

## **Soho ou les exaltés du vice et de la vertu** *L'Opéra de quat'sous*

Alain-Martin Richard

---

Number 140 (3), 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65295ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Richard, A.-M. (2011). Review of [Soho ou les exaltés du vice et de la vertu / *L'Opéra de quat'sous*]. *Jeu*, (140), 39–43.

## *L'Opéra de quat'sous*

TEXTE **BERTOLT BRECHT** / MUSIQUE **KURT WEILL** / TEXTE FRANÇAIS **RENÉ-DANIEL DUBOIS**

MISE EN SCÈNE **MARTIN GENEST** / SCÉNOGRAPHIE **MICHEL GAUTHIER** / COSTUMES **ÉLÈNE PEARSON**

ÉCLAIRAGES **CAROLINE ROSS** / MARIONNETTES **PIERRE ROBITAILLE**

L'ORCHESTRE D'HOMMES-ORCHESTRES **BRUNO BOUCHARD, GABRIELLE BOUTHILLIER, JASMIN CLOUTIER,**

**SIMON DROUIN, SIMON ELMALEH ET DANYA ORTMANN**

AVEC **BERTRAND ALAIN, JOËLLE BOURDON, JONATHAN GAGNON, ISRAËL GAMACHE, VALÉRIE LAROCHE,**

**VÉRONIKA MAKDISSI-WARREN, OLIVIER NORMAND-LAPLANTE, PATRICK OUELLET, JEAN-SÉBASTIEN OUELLETTE,**

**LUCIEN RATIO, ANDRÉE SAMSON ET KLERVI THIENPONT.**

COPRODUCTION DU **THÉÂTRE DU TRIDENT** ET DE **PUPULUS MORDICUS,**

PRÉSENTÉE AU GRAND THÉÂTRE DE QUÉBEC DU 19 AVRIL AU 14 MAI 2011.

ALAIN-MARTIN RICHARD

# SOHO OU LES EXALTÉS DU VICE ET DE LA VERTU

Lorsque le public de Québec se lève en bloc à la fin et applaudit à tout rompre en une clameur unanime, on comprend pourquoi le *Dreigroschenoper* du duo Weill-Brecht avait fait un tabac de tous les diables en cette mémorable soirée du 31 août 1928 au Schiffbauerdamm de Berlin. Au célèbre duo qui a battu tous les records de représentation théâtrale au cours du siècle dernier, il faudra désormais joindre les noms des deux collectifs Théâtre Pupulus Mordicus et l'Orchestre d'Hommes-Orchestres (L.ODHO). À la mise en scène, un Martin Genest au meilleur de sa forme qui, avec cette production, s'inscrit comme un incontournable dans le paysage théâtral au Québec.

La matière de *l'Opéra de quat'sous* reste d'une actualité criante : la corruption de la police, le cynisme ambiant, le faux-semblant, la supercherie, l'hypocrisie des sectes sous couvert de religion, la naïveté bon enfant des criminels à la petite semaine, les jeux de pouvoir... Depuis sa création au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, les thèmes et les propos joyeusement provocateurs de cet « opéra des gueux » ont conservé la même force et soulevé la même joie. C'est que nous sommes ici dans le carnavalesque, dans cette métaphore du monde où les rôles sociaux sont inversés, où les

rois sont hués et les mécréants adulés l'espace d'un grand rire libérateur. Mais encore fallait-il transposer l'outrance et le vaudeville rabelaisien du texte de Brecht en une lecture cabaretiste renouvelée.

L'univers baroque de L.ODHO<sup>2</sup>, soutenue par la scénographie de Michel Gauthier, les mécanismes baroques de Pierre Robitaille et les costumes d'Élène Pearson, se déploie en trois zones qui vont se contaminer tout au long du spectacle. La première s'articule autour d'un mât sur lequel grimpent et s'activent les musiciens. À ce grand mât s'agglutinent un piano, un tapis persan, d'autres instruments et des plateformes de travail accessibles par une échelle. La deuxième zone est une camionnette mobile, accessoire polymorphe qui sera tour à tour le repaire de Peachum et de Macheath, la prison d'Old Bailey, l'échafaud, le bordel, l'écurie de la noce... Et la troisième zone est un mur fait de pianos droits qui nous tourment le dos et dont nous ne dirons rien de plus, sinon qu'elle aussi nous réserve un plaisir explosif.

