



**HAL**  
open science

# Un physionomiste de l'épique: Benjamin lecteur de Brecht

André Combes

► **To cite this version:**

André Combes. Un physionomiste de l'épique: Benjamin lecteur de Brecht. Germanica, 1996. hal-02186218

**HAL Id: hal-02186218**

**<https://hal.science/hal-02186218>**

Submitted on 17 Jul 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Un physionomiste de l'épique: Benjamin lecteur de Brecht<sup>1</sup>

André Combes  
Université Ch. de Gaulle - Lille III

"Was im *fensterlosen* Hause steht, ist das Wahre. So ein fensterloses Haus ist das Theater. Daher die ewige Lust an ihm..."(V.2, 1008):

"Unter allen Künsten ist das Theater der mechanischen Reproduktion, das heißt der Standardisierung am wenigsten zugänglich (...): daher wenden sich die Massen von ihm ab. Vielleicht ist es aus der historischen Perspektive das wichtigste in Brechts Werk, (daß) seine dramatische Produktion (...) es dem Theater erlaubt, seine nüchternste und bescheidenste, ja seine reduzierteste Form anzunehmen, um dergestalt gleichsam zu überwintern." (I.3,1042)

## En guise de prologue

Le parcours intellectuel de Benjamin n'obéit apparemment pas à une linéarité temporelle balisée par des rencontres ou des événements privilégiés qui infléchiraient l'évolution de la subjectivité en l'inscrivant dans le cadre, supposé objectif, d'un courant ou d'une période. Il dessine plutôt des constellations tendues de polarités où se met à l'oeuvre la complexe dialectique de l'aura et de la trace<sup>2</sup>: les échanges qui s'y produisent ne concernent pas des entités conceptuelles fermées et intangibles - des systèmes en soi toujours "auratiques", qu'ils soient philosophiques ou politiques - dont Benjamin produirait le commentaire inépuisable et toujours renouvelé, littéralement infini. Ce sont des oeuvres ouvertes, à entendre au sens actif, où la lecture, dénuée de cette empathie qui cantonne le travail du sujet commentant à l'effort trop souvent mimétique de "coller" au texte, à la fois compose et décompose des réseaux

---

<sup>1</sup> Les citations de Benjamin, sauf mention particulière, se feront en référence à l'édition des *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am M., 1974 -1986. J'indiquerai simplement le numéro du volume (en chiffres romains) - suivi le cas échéant de celui du tome (en chiffres arabes) - puis de la page (également en chiffres arabes).

Les lettres de Benjamin en deux volumes, éditées et annotées par Th. W. Adorno et G. Scholem (*Walter Benjamin. Briefe*, Suhrkamp, Frankfurt am M., 1978) seront citées: *Briefe* 1 ou 2.

<sup>2</sup> Cf. ce fragment du *Passagen-Werk*: "Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir die Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser." (V.1, 560)

complexes de significations, inscrit la trace intertextuelle ou interdiscursive d'altérités - marxismes de Lukacs, d'Adorno ou de Brecht, théologie cabalistique de Scholem, théologie juridique de Kraus - qui sont autant de pistes à la fois convergentes et divergentes; venant d'ailleurs et menant ailleurs, jusqu'à ce que Benjamin les réunisse, sans qu'il y ait véritablement confluence, en une source d'énergie intellectuelle qui paraît contredire les axiomes fondamentaux de la mécanique des fluides tant sa force semble naître de ce flux dispersé.

Peut-être faut-il alors changer de champ métaphorique et parler de "pensée prismatique" (H.H. Holz) pour ce type de subjectivité intellectuelle qui réfracte et disperse, concentre puis arrête le mouvement pour en examiner, dans ces interruptions à haute valeur heuristique, la logique contradictoire. "Dialektik im Stillstand" - dialectique en arrêt, comme on le dirait d'un limier: le terme naîtra, comme nous le verrons, de la rencontre avec le théâtre épique de Brecht.

Donnons un exemple: un passage du commentaire radiophonique de « Beim Bau der chinesischen Mauer » de Kafka (II.2, 679), écrit en 1931, la même année que la première version de "Was ist das epische Theater?" (II.2, 519-531), me semble révélateur des connivences secrètes entre des pratiques textuelles en apparence très éloignées - celle de Kafka, de Brecht mais aussi du spécialiste de la mystique juive qu'était Scholem - que Benjamin établit en recourant à des détours discursifs qui sont autant de passerelles.

Comparant la prose de Kafka aux histoires et anecdotes rabbiniques (Haggadah) qui étaient censé éclairer et confirmer la doctrine (Halacha), Benjamin écrit: "Wie die haggadischen Teile des Talmud so sind auch diese Bücher Erzählungen, eine Haggadah, die immerfort innehält, in den ausführlichsten Beschreibungen sich verweilt, immer in der Hoffnung und Angst zugleich, die halachische Order und Formel, die Lehre könnte ihr unterwegs zustoßen."

Nous verrons à propos de "Was ist das epische Theater?" que Benjamin analyse également l'écriture théâtrale épique comme une écriture qui "s'interrompt sans cesse". Dans le commentaire benjaminien, Kafka et Brecht opèrent cette "interruption des déroulements" (Unterbrechung der Abläufe) par laquelle la "Verfremdung" brechtienne aide à produire la connaissance dialectique du réel qui s'y manifeste dans la "clarté de l'éclair" (blitzartig klarge stellt) (II.2, 530). Différence essentielle: ce qui chez Brecht est source éminente de plaisir fort est chez Kafka (et chez Benjamin?) facteur ambivalent d'espoir angoissé.

Art de réunir les antipodes apparents dans une dialectique de la profondeur et de la surface.

Un passage du journal de Benjamin à Svendborg en 1934 note ces propos de Brecht sur Kafka et l'essai que Benjamin venait de lui consacrer: "Mit der Tiefe kommt man nicht vorwärts.

Die Tiefe ist eine Dimension für sich, eben Tiefe - worin dann gar nichts zum Vorschein

kommt." Réponse de Benjamin: "Ich erkläre B. abschließend, in die Tiefe zu dringen, sei meine Art und Weise, mich zu den Antipoden zu begeben." (VI, 528). De ce souci de sonder les profondeurs du texte à la recherche d'"antipodes", on verra l'importance subjective quasiment constitutive.

Mais s'enfoncer dans les profondeurs, ne signifie pas céder à une pulsion transcendante. C'est au contraire descendre jusqu'à ce niveau où le discours du texte permet d'établir des constellations dans lesquelles les "antipodes" non pas se rejoignent, mais révèlent la dialectique possible entre certains processus interdiscursifs.

La descente dans ces profondeurs où les pôles en apparence les plus éloignés font émerger des significations inédites, requiert un sujet littéralement sous tension.

### **Constellations et polarités ou l'idiote de la famille<sup>3</sup>**

Il y a dans une lettre de Walter Benjamin à Gretel Adorno de juin 1934 cette phrase qui montre combien peut se tordre à l'extrême le cadre qui détermine le fonctionnement d'un sujet en travail sur lui-même: "In der Ökonomie meines Daseins spielen in der Tat einige wenige gezählte Beziehungen eine Rolle, die es mir ermöglichen, einen, dem Pol meines ursprünglichen Seins entgegengesetz(t)en zu behaupten." (II.3, 1369)

Pour Benjamin semblent donc essentiellement compter les relations qui bouleversent l'"économie de son existence" en instaurant au coeur du fonctionnement de celle-ci certaines polarités que l'on peut juger antagonistes; mais elles paraissent être moins identifiables à une scission de l'Un originel, de type hégélien, où s'inaugurerait la possibilité de l'histoire (ici du sujet) qu'à une sorte de torsion, de saut hors de l'origine, "Ur-Sprung" - qui institue une totalité subjective comme "espace de placement", entre le moi et son Autre. En termes physiiciens, on pourrait dire que c'est de celui-ci que le sujet résultant tire sa force<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> J'emprunte ce qualificatif à I. Wohlfarth (article à paraître) sans méconnaître les associations possibles avec le *Flaubert* de Sartre.

<sup>4</sup> Cf. la "Erkenntniskritische Vorrede" de *Urprung des deutschen Trauerspiels*: "Die philosophische Geschichte als die Wissenschaft vom Urprung ist die Form, die da aus den entlegenen Extremen, den scheinbaren Exzessen der Entwicklung die Konfiguration der Idee als der durch die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders solcher Gegensätze gekennzeichneten Totalität heraustreten läßt." (I.1, 227-228)

Je m'inspire ici de la terminologie qu'emploie A. Badiou dans sa complexe analyse de la constitution (par la dialectique d'un "lieu du subjectif" où le sujet peut obéir lui aussi à un "processus de torsion, par lequel la force se réapplique à ce dont elle émerge conflictuellement". Dans ce processus de subjectivation par scission ou déplacement, le sujet figure une entité instable dans le conflit fondamental qui oppose cette force dialectique à un "espace de placement" à laquelle elle l'arrache pour le mettre "hors lieu".

Cf. A. Badiou, *Théorie du sujet*, Ed. du Seuil, Paris 1982, pp. 21 à 30.

Dans ce geste inaugural d'un système complexe de places, cette "Haltung"<sup>5</sup> qui lui fait devoir intellectuel (et éthique?) d'assumer des "positions extrêmes" dans sa pensée et son existence (ibid), Benjamin marque bien que les relations ou "attachements" (Bindungen) qu'il accepte placent sa "fécondité" sous le signe du "danger", une catégorie qui chez lui - les thèses "Über den Begriff der Geschichte" le signifieront clairement - s'entend à la fois au plan épistémologique et théologique. Il le précise à G. Adorno:

"Die Weite, die es (Leben und Denken) dergestalt behauptet, die Freiheit, Dinge und Gedanken, die als unvereinbar gelten, neben einander zu bewegen, erhält ihr Gesicht erst durch die Gefahr. Eine Gefahr, die im allgemeinen auch meinen Freunden, nur in Gestalt jener 'gefährlichen' Beziehungen augenfällig erscheint." (ibid.)

Pour mieux saisir ce cheminement voué aux extrêmes, la biographie indique quelques accès. Depuis la rencontre intellectuelle et amoureuse avec la communiste lettonne Asja Lacis en 1924 - dans la dédicace de *Die Einbahnstraße* elle sera très significativement qualifiée d'"ingénieur" qui avait "percé dans l'auteur" cette "rue à sens unique"<sup>6</sup> - Benjamin qui écrira plus tard pour elle un "programme d'un théâtre prolétarien pour enfants"<sup>7</sup> avait émis quelques "signaux communistes" en direction de son entourage, ainsi qu'il le dit dans une lettre du 22 décembre 1924 à Scholem. Il y décrit très précisément sa volonté de développer les "aspects actuels et politiques de (sa) pensée" en "expérimentant" (versuchsweise) une pratique de l'"extrême" qui maintienne le pôle principal de sa subjectivité critique tout en le soumettant à une inflexion "surprenante" vers ce qui est pour lui dépourvu de tout caractère familier:

"Solange ich nicht in der mir gemäßen Haltung des Kommentators an Texte von ganz anderer Bedeutung und Totalität gelange, werde ich eine 'Politik' aus mir herausspinnen. Und freilich hat sich dabei meine Überraschung über die Berührung mit einer extremen bolschewistischen Theorie an verschiedenen Stellen erneuert." (*Briefe I*, 368).

