

Les ballades de François Villon et le Dreigroschenoper

Autor(en): **Frey, Daniel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **4 (1961)**

Heft 3

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869863>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LES BALLADES DE FRANÇOIS VILLON

ET LE

DREIGROSCHENOPER

Que Bertolt Brecht ait subi dans son œuvre poétique et dramatique les influences de divers poètes, qu'il ait été fasciné surtout par François Villon, personne ne saurait le contester. Il existe dans les premières œuvres de Brecht (1918-1928) et particulièrement dans certaines pièces et dans certains poèmes un esprit Villon, dont nous essayerons de dégager quelques traits. Mais c'est à l'examen des ballades du poète français reprises dans le *Dreigroschenoper* que nous consacrerons la majeure partie de notre étude. Brecht a-t-il plagié l'illustre auteur de la *Ballade des Pendus*, s'est-il contenté d'en imiter l'esprit, quelles transformations a-t-il fait subir au texte allemand des œuvres de Villon dont il s'est inspiré, ce sont les questions auxquelles cette étude cherche à répondre.

Les ballades de Villon ne sont pas les seules sources du *Dreigroschenoper*. Il faut mentionner aussi le nom de John Gay, dont le drame, l'*Opéra des Gueux*¹, est le principal modèle de l'*Opéra de quat' sous*. Un exégète allemand, Cécilie Tolksdorf, a tenté de cerner en une étude d'ensemble les rapports entre l'œuvre de Gay et celle de Brecht, mais l'auteur n'aborde que superficiellement le problème des chansons en vers qui figurent dans les deux opéras². La cause de cette lacune est facile à comprendre : aucun chant de la version définitive

¹ John GAY, *The Beggar's Opera*, écrit en 1727, publié à Londres en 1791. Il en existe une traduction allemande, *Die Bettler-Oper*, que Brecht n'a pas pu utiliser pour son travail, parue en 1928 à Mayence.

² Cécilie TOLKSDORF, *John Gays « Beggar's Opera » und Bert Brechts « Dreigroschenoper »*, Dissertation 1932, Rheinberg, 1932. Ce travail ayant à notre sens une valeur assez contestable, l'on fera bien de consulter l'étude plus limitée mais du point de vue de la critique littéraire beaucoup plus solide de Kurt SCHUMACHER in *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*, Berlin, 1955, pp. 218 et sq.

du *Dreigroschenoper* (à quelques exceptions près) n'est directement imité des passages lyriques du *Beggar's Opera*, car Gay fournit à Brecht un modèle pour son drame seulement, Villon des matériaux pour certains de ses poèmes. Les sources de l'*Opéra de quat' sous* sont donc doubles et nettement distinctes l'une de l'autre.

A ces dernières s'ajoutent tous les thèmes de l'inspiration personnelle de Brecht, les chansons et les scènes, dont on ne peut retrouver l'origine ni chez Villon ni chez Gay. C'est le cas pour les deux tiers environ des poèmes du *Dreigroschenoper*. Nous n'en parlerons pas ici.

Le fait que Brecht ait préféré pour son opéra les poèmes de Villon à ceux du dramaturge anglais est significatif. Il révèle chez l'auteur une orientation d'esprit particulière et montre quel caractère poétique il a cherché à imprimer à son œuvre. Brecht ne s'est pas libéré d'emblée de l'influence poétique de John Gay. Parmi les premières esquisses de l'opéra (qu'il ne nous est malheureusement pas permis de reproduire ici) nous trouvons des poèmes directement inspirés des textes de l'auteur anglais. Ainsi, l'un d'entre eux, que Brecht a composé avec sa collaboratrice Ruth Berlau dans un premier manuscrit de l'opéra et qu'il n'a pas gardé pour la version définitive que nous connaissons, malgré ses traits nettement brechtiens (la façon de prendre le public à partie, le goût de la parodie) ne nous trompe pas sur son origine. Ses images nous viennent d'une chanson de l'*Opéra des Gueux*, dont nous citons ici l'original anglais :

*Virgins are like the fair flow'r in its lustre,
Which in the garden enamels the ground ;
Near it the bees in the play flutter and cluster
And gaudy butterflies frolic around.*

*But when once pluck'd 'tis no longer alluring,
To Covent Garden 'tis sent (as yet sweet).
There fades, and shrinks, and grows past all enduring,
Rots, stinks, and dies, and is trod under feet.*¹

Ce style fleuri et imagé qui est en partie celui de la poésie pastorale anglaise évoquant des idylles de bergers dans un univers arcadien², Brecht sait mal s'en accommoder. La comparaison entre la fleur et la vierge, une allusion au « merveilleux mois de mai » paraissent mièvres sous la plume de celui qui a adopté dès ses premiers essais un style

¹ *The Beggar's Opera in English Theatre*, vol. XII, publié à Londres après 1814, p. 11 (Bibliothèque de Genève S 1281).

² Voir C. TOLKSDORF, *op. cit.*, p. 5.

résolument mordant et réaliste et qui écrira, en remplacement peut-être de ce poème, le « Anstatt-dass-Song » :

*Wo ist dann das « Wenn du wohin gehst, geh ich auch wohin,
Johnny ! »
Wenn die Liebe aus ist und im Dreck du verreckst ?¹*

Mais si nous osons comparer des textes de Gay et de Brecht, nous n'oublions cependant pas que l'Angleterre du XVIII^e siècle était fort différente du Berlin des années 1920 à 1930. Et cette différence joue le plus grand rôle dans l'œuvre qui nous intéresse.

Quant aux poèmes de la version publiée actuellement², les traces de l'influence de John Gay y sont rares et peu visibles. Mentionnons le « Duo de la Jalousie » (« Das Eifersuchtsduett »³) qui imite par sa forme un passage en vers du *Beggar's Opera*. Polly et Lucy échangent un bref dialogue chanté :

POLLY : *I'm bubbled.*
LUCY : *I'm bubbled.*
POLLY : *Oh, how I'm troubled !*
LUCY : *Bamboozled and bit !*
POLLY : *My distresses are doubled⁴, etc.*

Et ces deux couplets, où domine le thème de la jalousie :

LUCY : *Why, how now, Madam Flirt ?
If you thus must chatter,
And are for flinging dirt,
Let's try who best can spatter,
Madam Flirt ?*

POLLY : *Why, how now, saucy jade ?
Sure the wench is tipsey ?
How can you see me made (to him)
The scoff of such a gipsey ?
Saucy jade !⁵ (to her)*

¹ Bertolt BRECHT, *Stücke*, Berlin, 1955 (Suhrkamp), vol. III, p. 22.

² Brecht n'aimait pas les versions définitives. Il corrigeait et transformait sans cesse ses textes. On peut en juger en comparant les versions du *Dgo* dans l'édition citée des *Stücke* et celle des *Versuche*.