1. La première du *Beggar's Opera* de John Gay a eu lieu en 1728. *Die Dreigroschenoper* de Brecht a été créée exactement deux siècles plus tard en 1928.

2. Le site de L.ODHO donne un bon aperçu du travail de ce collectif de musiciens performeurs qui trafiquent des musiques et les jouent dans une scénographie débordante d'idées folles, <[www.lodho.com/](http://www.lodho.com/)>.



*L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht, mis en scène par Martin Genest (Théâtre du Trident, 2011). © Vincent Champoux.



Aux affiches et écriteaux qui meublaient les murs de la mise en scène originale de 1928 et qui agissaient comme autant d'outils de distanciation, Genest a substitué un écran de surtitres où s'afficheront des didascalies pour le public, l'invitant à réagir en certaines circonstances comme dans les *shows* télévisés ou à chanter avec les interprètes en suivant le texte qui y déroule. Ailleurs, les comédiens descendront dans la salle, tendant une main crasseuse pour recueillir quelque obole ou pour y rythmer une chanson au son des rares sous ramassés lors de la quête initiale. Macheath viendra flirter avec une spectatrice. Tous procédés pour ébrécher le quatrième mur et emporter le public dans une complicité totale. Cette stratégie du metteur en scène vient en quelque sorte amplifier l'ambivalence qui traverse les joyeux personnages brechtiens : le double discours de Tiger Brown, les supercheries bibliques de Peachum et Macheath, les mensonges de Lucy, la trahison de Jenny, la glorification du bordel comme image idyllique où le souteneur peut battre sa putain dans un grand élan amoureux, car, comme le chante Jenny : « Il me prouvait sa flamme en me rouant de coups. »

Martin Genest dit s'être inspiré de l'univers déjanté, carnavalesque et chaotique d'Emir Kusturica<sup>3</sup>, pour imprimer à la fable du truand ennobli une courbe résolument festive où la jeune chair, se nomme-t-elle Jenny ou Lucy ou Polly, se consomme en même temps que la bonne chèrre. Le tout dans une atmosphère goguenarde, où les arguments du bien et du mal se confondent en une inversion réversible entre bourgeoisie et truanderie, où les us des uns sont copiés par le mauvais goût des autres, où la Bible est la source, hélas ! bien mince, des slogans des gueux de Soho, où canaille et bonne société se combattent comme en un miroir déformant. *L'Opéra de quat'sous* tient la promesse de son metteur en scène et explose telle une fulgurance dans le dynamisme des comédiens, la précision des chansons, la savoureuse interprétation musicale de L.ODHO. La scène frétille d'un mouvement continu comme on imagine les rues grouillantes de Londres, les ruelles, les places où se côtoient le peuple et la pègre, où les riches ignorent les clochards, où la morale passe après la bouffe, où les brigands pillent joyeusement pour préparer la noce du violeur, voleur et assassin Captain Macheath avec Polly, la fille révoltée du pieux et non moins rusé Peachum, lequel brandit sa Bible comme une arme universelle, plaçant toujours la morale de son côté.

### Une jeune distribution efficace

Le texte de Brecht actualisé par la plume de René-Daniel Dubois et le foisonnant imaginaire de Martin Genest et ses complices se conjuguent ici en une adéquation parfaite. Il faut souligner la rigueur de chaque geste et surtout la puissante

3. Le réalisateur serbe a marqué son territoire burlesque et festif avec des films comme *Le Temps des glans* et *Underground*, cette immense allégorie où dérivent des orchestres fanfares qui injectent de la joie dans la douleur du monde.



*L'Opéra de quat'sous*,  
mis en scène par  
Martin Genest  
(Théâtre du Trident,  
2011).

SUR LA PHOTO :  
Bruno Bouchard,  
Jean-Sébastien Ouellette,  
Klervi Thienpont,  
Lucien Ratio,  
Olivier Normand-Laplante  
et Valérie Laroche.  
© Vincent Champoux.