Dix ans plus tard (mai 1934), une autre lettre à Scholem répond à la question inquiète posée par celui-ci après la lecture de "Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des

---

5 Je reviendrai plus en détail sur la définition de ce terme.

6 On peut lire cette métaphore constructiviste comme extrapolation au sujet de la "rupture explosive de la continuité" (Aufsprengen des Kontinuums) qui s'appliquerait non plus au "temps vide et homogène" dont parle les "thèses sur l'Histoire" (I.2, 701-702) mais au sujet lui-même dans son historicité.

7 Ce texte du début de 1929, peu avant la première rencontre avec Brecht donc, d'une écriture et d'une inspiration particulièrement militantes, anticipe la critique brechtienne d'un théâtre qui ne serait révolutionnaire que dans l'emphase propagandiste de ses signifiés: "Denn wahrhaft revolutionär wirkt nicht die Propaganda der Ideen, die hier und da zu unvollziehbaren Aktionen anreizt und vor der ersten nüchternen Besinnung am Theaterausgang sich erledigt." (II.2, 769)

français des écrivains" (II.2, 776-803): "Soll das ein kommunistisches Credo sein?".

Cette réponse montre une fois encore le talent particulier à Benjamin de tisser des constellations parfaitement inouïes entre des pôles apparemment extrêmes, ici entre Brecht et Kafka: « Und wenn die nicht geringere Bedeutung des Werks von Kafka für mich besteht, so ist es nicht zum wenigsten, weil nicht eine der Positionen, die der Kommunismus mit Recht bekämpft, von ihm eingenommen wird. »

Une manière de faire de la "dritte Sache" - le communisme précisément -, qui liait Pélagie Vlassowa à Pavel Vlassow dans *La mère* de Brecht sur laquelle Benjamin écrivit en 1932 un texte capital<sup>8</sup>, une cause commune apparemment "déplacée" entre Brecht et Kafka. Que celle-ci concerne aussi leur écriture, Benjamin pourra le suggérer en pointant en 1934 le "caractère gestuel" (gestisch) de l'œuvre de ce dernier (II.3, 1238), utilisant là un concept qui lui avait servi en 1931 pour caractériser le théâtre épique brechtien. Ce qui montre à quel point l'interconceptualité circule parfois intensément dans les commentaires benjaminien. Relatant dans son journal une discussion avec Brecht sur Kafka (6 juin 1931), Benjamin n'avait-il pas par ailleurs noté cette étonnante causalité où peut se lire un dialogue imaginaire - mais pas nécessairement impossible - entre Scholem, Adorno et Brecht?: « Der dauernden visionären Gegenwart der entstellten Dinge erwidert der untröstliche Ernst, die Verzweiflung im Blick des Schriftstellers selbst. Dieser Haltung wegen will Brecht ihn (Kafka) als den einzig echten bolschewistischen Schriftsteller gelten lassen. » (II.3, 1204)

Cet arrimage à un pôle extrême explique que, dans la triade dominante des années trente (Adorno, Brecht et Scholem), le pôle Brecht ait eu pour Benjamin une importance essentielle alors qu'il ne lui était pas le plus proche, la correspondance en témoigne. Si l'on en croit Hannah Arendt, qui rencontra fréquemment Benjamin dans les dernières années de leur exil parisien commun et se vit confier le manuscrit des "thèses sur l'Histoire", Brecht fut même pour celui-ci "dans la dernière décennie de sa vie, et surtout dans l'émigration parisienne, l'être le plus important"<sup>9</sup>.

Je n'examinerai pas ici en quoi et pourquoi Scholem et Adorno voyaient en Brecht un danger intellectuel que Benjamin se devait absolument de tenir à distance. En quoi et pourquoi, pour conserver sa hardiesse d'analyse et son originalité conceptuelle si apte à condenser les extrêmes, Benjamin devait à tout prix être préservé du matérialisme à visée communiste (Scholem) ou d'un marxisme dogmatique et mécaniste qu'était censé pratiquer Brecht

---

<sup>8</sup> Benjamin publia dans *Die literarische Welt* du 5.2.1932 un compte-rendu de la première de *La Mère*: "Ein Familiendrama auf dem epischen Theater. Zur Uraufführung 'Die Mutter' von Brecht" (cf. II.2, 511-514)

<sup>9</sup> Cf. H. Arendt, *Benjamin, Brecht. Zwei Essays*, München 1971, p.16.

(Adorno)<sup>10</sup>. Je ne retiendrai qu'un aspect: le fait que Benjamin tint bon sur le pôle Brecht de cette constellation essentielle à sa productivité et à son positionnement subjectif si ce n'est à son identité intellectuelle, à la fois éclatée dans ses centres d'intérêts et profondément une dans son cheminement.

Dans une lettre du 31.5.1935, il le dira clairement à Adorno qui considérait comme un "véritable malheur que Brecht pût infléchir le cours (du) travail (sur les passages)": la "rencontre-césure" (einschneidende Begegnung) avec Brecht ne signifie en aucun cas "aliénation" du sujet projeté hors de son oeuvre par de quelconques "directives" brechtiennes. Elle permet paradoxalement de prendre conscience des limites de l'importance de ce pôle et partant de mieux percevoir la "figure" (Gestalt) du *Passagen-Werk* (*Briefe* 2, 662-663). Comme si la confrontation approfondie avec la théorie et la pratique brechtiennes devait préciser dans la conscience de Benjamin la figuration de sa propre oeuvre.

Dans cette constellation faite de polarités qui prenaient dans la vision de certains - Adorno et Scholem justement - des airs d'antinomies, s'opère donc un important et complexe travail de subjectivation. En situation de pôle commun dans une triade elle-même prise dans d'autres réseaux - Brecht et son collectif de collaborateurs, Adorno et l'*Institut für Sozialforschung* par ex. -, Benjamin va tirer de cette constellation la matière et l'énergie d'un vaste questionnement dont je ne retiendrai qu'un axe: comment dans ces "sombres temps", comme les nommait Brecht, et dans les conditions à la fois objectives et subjectives d'un exil dont il insistait pour dire qu'il n'était pas émigration, penser la double conjoncture négative de l'établissement du nazisme en Allemagne et de la perte de substance voire la dégénérescence mécaniste et téléologique du matérialisme historique et dialectique.

Comment de surcroît penser la sujétion grandissantes des individus et des masses, c'est à dire leur négation en tant que sujets, et les modalités d'une resubjectivation désaliénante qui permette de refonder une véritable pensée générale du politique? Puis, comment articuler cette resubjectivation à une "politisation de l'esthétique" en accord avec le nouveau rapport des masses à l'oeuvre d'art que rend possible le progrès technique en modifiant les conditions perceptives de la réception de celle-ci.

Dans l'analyse de Benjamin, il s'agira d'arracher les sujets collectifs, en péril permanent de (re)devenir objet de la politique, à une pratique "culturelle" figurée par cet "art monumental de masse" du nazisme qui aliène à nouveau les sujets individuels et collectifs dans une représentation esthétisée de la politique, donnant aux masses d'autant plus d'"expression"

---

10 Pour un point rapide de la question, cf. les notes des éditeurs des *Gesammelte Schriften*, in: II.3, 1366-1370.

formelle qu'elle les prive de leurs droits sociaux et politiques, comme le signifient le "Kunstverkaufsatz" et surtout la deuxième "lettre de Paris" (I.2, 467 et III, 488-489). Dans l'analyse de Brecht, il conviendra d'interroger sans complaisance le triomphe de la "théatralité du fascisme": entreprise proprement totalitaire qui étend au plan symbolique l'asservissement du peuple en reprenant hors théâtre et en les portant à leur paroxysme, les caractéristiques d'une réception de la représentation théâtrale axée sur la "Einfühlung", et ceci, afin de transformer ce même "peuple" en "public"<sup>11</sup>.

Chez Benjamin, la réception apparemment affaiblie de l'oeuvre d'art "dans la distraction" (I.2, 466) pourrait s'avérer capable d'inverser le négatif en positif en rendant le sujet de masse à une autonomie critique qui lui évite de s'abîmer dans une contemplation aliénante et rende possible, du moins en théorie, son "autoorganisation". L'embrayeur privilégié en sera le cinéma, art du montage et donc de l'interruption antiauratique par excellence, et ce sera précisément la tâche des multiples "chocs" perceptifs provoqués par le montage que de préparer esthétiquement le terrain à une resubjectivation politique des individus et des masses. Chez Brecht, on sait que ce sera la "Verfremdung", concept à peu près contemporain de ceux du "Kunstverkaufsatz" et nourri comme eux de la réflexion sur la captation-capture politique des sujets par l'esthétique du fascisme, qui sera l'embrayeur de cette resubjectivation politique<sup>12</sup>.

Cet aspect de l'"Einverständnis" entre Brecht et Benjamin<sup>13</sup> explique une communauté d'"attitude" (Haltung) qui les fera se maintenir - surtout pour un Benjamin plus interpellé qu'impliqué - non pas tant dans l'orbe que sur la ligne de crête d'un marxisme et d'un communisme sur lesquels ils cherchèrent moins à tenir bon "trotz alledem" qu'à le re-

---

11 Cf. B. Brecht: "Über die Theatralik des Faschismus", in: *Bertolt Brecht. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, T.22.1, Suhrkamp, Frankfurt am M., 1993, pp.561-569 (cité dorénavant: GBFA)

12 Sur l'histoire et la définition du concept, on pourra se reporter à: J. Knopf: "Verfremdung", in: W. Hecht (Hg.), *Brechts Theorie des Theaters*, Suhrkamp, Frankfurt am M., 1986, pp.93-141.

13 Dans la lettre du 17 avril 1931 (Cf. *Briefe 2*, op. cit., p. 530), où Benjamin explique à un Scholem plus que sceptique son rapport au communisme et à Brecht, il emploie pour désigner celui-ci un terme qui marque l'accord dans la distance nécessaire à la rencontre de deux subjectivités intellectuelles autonomes: il se dit "solidaire de sa production". Il semble qu'il faille appliquer à ce rapport la notion fondamentale de la dialectique brechtienne de l'"Einverständnis" que Benjamin reprend dans une autre lettre du 20 octobre 1933 (*Briefe 2*, op. cit., p. 594) où il déclare que "l'accord avec la production de Brecht" est l'un des éléments essentiels de sa position intellectuelle et politique. J'interpréterai cet "Einverständnis" comme un assentiment où est littéralement en jeu la "compréhension de l'unité" et donc celle de son absence; compréhension qui travaille au plus haut point la thématique des pièces didactiques du *Lehrstück vom Einverständnis* à la *Maßnahme* en passant par le *Jasager/Neinsager*. Benjamin n'écrit-il pas par ailleurs à propos du Galy Gay de *Mann ist Mann*: "Nur der Einverständene hat Chancen, die Welt zu ändern." ? (II.2, 526)



composer "gegen den Strich", pour reprendre un "gestus fondamental" qui leur sera également commun. La recomposition visera à investir, avec le radicalisme subtil qui peut être la marque de la pensée en exil, les champs intellectuels qui, dans le tournant de la fin des années vingt, avaient pour l'un et l'autre marqué l'émergence d'une nouvelle pratique théorique du sujet: l'histoire, la politique et l'esthétique, et dont l'oeuvre de Brecht avait tôt figuré un objet privilégié<sup>14</sup>.