³ *Dreigroschenoper*, *op. cit.*, pp.89-91.

⁴ *Op. cit.*, p. 34.

⁵ *Id.*, p. 35.

J. Gay sait manier la plume avec virulence. Voilà qui était propre à plaire à Brecht et ce qu'il a imité dans son duo, où les chutes abruptes des deux strophes chantées par Polly et Lucy,

...
Wenn da so 'n Mistvieh auftaucht !
Lächerlich !

rappellent celles de Gay: « Madam Flirt ? » ou « Saucy jade ! ». Mais il n'est pas possible ici de parler d'une imitation littérale du texte anglais.

Un autre passage du *Dreigroschenoper* révèle une parenté plus éloignée encore avec le *Beggar's Opera*. Il s'agit des deux quatrains qui introduisent, chez l'un et l'autre auteur, le premier acte. Peachum constate la malhonnêteté des gens et déplore leurs fautes. Mais il y a une grande distance entre le

Through all the employments of life,
Each neighbour abuses his brother...¹

de Gay et le

Verkauf deinen Bruder, du Schuft !
Verschacher dein Eheweib, du Wicht !²

de Brecht. Celui-là expose une situation d'un point de vue moral, celui-ci interpelle le spectateur d'une manière brutale et concrète.

Brecht n'a donc imité d'une façon précise aucun texte en vers du dramaturge anglais³ et l'esprit même des quelques poèmes qu'il reprend se distingue très nettement de l'original. Gay dans ses poèmes cherche à échapper à la réalité, à échapper au drame le plus souvent par des symboles empruntés à une nature idyllique ou par des considérations morales. Il commente l'action et divertit. Brecht, au contraire, par des images empruntées au monde des objets, par des termes qui cernent de la manière la plus concrète possible l'objet ou l'acte, tendant à les remplacer, cherche à accentuer et à faire éclater les contradictions du drame. Il divertit bien entendu aussi, mais il force le spectateur à commenter. Villon, direct et populaire, va lui ouvrir la voie mieux que Gay.

¹ *Op. cit.*, p. 5.

² *Dgo, op. cit.*, p. 10.

³ Dans le drame, par contre, les exemples d'une imitation textuelle abondent mais leur examen nous entraînerait trop loin.

Il reste peu de documents sur la naissance du *Dreigroschenoper*. Les recherches demeurent incertaines. Il n'est ainsi pas possible de savoir si le nombre des poèmes inspirés par Villon a augmenté d'une esquisse à l'autre. Ceux que nous connaissons ne se trouvent pas tous dans les premiers manuscrits, mais cela ne signifie rien. Ils ont pu être perdus. En revanche, que Brecht ait laissé de côté des poèmes de John Gay et deux ballades originales, le fait reste indubitable.

De l'une de ces dernières, dont le titre n'est pas sans faire penser à Villon, *Maria, Fürspecherin der Frauen*, Brecht n'a conservé que les huit vers de l'acte II. Macheath doit quitter Polly et la jeune femme, invoquant la Vierge, commente amèrement cette séparation :

*Hübsch als es währte
Und nun ist's vorüber
Reiss aus dein Herz
Sag « leb wohl », mein Lieber !
Was hilft all dein Jammer —
Leih, Maria, dein Ohr mir ! —
Wenn meine Mutter selber
Wusste all das vor mir ?¹*

Peut-on découvrir ici une lointaine influence de Villon ? Peut-être oserons-nous y voir quelque parenté avec la « Ballade pour prier Notre-Dame ». Mais les intentions demeurent nettement différentes. Villon adresse à la Vierge une prière de caractère grave. Chez Brecht tout est satire et parodie. Parmi les vers inédits que nous ne pouvons citer ici, l'élément formel caractéristique de la ballade, la répétition du même vers à la fin de chaque strophe, reste le principal objet de l'imitation².

Nous avons surtout voulu montrer jusqu'à présent que Brecht, avant de rédiger l'œuvre que nous connaissons, a fait une série de travaux d'approche. Il s'est dégagé de l'influence poétique de John Gay. Il a éliminé des poèmes d'inspiration personnelle ; mais l'on peut déjà déceler dans ces derniers une présence de Villon. Voyons maintenant notre auteur se tourner résolument du côté du poète français.

Des quelque seize chants, Songs, Moritat, ballades et couplets en vers de l'*Opéra de quat' sous*, six sont empruntés à François Villon. Kurt Schumacher, l'un des meilleurs biographes de Brecht, en

¹ *Op. cit.*, p. 72.

² Un autre poème inédit, peu intéressant, « Ballade von den Ladies », se situe dans une scène, « Im Tintenfisch-Hotel », que Brecht reprendra plus tard dans le *Dreigroschenroman*.

mentionne les principaux dans son ouvrage de critique littéraire et se livre à un très rapide travail de comparaison¹. Nous essayons ici de compléter ce travail. Pour ce faire, nous nous efforcerons de ne pas reproduire les passages qui figurent déjà dans l'étude du critique marxiste ; nous citerons, par contre, le plus abondamment possible les autres textes pour éviter au lecteur la peine de recourir aux sources et parce que nous pensons aussi qu'aucun commentaire philologique ne peut remplacer la lecture comparée des poèmes eux-mêmes.

Au problème de l'influence exercée par Villon sur Brecht s'ajoute un problème très délicat de traduction en allemand des ballades françaises.

Brecht connaissait très mal les langues étrangères. C'est la raison pour laquelle il s'est constamment entouré de collaborateurs et surtout de collaboratrices qui lui ont traduit les textes dont il avait besoin. Nous pensons à Elisabeth Hauptmann, qui a traduit le texte de Gay ; et Brecht aurait, dit-on, au fur et à mesure, composé son propre opéra.

Ainsi l'auteur du *Dreigroschenoper*, qui ne connaissait pas le français, n'a pas pu lire les ballades dans le texte original. Il a utilisé la seule traduction allemande existant à l'époque, celle de K. L. Ammer². Ainsi toute imitation ou toute copie demeure liée au texte du traducteur. Il n'appartient pas à cette étude de faire le procès de K. L. Ammer ; cela nous conduirait d'ailleurs aussitôt au problème de toute traduction poétique. Traduire Villon en allemand, cela peut paraître une gageure. Ammer s'est montré un traducteur honnête, qui n'a pas modifié dans l'ensemble le sens de l'original. S'il n'est pas parvenu à rendre en allemand tout l'esprit et la poésie de Villon (loin de là), la faute ne doit pas lui être imputée entièrement. Les différences fondamentales entre les deux langues en sont la principale cause. Ammer a transformé, *volens nolens*, le sens profond des œuvres de Villon et Brecht, à son tour, a imprimé au texte d'Ammer sa très forte personnalité, s'éloignant ainsi encore plus de l'esprit de l'original français. En revanche, si l'on considère la forme même de la langue, l'on constate souvent un phénomène inverse : Brecht, doué d'un sens plus aigu de la poésie que Ammer, a redonné, sans le vouloir, à ses ballades une fraîcheur et une originalité plus authentiques et plus proches de Villon que celles des traductions qui l'ont inspiré. Nous le verrons plus loin.