interprétation des rôles-titres. Bertrand Alain défend Peachum avec aplomb et rigueur, une justesse dans la voix, un langage corporel à la Napoléon – le port altier des petites personnes – d'une grande crédibilité. Il est tout ce qu'on peut attendre d'un *preacher* maître des trottoirs et des places publiques, défiant la loi et Macheath, lâchant son armée de gueux sur la cité : vindicatif, rusé, fourbe, autoritaire et sans pitié. Jean-Sébastien Ouellette présente un Macheath adorable, séducteur, retors à souhait, un truand qui assume son amoralité comme une partie de plaisir, une délectation dans le vice et la vertu, une intelligence démoniaque à manipuler ses semblables pour une jouissance immodérée des biens de ce monde : sexe, alcool, violence, argent et bonne bouffe. Les femmes de Macheath (Valérie Laroche/Polly, Véronika Makdissi-Warren/Jenny, Klervi Thienpont/Lucy) s'entredéchirent avec conviction. Elles assument toutes trois à la fois l'amour et la haine, la jalousie et la vengeance, le pardon et la réconciliation avec une grandeur d'âme touchante. Qu'elles soient lascives ou enragées, malades de jalousie ou soudainement amoureuses, elles donnent à leur personnage une vigueur et une énergie communicative qui placent le spectacle dans une juste perspective : la parodie de nous-mêmes. C'est que ces personnages, veules ou méchants, primitifs ou raffinés, convaincus de leur droit (Macheath) ou remplis de doutes (Tiger Brown), nous ressemblent terriblement. Malgré leur jeune âge, les comédiens parviennent à rendre leurs personnages crédibles, même si on aurait souhaité un peu plus de volupté chez ces jeunes dames, volupté par ailleurs soutenue

par les tableaux périphériques des musiciens et autres personnages au bordel.

### **Des complices envoûtants**

L'univers fourmillant et débridé de Genest se construit en osmose avec des complices de longue date, si bien qu'il devient presque impossible de nommer avec précision les apports singuliers. On pourrait parler d'un agglomérat où les propositions de chacun se magnifient en dialogue avec les autres. Mais malgré le chaos et l'esprit baroque qui habitent la scène, à moins que ce ne soit à cause de cela justement, la proposition brechtienne devient lumineuse. La force du texte et sa pertinence prennent leur appui sur un chassé-croisé de petits miracles qui maintiennent l'esprit en éveil. Les marionnettes et autres bidules animés de Pierre Robitaille, comme cette procession en l'honneur du couronnement de la reine, non seulement ajoutent une dimension ludique, mais viennent greffer au texte un environnement *augmenté* encore plus vaste. Que l'on songe aussi à ce chariot des gueux, magnifique pièce qui condense une foule sur quelques pieds carrés. Lorsqu'on le pousse, ces personnages montent et descendent, simulant un mouvement de masse. Robitaille illustre ainsi l'envahissement de la cité par la horde de clochards estropiés.

Le jeu du baroque kusturicien souhaité par Genest convient parfaitement à l'imaginaire de L.ODHO : instruments trafiqués,

univers bariolé, surdimensionné et désaxé. Les musiciens jouent et interviennent dans le déroulement du texte, grimpent au mât, induisent un mouvement continu tout en donnant une interprétation remarquable. C'est une des forces du collectif polymorphe québécois d'inventer des arrangements qui sont toujours une redécouverte des grands classiques<sup>4</sup>. Musiciens émérites et polyvalents, les membres de L.ODHO habitent la scène bien au-delà de leur seule musique. Avec leurs instruments, ils explorent en paléontologues les dimensions potentielles du corpus weillien. À preuve cette dactylo à baguette surgie d'une armoire mémorielle endormie. Ou encore cette scène irrévérencieuse d'une lubricité géniale où ils créent, tout en jouant, une scène extraordinaire et mémorable, un tableau vivant de baise orgiaque à multiples partenaires : un pur délice. Enfin, mentionnons le travail remarquable d'Élène Pearson, dont les costumes amplifient les personnages dans leurs aspects les plus notables : guenilles et soutanes, uniformes et bustiers, escarpins et bottes cloutées, striant la scène de couleurs vives, pétillantes comme les perles textuelles qu'ils déversent à torrents sur la scène. Aucun personnage n'est unidimensionnel, et les costumes affirment cette complexité qui les détermine.

### Trois axes

Trois axes ressortent clairement de la lecture que donne Genest du Soho d'avant-guerre. Trois axes qui transcendent le temps comme autant de vérités fondamentales qui sont les assises même de l'humanité, car, comme dit le dicton, quand il y a de l'homme, il y a de l'hommerie. Et cette hommerie, c'est le sexe, la religion et la corruption.