Cette recomposition, indissociable en bonne dialectique d'une décomposition, aura à faire le départ entre "Neuerung", que les "Remarques sur Mahagonny" avaient expressément assimilée à la "destruction", et "Erneuerung"<sup>15</sup>. De même qu'elle aura à s'adosser au "mauvais nouveau" plutôt qu'au "bon ancien" - des distinctions essentielles au projet politico-esthétique brechtien dont Benjamin soulignera l'importance dans ses commentaires. Elle n'aura pas le caractère unilatéral de ce que Brecht nommait "Ideologizertrümmerung" et qui englobera progressivement la "démolition" des idéologies capitaliste, nazie et marxiste dans sa version stalinienne<sup>16</sup>. Ni celui du "décomposer" barthésien, gestus attentif et non-violent qui accompagne de l'intérieur la décomposition alors que le "détruire", geste extérieur, déboucherait rapidement sur le dogmatisme<sup>17</sup>. Ce sera plutôt cette destruction critique inhérente à la véritable écriture matérialiste de l'histoire qui sait que celle-ci est seule en mesure de faire pièce aux dangers qui menacent un sujet intellectuel qui se constitue en fondant sa propre tradition<sup>18</sup>.

---

14 La réception de la théorie et de la pratique théâtrales brechtiennes peut-être grosso modo insérée dans la petite décennie qui sépare le commentaire du *Fatzer*, publié dans la *Frankfurter Zeitung* en juillet 1930, et la seconde version du texte principal sur le théâtre épique « Was ist das epische Theater? », écrite au printemps 1939 et publiée à l'été de la même année dans *Maß und Wert*, la revue éditée par Th. Mann et K. Falke. Sur le contexte du commentaire des textes brechtiens, on se reportera aux notes des éditeurs des *Ges. Schriften* (II.3, 1363-1392).

15 Le texte de 1934, "Der Autor als Produzent", qui figure le "pendant" de la première version de "Was ist das epische Theater" (cf. lettre à Brecht du 21.5.1934, in: *Briefe 2*, p.609) fera de la "geistige Erneuerung" un mot d'ordre du fascisme et l'opposera aux "technische Neuerungen" (II.2, 691).

16 Cf. le texte de la conférence "Über experimentelles Theater" de 1939 dans lequel Brecht parle de *L'opéra de quat'sous* comme d'un "Parabeltypus mit Ideologizertrümmerung". (GBFA 22.1, 542)  
Dans une note de son journal de Svendborg du 26 juillet 1938, Benjamin relate cette remarque de Brecht, à laquelle auraient adhéré Adorno et Scholem, à propos du marxisme soviétique: "Daran kann nicht mehr gezweifelt werden - die Bekämpfung der Ideologie ist zu einer neuen Ideologie geworden." (VI, 538)

17 Cf. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1975, pp.67-68.

18 Cf. ce passage du chapitre sur la théorie de la connaissance du *Passagen-Werk*: "Das destruktive Moment in der materialistischen Geschichtsschreibung ist als Reaktion auf eine Gefahrenkonstellation zu begreifen, die sowohl dem Überlieferten wie dem Empfänger der Überlieferung droht." (V.1, 594-595)

Cette problématique générale verra Benjamin faire des repérages multiples dans ses analyses et commentaires: d'oeuvres (Brecht, Kafka, K. Kraus entre autres), de techniques (photographie et cinéma) ou de topographies signifiantes. Ce troisième axe, en liaison souterraine avec les précédents, amènera Benjamin à interroger dans le grand oeuvre inachevé (et vraisemblablement inachevable) du *Passagen-Werk* le sens des figures diverses par lesquelles le 19<sup>ème</sup> siècle habitait par avance le 20<sup>ème</sup>, à faire apparaître dans le microcosme des passages parisiens le "Kristall des Totalgeschehens" (V.1, 575), soit entre autres les figures concrètes de ces "phantasmagories de la culture marchande capitaliste" qui ont endormi des masses dont le fascisme a paradoxalement prolongé le sommeil par un appel permanent à l'"éveil"<sup>19</sup>. Sur cet axe-là, Benjamin rencontra, jusque dans l'interconceptualité, un Adorno particulièrement attentif: ainsi cette "image dialectique" qui interpellera les "images épiques" du théâtre brechtien, toutes deux "cristallisations objectives du mouvement historique" mais impliquant un rapport perceptif et interprétatif différent<sup>20</sup>.

On retiendra donc que le pôle Scholem, le pôle Adorno et le pôle Brecht furent à la fois radicalement autres et maintenus ensemble, dans une sorte de noeud borroméen, par un Benjamin qui fait lien sans jamais faire liant. Tenir bon sur ses constellations fondamentales dans leurs exigences que d'autres pourraient ressentir comme un "double bind" - injonction à être à la fois pleinement soi-même et à restreindre cette autonomie - et que Benjamin semble percevoir comme condition d'une vérité disséminée qui tire précisément sa consistance de ces écartèlements assumés, c'est peut-être cela qui est pour lui au fondement de la question d'un sujet pleinement contemporain. Que ce sujet occupe dans ce type de "famille" définitivement

---

19 Cf. "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts" (V.1, 45-77). Les topoi du "sommeil plein de rêves" (Traumschlaf), c'est à dire habité de "phantasmagories" idéologiques, qui s'est emparé des masses depuis le 19<sup>ème</sup> siècle et de l'"éveil" révolutionnaire sont aussi dirigés contre le faux éveil du "Deutschland erwache!" des nazis.

20 La formule est d'Adorno (cf. *Über Walter Benjamin*, op. cit., p.21). Dans les notes du *Passagen-Werk*, Benjamin cite la thèse de celui-ci sur Kierkegaard qui fait référence à cet interconcept (V.1, 576): « Dialektik hält im Bild inne und zitiert im historisch Jüngsten den Mythos des Längstvergangenen: Natur als Urgeschichte. Darum sind die Bilder, die gleich dem des Intérieurs Dialektik und Mythos zur Indifferenz bringen, wahrhaft 'antediluviale Versteinerungen'. Sie dürfen dialektische Bilder heißen mit einem Ausdruck Benjamins... » On retiendra ici cette faculté de la dialectique à être "en arrêt" dans l'image et on pourrait analyser en quoi certaines images qui retiennent l'attention de Benjamin dans son commentaire brechtien, sont également des "images dialectiques", au sens où une métaphore condense le fonctionnement de cette même dialectique. Ainsi ce développement sur le "dialecticien matérialiste" à partir du vers de Brecht dans le poème sur "la légende du Tao-te-king":

"Daß das weiche Wasser in Bewegung  
Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt" (II.2, 572)

Je signale à ce propos, et sans avoir pu en prendre connaissance, l'article de P. Ivernel: "Passage de frontières. Circulation de l'image épique et dialectique chez Brecht et Benjamin", in: *Hors cadre* No 6, Paris 1987.

irréductible au "familier" la place de "l'idiote", celui qui est seul, semble inéluctable. On pourrait dire "seul comme Benjamin", comme on a pu dire "seul comme Kafka" (M. Robert). Seul mais pas isolé.

Pour un Benjamin éminemment sensible à ce que Barthes nommera excellemment "l'étrange familiarité", l'épisode éphémère de la revue *Kritik und Krisis* l'a bien montré<sup>21</sup>, cette attitude semble avoir été la seule "Haltung" susceptible de rendre subjectivement vivable et productif le maintien à distance du proche comme seul impératif catégorique. Ce qui, dans la doxa de l'intellectuel engagé des années trente, surtout quand il prétendait comme Benjamin arrimer son antifascisme au communisme, était davantage perçu comme une contradiction que comme un paradoxe<sup>22</sup>: une prise de parti qui était aussi déprise des partis.

Utiliser ici, pour désigner le travail critique du sujet sur le rapport qu'il entretient avec son temps, le terme de "Haltung", c'est le constituer en un concept qui ne s'ancre pas dans une mystique de l'existential - entre Jünger et Heidegger par exemple. "Haltung" désignerait une attitude qui à la fois maintient et soutient le sujet dans son ouverture aux contradictions du réel. On peut ici en donner une définition qui porte trace de cette complexe simplicité du détour qu'affectionnaient Brecht et Benjamin. Lisant la poésie brechtienne à travers un aphorisme de Lichtenberg, ce dernier fait de la "Haltung" son "produit principal":

"Lichtenberg sagt: 'Nicht wovon einer überzeugt ist, ist wichtig. Wichtig ist, was seine Überzeugungen aus ihm machen.' Dieses Was heißt bei Brecht: Haltung. Sie ist neu; und das Neueste an ihr, daß sie erlernbar ist." (II.2, 506-507).

Mais l'inscription du réel dans le sujet, si elle ne veut pas seulement dénoter un effet structurel, doit être précisée; cette "Haltung", poursuit Benjamin, celle du prolétaire Keuner dans les premiers cahiers des *Versuche* de Brecht, n'est pas de l'ordre de l'intériorité, comme le voudrait "l'idéal prolétarien" de l'humanisme bourgeois; elle ne renvoie pas non plus essentiellement à un travail de critique idéologique soucieux de conserver une autonomie intégrale de la pratique éthique et esthétique du sujet, seule garante de la vérité de son progressisme social, comme le pense Adorno qui a une vision plus "médiatisée" des rapports de l'intellectuel bourgeois et du prolétariat<sup>23</sup>.

---

21 Cf. *Briefe 2*, p.520-522.

22 Au sens où l'entend Barthes de "pare à doxa". Cf. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil 1975, p.51.

23 Dans sa lettre critique sur le "Kunstwerkaufsatz" (18.3.1936), Adorno, préoccupé de "tirer au clair le rapport entre les intellectuels et le prolétariat qui connaît une détresse analogue à la nôtre et a autant besoin de nous pour accéder à la connaissance que nous de lui pour faire la révolution", invite clairement Benjamin à "une liquidation intégrale des motifs brechtiens" et en particulier à ce qu'il perçoit comme une sorte de "Hypostasierung", pour

Ce qui ne signifie pas que la "Haltung" ne soit pas subjectivité; mais c'est une subjectivité qui s'articule sur l'extériorité sociale pour se muer en une volonté en fin de compte politique:

"Die Abschaffung des Elends erwartet er (Keuner) nur auf einem einzigen Wege, nämlich durch die Entwicklung der Haltung, welche das Elend ihm aufzwingt." (ibid)

Il n'est peut-être pas inintéressant de noter ici qu'une "considération étymologique qui en dit long", venue à Benjamin lors d'un séjour en France en mai 1931 et consignée dans des notes de journal consacrées à Brecht, réfère la "Haltung" à l'"interruption", constitutive, comme on le verra, du théâtre épique brechtien tel que l'analyse Benjamin: "Die Franzosen sagen allure, wir: Haltung. Beide Worte sind aus dem 'Gehen' genommen. Um aber das gleiche (...), zu bezeichnen, spricht der Franzose vom Gang selbst - allure -, der Deutsche von seiner Unterbrechung - Haltung." (VI, 425)

Dans ce contexte, la "Haltung" apparaît comme un concept éminemment épique: ce qui advient dans le sujet quand il ne confond pas la "marche" des choses avec leur "allure". Mais concept qui est surtout une constellation de sens circulant entre plusieurs pôles: l'éthique et l'esthétique, la dialectique et le geste épique.

### La scène autre

Je me proposerai maintenant de montrer, par certains aspects, en quoi l'analyse du théâtre épique brechtien sera pour Benjamin l'un des embrayeurs privilégiés de ce positionnement original de la subjectivité dans lequel le commentaire met en oeuvre une procédure ouvertement intersubjective: ce sera "l'art de penser dans la tête des autres"<sup>24</sup>, mais aussi l'art de laisser les autres penser dans la sienne; mise en place "défamiliarisante" d'une sorte d'intersujet.