¹ *Op. cit.*, pp. 229 et 242 à 246.

² Cette œuvre dont une petite édition privée a paru, sauf erreur, en 1909, a été rééditée à l'instigation de Brecht lui-même chez Kiepenheuer à Berlin en 1930, sous le titre : *François Villon, « Balladen »*. Il existe depuis 1931 une autre traduction due à Paul Zech ; voir K. SCHUMACHER, *op. cit.*, p. 555, note 72.

Brecht a été un grand admirateur de François Villon. Certains traits l'ont particulièrement envoûté : ceux du poète vagabond, qui a connu une enfance, puis une jeunesse difficiles et misérables,

*François Villon war armer Leute Kind
Ihm schaukelte die Wiege kühler Föhn*¹

ceux du poète et brigand, un brin anarchiste, mal compris par le bourgeois qu'il tente d'épater, profitant de lui sans scrupule et arrogant à son égard,

*Er lernte früh den Stein auf andre schmeissen
Und sich auf anderer Leute Häuten wälzen*²

ceux de l'ennemi des prêtres et de l'Eglise, qui n'a jamais eu à attendre de bénédiction divine,

*Er konnte nicht an Gottes Tischen zechen,
Und aus dem Himmel floss ihm niemals Segen*

mais qui a connu le plus souvent les menottes des gendarmes,

*Die Polizei brach früh der Seele Stolz
Und doch war dieser auch ein Gottessohn.*

A travers ces vicissitudes l'âme de Villon est restée (selon Brecht) vivante, jetant, comme le fait le poème de l'auteur du *Dreigroschenoper* lui-même, un ironique défi à la société :

*Doch seine freche Seele lebt wohl noch
Lang wie dieses Liedlein, das unsterblich ist*³.

L'ensemble du portrait est autant celui que se faisait l'auteur de lui-même, ou celui auquel il aurait voulu être semblable, que l'image de Villon.

A l'époque du *Dreigroschenoper* nous rencontrons Brecht à Berlin, fréquentant des artistes, des poètes, des musiciens aux tendances non-bourgeoises, plus exactement anti-bourgeoises. L'artiste se place d'emblée sur un plan, non pas révolutionnaire, mais d'agressivité, d'opposition à la bourgeoisie. Il affiche des dehors excentriques et est ainsi l'un des meilleurs défenseurs de cette « Schnoddrigkeit » et de cette « Frechheit » que l'on connaît à la population berlinoise des années vingt à trente. Il paraît donc naturel que Brecht ait choisi comme modèle un poète de la trempe de Villon et avec lui le Rimbaud de *Une Saison en Enfer*, John Gay, Georg Büchner, qui tous (mis à

¹ *Vom François Villon in Hauspostille*, Suhrkamp, Berlin, 1951, p. 35.

² *Id.*, p. 36.

³ *Id.*, p. 37.

part peut-être Rimbaud) se sont élevés d'une manière particulièrement mordante contre la société de leur époque. L'âge de ces écrivains joue un rôle important. Tous sont encore jeunes, comme Brecht à l'époque de l'*Opéra de quat' sous*, lorsqu'ils écrivent les œuvres qui ont inspiré notre auteur. Villon, on le sait, est mort à trente et un ans et Brecht n'en a pas encore trente quand il rédige son opéra. La jeunesse, tel est le premier trait commun aux deux poètes.

L'auteur ne s'est pas caché (comment l'aurait-il pu ?) d'emprunter des vers aux ballades de Villon. Il l'avoue dans le sonnet qui introduit la nouvelle édition des traductions de K. L. Ammer en 1930,

Ich selber hab mir was herausgenommen...¹

Les détracteurs de Brecht, ou ceux qui l'ont peut-être mal compris, ne se sont pas fait faute de l'accuser de plagiat. Citons Cäcilie Tolksdorf : « Dass Brecht nicht immer seine volle Kraft einsetzte, beweist die Tatsache, dass er an Stellen, wo es ihm gerade auskommt, einfach fremde Dichter zitiert ; im Stile eines anderen schreiben, könnte die gleiche seelische Lage, die gleiche Art des Erlebens andeuten ; aber einen fremden Dichter, hier Villon, ohne Aenderung sprechen zu lassen an eigener Statt, weist bei allen inneren Aehnlichkeiten Brechts und Villons doch allzusehr auf Oberflächlichkeit und Bequemlichkeit »².

Citons d'abord Brecht, répondant à ceci qu'il n'a repris que quelques lignes de Villon : « Diese Ballade enthält, wie auch andere Balladen der Dreigroschenoper, einige Zeilen François Villons in der Uebersetzung K. L. Ammers³. » Ce qui est vrai⁴.

Souvenons-nous, c'est le deuxième argument que nous utilisons pour infirmer l'idée de plagiat, que Brecht ne considère pas la création poétique comme le fait d'un individu mais comme l'œuvre d'un groupe. Le dramaturge s'est entouré de collaborateurs qui l'ont aidé à rédiger son texte. Pourquoi n'aurait-il pas eu aussi le droit d'utiliser des œuvres poétiques ? L'écrivain cherche à se distancer à la fois de l'objet et de soi-même. Pour s'aider dans sa démarche, il choisit entre autres moyens celui de citer autrui. Ajoutons que cette méthode de travail lui a permis d'éviter les écueils du lyrisme exacerbé, qui battait

¹ *Op. cit.*, p. 5.

² *Op. cit.*, p. 55.

³ *Anmerkungen zur Dreigroschenoper, op. cit.*, p. 153.

⁴ Nous avons compté que sur les quelque six cents vers qui forment la partie lyrique de l'opéra, vingt-cinq seulement ont été littéralement copiés dans la traduction d'Ammer et vingt et un ont été imités et modifiés. Ajoutons à cela quelques expressions empruntées çà et là au traducteur. Le total des emprunts n'atteint pas le 10 % de l'ensemble.

son plein dans la littérature bourgeoise et expressionniste des premières décades du XX^e siècle chez Wedekind, Barlach, Kaiser, Johst, Toller, Leonhard.

Il ne s'agit enfin guère de plagiat car, que les influences soient directes ou indirectes, la perspective dans laquelle Brecht a composé ses ballades se distingue clairement de celle où Villon a placé les siennes. Nous allons le voir.

Nous avons retrouvé la trace de Villon dans six ballades du *Dreigroschenoper*. Nous les citons ici avec leurs sources dans l'œuvre de Villon et dans les traductions de K. L. Ammer.

