas de faire fructifier son capital, et ceci peut-on dire à tout prix ? Paul, lui, reste fidèle à son ancien compagnon de travail, ce qui prouve qu'il n'a pas encore dénoué ses liens antérieurs, ni renoncé à tout sentiment humain, ce qui va le perdre. Le combat, inégal, tourne rapidement à la boucherie : Joseph, assommé par Moïse, tombe frappé à mort, ce qui amuse énormément le public, enchanté d'en avoir eu, avec ce spectaculaire K. O., pour son argent. Paul, navré, fait

ses adieux à son ami qui n'a pas survécu à l'exécution du programme selon lequel « Tout est permis ici-bas », y compris les mauvais coups.

On en vient alors au quatrième point : « Se saouler ». Le seizième tableau se déroule dans une taverne où Paul offre une tournée générale pour célébrer la mémoire de Joseph Lettner. Les gens boivent et reboivent, jusqu'au moment où la veuve Begbick apporte l'addition qui est particulièrement salée. Paul n'a pas d'argent pour payer, et propose à Jenny de s'enfuir avec lui. Tout d'un coup, il ressent l'envie de retourner en Alaska, où les choses sont moins frelatées qu'à Mahagonny, dont il découvre un peu tard qu'elle ne peut apporter que de fausses satisfactions à ses désirs. S'ensuit une séquence miraculeusement poétique au cours de laquelle, montés sur une table de billard qu'ils transforment en bateau, comme pourraient le faire des enfants qui jouent, Paul et Jenny miment leur départ pour le pays de leurs rêves, où ils pourraient jouir d'une liberté véritable. Les gens les entourent en riant de les voir ramer imperturbablement dans le vide. Cette navigation imaginaire s'achève brutalement lorsque Moïse la Trinité, le tueur de Joseph qui est aussi le videur de l'établissement dirigé par la veuve Begbick, vient rappeler à Paul qu'il faut qu'il paye. Celui-ci essaie d'emprunter, d'abord à Heinrich Merg, le seul de ses anciens compagnons qui soit resté en vie, puis à Jenny : ils se détournent de lui. Jenny chante un *song* déchirant, dans lequel est concentrée l'expression de la solitude humaine, dont voici le second couplet :

« Messieurs, mon ami me disait,
En me regardant dans les yeux :
« Ce qui compte sur terre, c'est l'amour ! »
Et : « Ne songe pas au lendemain. »
Oui, l'amour, c'est facile à dire :
Mais tant qu'on vieillira tous les jours
On ne s'occupera pas de l'amour
On voudra profiter du temps qu'on a.
Un homme n'est pas un bœuf !
Comme on fait son lit on se couche
Personne ne peut rien pour personne
Si quelqu'un marche, ce sera moi
Mais c'est toi qui seras piétiné. »

Si tout est permis, logiquement, c'est chacun pour soi : « Comme on fait son lit on se couche » et « Personne ne peut rien pour personne ». Paul n'est pas indifférent à Jenny, mais elle ne peut pas s'offrir le luxe de faire spontanément confiance à ses sentiments personnels, car elle sait d'expérience que, comme Paul est en train, un peu tard, de le découvrir, vient toujours le moment où il faut régler la note, dont le montant peut se révéler exorbitant.

Paul n'a pas d'argent : il va falloir qu'il « paie », en une tout autre monnaie. Il est arrêté, enchaîné, dans l'attente du jour terrible de son « jugement ». Celui-ci, bien sûr, est une parodie, comme l'annonce le panneau du dix-huitième tableau, ainsi libellé :

« Les tribunaux de Mahagonny en valaient bien d'autres. »

Le procès est monté par des promoteurs, la bande à Begbick, qui en font un spectacle de foire dont l'entrée est payante : tous les prétextes sont bons pour amasser du profit. Avant que soit examiné le cas de Paul Ackermann, on acquitte, après un juteux marchandage, un criminel avéré. Paul, qui a vite compris comment fonctionne la justice à Mahagonny, se tourne vers Heinrich Merg, qui s'est enrichi en misant contre son ami Joseph Lettner à l'occasion du combat de boxe :

« S'il te plaît, Heinrich, donne-moi cent dollars
Pour que je sois jugé avec humanité. »

Il s'attire cette réponse :

« Paul, en tant qu'homme tu m'es cher
Mais l'argent, c'est une autre affaire. »

Les affaires sont les affaires : ce précepte est plus que jamais valable dans un environnement social où tout est permis. Dans l'acte d'accusation dressé contre Paul par la veuve Begbick

figure, à côté de son défaut de paiement, une charge pour le moins étonnante : il a séduit une « innocente jeune fille », Jenny, qui se présente elle-même à la barre en tant que plaignante. A la suite d'un débat contradictoire au cours duquel Heinrich, qui n'a pas perdu tout respect humain, intervient pour la défense de Paul, le verdict est prononcé par le trio infernal de Begbick, Moïse et Willy :