---

employer sa terminologie, du statut du prolétariat dans la conscience intellectuelle: "... vor allem jeden Appells an die Unmittelbarkeit eines wie immer gearteten Wirkungszusammenhangs und an das tatsächliche Bewußtsein der tatsächlichen Proletarier, die vor den Bürgern nicht aber auch gar nichts voraushaben außer dem Interesse an der Revolution, sonst aber alle Spuren der Verstümmelung des bürgerlichen Charakters tragen."

Cf. Adorno: *Über Walter Benjamin*, op. cit., pp.149-150.

Pour Brecht, dont le théâtre épique, comme le note Benjamin en 1931 (II.2,522), s'adresse d'abord à ceux qui "ne pensent pas sans raison", cet intérêt pour la révolution, qui est d'abord intérêt à la faire, est primordial pour effacer "les traces de mutilation idéologique" que les prolétaires auraient en commun avec la bourgeoisie. Ce sera le propos du théâtre épique et plus encore de la "grande pédagogie" des pièces didactiques.

<sup>24</sup> Je fais allusion ici au texte fondamental de R. Tiedemann, la cheville-ouvrière de l'édition des *Gesammelte Schriften*, "Brecht oder die Kunst in anderer Leute Köpfen zu denken", in: R.T, *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Suhrkamp, Frankfurt am M., 1983, pp.42-73.

Car l'intérêt du commentaire benjaminien sur Brecht - commentaire qui se voulait "discours"<sup>25</sup> - c'est qu'il opère une confrontation qui lui permette autant de comprendre son objet que de revisiter ses propres concepts, en établissant entre la pensée brechtienne et la sienne propre des passerelles qui sont autant de détours voire de détournements. La synthèse y demeure appropriation critique de formulations théoriques brechtiennes qui servent de catalyseur à ce qui est en grande partie une réappropriation de ses propres catégories retravaillées et reformulées. R. Tiedemann note à propos de la première version restée inédite de "Was ist das epische Theater ?" (1931): "So eng Benjamins Aufsatz, der gleichfalls ein Ergebnis konstruierender Synthesis ist, an Brechtsche Formulierungen sich anlehnt, auch er durchbricht das Verfahren immanenten Interpretierens, indem er nicht zögert, die Intentionen des Dichters mit Hilfe von Kategorien wie 'Dialektik im Stillstand' und 'Schock' aufzuschlüsseln, die der Philosophie Benjamins angehören, den interpretierten Texten aber allenfalls auf Umwegen kompatibel sind."

De ce théâtre épique, tel que l'analyse Benjamin, on dira ici qu'il semble faire du travail théâtral la grande affaire d'un sujet-spectateur rendu capable de s'articuler à une multiplicité unifiée de pratiques discursives: politique, sociale, économique, éthique et esthétique. Unifiées *par* mais non fondues *dans* la représentation; car il ne s'agit pas de reproduire le geste formel du "Gesamtkunstwerk", mais de faire du théâtre - la métaphore deviendra vite cliché - le « laboratoire » d'un nouveau qui interrogerait dans un même mouvement dialectique à la fois le monde et sa représentation<sup>26</sup>.

Ce que le théâtre épique brechtien va faire comprendre à Benjamin, c'est que tout théâtre doit être interrogé "à partir de la scène" (II.2, 519) et qu'il faut en examiner chacune des composantes - la scène et sa découpe, l'acteur qui donne à voir des personnages fondamentalement "démontables", la fable et son découpage gestuel qui n'est réductible à

---

25 Un manuscrit non publié faisant état de projets de travaux consacrés à Brecht et qui s'étalent sur une période allant de 1930 à 1939, a pour titre « Material zu einem Diskurs über Brecht » (II.3, 1372-1373)

26 Dans "Theater und Rundfunk" (1932), Benjamin présente le théâtre épique brechtien en tant qu'il vise à promouvoir un « laboratoire dramatique » opposé au « Gesamtkunstwerk dramatique »; en accord avec le projet brechtien, le terme met l'accent sur le caractère expérimental des textes poétiques et leur ouverture formelle et non seulement thématique à la technique, ce qui va à l'encontre de la synthèse fusionnelle d'un "Gesamtkunstwerk" wagnérien dont Benjamin dira dans le *Passagen-Werk* qu'il "essaie, de calfeutrer l'art contre l'évolution de la technique" (V.1, 56). Benjamin qui utilisera ailleurs ("Der Autor als Produzent", in: II.2, 698) le terme de « Versuchsanordnung » comme en référence à la parution des textes brechtiens sous le titre de *Versuche* à partir de 1930, rejoint là la problématique du "Kunstwerkaufstaz": ce que le théâtre de Brecht cherche à ses yeux à promouvoir contre la figure emblématique du "Gesamtkunstwerk", c'est un théâtre du choc, de l'interruption et de la distance intellectuelle et affectuelle qui fasse pièce à la triade majeure de la réception traditionnelle de l'art: "Aura" / "Kultwert" / "Einführung/Sammlung".

aucune action - qui sont d'abord des "compositions" dont la mise en scène organise la confrontation dialectique: interruptions, rapprochements et mises à distance, retournements qui focalisent l'attention sur la "marche-démarche" d'une action définitivement "sans issue". Si l'on examine maintenant la situation fondatrice de toute représentation théâtrale: la mise en rapport spéculaire d'un sujet avec un spectacle censé donner à voir d'autres sujets jouant leur rapport à un réel commun à la scène et à la salle, que peut apporter la scène épique brechtienne à un Benjamin coutumier de figures unissant en constellations, par le biais de correspondances fondées sur des "unsinnliche Ähnlichkeiten", du visible et de l'invisible, de l'iconique et du textuel<sup>27</sup>? Peut-être un rapport entre "les planches" et le monde qu'elles "signifient", selon la formule schillérienne, qui ne soit précisément plus de l'ordre d'une relation transcendantale entre un microcosme visible et un quelconque macrocosme toujours en posture platonicienne. Ce qui avait été un élément essentiel de la démarche du "Trauerspielbuch" et de sa "Erkenntniskritische Vorrede" (I.1, 207-237).

Nul autre passage du commentaire benjaminien ne décrit cette immanetisation radicale par la scène épique de toute transcendance potentielle que celui où il analyse l'effet de "placardage" dans la scénographie de Caspar Neher pour le *Mahagonny*: "Was plakatieren aber Nehers Bilder? Brecht schreibt, sie 'nehmen Stellung zu den Vorgängen auf der Bühne derart, daß der wirkliche Vielfraß' in Mahagonny 'vor dem gezeichneten Vielfraß sitzt'. Gut. Aber wer steht mir dafür, daß der gespielte vor dem gezeichneten die Wirklichkeit voraus hat? Nichts hindert uns, den gespielten vor dem wirklichen sitzen, also den gezeichneten hinten wirklicher sein zu lassen als den gespielten. Vielleicht ergibt sich dann erst der Schlüssel für die starke und eigentümliche Wirkung der so inszenierten Stellen. Unter den Spielern erscheinen manche als Mandatare der größeren Mächte, die im Hintergrund verbleiben. Von daher wirken sie, wie es die Ideen des Platon tun, indem sie den Dingen Modelle stellen. So wären die Neherschen Projektionen materialistische Ideen, Ideen von echten 'Zuständen', und so nahe sie dem Vorgang gerückt sind, das Zittern ihrer Umrisse verrät immer noch, aus welcher sehr viel innigen Nähe sie sich losgerissen haben, um sichtbar zu werden." (II.2, 525)

Dédoublement de l'image et de son "modèle" et inversion de leur rapport habituel dans le cadre matériel de la scène afin de provoquer un effet de "doublage" qui n'ouvre plus sur un hors-champ transcendantal mais sur la réflexion critique de l'immanence: le maintien de l'image dans le champ du symbolique gardant encore, dans le "tremblement de ses contours",

---

<sup>27</sup> Cf. les deux textes importants du tout début de l'exil: "Lehre vom Ähnlichen" et "Über das mimetische Vermögen", qui citent la formule de Hofmannstahl que Benjamin avait fait sienne: "Was nie geschrieben wurde, lesen!" (II.1, 204-213).

comme la trace de son arrachement à l'imaginaire. On pourra voir dans ces réflexions un moment essentiel de la lecture benjaminienne de la scène épique brechtienne.

Cette confrontation décisive avec l'immanence des processus sociaux concrets va conduire Benjamin à examiner prioritairement le dispositif fondamental de la scène brechtienne. C'est celui-ci qui mettra la scène en mesure de dégager de l'action dramatique la gestualité propre au théâtre épique: interruptions, mises en exergue ou "citations" qui, en mettant à distance la représentation de son référent, produiront la lisibilité sociale de celui-ci. L'agencement concret du dispositif de vision connaissant qu'est la scène brechtienne ira ici dans le sens du propos de Benjamin: "Auflösung der 'Mythologie' in den Geschichtsraum" (V.2, 1015). Car cette même scène se fera, comme il le notera dans les 2 versions de "Was ist das epische Theater?" "Ausstellungsraum" et non plus "Bannraum". Et la directive brechtienne de "jouer les processus derrière les processus" (die Vorgänge hinter den Vorgängen) ne sera pas incitation à mettre en scène la transcendance. Ce qui a priorité - on jouera ici de la polysémie de "vorgehen" -, c'est ce qui se passe.

Mais "ce qui se passe" n'est pas réductible à une "action": Benjamin comprendra que la mise en scène de l'immanence des processus sociaux, est d'abord question de "découpe"<sup>28</sup>. La découpe spatiale et temporelle du texte dramatique pour constituer l'action en moments gestuels, c'est l'inscription du travail de la dialectique dans la scène théâtrale: "Die Geste demonstriert die soziale Bedeutung und Anwendbarkeit der Dialektik. Sie macht die Probe auf die Zustände am Menschen." (II.2.530)

En exhaussant le "geste" dans la "fable" devenue "Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge", le théâtre brechtien rend lisible ce qui dans l'action n'est que visible - son déroulement<sup>29</sup>. Il donne à voir par la mise en scène la double action de toute représentation du théâtre épique: celle immédiate des signifiés de la fable et celle seconde de ceux inscrits dans la forme-sens de sa découpe. "Oberste Aufgabe der Regie ist, das Verhältnis der aufgeführten Handlung zu derjenigen, die im Aufführen überhaupt gegeben ist, zum Ausdruck zu bringen." (II.2, 529)

## Topographies théâtrales

---

<sup>28</sup> C'est ce terme que R. Barthes emploiera dans un texte important sur lequel je reviendrai: "Diderot, Brecht, Eisenstein", in: *Cinéma. Théorie lectures*, Klincksieck, Paris 1973.