1. *Die Zuhälterballade* (p. 78) s'intitule chez Villon *Ballade de la Grosse Margot* et chez Ammer *Ballade von Villon und der dicken Margot* (p. 99).
2. *Die Ballade vom angenehmen Leben* (p. 84) est une imitation de *Les Contredits de Franc Gontier* (p. 100)¹ mais le titre allemand est déjà de Ammer (p. 92).
3. Le *Salomo-Song* (p. 115) reprend quelques vers de la *Double Ballade* (p. 66), en allemand *Ballade von den Torheiten der Liebe* (p. 61).
4. Les deux couplets qui, chez Brecht, ne portent pas de titre — *Nun hört die Stimme...* (p. 125) et *Jetzt kommt und seht...* (p. 128) — sont inspirés par le texte de *Epistel an seine Freunde in Balladenform* (p. 25), intitulée chez Villon *Epître à ses amis* (p. 145).
5. Le quatrain *Hier hängt Macheath...* (p. 132) ne porte lui non plus aucun titre. Il est très nettement repris du *Quatrain* (p. 151) de Villon, traduit en allemand sous le titre explicatif de *Vierzeiler, den Villon machte, als er zum Tod verurteilt wurde* (p. 27).
6. Enfin la grande ballade du finale *Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte leistet* (p. 136), est formée de deux textes de Villon : de l'*Épithaphe Villon* (p. 151) (ou *Ballade des Pendus*) et de la *Ballade de Merci* (p. 120). Brecht a donné à l'ensemble le titre allemand de la deuxième, *Ballade, in der Villon jedermann Abbitte leistet* (p. 115), mais ne s'est pas embarrassé de celui de l'*Épithaphe* : *Grab-schrift in Form einer Ballade, die Villon für sich und seine Kumpane gemacht, als er erwartete, mit ihnen gehängt zu werden* (p. 28).

Voyons une fois à titre d'exemple les trois versions d'une ballade de Villon. Schumacher cite dans son ouvrage (p. 243) la deuxième strophe de la *Zuhälterballade*. Nous en citerons ici la première,

¹ Ed. cit. page suivante, note 1.

en la faisant précéder du texte français de la *Ballade de la Grosse Margot*¹ :

*Si j'aime et sers la belle de bon hait,
M'en devez-vous tenir ni vil ni sot ?
Elle a en soi des biens à fin souhait.
Pour son amour ceins bouclier et passot ;
Quand viennent gens, je cours et happe un pot
Au vin m'en fuis, sans démener grand bruit ;
Je leur tends eau, fromage, pain et fruit.
S'ils payent bien, je leur dis : « Bene stat ;
Retournez-ci, quand vous serez en ruit,
En ce bordeau où tenons notre état ! »*

Voici le texte de la traduction² :

*Wenn ich die Kleine schon seit je beschützt,
So seid mir dessenthalb nicht bös gewillt,
Denn mir gefällt die Art, die sie besitzt,
Um ihretwillen trag ich Dolch und Schild.
Wenn Leute sie besuchen kommen, flüchte
Ich mich zum Wein und rühre mich nicht mehr
Und biete ihnen Wasser, Brot und Früchte,
Und wenn sie gut bezahlen, sag ich : « Herr !
Kommt recht bald wieder, wollt ihr Liebe schmausen,
In dem Bordell, in dem wir beide hausen ! »³*

Brecht écrit :

*In einer Zeit, die längst vergangen ist
Lebten wir schon zusammen, sie und ich
Und zwar von meinem Kopf und ihrem Bauch.
Ich schützte sie und sie ernährte mich.
Es geht auch anders, doch so geht es auch.
Und wenn ein Freier kam, kroch ich aus unserm Bett
Und drückte mich zu'n Kirsch und war sehr nett
Und wenn er blechte, sprach ich zu ihm : Herr
Wenn sie mal wieder wollen — bitte sehr.
So hielten wir's ein volles halbes Jahr
In dem Bordell, wo unser Haushalt war.⁴*

¹ François VILLON, *Œuvres complètes*, éd. de la Guilde du Livre, Lausanne, 1959, p. 105.

² L'ouvrage ne se trouve pas à la BCU. On peut l'obtenir à la Bibliothèque de Genève sous la cote Sa 6054.

³ *Op. cit.*, p. 99.

⁴ *Op. cit.*, pp. 78 et 79.

Il ne nous appartient pas de faire l'analyse de la traduction de Villon. Toute comparaison avec l'original serait défavorable à K. L. Ammer, dont le texte rend très mal, voire nullement, la fraîcheur malicieuse de la ballade française, son ironie mordante sous des aspects bonhommes, la concision de son style. Le texte de Brecht n'y parvient pas mieux (et pour cause !) mais acquiert, par sa valeur propre et nouvelle, une supériorité manifeste sur l'œuvre du traducteur.

Faisons une première distinction. Villon (-Ammer) présente un moment de son existence qui le touche encore au moment où il écrit. Au contraire, Macheath et sa partenaire Jenny s'engagent délibérément dans une voie épique. Ils répètent par exemple au début de chaque strophe avec une grandiloquence forcée et en modifiant légèrement la phrase à chaque reprise :

In einer Zeit, die längst vergangen ist...

Brecht, on l'a souvent répété, cherche à se distancer de l'action et la présente comme un fait accompli. Ce procédé apparaît dans d'autres passages encore. Là, où Ammer introduit sa ballade par :

*Drum liebt, solange ihr immer mögt,
Und lauft zu Fest und Stelldichein...¹*

Brecht rappelle un événement du passé :

*Ihr saht den weisen Salomo
Ihr wisst was aus ihm wurd !²*

Là où écrit Villon de la manière la plus personnelle :

*Je suis François, dont il me poise,
Né de Paris emprès Pontoise...³*

mettant le « je » en évidence, Brecht commente :

Hier hängt Macheath...⁴

A ce goût de l'épopée, si nous osons l'appeler ainsi, s'ajoute la volonté, qui n'est pas étrangère à Villon, de faire participer le lecteur à l'action. Chez Brecht il s'agit de faire participer activement le public à la scène. Là réside l'une des principales différences entre une « ballade à chanter » et « une à lire »⁵. L'auteur de *la Mère* comprendra

¹ *Op. cit.*, p. 61.

² *Op. cit.*, p. 115.

³ *Op. cit.*, p. 151.

⁴ *Op. cit.*, p. 132.