« Tu es condamné à mort, Paul Ackermann
Pour manque d'argent
Ce qui est bien le plus grand crime
Qu'on puisse commettre sur terre !
(Tempête d'applaudissements) »

Le dix-neuvième tableau montre Paul dans sa prison, attendant l'exécution du jugement, comme l'annonce le panneau de présentation :

« Exécution et mort de Paul Ackermann. Sans doute de nombreux spectateurs ne verront-ils qu'à regret la scène qui suit, où l'on assiste à l'exécution de Paul Ackermann. Mais nous ne pensons pas que ces mêmes spectateurs auraient pour autant consenti à payer pour lui. Tel est de nos jours le prestige de l'argent. »

La mise à mort de Paul devrait logiquement, c'est du moins ce qui se passe dans le théâtre culinaire, susciter terreur et pitié chez des spectateurs payants qui, pour se distraire, ont suivi son drame personnel en s'identifiant momentanément à lui. L'inscription rédigée par Brecht et projetée sur le fond de la scène a à cet égard valeur de provocation : elle incite à se demander si cette terreur et cette pitié, à tous égards feintes, peuvent réellement être prises au sérieux. Les consommateurs du spectacle plaignent Paul, ce qui témoigne de leur grandeur d'âme, sans rien leur coûter : mais auraient-ils fait quelque chose personnellement pour le sauver ? Là est la question véritable que soulève la représentation, qui n'est pas faite seulement pour être regardée de l'extérieur, en restant confortablement installé dans son fauteuil sans s'impliquer dans son déroulement. D'où cette adresse au public : réfléchissez bien ! remettez votre chapeau sur la tête ! demandez-vous jusqu'à quel point vous êtes vous-mêmes responsables de ce qui arrive à Paul, qui d'ailleurs pourrait fort bien vous arriver à vous-mêmes, dans un monde où les affaires sont les affaires et où comme on fait son lit on se couche, car personne ne peut ou ne veut rien faire pour personne ! La terreur et la pitié sont des sentiments des plus gratifiants, qui dispensent d'une solidarité effective, pour laquelle il faudrait prendre des risques. Bien sûr, l'auteur n'attend pas du public qu'emporté par un élan émotionnel il saute sur la scène pour délivrer Paul, qui n'est après tout qu'un héros de théâtre, qui se relèvera pour venir saluer à la fin de la pièce : mais, en sens exactement réciproque, il fait effort pour que ce soit le spectacle lui-même qui franchisse les limites de la rampe, et déferle dans la salle de manière à perturber en profondeur ceux qui y sont installés en se figurant qu'ils ne sont pas personnellement concernés par les enjeux du drame, ce qui est une illusion de leur part.

Avant de monter sur la chaise électrique, Paul fait paisiblement ses adieux à Jenny et à Heinrich : il leur demande de ne pas lui en vouloir, de garder un bon souvenir de lui. Il est moins conciliant envers ses bourreaux, vers lesquels il se tourne en leur demandant :

« Vous ne savez pas qu'il y a un Dieu ? »

Un Dieu à Mahagonny ? Bien sûr qu'il y a un Dieu à Mahagonny, réplique la veuve Begbick qui, pour lui répondre, fait représenter devant lui par Jenny et un groupe de quatre comparses le « jeu-de-Dieu-à-Mahagonny », un assez extraordinaire échange dont le texte figurait déjà dans les *Sermons domestiques* et qui avait été mis en musique dans le cadre du *Mahagonny Songspiel* de 1927. C'est Moïse la Trinité qui joue le rôle de Dieu. Dans le jeu, Dieu descend du ciel pour reprocher aux gens de Mahagonny leur vie d'infamie. Lorsqu'il les menace de l'enfer, ils lui répondent en chœur :

« Par un matin gris et pluvieux
En plein whisky
Voilà que tu viens à Mahagonny
En plein whisky
Et que tu commences !

Que personne ne bouge !
Grève générale. Tu ne peux pas
Nous traîner en enfer
Même en nous traînant par les cheveux :
En enfer, nous y sommes depuis toujours ! »

Il n'est pas besoin de croire, comme les personnages des *Frères Karamazov*, que « si Dieu n'existe pas, tout est permis ». Car il se peut très bien que Dieu existe : même dans ce cas, il demeure qu'il doit rester impuissant devant le déchaînement des passions humaines, qui, par elles-mêmes, ont réussi à faire de la terre un enfer. Donc, « en enfer, nous y sommes depuis toujours », et c'est pourquoi il n'y a pas à se gêner pour accomplir les actes les plus terribles. Freud, dont Brecht était à l'époque un lecteur, dirait : le monde humain, déchiré entre les forces adverses d'Eros et de Thanatos, n'a d'autre loi que celle qui résulte de leur interminable affrontement. C'est ce dont Paul se rend compte, trop tard :