<sup>29</sup> Je reprends ici la distinction connue du *Petit organon* entre "sichtig" et "sichtbar" (GBFA 23, p.77)

Les enjeux du théâtre qui lui est le plus contemporain sont pour Benjamin nettement déplacés. Avant de s'intéresser à la scène textuelle du « drama », nous l'avons vu, c'est la scène en tant que topographie qui va requérir son attention: « Worum es heute im Theater geht, läßt sich genauer mit Beziehung auf die Bühne als auf das Drama bestimmen. » écrit-il au début de "Was ist das epische Theater?" (1) (II.2, 519)<sup>30</sup>. Car dans ce lieu "sans fenêtres", ouvert sur un intérieur ou une intériorité donc, voir la citation en exergue, prétend émerger un mode (discours, figures ?) de "vérité". D'où que ce lieu est un lieu de "plaisir" (Lust). Plaisir *des* sens et plaisir *du* sens, qui pourrait libérer cette "énergie intervenante" (Energie des Zugriffs) que Brecht, lecteur hautement sélectif de Baudelaire, associait à un "raffinement" sensuel des organes de la sensation destiné à battre en brèche l'affadissement de la "Gemütlichkeit"<sup>31</sup>. Mais dans le théâtre tel que ce dernier le lui propose, Benjamin percevra d'abord les ruines sur lesquelles cette scène nouvelle installe non ses tréteaux mais son "podium". Ce trait essentiel de son herméneutique - qui se déploie dans tout le complexe du *Passagen-Werk* - lui permet de comprendre les événements et les lieux quand leur figure à demi ruinée par les "ébranlements de l'économie marchande", les grandes crises du réel et de ses représentations dans les formations sociales donc, leur restitue une lisibilité historique (cf. V.1, 59). C'est donc sur les ruines d'une scène fonctionnant comme espace à la fois imaginaire et carcéral ("Bannraum") que Brecht va imposer l'ostentation désacralisante d'un "Ausstellungsraum". Car, à l'instar des passages parisiens, la scène ancienne devait se lire comme une "topographie mythologique" (V.1, 139). Ici fort peu différente de la première, la deuxième version "Was ist das epische Theater?" nous dit ceci: "Das epische Theater trägt einem Umstand Rechnung, den man zu wenig beachtet hat. Er kann als die Verschüttung der Orchestra bezeichnet werden. Der Abgrund, der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet, der Abgrund, dessen Schweigen im Schauspiel die Erhabenheit, dessen Klingen in der Oper den Rausch steigert, dieser Abgrund, der unter allen Elementen der Bühne die Spuren ihres sakralen Ursprungs am unverwischbarsten trägt, hat an Bedeutung immer mehr eingebüßt. Noch liegt die Bühne erhöht. Aber sie steigt nicht mehr aus einer unermeßlichen

---

30 Formule qui placée en tête de la dernière section de la version de 1938 deviendra: "Worum es dem epischen Theater zu tun ist, läßt sich vom Begriff der Bühne her leichter definieren als vom Begriff eines neuen Dramas her." (II.2, 539)

31 Cf. *Zentralpark* (I.2, 674-675): après avoir noté la remarque de Brecht: "bei den Romanen vermindert die Verfeinerung des Sensoriums nicht die Energie des Zugriffs (...). Die Genußfähigkeit verliert an Dichtigkeit, wo sie an Sensibilität gewinnt", Benjamin cite un propos brechtien ("encore plus important") concernant Baudelaire: "die eminente sinnliche Verfeinerung eines Baudelaire hält sich gänzlich frei von Gemütlichkeit. Diese grundsätzliche Inkompatibilität des sinnlichen Genusses mit der Gemütlichkeit ist das entscheidende Merkmal wirklicher Sinneskultur."



Tiefe auf: sie ist Podium geworden. Lehrstück und episches Theater sind ein Versuch, auf diesem Podium sich einzurichten." (II.2, 539)

Par delà les réminiscences de Nietzsche et de Wagner, les attributs culturels de l'aura, ces catalyseurs de sacralité originaire que Benjamin décrira dans le "Kunstwerkaufsatz", sont bien là: proximité apparente et séparation réelle et définitive (Abgrund) qui induit la captation imaginaire du public des vivants par ce qui nous parvient du royaume des morts. La surélévation de la scène traditionnelle, tantôt jaillissement "sublime" des profondeurs (théâtre), tantôt éruption sonore qui exacerbe l'ivresse des sens (opéra), circonscrit les "planches qui signifient le monde" à un "Bannraum". Espace sacré de l'envoûtement du sujet-spectateur qui préfigure cette réduction du peuple au public que produira, nous l'avons vu, la "théâtralité du fascisme" et auquel le théâtre épique et la pièce didactique, en se proposant de modifier le rapport spéculaire par exhaussement d'un espace initialement investi par le culturel ("Podium" et "Austellungsraum"), vont retirer l'unicité mythifiante qui constituait la séparation salle-scène de la "Guckkastenbühne" en seuil magique. L'art du spectateur deviendra alors implicitement "science des seuils" (Schwellenkunde) - un concept-clé de l'herméneutique benjaminienne, qui fera son miel des multiples décrochages de la scène brechtienne.

### **La tension contre l'attention**

Reprenant des réflexions sur le jeu et le joueur développées dans "Über einige Motive bei Baudelaire" (cf. I.2, 633 ss.), Benjamin dit dans les notes du *Passagen-Werk* (V.1, 640) que le rapport de la bourgeoisie à l'événement (politique, historique), s'apparente au coup de dés du joueur à la table de jeu: si celui-ci ne peut abolir le hasard, il prétend faire de tout événement un "choc" qui permette de "l'extraire des réseaux tissés par l'expérience" (aus Erfahrungszusammenhängen herauszulösen) pour lui conférer une unicité de façade et rendre son issue apparemment imprévisible; ce qui justifie le pari qui transforme en artificielle tension cette incertitude: "Ce n'est pas un hasard si l'on parie sur l'issue des élections, sur le début de la guerre etc." Le prolétariat, lui, s'il n'échappe pas tout à fait à cette tendance, "est davantage prédisposé à repérer les constantes des événements politiques". (ibid.). Ce qui peut lui faire percevoir un soi-disant "état d'exception", le nazisme par exemple, comme une continuité historique. La huitième thèse sur l'histoire y insistera (I.2, 697).

Ceci peut avoir des conséquences sur la manière dont Benjamin perçoit la nouveauté du théâtre brechtien. Si le théâtre épique, depuis les "Remarques sur l'opéra Mahogany", se détourne de l'issue (Ausgang) pour concentrer son attention sur la démarche ("Spannung auf

den Gang"), c'est que l'enjeu - au sens littéral du terme: ce qui est « en jeu » - n'est pas le même. Parier n'y aurait pas de sens puisque ce n'est pas de l'issue de l'événement que dépend la capacité de celui-ci à faire advenir le nouveau. Dit autrement, mais toujours avec les mots de Brecht: tout est dans la "bonne démarche" (das richtige Gehen) et non dans le "bon chemin".

Mais l'analyse de la "tension" épique brechtienne permet à Benjamin d'y lire un rapport au temps historique - temps de l'histoire-action extrapolable à celui de l'Histoire - qu'il développera dans le *Passagen-Werk* et les "thèses sur l'Histoire". Car cette "tension", foncièrement antitéléologique puisque l'issue finale n'est pas son propos, est en prise sur les événements et non plus solidaire de leur agencement temporel conventionnel placée sous le primat de la successivité voire de la causalité; non tenue par le temps de l'historicisme, la tension-attention concentrée sur la démarche peut se permettre des contractions et des survols signifiants: "Weil die Spannung weniger dem Ausgang gilt als den Begebenheiten im einzelnen, kann es die weitesten Zeiträume überspannen." (II.2,533).

Si le théâtre épique supprime les fausses tensions qui mobilisent, "toutes les fibres" de l'énergie des spectateurs pour la détourner vers une issue qui ne saurait faire événement pour le sujet mais tout au plus "sensation" (ibid.), il faut alors qu'il incite en permanence ceux-ci à la "détente": celle, véritablement épique, du lecteur de roman sur son canapé, dit Benjamin qui intitule "Das entspannte Publikum" la section initiale de "Was ist das epische Theater?" (2) (II.2, 532).

### **De l'habiter comme habitude**

Le 8 juin 1931, Benjamin le note dans son journal, fut un "après-midi vraiment curieux"<sup>32</sup>. Pour satisfaire l'exigence brechtienne permanente de donner de la consistance à tout échange intellectuel en mettant systématiquement en débat des "propositions" (Sätze) ou "représentations" (Vorstellungen), Benjamin propose de discuter de "comportements" et de s'interroger sur ce que signifie "habiter", son "thème de prédilection". Brecht qui accepte "vivement", développe aussitôt ses vues sur ce qu'il nomme "mitahmendes Wohnen": "Das ist ein Wohnen, das seine Umwelt 'gestaltet', sie passend, gefügig und gefügt anordnet; eine

---

<sup>32</sup> Entre 1930 et 1938 Benjamin a consacré à Brecht des notes de journal dont certaines semblent avoir été perdues (cf. VI, 793): en mai-juin 1931 il séjourna dans le sud de la France où il eut l'occasion de mener plusieurs discussions avec Brecht, dont celle dont il est ici question (cf. VI, 432-441).

Welt, in der der Wohnende auf seine Weise zu Haus ist. Dem stellte er die andere Art seines Wohnens entgegen, die Haltung, sich überhaupt nur als Gast zu fühlen." (VI, 435)

Benjamin, fidèle à sa pensée des extrêmes, distingue deux cas diamétralement opposés (mais également "pathologiques") qui lient dialectiquement "habiter" à "habitude": "das Wohnen das dem Wohnenden das Maximum und dasjenige, das ihm das Minimum von Gewohnheiten gibt".

Pour montrer à quel point le "mitahmendes Wohnen" brechtien est irréductible à chacun de ces extrêmes, Benjamin l'assimile à ce qui se passerait dans un décor de scène: "(...) für das mitahmende Wohnen leisten sie (die Dinge) ungefähr was eine Bühneneinrichtung leistet. Man könnte auch sagen: das eine findet in einer Einrichtung statt, das andere in einem Interieur."

Le lieu scénique "habité" sur le mode brechtien devient "Einrichtung" et non "intérieur", cette topographie dont le *Passagen-Werk* soulignera à la fois le caractère de "phantasmagorie" et d'"habitus" de la bourgeoisie triomphante du 19<sup>ème</sup> siècle<sup>33</sup>. Il n'est pas non plus le cadre en permanente déstructuration du "Hausen": "Denn das Hausen ist das zerstörende Wohnen, ein Wohnen, daß gewiß keine Gewohnheiten aufkommen läßt, weil es die Dinge, ihre Stützpunkte, fortschreitend wegräumt." (VI, 436). Et pourtant il peut en retenir le geste initial, celui de la destruction de la "commodité" du décor de type "boîtier" ou "coquille" (Gehäuse) qui gaîne comme un "étui" l'action scénique du théâtre bourgeois traditionnel<sup>34</sup>.

Le "mitahmendes Wohnen" comme "Einrichten" équivaldrait donc à "habiter" la scène théâtrale en la constituant en "environnement" dynamique et non imitatif (nachahmend) qui ne saurait être ni le cadre familial de l'action, ni sa continuelle négation, ce qui change fondamentalement le rapport au "monde des choses" (Dingwelt). Celles-ci n'y servent plus à lier - par une sorte d'effet de réel de la scénographie - les personnages, l'action et le cadre; elles ne peuvent plus soumettre aux exigences déterministes d'une sorte d'être-là des acteurs

---

33 Cf. par exemple "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts" (V.1, 52):

"Das Interieur ist nicht nur das Universum sondern auch das Etui des Privatmannes. Wohnen heißt Spuren hinterlassen. Im Interieur werden sie betont."

34 Cf. cette remarque dans "Der destruktive Charakter":

"Der destruktive Charakter ist der Feind des Etui-Menschen. Der Etui-Mensch sucht seine Bequemlichkeit, und das Gehäuse ist ihr Inbegriff."