⁵ Brecht pose la question dans les *Winke für Schauspieler*, voir note 3, p. 121.

quelques années plus tard, sous la menace des dangers du nazisme naissant en Allemagne, que le théâtre et la littérature ne peuvent pas trouver de signification en dehors d'une conscience politique. Influencé par des dramaturges comme Piscator, il engagera résolument son théâtre dans la voie d'une éducation politique du spectateur. A l'époque du *Dreigroschenoper* déjà, Brecht sent cette nécessité profonde qu'a la société bourgeoise, inerte, d'être réveillée, et le prolétariat d'être dirigé. Le problème se pose bien différemment à l'époque de Villon pour qui une volonté consciente d'éduquer ne se pose pas et ne peut pas se poser. Ainsi Brecht s'adresse directement au spectateur, il le prend à témoin, l'interpelle. C'est ce qui apparaît, par exemple, dans les quatre vers qui précèdent la *Ballade vom angenehmen Leben*, tirés de l'envoi de la ballade de Villon :

*Ihr Herrn, urteilt jetzt selbst, ist das ein Leben ?
Ich finde nicht Geschmack an alledem.
Als kleines Kind schon hörte ich mit Beben :
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm !*¹

Voici le modèle de ces vers :

*Ihr Herrn, urteilt selbst, was mehr mag frommen !
Ich finde nicht Geschmack an alledem,
Als kleines Kind schon hab ich stets vernommen
Nur wer in Wohlstand schwelgt, lebt angenehm.*²

Villon utilise très souvent le procédé de l'adresse directe au lecteur. Le caractère même de la ballade, que l'on dit à un prince, l'exige. Mais les adresses portent chez lui un accent pathétique et poignant :

*Ayez pitié, ayez pitié de moi,
A tout le moins, si vous plaît, mes amis !*³

accent qu'elles n'ont pas en l'occurrence ni chez Brecht, ni chez Ammer. Celui-là s'en serait d'ailleurs bien gardé ; qu'on en juge plutôt par cette traduction reprise littéralement chez Ammer :

*Nun hört die Stimme, die um Mitleid ruft.
Macheath liegt nicht unterm Hagedorn
Nicht unter Buchen, nein, in einer Gruft !*⁴

Ces vers ont dans le contexte de l'opéra une résonnance étrangement satirique.

¹ *Op. cit.*, p. 84.

² AMMER, *op. cit.*, p. 93.

³ VILLON, *Epître à ses amis*, *op. cit.*, p. 145.

⁴ BRECHT, *op. cit.*, p. 125.

La forme impérative n'est chez Brecht qu'un procédé pour provoquer le spectateur. Il s'agit avant tout de rompre avec les formes traditionnelles du Romantisme, dont la littérature allemande de cette époque n'arrive pas à se libérer. Brecht utilise cette forme à maints endroits où Villon l'évite en utilisant une tournure personnelle. Nous l'avons déjà relevé dans le *Quatrain*. Voyons-le encore dans le *Salomo-Song* où l'auteur transforme complètement la *Ballade von den Torheiten der Liebe*. Nous avons dans cette dernière :

*Auch ich kann was davon erzählen.
Man haute mir den Buckel voll,
Was hilfts mir, jetzt es zu verhehlen ?*¹

Brecht, après avoir présenté l'exemple des autres, de Salomon, de Cléopâtre, de César, se tourne vers lui-même, comme le fait le poète français, mais il se cite d'une manière impersonnelle, prenant le public à partie :

*Ihr kennt den wissensdurstigen Brecht
Ihr sangt ihn allesamt !
Dann hat er euch zu oft gefragt
Woher der Reichen Reichtum stammt
Da habt ihr ihn jäh aus dem Land gejagt.*²

Lorsque Villon dit « vous », il s'adresse tantôt à une personne bien précise, à un prince, à Monseigneur de Bourbon par exemple, à ses camarades d'infortune ou même dans *l'Épithaphe* à la communauté des « frères humains ». C'est le « vous » de la prière, de la demande en grâce, ou le « vous » de tous ceux qu'unit une souffrance commune. Ce « vous » a une valeur éthique et politique. Chez Brecht le « vous » s'adresse aux spectateurs, plus exactement à chaque spectateur, quel qu'il soit, membre d'une collectivité. C'est un « vous » provocateur, sans grande portée politique encore dans le *Dreigroschenoper*.

Abordons maintenant, par comparaison, l'un des aspects les plus importants de l'opéra, celui de la peinture et de la critique de la société. La *Zuhälterballade*, déjà citée, et la *Ballade vom angenehmen Leben* offrent des points de comparaison intéressants. Voici un passage de la traduction d'Ammer de cette deuxième ballade :

¹ AMMER, *op. cit.*, p. 62.

² *Op. cit.*, p. 116. Cette strophe ne figure pas dans la première édition des *Versuche*, elle a été composée après le départ de Brecht pour l'exil. Voir *Versuche*, vol. 1 à 4, Suhrkamp, 1959, p. 205.

*Und preist mans als das höchste Leben auch,
 Mich kann das simple Leben nicht verlocken,
 Denn Zwiebel, der verpestet nur den Hauch,
 Gebähtes Brot macht nur die Kehle trocken,*

et, une strophe plus loin :

*Von Grütze nur und Haferbrot, davon
 Kann leben, wer da Lust hat und wer mag,
 Kein Vögelchen von hier bis Babylon
 Verträge diese Kost nur einen Tag.¹*

Brecht rédige la première strophe de sa ballade en utilisant les matériaux de ces deux fragments :

*Da preist man uns das Leben grosser Geister
 Das lebt mit einem Buch und nichts im Magen
 In einer Hütte, daran Ratten nagen.
 Mir bleibe man vom Leib mit solchem Kleister !
 Das simple Lebe² lebe, wer da mag !
 Ich habe (unter uns) genug davon.
 Kein Vögelchen von hier bis Babylon
 Verträge diese Kost nur einen Tag.
 Was hilft da Freiheit ? Es ist nicht bequem.
 Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm !³*

Berlin, à la fin de la première guerre mondiale, devient une gigantesque capitale. En 1920, les différentes communes sont rattachées les unes aux autres, ne formant plus qu'un tout de quelque trente kilomètres de diamètre avec environ trois millions d'habitants. Dans les quartiers de Neukölln, de Kreuzberg s'installe avec l'industrie un prolétariat nombreux, vivant parqué dans des îlots d'habitation. A l'intérieur de ces pâtés, une cour. Les conditions de logement sont mauvaises. Les gens vivent nombreux dans des chambres petites. On est très mal isolé de son voisin. Berlin devient le lieu d'une faune sociale assez extraordinaire, possédant son propre langage, le dialecte berlinois. Des boutiquiers, des fonctionnaires, des employés sans « idéal », des petits bourgeois bouffis d'orgueil, des milliers de « Hausfrauen » cultivées ou grossières, des riches bourgeois s'installant sur les

¹ AMMER, *op. cit.*, p. 92.

² Il s'agit peut-être d'une erreur d'impression. La version des *Versuche*, *op. cit.*, p. 187, donne bien « Lebe ».