« Maintenant, je vois clair : quand je suis venu dans cette ville pour m'y payer du plaisir avec mon argent, j'ai signé mon arrêt de mort... Me voici assis sur cette chaise, et je n'ai toujours pas vécu. C'est moi qui ai dit : chacun doit prendre son couteau et se tailler sa part du gâteau. Mais le gâteau était pourri ! La joie que j'ai achetée n'était pas de la joie, et la liberté que j'ai obtenue contre de l'argent n'était pas la liberté. J'ai mangé et je ne suis pas rassasié, j'ai bu et cela m'a donné soif... »

La parenthèse utopique se referme ainsi sur une immense déception. La seule loi du désir ne suffit pas à amender le monde humain. Faut-il en conclure qu'il est inamendable et qu'il n'y a aucun espoir d'échapper à son enfer ? La question doit être posée, et c'est vers sa formulation que tend le texte rédigé par Brecht : pourquoi le monde humain est-il pourri ? Quelles sont les véritables causes de sa défectuosité, qui le rend inacceptable tel qu'il est ? L'expérience traumatisante vécue par Paul apporte un élément de réponse : ce qui fait du monde un enfer, c'est le règne souverain et perturbateur de l'argent, qui empoisonne tout, à commencer par l'amitié et l'amour. L'erreur de Paul, lorsque, sous le signe de la devise « Tout est permis », et à la faveur du moment d'égarement provoqué par la menace du typhon, il a emprunté la voie de l'utopie, c'est de ne pas en avoir tenu compte, ce qui l'a détourné de s'attaquer aux vraies causes.

Le tableau final fait voir Mahagonny, symbole de l'enfer humain, incendiée par ses conflits internes qui vont finir par la consumer entièrement. La scène est traversée dans le plus grand désordre par des manifestants porteurs de pancartes aux libellés contradictoires. Celles-ci résument l'état d'esprit qui, sous l'influence des meneurs dont la tête pensante est la veuve Begbick, prédomine à Mahagonny :

« POUR LA VIE CHÈRE
TOUS CONTRE TOUS
POUR LE MAINTIEN DU CHAOS DANS NOS VILLES
POUR QUE DURE L'ÂGE D'OR »

L'âge d'or, dont les fondateurs de Mahagonny font miroiter l'illusion, c'est la perpétuation de l'exploitation, au profit de ceux qui en tirent les bénéfices exclusifs, sans se gêner aucunement : pourquoi le feraient-ils alors que s'ouvre devant eux, avec le consentement général, une voie royale ? Les différents cortèges finissent par s'entendre sur une déclaration qui constitue le mot de la fin du spectacle :

« Vous ne pouvez rien ni pour vous ni pour nous ni pour personne. »

Avec cette formule désespérante, la boucle est bouclée : *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* a raconté l'histoire d'un échec. Cet échec, c'est celui de l'utopie, qui a été impuissante à tenir ses promesses, tout simplement parce qu'elle n'a pas remis en question sur le fond les mécanismes sur lesquels repose le fonctionnement du monde social réel : c'est pourquoi l'ordre nouveau qu'elle a prétendu instaurer a été aussi facilement récupéré par les fauteurs du désordre auquel elle cherchait à remédier.

La leçon de l'expérience utopique est donc négative, ce qui signifie que tout est à reprendre sur de nouvelles bases : dans les considérations qu'ils ont consacrées au

« socialisme utopique », dans des textes dont Brecht était en train de prendre connaissance au moment où il composait *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, Marx et Engels expliquaient que la conscience utopique représente une conscience foncièrement prématurée, qui ne dispose pas encore des moyens de comprendre les conditions réelles de la conjoncture à laquelle elle est confrontée et dont elle ne fait que signaler, sous forme de pressentiment, les insuffisances, à savoir le fait que « quelque chose manque ». Mais alors, comment dépasser ce stade ? Le texte de Brecht ne le dit pas, parce que c'est aux spectateurs eux-mêmes de le découvrir, et tout d'abord de se le demander, avec la conviction que cette interrogation les concerne intimement. De ce point de vue, l'utopie a quand même servi à quelque chose : elle a à la fois déblayé le terrain pour de nouvelles entreprises, et révélé l'urgence de s'y engager, en prenant des risques, sans garantie de succès, sans promesse radieuse de lendemains qui chantent. On peut s'étonner, et admirer, que Brecht soit parvenu à faire d'un tel message le thème d'un opéra, à contre-pied de toutes les orientations du genre dont il a entrepris le détournement : il est normal que, d'emblée, le public ait été fâché par ce spectacle qui se refusait obstinément à emporter leur adhésion, une tentation que n'avait entièrement réussi à déjouer la tentative précédente de Brecht et de Weill dans le genre de l'opéra, *L'Opéra de quat'sous*. En composant *Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny*, Brecht a trouvé le moyen de parler de l'utopie à l'opéra, en la faisant parler, ou plutôt chanter, dans ce cadre pour lequel elle était peut-être trop faite, plutôt que pas assez : de là les ambiguïtés de cette expérience singulière, que ses incertitudes mêmes rendent d'autant plus intéressante.

©Pierre Macherey