(IV.1, 397). La destruction du cadre scénographique qui enveloppe l'action à la manière d'un étui peut tout particulièrement s'appliquer au théâtre naturaliste qui enserre souvent le texte par le paratexte contraignant des didascalies. La mise en scène d'un "milieu" qui pèse lourdement sur l'action - selon les règles du déterminisme naturaliste - exige que celle-ci "habite" le cadre scénographique comme un "Gehäuse", sur le mode du "nachahmendes" et non du "mitahmendes Wohnen".

qui se verraient ainsi réduits à être la "fonction" d'objets scéniques confondus avec des objets réels; car, face à la pesanteur statique des objets de la scène, le jeu inciterait moins à l'analyse dialectique de comportements ou d'attitudes qu'il ne décrirait d'intangibles "habitudes". Le décor manifestant alors, en quelque sorte, le poids naturaliste du "milieu" sur le lieu.

Raison pour laquelle Benjamin mettra en exergue la "pauvre" légèreté de l'appareil scénique dans cette machine de guerre contre les habitudes qui figent les sujets dans leurs places que fut le "Lehrstück": "Das Lehrstück hebt sich als Sonderfall dadurch heraus, daß es durch besondere Armut des Apparates die Auswechslung des Publikums mit den Akteuren, der Akteure mit dem Publikum vereinfacht und nahelegt." (II.2, 536)

Mais les choses ne sont pas non plus l'objet d'un bouleversement perpétuel qui les empêcherait certes de devenir le cadre et le "point d'appui" d'habitudes quasi-ontologiques mais aussi de participer à une lisibilité "gestuelle" (gestisch) de la scénographie qui étayerait une action elle-même décomposée en "gestus sociaux". Car habiter signifierait alors "hausen": le cadre scénographique en désordre deviendrait proprement illisible.

### **Un personnage démonté**

Brecht, nous dit Benjamin dans "Was ist das epische Theater? (2)" (II.2, 533-534) et à propos du "héros non tragique", "accorde à l'action scénique" un "observateur tiers et non impliqué" (unbeteiligt): "celui qui pense" (der Denkende), soit aussi bien le "sage" (der Weise). Mais il fait plus: il incorpore celui-ci au personnage dramatique pour le mettre en quelque sorte hors de lui en le clivant en deux entités: voyez Galy Gay qui ne s'appartenait que très peu en tant qu'il figurait la "scène" (Schauplatz) quasi anonyme de toutes les contradictions de la société. Ce sujet sans nom et proprement générique - "mannistmann" écrira Brecht<sup>35</sup> -, un non sujet donc, devient un "sage" tout aussi générique, qui ne s'appartient pas plus et n'habite pas plus en un lieu qui soit le sien - celui qu'étymologiquement lui réserverait la philosophie par exemple. Ce sage-là l'est en ceci, que sa sagesse, loin de constituer le sujet en intériorité (personne/conscience) l'extériorise à l'extrême: "Vielleicht ist es im Sinne Brechts nicht zu kühn, den Weisen als den vollkommenen Schauplatz ihrer Dialektik (der Gesellschaft) anzusprechen."

(II.2, 534)

---

35 Cf. les remarques sur *Mann ist Mann* (in: GBFA 24, pp.31-51) dans lesquelles Brecht décrit le "démontage" permanent d'un non-sujet que la "dépersonnalisation" constante peut finir par faire fonctionner comme tel. Des "effets de sujet" en quelque sorte.

Le sage comme sujet, c'est celui qui donne à voir l'effet sur lui-même de la dialectique sociale, se manifestant par là-même comme objet d'une évolution: "... Schaubild dafür, wie in unserer Zeit fortschreitend der oberflächliche Firnis des Individualismus sich zersetzt", avait écrit Brecht en 1927<sup>36</sup>.

Qu'un tel sujet soit démontable et remontable à merci fait signe historique: "er wird vollständig unmontiert", écrit Benjamin dans la première version du texte, reprenant le terme du prologue de la pièce, tandis que Brecht parlera également de "Abbau" et de "Umbau". Mais ceci n'est que le préalable à une redéfinition du sujet que Benjamin énonce ainsi dans le même texte (II.2, 527): "Mann ist Mann, das ist nicht Treue zum eignen Wesen, sondern die Bereitschaft, ein neues in sich selbst zu empfangen."

La fidélité à une essence subjective qui cède la place à un chambardement interne pour s'ouvrir à une nouvelle subjectivité, ce n'est pas le démantèlement définitif qu'on trouvera plus tard. Les multiples divisions du personnage textuel et scénique chez Brecht qui déconstruisent en extériorité les articulations majeures: corps du personnage, corps du texte, corps social, dans ce qu'elles ont de tautologique ("mannistmann") tant qu'elles conservent leurs jointures traditionnelles, refont sens critique quant celles-ci se disjoignent. Les "Lehrstücke" auront à développer cette logique formelle de la dialectique du sujet en décomposition/ recombinaison permanente, au sens où on dira "révolution permanente". En ce sens, Benjamin retrouve le chemin de la dialectique brechtienne: au siècle des masses, l'individu disparaît comme tel, ce qui ne signifie pas qu'il disparaisse comme sujet, comme pourra le croire le discours conservateur, mais qu'il doit se recomposer dans une polarité dialectique individu/masse qui prend chez Brecht, surtout avec les pièces didactiques, la figure du collectif.

Ce que va signifier le texte de 1932 sur *La mère* (II.2, 511-514).

Le démontage concernera la recombinaison de ce sujet collectif: "Kann die Familie abmontiert werden, um in ihren Bestandteilen sozial umfunktioniert zu werden?" (511). En ce sens, la pièce fonctionne comme une "expérimentation sociologique sur la révolutionnarisation de la mère" (ibid.). Le sujet advient dans ce qui le déporte hors de son intériorité individuelle, quand il n'est plus réductible à sa simple "fonction sociale" - celle qui fait que "la mère (...) produit la nouvelle génération" - pour acquérir une dimension politique: "Die Mutter ist die fleischgewordene Praxis" (513)

Le démontage du sujet sera aussi celui de son support scénique, l'acteur. Pas de "style" de jeu uniforme pour un acteur multifonctionnel. Benjamin cite les remarques de Brecht sur Mann ist Mann: "Im epischen Theater hat der Schauspieler mehrere Funktionen, und je nachdem,

---

36 Cf. GBFA 24, p.37

welche Funktionen er erfüllt, ändert sich der Stil, in dem er spielt." (II.2, 529) Demeure le gestus commun à tout acteur épique de montrer que son jeu est une typographie particulière qui espace les gestes du corps pour mieux faire apparaître le "geste" de la fable: "seine Gebärden muß er sperren können, wie ein Setzer die Worte." (ibid.)

### **Critiques de la "Einführung"**

Dans une première version des "Remarques sur Mahagonny" intitulée "Zur Soziologie der Oper - Anmerkungen zu 'Mahagonny'" (1929), Brecht avait écrit au lieu de: « Der Zuschauer steht mittendrin / Der Zuschauer steht gegenüber », « Die Dinge werden nahe gebracht - Sie werden in die Ferne gerückt » (GFBA, 24, p.477). Une formulation qu'il utilisera également dans les remarques sur *Mann ist Mann* et qui proposait une terminologie proche de celle utilisée par Benjamin pour définir le concept d'aura. Quelques notes écrites dans le contexte de la deuxième version du "Kunstwerkaufsatz" précisent la dimension historique et socio-psychologique que celui-ci percevait dans ce désir de "rapprochement" : "Das 'leidenschaftliche' Anliegen der heutigen Massen, die Dinge sich 'näherzubringen' dürfte nur die Kehrseite des Gefühls der wachsenden Entfremdung sein, die das heutige Leben für den Menschen nicht nur sich selbst sondern auch den Dingen gegenüber zur Folge hat." (I.3, 1045) Mais ce rapprochement peut se produire dans deux sens opposés qui sont pour Benjamin un enjeu essentiel: ou bien sur le mode empathique de l'"Einführung", ou sur celui radical et qualitativement inverse d'une sorte de phagocytage. En témoignent par exemple ces remarques sur la "lecture des romans": "Romane zum Beispiel sind dazu da, verschlungen zu werden. Sie lesen ist eine Wollust der Einverleibung. Das ist nicht Einführung. Der Leser versetzt sich nicht an die Stelle des Helden, sondern er verleibt sich ein, was ihm zustößt." (IV.1, 436) Ne pas se déplacer inutilement pour prendre la place du héros, ce leurre cathartique, mais "s'incorporer" ce qui "advient" non sans brusquerie (zustößt) au sujet de la réception: on voit que la critique brechtienne de la "Einführung" ne pouvait qu'éveiller en Benjamin le désir de l'interroger de plus près. L'ingestion/incorporation (Einverleibung) en proposant une radicalisation qui donne à voir le caractère toujours légèrement "cannibale" d'un mode de perception/réception dans lequel Brecht voyait pour sa part une tendance au "culinaire". Ce dispositif sera repris dans le "Kunstwerkaufsatz" avec le double mouvement de ce que Benjamin nommera là "Versenkung": soit la réception de l'oeuvre d'art est recueillement empathique ("Sammlung") du sujet capté par l'objet, soit au contraire l'objet est incorporé à un sujet qui lui refuse l'aura de la finitude parfaite pour lui faire, en intériorité, produire de

l'expérience: " Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die verstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich." (I.2, 465)

Pour saisir la portée de la critique acharnée de la "Einführung" que Benjamin analyse chez Brecht et utilise dans son propre discours esthétique, avec l'émergence corrélatrice du concept de "Verfremdung", il faut lui donner son statut plein de conceptualisation de l'exil. Il faudra en effet le constat de l'usage hautement pernicieux de l'empathie dans la "théâtralité du fascisme" pour en démontrer par récurrence les effets pervers dans toute relation traditionnelle du spectateur à la scène.

De même que Benjamin montrera concrètement, par la situation psycho-politique de l'acteur antifasciste en exil devant interpréter un SA dans *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, que l'empathie exigée par le théâtre traditionnel devient, quand la scène de l'exil se constitue en "autre scène" consciente et critique, "Einführung in den Mörder". Benjamin y insistera en s'autocitant un an plus tard dans "Was ist das epische Theater?" (2) (II.2, 517 et 538)<sup>37</sup>.

Dans le compte-rendu de la pièce de Brecht dont il avait pu voir les premières représentations à Paris en mai 1938 et qui parut dans *Die Neue Weltbühne* du 30.6.1938 sous le titre "Das Land, in dem das Proletariat nicht genannt werden darf", Benjamin perçoit fort bien que la dimension pragmatique de ce concept telle qu'elle se révèle dans des situations théâtrales concrètes, débouche sur une remise en question à la fois politique et éthique de l'un des fondements anthropologiques de l'esthétique: "Leicht ist einzusehen, daß die Aufgabe, einen SS-Mann oder ein Mitglied des Volksgerichtshofs nachzumachen, für den deutschen Schauspieler im Exil, dem sie zufiele, etwas grundsätzlich anderes zu bedeuten hätte, als etwa für einen guten Familienvater der Auftrag, Molières Don Juan zu verkörpern. Für den ersteren kann die Einführung schwerlich als ein geeignetes Verfahren betrachtet werden - wie es denn eine Einführung in den Mörder seiner Mitkämpfer wird nicht geben können. Einem andern, distanzierenden Modus der Darstellung könnte in solchen Fällen ein neues Recht und vielleicht ein besonderes Gelingen werden." (II.2, 538-539)

---

<sup>37</sup> C'est vraisemblablement le commentaire de la critique de la "Einführung" chez Brecht qui permettra à Benjamin de faire de celle-ci un concept central de la critique de l'historicisme dans les "thèses sur l'Histoire". Il parlera alors (thèse VII) d'une "Einführung in den Sieger" qui profite aux "dominants" (I.2, 696). Cf. également cette note capitale et souvent citée du *Passagen-Werk* qui détermine toute la pratique herméneutique de Benjamin des années trente:

"Für den materialistischen Historiker ist es wichtig, die Konstruktion eines historischen Sachverhalts aufs strengste von dem zu unterscheiden, was man gewöhnlich seine 'Rekonstruktion' nennt. Die 'Rekonstruktion' in der Einführung ist einschichtig. Die 'Konstruktion' setzt die 'Destruktion' voraus." (V.1, 587)

Toute la complexité de la problématique de la "Einführung" apparaît ici: utiliser une situation fondamentale particulière (la pratique théâtrale de l'exil) pour modifier les règles tout aussi fondamentales de l'esthétique.