³ *Op. cit.*, pp. 84-85.

cendres encore chaudes de la noblesse impériale, des filles de joie habitant un nombre considérable de maisons closes, des sportifs, des cabaretiers, des individus étranges aux professions multiples et mal définies, à la fois souteneurs et bandits, des envieux, des opprimés, des sans-défense, des sans-abri terrorisant et dévalisant, revolver au poing, le « Berlinois moyen » dans les coins obscurs de la « Friedrichstrasse », des étudiants enfin aux opinions diverses et opposées, tous ces gens, qui se côtoient à Berlin sans se connaître, se créant un univers à eux, fermé et étanche, forment cette population berlinoise hétéroclite, gaie et bavarde, vaniteuse, moqueuse à l'égard des gens de province et au fond profondément bourgeoise. On ne peut pas trouver ailleurs que dans une grande ville une population aussi diverse et aussi uniforme. Berlin, à l'époque du *Dreigroschenoper*, est une « Grosstadt », une capitale, les Berlinois le savent. L'atmosphère est tout autre que dans une petite ville de province.

L'on sait quel amour éprouvait Brecht pour ces grandes « villes d'asphalte », dont il est question dans un poème ¹. *L'Opéra de quat' sous*, c'est la tentative d'en recréer l'ambiance. C'est, plus précisément, une tranche de la vie de la population berlinoise.

L'auteur n'est pas encore à même de faire une critique dialectique de la société. Quelques années plus tard la pensée marxiste qu'il fera sienne lui en offrira les moyens. Il écrira alors une œuvre capitale : le *Dreigroschenroman*. Il se contente pour le moment de décrire et de critiquer superficiellement.

Les ballades du *Dreigroschenoper* sont avant tout des témoignages de la société d'une époque. Elles ont, à notre avis, perdu de leur virulence et de leur actualité. C'est ce qui frappe au spectacle de l'opéra tel que l'a remonté, en 1960 au « Berliner Ensemble », Erich Engel. Les ballades de Villon sont aussi dans une certaine mesure des témoignages mais ont d'autres caractères beaucoup plus profonds. Il n'est pas possible, par contre, d'en dire autant des traductions d'Ammer. Ce dernier traduit en cherchant à respecter l'original et à trouver une expression allemande équivalente et pittoresque. Son œuvre est un compromis. Ainsi, pour traduire le vers de Villon

Pour son amour ceins bouclier et passot ²,

Ammer utilise une vieille expression allemande correspondante :

Um ihretwillen trag ich Dolch und Schild ³.

¹ *Vom armen B. B.* in *Hauspostille*, *op. cit.*, pp. 149 et 151.

² *Op. cit.*, p. 105.

³ *Op. cit.*, p. 99.

Brecht, de son côté, ne choisit pas une formule, il décrit le fait sans détours :

Ich schützte sie und sie ernährte mich ¹.

Et encore, au

Wenn Leute sie besuchen kommen

de K. L. Ammer, Brecht répond :

Und wenn ein Freier kam.

« Freier » est plus précis que « Leute », « kam » plus court que « besuchen kommen » et aussi plus simple et plus juste. Brecht utilise des expressions argotiques ou familières, précisément celles que l'on peut entendre chaque jour dans les rues de Berlin, dans les cours ou sur les paliers des étages. Ammer écrit :

... flüchte ich mich zum Wein

et Brecht :

... kroch ich aus unserm Bett,

plus direct et plus juste. L'auteur poursuit :

... und drückte mich zu 'n Kirsch und war sehr nett.

« Wenn sie gut bezahlen » devient, d'une manière plus vraie et non plus grossière ou plus brutale, « wenn er blechte... » et plus loin encore, au lieu de

*Im Fall Margot nichts zu verdienen fand,
Da schelt ich, schimpf und martre sie zu Tod,*

Brecht écrit :

*Und wenn kein Zaster war, hat er mich angehaucht
Da hiess es gleich : du, ich versetz dein Hemd.*

Brecht cherche à imiter un ton et en même temps à critiquer ce ton. Il choisit donc les expressions les plus typiques de la petite bourgeoisie des grandes villes, telles « *du, ich versetz...* » ou « *Da sie ja, wie gesagt, nachts meist besetzt war* » ou encore cette expression propre à Berlin « *Da wurd ich aber tückisch, ja na weisste !* » (C'est nous qui soulignons.) Enfin, un dernier exemple tiré d'une autre ballade : Ammer écrit :

Drum kommt und seht, wie es ihm elend geht ²,

et Brecht :

*Jetzt kommt und seht, wie es ihm dreckig geht !
Jetzt ist er wirklich, was man pleite nennt* ³.

¹ *Dreigroschenoper*, op. cit., p. 78.

² Op. cit., p. 25.

³ Op. cit., p. 128.

N'oublions cependant pas qu'entre Ammer et Brecht subsiste cette différence essentielle que les poèmes de celui-là sont des œuvres littéraires et ceux de celui-ci des chansons.

Il serait faux de penser que Brecht fait œuvre de naturaliste. Il s'en défend de toutes ses forces. Il serait de même faux de croire qu'il utilise un langage volontairement familier pour « faire plus vrai », pour donner plus de couleur aux milieux qu'il dépeint. L'objectif de Brecht n'est pas d'imiter le langage d'une fille de joie ou d'un bandit mais de critiquer ceux qui utilisent ce langage. L'auteur du *Dreigroschenroman* ira beaucoup plus loin dans cette direction. Dans cette dernière œuvre, plus un mot, plus une phrase qui n'évoque un geste, une attitude. Chaque ligne acquiert à travers un étonnant pouvoir de description un caractère de critique. Dans le *Dreigroschenoper* déjà Brecht fait montre d'une grande virtuosité de style. Son génie consiste à n'utiliser que des mots concrets, matériels, désignant des actions ou des attitudes bien définies. Mais l'auteur ne tombe jamais dans le piège de la description naturaliste. Chaque phrase révèle une image matérielle, très dense et synthétique. La langue de Brecht appartient au domaine le plus matériel et à la fois le plus imagé. Le symbolisme, d'ailleurs, n'est-ce pas l'aboutissement naturel de tout réalisme poussé à l'extrême ? On en voit des exemples chez Hauptmann et chez Zola.

Peintre et critique de la société, Brecht est aussi une sorte de moralisateur. Il est les trois à la fois, ce qui implique des changements de ton continus à l'intérieur des poèmes. La déclaration de caractère didactique (ce terme convient mieux que moral), à laquelle se mêlent des éléments de critique, élève le texte à un niveau de réflexion, précise la pensée en l'expliquant et en la commentant. Ici de nouveau Brecht utilise des formules plastiques et denses. Dans la *Ballade vom angenehmen Leben* Ammer écrit au dernier vers de chaque strophe :

Nur wer in Wohlstand schwelgt, lebt angenehm ¹,

mélangeant dans ce vers la peinture des mœurs (« schwelgt ») et la morale proprement dite. Brecht, sans le savoir, utilise une expression beaucoup plus proche de celle de Villon,

Il n'est trésor que de vivre à son aise ²,

plus caractéristique avec sa répétition :

Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm ³.