Dans cet opéra des bas-fonds, la sexualité (*Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit*<sup>5</sup>) omniprésente et obsessive, soit-elle décriée (Peachum) ou souhaitée et étalée (Mackie et ses femmes), occupe en filigrane l'espace physique et psychologique de la pièce. Polly rêve de perdre sa virginité, éblouie par l'ennemi numéro un, par cette bête lubrique qui ne pense qu'à cela, ce bandit sans peur et sans reproche, qui voltige d'une femme à l'autre, cueillant les fruits où bon lui semble. La sexualité est une force qui ébranle les assises de la bourgeoisie<sup>6</sup>. Elle est la force instinctive qui soulève le monde. Sur la sexualité, la morale n'a aucune prise. Le discours de Polly, qui entend domestiquer Macheath, se dissoudra dans le vide, alors que le surineur descend parmi le public et séduit une spectatrice, n'écoulant plus que d'une oreille distraite le beau discours emprunté à la rhétorique hypocrite de papa Peachum. Le deuxième axe serait la religion, pas comme spiritualité mais plutôt comme système d'endoctrinement, comme fourberie qui

trompe tous les hommes de bonne foi. La foi de Peachum est utilitaire, elle lui permet d'afficher un cynisme total envers les discours creux de l'Église. Il s'en sert pour arriver à ses fins, mais ne se fait plus aucune illusion sur le discours vide que les écrits sacrés véhiculent. Devant la misère du monde et la nécessité des gueux, il présente la religion comme un luxe pour affabulateurs. Car il faut d'abord manger, ensuite vient la morale. L'immoralité dans ces conditions est une arme de survie.

Et enfin la corruption, cette tare congénitale qui exclut *de facto* la pureté comme vertu humaine. Figure emblématique de l'ancien soldat qui, dans les guerres coloniales, adorait transformer les « races étrangères » en steak tartare, le fantasme Tiger Brown du *Kanonensong* incorpore cette corruption au sein de la police. Il vient lui-même avertir son copain Macheath, assassin et chef de bande, qu'il ne peut plus rien faire pour lui. Les bons et les méchants sont identiques, mais ils se regroupent sous des chapeaux différents. Voilà leur seule dissemblance. Les bons s'habillent d'une honorabilité que les autres ne peuvent endosser parce que, justement, ils manquent de classe, comme le reproche Macheath à ses voyous de service.

Ces trois axes majeurs placent d'emblée l'œuvre de 1928 dans une actualité cinglante. Les *preachers* et autres sectes, la sexualisation de la vie quotidienne par la mode et le Web, la corruption endémique dans tous les pays et tous les secteurs de l'activité économique définissent encore et toujours l'état des lieux. Si l'on ajoute à cela l'amoralité et la recherche du profit, il faut bien reconnaître que la critique parodique du capitalisme et de la bourgeoisie que Brecht faisait à la veille du jeudi noir de 1929 est aujourd'hui toujours aussi percutante. En plaçant sa mise en scène dans le ludisme abrasif du burlesque, Martin Genest nous propose un *Opéra de quat'sous* qui devrait s'inscrire en lettres dorées au panthéon du théâtre au Québec.

Car il y a dans le carnavalesque même une distanciation ludique où le plaisir nous permet de mieux supporter ce que la raison ne peut que condamner. Il y a ici un effet cabaret où il vaut mieux rire des tares que nous ne pouvons corriger que de tenter par tous les moyens d'éradiquer les forces obscures qui semblent diriger le monde. Brecht lui-même, après ses jeunes pièces ludiques et décapantes, empruntera bientôt le chemin de la raison pure, où il cherchera autrement à changer ce monde qu'il ne peut plus désormais que désavouer : pour lui, il y aura 1939, l'exil et enfin les questions existentielles du Berliner Ensemble, dans une RDA qui rétrécissait. Si aujourd'hui le Trident confie à Genest la mise en scène de *l'Opéra de quat'sous*, c'est qu'il faut bien reconnaître que toutes les pièces didactiques du monde n'ont jamais modifié profondément nos comportements. Il semblerait qu'en deçà de la raison pure, il y ait quelque chose comme la catharsis qui emprunte souvent la voie du rire et du plaisir brut. Ce à quoi cette version enlevée et jubilatoire nous convie. ■

4. Mentionnons ici les spectacles sur Tom Waits, Schubert (*la Jeune Fille et la Mort*) et Kurt Weill dont ils préparent une nouvelle mouture pour 2012.

5. « Ballade de la dépendance sexuelle » (traduction).

6. Ce thème récurrent dans la dramaturgie allemande sera repris avec force dans le *Marat-Sade* (1963) de Peter Weiss, entre autres.