Mais, poursuivant son analyse, Benjamin attaque en dialecticien le noyau problématique de l'empathie: l'induction d'un faux mouvement, dans tous les sens du terme; car le mouvement qui "emporte" le spectateur englué par et dans ses affects est une force qui se lève mais n'avance pas:

"was in dieser neuen Dramatik wegfiel, das war die aristotelische 'Reinigung', die Abfuhr der Affekte durch Einführung in das bewegte Geschick des Helden. Ein Geschick, das die Bewegung der Woge hat, die das Publikum mit sich fortreißt. (Die berühmte 'Peripetie' ist der Wellenkamm, der, vornüberfallend, zum Ende rollt.)" (II.2, 515)

La métaphore de la "vague" et de sa "crête" nous dit donc que c'est une apparence de mouvement réel qui "emporte" l'imaginaire et cristallise brutalement l'affectivité pour produire cette "décharge des affects" par quoi se réalise la catharsis. Cette métaphore marine critique, à l'instar de Brecht, l'idée (aristotélicienne) que dans le mouvement de l'action théâtrale, quelque chose doit toujours se nouer puis se dénouer pour faire advenir le spectateur comme sujet physiologique voire métaphysique: purgé et purifié.

D'où, comprend-on alors, cette légitime suspicion brechtienne envers la tendance dominante du théâtre à confisquer les affects du spectateur en les liant au destin du/des héros, à nouer donc les temps forts de la subjectivité - la catharsis en représentant la culmination - au leurre d'une "action" scénique qui produirait quasiment un effet sans cause, du moins sans cause "réelle". D'où aussi l'alternative proposée par le théâtre épique de substituer à l'empathie l'étonnement à l'égard de ce milieu qui d'un même mouvement meut et émeut: "Formelhaft ausgedrückt: statt in den Helden sich einzufühlen, soll das Publikum vielmehr das Staunen über die Verhältnisse lernen, in denen er sich bewegt."

Cela éviterait au public, tendu dans le mauvais sens, de se laisser épuiser par le transport immobile de cette vague d'affects qui le soulève pour mieux le faire retomber. A la manière d'une drogue

qui fait du théâtre traditionnel - la préface du *Petit Organon* rappellera l'insistance de cette vision brechtienne - une "branche du trafic bourgeois des stupéfiants"<sup>38</sup>. Plaisir faussement fort et peu raffiné de ce "Rausch"-là, qui anesthésie et détourne ou qui "fouette" pour mieux "épuiser", comme le dit Brecht cité par Benjamin en 1938 à propos des représentations américaines de *La mère*: "Wird er (der Arbeiter) verzichten auf das gewohnte Rauschgift, die

---

38 Cf. GBFA 23, pp.65 ss.



Teilnahme im Geiste an fremder Empörung, an dem Aufstieg der anderen; auf all die Illusion, die ihn aufpeitscht für zwei Stunden und erschöpfter zurückläßt, erfüllt mit vager Erinnerung und vagerer Hoffnung?" (II.2, 537)

Dans l'économie énergétique de la psyche, l'ivresse qui permettait au sujet de perdre à bon compte conscience du réel et de ses lois, le mettait hors de lui, en excès sur lui-même, lui procurant une indéniable mais problématique jouissance qui lui faisait perdre un appui (Halt) indispensable à toute "Haltung". Le "Rausch", pour un Brecht soucieux d'adosser le sujet à l'acuité intraitable de l'intellect et de charger celui-ci du pilotage voire du triage d'affects tenus soigneusement à distance mais non niés, était de l'ordre d'une "satisfaction de remplacement" et stérilisait donc les potentiels de révolte inhérents à toute insatisfaction existentielle fondamentale<sup>39</sup>.

Dans l'essai sur le surréalisme qu'il avait publié dans *Die literarische Welt* en février 1929, Benjamin avait, quant à lui, dialectisé les effets du "Rausch" sur un sujet qui procède littéralement en toute connaissance de cause (mais pas d'effet), au dérèglement réglé du psychisme et mobilise ses affects dans une visée révolutionnaire. Il notait que la tâche que se proposait le surréalisme politique était de "rendre les énergies de l'ivresse (qui avaient en soi un effet isolant et clivant) utilisables par la révolution": paradoxalement, l'ivresse surréaliste - qui ne saurait être assimilée à l'exstase religieuse ou à celle provoquée par les drogues<sup>40</sup> - "desserrait" les liens du moi (lockern) et lui permettait ainsi de rompre l'envoûtement aliénant en sortant du cercle où s'exerce son pouvoir, bref d'accéder à l'autonomie subjective en se mettant hors de soi: "Die Lockerung des Ich durch den Rausch ist eben zugleich die fruchtbare, lebendige Erfahrung, die diese Menschen aus dem Bannkreis des Rausches heraustreten läßt." (II.1, 297)

Mais elle y parvenait en ce sens que, contrairement à l'ivresse de l'exstase religieuse, cette ivresse-là, ressortissant à une "illumination profane" (profane Erleuchtung), à une "inspiration matérialiste",

---

<sup>39</sup> C'est la lecture classiquement freudienne - il y cite *Das Unbehagen in der Kultur* - que Brecht propose dans les "Remarques sur Mahagonny" (Cf. GBFA 24, p. 83).

<sup>40</sup> Benjamin se livra de 1927 à 1934 à des expériences sur les effets du haschisch et de la mescaline - auxquels participa entre autres E. Bloch (cf. VI, 558-618). On se reportera à ce sujet au livre d'H. Schweppenhäuser, *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des Benjaminschen Denkens*, zu Klampen, Lüneburg, 1992, pp. 104-123. Citant une lettre inédite de Benjamin à Horkheimer du 7 février 1938, Schweppenhäuser écrit:

“ Er, der sich gewiß nicht falsch moralisierend darüber betrog, ‘wie tief gewisse Kräfte des Rausches der Vernunft und ihrem Freiheitskampfe verschworen’ sein können., sah doch genau, daß in der Epoche des Zerfalls und der Selbsterstörung bürgerlicher Gesellschaft wie ‘die geläufigeren Produktivkräfte der Natur so auch’ die ‘entlegeneren’, die Kräfte des Rausches, ‘pervertiert und geschändet’ sind. Sie treiben inzwischen das Subjekt vollends in sich zurück, besiegeln die Selbstentfremdung, die Deformation, welche die industrielle Produktionsweise und anderes an Menschen und Dingen vollbrachte. Solche Deformation hat Benjamin in der präfaschistischen und der faschistischen Ära zum Medium der Erfahrung zu machen vermocht... ” (ibid., p.106)

anthropologique" (ibid.), s'ancrait dans une "expérience" authentique et féconde; pour reprendre l'antinomie benjaminienne, elle relevait de l'"Erfahrung" et non de l'"Erlebnis".

### **Interruptions: la dialectique « en arrêt »**

L'interruption est pour Benjamin "l'un des procédés fondamentaux de toute mise en forme (Formgebung)" et la citation en est la figure emblématique: "Einen Text zitieren schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen." (II.2, 536).

Mais l'interruption doit intégrer un facteur pédagogique à son fonctionnement formel, sinon elle devient stimulus affadi ("Reiz"): "Genug daß das Prinzip des epischen Theaters genau wie jenes der Montage auf der Unterbrechung beruht. Nur daß die Unterbrechung hier nicht Reizcharakter, sondern eine pädagogische Funktion hat." (II.2, 775)

En formulant ainsi la valeur pédagogique d'une forme-sens, le montage, qui a l'interruption pour structure, Benjamin peut être amené à faire avec l'art du montage par excellence, le cinéma, des rapprochements métaphoriques parfois peu concluants:

"Das epische Theater seinerseits rückt, den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor. Seine Grundform ist die des Choks, mit dem die einzelnen wohlabgehobenen Situationen des Stücks aufeinandertreffen. Die Songs, die Beschriftungen im Bühnenbilde, die gestischen Konventionen der Spielenden heben die eine Situation von der andern ab. So entstehen überall Intervalle, die die Illusion des Publikums eher beeinträchtigen. Diese Intervalle sind seiner kritischen Stellungnahme, seinem Nachdenken reserviert." (II.2, 515)

Lorsqu'il écrit en 1938 ce compte-rendu de *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, conçu comme un montage de scènes, Benjamin a entre-temps écrit le "Kunstwerkaufsatz" dans lequel il analysait l'art cinématographique comme art des "chocs", perceptifs et idéologiques, provoqués par un montage qui en était le fondement technico-esthétique. Mais le texte de 1938 amalgame le choc à la "secousse" qui est au fondement du dispositif de base de l'appareil-cinéma: sans la brève interruption répétée 24 fois par seconde entre deux images, pas d'impression de mouvement assurée par la persistance rétinienne. L'intermittence de l'image enregistrée ou projetée, à l'inverse du théâtre épique brechtien, est donc facteur d'illusion puisque condition de la perception en continuité du mouvement. La véritable interruption est extérieure à la camera obscura; ses effets de sens - qui ressortissent plus à un choc perceptif qu'à un geste épique - s'obtiennent effectivement, comme l'avait bien vu Benjamin, au montage.