¹ *Op. cit.*, pp. 92 et 93.

² *Op. cit.*, pp. 100 et 101.

³ *Op. cit.*, p. 85.

Citons encore la strophe d'un chant où l'auteur se sépare à la fois de Villon par son intention de critiquer et d'enseigner, et d'Ammer par une langue plus serrée et mieux structurée.

Voici la traduction de ce dernier :

*Drum liebt, solang ihr immer mögt,
Und lauft zu Fest und Stelldichein,
Das Ende wird doch immer sein,
Dass man euch blaue Schädel schlägt.
Denkt an den König Salomon
Und Simson, der so schnöd geendet :
Durch Liebe wird der Mann verblendet,
Beneidenswert, wer frei davon. ¹*

Reprenant l'allusion à Salomon, Brecht développe une idée personnelle :

*Ihr saht den weisen Salomo
Ihr wisst, was aus ihm wurd !
Dem Mann war alles sonnenklar.
Er verfluchte die Stund seiner Geburt
Und sah, dass alles eitel war.
Wie gross und weis war Salomo !
Und seht, da war es noch nicht Nacht
Da sah die Welt die Folgen schon :
Die Weisheit hatte ihn so weit gebracht —
Beneidenswert, wer frei davon ! ²*

Il est inutile de commenter longuement cette dernière version dont le caractère nettement critique s'impose. L'on remarquera la triple répétition de « weisen », « weis » et « Weisheit » qui rend la satire plus virulente. Ici, comme dans les autres strophes construites sur un schéma analogue, l'auteur dénonce des préjugés bourgeois, détruit les réputations brillantes dont jouissent certains grands hommes. Mais il s'agit, chez Brecht, moins de ternir ces dernières que de critiquer ceux qui les maintiennent vivantes.

Quels sont les vers qui ont particulièrement séduit l'auteur du *Dreigroschenoper* lorsqu'il a pris connaissance des traductions d'Ammer ? Ce sont toujours, que l'intention soit de décrire, de critiquer, d'enseigner ou d'épiloguer, des vers concis, à la forme ramassée,

¹ *Op. cit.*, p. 61.

² *Op. cit.*, p. 115.

« Beneidenswert, wer frei davon », des vers plastiques, concrets, aux images frappantes, «Seine Zähne sind (schon) (so) lang wie Rechen»¹,

*An einem klafterlangen Strick gehängt
Spürt er am Hals, wie schwer sein Hintern wiegt*²,

ou encore

*Man schlage ihnen ihre Fressen
Mit schweren Eisenhämmern ein*³.

Mais le plus souvent Brecht transforme de petits détails. Là, où Ammer traduit

Die Lumpen, Dirnen, Hurentreiber,

Brecht écrit

Die Lumpen, Huren, Hurentreiber,

donnant ainsi plus de force au vers par la répétition. Là, où Ammer écrit « Wachsoldatenhunde », Brecht choisit la formule plus claire « Polizistenhunde » ; là enfin, où Villon-Ammer décrit et en appelle au sens moral de l'homme, Brecht critique et attaque. Voyons-le à l'aide de la fameuse *Ballade des Pendus*, dont voici la traduction par K. L. Ammer des strophes 1 et 3 :

*Ihr Menschenbrüder, die ihr nach uns lebt,
Lasst euer Herz nicht gegen uns verhärten,
Denn alles Mitgefühl, das ihr uns gebt,
Wird Gott dereinst euch um so höher werten.
Ihr seht uns hier gehängt, fünf, sechs Gefährten :
Und wenn das Fleisch, das wir zu gut genährt,
Verfault sein wird, von Elstern ganz verzehrt,
Und wir Skelette, Asche, Staub und Bein —
Dann haltet uns mehr als der Spottes wert
Und bittet Gott, er mögs uns verzeihn !*

..

*Der Regen wäscht uns ab und spült uns rein,
Die Sonne trocknet uns und dörft uns braun,
Die Raben hacken uns die Augen ein*

¹ *Op. cit.*, p. 128, « schon lang » chez Brecht et « so lang », p. 26, chez Ammer.

² *Dgo, op. cit.*, p. 132, repris d'Ammer, *op. cit.*, p. 27.

³ *Dgo, op. cit.*, p. 137, repris d'Ammer, *op. cit.*, p. 116.

*Und Elstern rupfen Bart und Augenbraun.
Und niemals sind wir festgehängt und wiegen
Bald hin, bald her, sowie im Uebermut
Der Wind mit uns sein Spiel treibt zum Vergnügen,
Zerpickt von Vögeln wie ein Fingerhut.
Drum, Brüder, lasst euch dies zur Lehre sein,
Und bittet Gott, er möge uns verzeihn (p. 28).*

Brecht écrit un texte dépouillé de toute description, dirigé contre le spectateur, provoquant le bourgeois :

*Ihr Menschenbrüder, die ihr nach uns lebt
Lasst euer Herz nicht gegen uns verhärten
Und lacht nicht, wenn man uns zum Galgen hebt
Ein dummes Lachen hinter euren Bärten.
Und flucht auch nicht, und sind wir auch gefallen
Seid nicht auf uns erbost wie das Gericht :
Gesetzten Sinnes sind wir alle nicht —
Ihr Menschen, lasset allen Leichtsinn fallen
Ihr Menschen, lasst euch uns zur Lehre sein
Und bittet Gott, er möge mir verzeihen.*

*Der Regen wäscht uns ab und wäscht uns rein
Und wäscht das Fleisch, das wir zu gut genährt
Und die zu viel gesehn und mehr begehrt :
Die Augen hacken uns die Raben ein.
Wir haben uns wahrlich zu hoch verstiegen
Jetzt hängen wir hier wie aus Uebermut
Zerpickt von einer gierigen Vögelbrut
Wie Pferdeäpfel, die am Wege liegen.
Ach Brüder, lasst euch uns zur Warnung sein
Und bittet Gott, er möge uns verzeihn (p. 136).*

Le *Dreigroschenoper* n'a pas le poids émotionnel des poèmes de Villon. Brecht s'en est gardé. Il a dépersonnalisé son texte, en créant une série de ruptures de ton, par un mouvement de flux et de reflux de la pensée, par des attaques et des dérobades successives qui se neutralisent mutuellement et qui ne laissent jamais le spectateur au repos. Les troisième et quatrième vers de la première strophe que nous avons cités (« Und lacht nicht..., Ein dummes Lachen... ») neutralisent (Brecht dirait peut-être « verfremdet ») l'effet des deux premiers vers. Ils les dépouillent de leur message humain. Il en fait des éléments de parodie. Nous relevons dans cette langue deux caractères opposés, une certaine ambivalence proche de celle que Karl Kraus a décrite dans

la musique d'Offenbach : « Und die unnachahmliche Doppelzüngigkeit dieser Musik, alles zugleich mit dem positiven und negativen Vorzeichen zu sagen, das Idyll an die Parodie, den Spott an die Lyrik zu verraten ; ... hier erscheint diese Gabe am reinsten entfaltet. »¹

Citons pour finir un dernier texte. Ammer dans *Epistel an seine Freunde* écrit, fidèle à Villon :

*Drum kommt und seht, wie es ihm elend geht,
Ihr Priester, frei von Steuern und Zehent,
Die ihr als oberste Autorität
Nur Gott im Himmel anerkennt.
Fünf Fasten sind ihm wöchentlich beschert,
Und seine Zähne sind so lang wie Rechen* (pp. 25-26).