Mais l'intérêt du passage cité me semble être ailleurs: la scène épique décrite par Benjamin avec ses songs, ses inscriptions "littérisantes", mises en exergue dans la scénographie et qui interrompent le parcours du regard sur le tableau scénique" (Bühnenbild) et l'ouvrent à la lisibilité<sup>41</sup>, sa gestuelle de l'acteur réglée sur les significations d'un "gestus" (historique, social etc.), cette scène-là rejoint celle de l'allégorie baroque étudiée ailleurs par Benjamin. Dans *Urprung des deutschen Trauerspiels*, Benjamin, analysant cette mise en scène de l'image qu'était l'allégorie baroque, y voyait circuler le sens dans le figement en tableau hétérogène de figures hiérarchisées (emblèmes etc.). Ce que Benjamin appelait "allegorische Zerstückelung" (I.1, 361-365): détruire préalablement en extrayant les images de leur environnement coutumier pour réinterroger le fonctionnement sémantique du "fragment", c'était au fond la "Verfremdung" inhérente à tout montage que Benjamin analysera *mutatis mutandis* dans la scène du théâtre épique comme dans l'allégorie moderne baudelairienne qui reprend le geste de "souligner le caractère fragmentaire de l'oeuvre d'art", d'"arrachage des choses hors de leurs contextes familiers" pour "anéantir l'apparence" (I.2, 669 et 690). Le "caractère destructeur" du montage dans la scène brechtienne semble, dans la lecture de Benjamin, libérer des énergies signifiantes afin de constituer un sens nouveau (instable?) dans l'hétérogène mais aussi de faire barrage à la contemplation, en tant que celle-ci est toujours articulée à un effet auratique de tableau; comme si on retrouvait dans le théâtre épique la version moderne de ce "Bild der erstarrten Unruhe" qu'était l'allégorie. Car il y va essentiellement de l'intégrité de l'image dans son cadre. R. Barthes, lecteur de Diderot dont "la scène offre au spectateur 'autant de tableaux réels qu'il y a dans l'action de moments favorables au peintre'", mais aussi de Brecht, le décrivait ainsi: "Le tableau (pictural, théâtral, littéraire) est un découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui refoule dans le néant tout son entout, innommé, et promeut à l'essence, à la lumière, à la vue, tout ce qu'il fait entrer dans son champ; cette discrimination démiurgique

---

41 La "littérisation du théâtre" que Benjamin, reprenant un terme de Brecht, repère chez celui-ci (II.2,525), est à la fois catalyseur d'épique et emblème du désir de rendre l'image - ici scénique - parfaitement lisible, par un montage image-texte qui reprend l'inscriptio et la subscriptio de l'allégorie baroque et dont la forme moderne serait le photo-montage. Dans sa "Kleine Geschichte der Photographie" contemporaine de "Was ist das epische Theater?" (1) (1931), Benjamin écrivait: "Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt. An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß." (II.1, 385). Dans un texte de 1936 ("Pariser Brief II"), Benjamin voit dans la légende des photomontages l'action de l'étincelle critique qui structure la "mêlée des images": "...die Wichtigkeit der Beschriftung, die als Zündschnur den kritischen Funken an das Bildgemenge heranführt." (III, 505)

implique une haute pensée: le tableau est intellectuel (...); il est à la fois significatif et propédeutique, impressif et réflexif, émouvant et conscient des voies de l'émotion."

Mais si Barthes a bien perçu que le théâtre épique lui aussi "procède par tableaux successifs" et que "toute la charge, signifiante et plaisante, porte sur chaque scène, non sur l'ensemble", ce qui donne au lieu d'un "sens final", une "puissance démonstrative suffisante" dans chaque scène découpée en tableaux<sup>42</sup>, il n'en analyse pas l'hétérogénéité de l'agencement interne, irréductible au théâtre de Diderot, ni surtout les "interruptions". Il souligne néanmoins cette différence capitale, que "...chez Brecht, le tableau est offert à la critique du spectateur, non à son adhésion." (ibid.)

Comme dans l'allégorie, les "intervalles"» ne sont pas chez Brecht seulement de l'ordre de la successivité temporelle; le regard que le spectateur porte sur le cadre scénographique du théâtre épique, du tableau allégorique ou du photo-montage circule en permanence dans du discontinu, de l'hétérogène qui l'invitent non pas à saisir une totalité du sens mais à le produire par saccades, dans un processus de montage intellectuel censé de surcroît ne pas dissocier compréhension et attitude critique, ce qui vaut aussi pour l'acteur. Les deux, spectateur et acteur se rejoignant dans un travail exigeant qui fonde leur statut de sujet. Si l'on analyse le sens de cette "interruption" dont Benjamin semble faire le "gestus fondamental" du théâtre épique brechtien, il convient de noter qu'elle est la condition de l'émergence du "geste" qui constitue le matériau de base de ce théâtre. Geste - Benjamin dit ici "Geste" et non "Gestus" - qui donne consistance, "fixe" et "encadre" ce qui a toujours tendance à se présenter comme un immaîtrisable "flux": les "propos" et "affirmations", c'est à dire le discours, et aussi le caractère "multicouche" (Vielschichtigkeit) et "impénétrable" (Undurchschaubarkeit) de l'action. Le geste, dont la fréquence est proportionnelle à celle des interruptions, écrit Benjamin (II.2, 536), c'est ce qui rend lisible le "maintien" (Haltung) et découpe donc dans l'action des unités didactisables ("erlernbar") de points de vue sur le réel: "Diese strenge rahmenhafte Geschlossenheit jedes Elements einer Haltung, die doch als ganze in lebendigem Fluß sich befindet." (II.2, 521)

Car la successivité des scènes n'a, comme nous l'avons vu, à assurer le "déroulement" d'aucune actio; elle a à "construire" celle-ci à partir d'éléments discrets, au sens linguistique, nettement séparés et rendant bien visibles à la fois ce que le sujet peut avoir de construit dans des "comportements" où peuvent émerger des "attitudes" - le terme utilisé par Benjamin, mot-valise qui lierait "Verhaltensweise" et "Haltung" - pourrait signaler que les secondes peuvent advenir quand les premiers se déconnectent de l'action: "Aus kleinsten Elementen der

---

42 Cf. R. Barthes, op. cit., p.186 -187.

Verhaltensweisen zu konstruieren, was in der Aristotelischen Dramaturgie 'handeln' genannt wird, das ist der Sinn des epischen Theaters." (II.2, 775)

Bref, le théâtre du geste, c'est la scène non plus assujettie au flot entraînant de la fable devenue action, mais subjectivée par la découpe de celle-ci en "situations" (Zustände). Cette découpe signifiante évite la retombée des "Zustände" dans le "milieu" naturaliste qui ne prétendait qu'à "représenter le réel", mais "sans être distrait" (unabgelenkt), sans interruptions ni détours, afin de maintenir mimétiquement l'illusion de la continuité et de la proximité de celui-ci. Brecht n'avait-il pas noté dans son journal pendant le dernier séjour de Benjamin au Danemark (15.8.38), à propos de *Furcht und Elend des Dritten Reichs*, ces remarques capitales pour la représentation d'un théâtre "gestuel" antinaturaliste?

"lukacs hat den SPITZEL bereits begrüßt, als sei ich ein in den schoß der heilsarmee eingegangener sünder. das ist doch endlich aus dem leben gegriffen! übersehen ist die montage von 27 szenen, und daß es eigentlich nur eine gestentafel ist, eben die gesten des verstummens, sich umblickens, erschreckens usw. die gestik unter der diktatur."<sup>43</sup>

Que la "Verfremdung" comme irruption de "l'étranger" soit par excellence ce qui interrompe le cours doxal des choses, les fige en "tableau" pour en permettre la perception voire en rendre lisible le "geste" (Gestus), Benjamin le signifie dans la deuxième version de "Was ist das epische Theater?" (II.2, 535), comme il l'avait déjà suggéré en citant Bergson: "Percevoir signifie immobiliser" (I.3, 1047).

Le "tableau", au sens théâtral, c'est ce qui fige ici l'action ordinaire d'une "scène de famille", se sert du familial pour exhausser le familier, démontrant d'abord une chose: le cours de l'action recouvre le sens qui ne se saisit littéralement que dans l'irruption/interruption, comme état (Zustand) - et non comme évolution - que l'on doit dé-couvrir (entdecken), c'est à dire "défamiliariser" (verfremden)<sup>44</sup>:

" Plötzlich tritt ein Fremder ein. Die Frau war gerade im Begriff, eine Bronze zu ergreifen, um sie nach der Tochter zu schleudern; der Vater im Begriff, das Fenster zu öffnen, um nach einem Schutzmann zu rufen. In diesem Augenblick erscheint in der Tür der Fremde. 'Tableau' - wie man um 1900 zu sagen pflegte. Das heißt: der Fremde wird mit einem Zustand

---

43 Cf. B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, Suhrkamp, Frankfurt am M., 1974, S.18

44 Cf. II.2, 535. "Die Entdeckung (Verfremdung) von Zuständen vollzieht sich mittels der Unterbrechung von Abläufen." Dans la première version du texte, le terme "Verfremdung" que Brecht introduira en 1936, n'apparaissait pas encore. Benjamin le réfère ici expressément à la connaissance. Je reprends à mon compte la traduction "défamiliariser" que J. Michot avait proposée pour "verfremden". Cf J. M.: "Un Concept frappé de suspicion: l'Abbildung", in: *Revue des sciences humaines* 154, Lille, 1974, pp.213-229.

konfrontiert; verstörte Mienen, offenes Fenster, verwüstetes Mobiliar. Es gibt aber einen Blick, vor dem auch gewohntere Szenen des bürgerlichen Lebens sich nicht so viel anders ausnehmen."

Quatre ans auparavant, dans "Der Autor als Produzent" où se trouvait déjà ce passage, Benjamin avait ajouté: " Das ist der Blick des epischen Dramatikers."

Le déroulement de l'action gelé en tableau, sorte d'"arrêt sur l'image", dégage le regard empathique d'un événement qui semblait au contraire tout faire pour l'entraîner à sa suite. Il maintient l'esprit qui dirige ce regard "libre et mobile" en lui permettant de procéder à toute une série de petits "montages fictifs", ou plutôt fictionnels, qui "mettent hors circuit" les forces qui meuvent la société, comme Brecht l'écrira plus tard dans le *Petit organon*<sup>45</sup>.

### **En guise d'épilogue: les échecs sous les pommiers**

" Allzu viele Sommer werden wir kaum noch unter den Apfelbäumen schachspielen können", écrit Brecht à Benjamin au printemps 1936 (*Brecht Briefe*, p.287).

Pourquoi la "Dialektik im Stillstand" qui introduit la dynamique de la dialectique dans le statisme des places n'aurait-elle pas été illustrée par cette remarque quelque peu irritée d'un Brecht se préparant à la venue du maître dialecticien qu'était à ses yeux Karl Korsch et peut-être lassé par le "statisme" de Benjamin joueur d'échecs. Ce dernier rapporte dans son journal de Svendborg (12.7.1934) la proposition brechtienne: "Also, wenn der Korsch kommt, dann müßten wir mit ihm ja ein neues Spiel ausarbeiten. Ein Spiel, wo sich die Stellungen nicht immer gleich bleiben; wo die Funktion der Figuren sich ändert, wenn sie eine Weile auf ein und derselben Stelle gestanden haben: sie werden dann entweder wirksamer oder auch schwächer. So entwickelt sich das ja nicht; das bleibt sich zu lange gleich." (VI, 526).

Remarque qui répondrait en quelque sorte à cette lettre de Benjamin à Brecht, peu avant son séjour au Danemark (21.5.1934). Il y faisait allusion à *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* ("ein ungemein geglücktes Stück"):

"Kennen sie Go? ein sehr altes chinesisches Brettspiel (...) Beim Go werden die Steine nie bewegt, nur auf das, anfänglich leere, Brett gesetzt. Diese Bewandnis scheint es mit Ihrem Stück zu haben. Sie *setzen* jede Ihrer Figuren und Formulierungen an die richtige Stelle, von der aus sie von selber und ohne sich geberden zu müssen die richtige strategische Funktion ausüben." (*Briefe 2*, 608-609)

---

45 Cf. GBFA, Bd.23, p.80.

Que la plénitude d'un sujet littéralement "en arrêt" soit fonction de la "bonne place" et non d'un quelconque mouvement - gesticulation plus que gestuelle -, il a pu apparaître à Benjamin que la scène des "planches" du jeu de go (Brettspiel) ait à l'apprendre à ces autres "planches qui signifient le monde".

**Art. publié in : *Germanica* 18/1996 (Textes réunis par A. Combes / I. Haag / C. Klein)**