L'intention est certes de critiquer, mais demeure grave. Le ton a des résonnances humaines et profondes ; Brecht le rompt délibérément de la manière suivante :

*Jetzt kommt und seht, wie es ihm dreckig geht !
Jetzt ist er wirklich, was man pleite nennt.
Die ihr als oberste Autorität
Nur eure schmierigen Gelder anerkennt
Seht, dass er euch nicht in die Grube fährt* (p. 128).

A côté de la différence de contenu dont nous avons déjà relevé le principe (Villon attaque l'élément réactionnaire de son époque, les prêtres, Brecht s'en prend au bourgeois capitaliste de l'Allemagne de 1928 — « schmierigen Gelder » —) nous relevons une différence essentielle de ton : le dernier vers du poème de Brecht, emprunté à la Bible (« Seht, dass er euch... »), introduit un accent de parodie.

Nous aimerions aborder encore deux aspects moins précis de l'influence exercée par Villon sur Brecht en dehors du *Dreigroschenoper*, influence qu'il ne sera cette fois pas possible de mettre à nu en comparant des textes identiques. Il s'agit, d'une part, d'un certain goût commun aux deux poètes de l'auto-citation et, d'autre part, des traces qu'a laissées le « Testament » du poète français dans *Vie d'Edouard II d'Angleterre*.

Bertolt Brecht et Villon aiment, le premier surtout, à se citer. Ils le font d'une manière fort peu subjective. Ne dirait-on pas

¹ Karl Kraus cité chez Walter Benjamin, *Karl Kraus in Schriften*, Suhrkamp, 1955, t. 2, p. 183.

que l'auteurs des *Lais* fait une déclaration d'état civil dans les vers :

*Je suis François, dont il me poise,
Né de Paris emprès Pontoise,*¹

et ailleurs :

*L'an quatre cent cinquante et six,
Je, François Villon, écolier*² ?

Nous retrouvons des formules semblables chez Brecht :

*Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern.
Meine Mutter trug mich in die Städte hinein
Als ich in ihrem Leibe lag*³.

Et de même dans la scène de l'*Edouard II*, où Gaveston, le favori du roi, bafoué par les pairs, rédige son testament :

*Ich, Danyell Gaveston, alt zwanzig Jahr und sieben
Sohn eines Schlächters...*⁴

Ces vers de Brecht et de Villon ne sont bien entendu inspirés par aucun sentiment d'orgueil. Il ne s'agit chez aucun de se mettre en vedette. L'expression retenue témoigne au contraire de franchise et de discrétion. Conscient d'avoir une existence limitée par la mort, le poète se situe au sein de la société et lui laisse un témoignage. Tel est le sens du testament dont nous avons un seul exemple chez Brecht, celui de l'*Edouard II*.

Brecht a emprunté au texte d'Ammer leur construction particulière caractérisée par le rejet du complément d'objet à la fin de la phrase. Chez Ammer le texte se présente sous la forme suivante :

*Drum hab ich mir zum Ziel gesetzt,
Dass als Vermächtnis ich zuletzt
Hiemit mein Testament besorge*⁵.

¹ *Op. cit.*, p. 151.

² *Id.*, p. 27.

³ *Hauspostille, op. cit.*, p. 148.

⁴ *Leben Eduards des Zweiten von England in Erste Stücke*, Suhrkamp, 1953, vol. II, p. 32. Ces ressemblances nous permettent d'affirmer avec une quasi certitude que Brecht connaissait déjà les œuvres de Villon en 1922, date à laquelle il écrivit son *Edouard II*.

⁵ *Op. cit.*, p. 39.

Chez Brecht le procédé est plus accentué :

*Drum schreibe ich, weil ich nicht aus noch ein weiss
Und, trotz dummen Kopf, doch dies :
Dass nichts leben hilft dem, den alle tot wollen
So dass mir nichts zu helfen ist in diesem London
Aus dem ich nicht mehr herauskommen kann anders
Als mit den Füßen voran
Mein Testament ¹.*

Et Gaveston, à l'instar de Villon, léguant avec une ironie mordante ce qu'il possède ou ce qu'il ne possède pas à tous ceux qui veulent bien l'accepter

*Und item geb ich Jacques Raguier,
Dem Eigentümer der Taverne
« Zum grossen Eimerfass », soferne
Er beim Gerichte vier Deniers
Dafür erlegt, mein Paar Gamaschen ²,*

Gaveston, avec une intention à la fois provocatrice et nihiliste, cède ses « habits et ses souliers » à ceux qui seront les derniers autour de lui ; et il ajoute :

*Denn ich bin sehr betrübt, dass ich nicht einfach
Zu Staub ward.*

Nous soulignons en résumé la double volonté du poète de s'affirmer d'une part, de témoigner de son passage, de provoquer le lecteur ou d'attirer son attention sur son sort ³ et, d'autre part, de disparaître complètement, de ne pas gêner autrui, de ne pas « se mettre sur le chemin de personne » comme l'écrit Walter Benjamin ⁴.

Nous avons posé au début de cette étude la question de savoir si Brecht avait fait œuvre de plagiaire en empruntant des vers à Villon. Nous ne jugeons pas nécessaire d'épiloguer. Poser la question, c'est faire injure à l'un et l'autre poète, tant les différences sont grandes entre les intentions, l'esprit, le ton et, sauf dans quelques vers, la forme.

Daniel FREY.

¹ *Edouard II*, *op. cit.*, p. 32.

² AMMER, *op. cit.*, p. 76.

³ Ammer et Brecht utilisent la même formule. Ammer traduit « Für den armen Villon » et Brecht « Vom armen B. B. » respectivement in *op. cit.*, p. 112, et in *Hauspostille*, *op. cit.*, p. 148.

⁴ Walter BENJAMIN, *Kommentare zu Gedichten von Brecht* in *op. cit.*, t. II, p. 362.