HAL
open science

Le philosophe au théâtre

André Combes

To cite this version:

André Combes. Le philosophe au théâtre. Etudes Germaniques, 2008. hal-02186229

HAL Id: hal-02186229

https://hal.science/hal-02186229

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.

André Combes (Université de Toulouse-Le Mirail)

Le philosophe au théâtre[1]

En guise d'exergue, je citerai le Roland Barthes de 1955 qui résumait ainsi dans la revue *Théâtre populaire* ce qu'il nommait alors la «révolution brechtienne»:

> Quoi qu'on décide finalement sur Brecht, il faut du moins marquer l'accord de sa pensée avec les grands thèmes progressistes de notre époque : à savoir que les maux des hommes sont entre les mains des hommes eux-mêmes, c'est-à-dire que le monde est maniable ; que l'art peut et doit intervenir dans l'histoire ; qu'il doit aujourd'hui concourir aux mêmes tâches que les sciences, dont il est solidaire ; qu'il nous faut désormais un art de l'explication, et non plus seulement un art de l'expression ; que le théâtre doit aider résolument l'histoire en en dévoilant le procès ; que les techniques de la scène sont elles-mêmes engagées ; qu'enfin il n'y a pas une 'essence' de l'art éternel, mais que chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au mieux de sa propre délivrance[2].

Pour examiner la question de la représentation de la philosophie dans les œuvres théoriques brechtienne, *L'Achat du cuivre* - auquel on peut adjoindre quelques brefs textes des années 1939-40 qui en sont assez proches par l'esprit et certaines formulations[3] - présente plusieurs avantages. D'abord Brecht y introduit, sans autre préambule, un philosophe dans son théâtre, dans le but de donner à celui-ci une poétique théâtrale moderne digne des exigences de l'«âge scientifique», quitte à opérer sur le théâtre traditionnel un retournement qui, comme nous le verrons, le transformerait en «thaêtre». L'élaboration de cette poétique, aussi éloignée de l'empathie aliénante d'Aristote et des purgations voulues purifiantes de sa catharsis que des simulacres objectivistes de réel qu'accumulait à l'envi la scène naturaliste assimilée dès le début de l'œuvre à celle de Stanislavski (AC, B2), exigeait une réflexion préliminaire sur la représentation dont la dimension philosophique s'imposait à l'évidence. De plus, se souvenant que Voltaire et Diderot ou Lessing avaient «conquis leur gloire comme philosophes et comme auteurs de pièces»[4], Brecht fait choix de déployer explicitement, comme en abyme, la réflexion philosophico-théâtrale sur une scène de théâtre.
Commençons par la philosophie : pourquoi ne pas poser dès le début une question, style «Gretchenfrage»: Qu'en fut-il du rapport de Brecht à la philosophie? Pour certains, Brecht serait poète et non pas philosophe, son rapport à la philosophie serait donc en extériorité. Dans un article sur Walter Benjamin de 1968, Hannah Arendt se fait volontiers péremptoire: «Quelle que soit l'opinion que ses amis aient eu de Brecht, il fut un poète et pas un philosophe»[5]. Pour étayer son assertion, elle cite un passage du journal de Benjamin de 1934, où Brecht apparaît une fois de plus comme un grand dialecticien du paradoxe : à propos des abysses de mystères qui se cacheraient sous la surface des «images» de Kafka il déclarait à

---

[1] Ce texte reprend certains développements d'un article paru dans la revue *Germanica* 26/2000: «*…On pourrait l'appeler thaêtre» : le théâtre du philosophe ou la scène renversée*.
Les citations des textes brechtiens seront extraites de la *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* en 30 vol. (hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei et Klaus-Detlev Müller). Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1989-1998. Elle sera citée GBFA suivi du numéro du volume, du tome puis de la page. Dans le corps du texte, je citerai d'après l'édition Pléiade des *Ecrits sur le théâtre* (sous la dir. de J.M. Valentin, Paris : Gallimard, 2000) et renverrai entre parenthèses aux numéros des divers fragments de *L'Achat du cuivre* (= AC) en indiquant la page de cette édition. Par ex. (AC, B 150, 508).
[2] R. Barthes : *La révolution brechtienne*, in : R. B. :*Essais critiques*, Paris : Ed. du Seuil, 1964, p. 52.
[3] Citons quelques titres: *DerPhilosoph im Theater* / *Über die Art des Philosophierens* / *Das Vergnügen in den Theatern der Philosophen* / *Spielen, was hinter den Vorgängen vorgeht* (GBFA 22.1, 512-515).
[4] Voir *Der Philosoph im Theater*, GBFA 22.1, 512.
[5] „Wie immer die Freunde Brecht einschätzen mochten, er war ein Dichter und kein Philosoph". (Hannah Arendt: *Walter Benjamin*, in: *Merkur* Jg. 22. München 1968, H.238, S. 50).

benjamin: «La profondeur est une dimension pour soi, c'est justement de la profondeur, là où plus rien ne réapparaît»[6].
Il peut sembler difficile d'assimiler la suspicion brechtienne envers une profondeur du symbolique où le réel finissait par disparaître corps et bien à une volonté de renoncer à toute visée philosophique. Au contraire, cette défiance toute dialectique envers certaines profondeurs par trop engloutissantes pouvait être, à ses yeux, la condition d'une certaine manière de philosopher, soucieuse de ne jamais ensevelir l'objet sous ses représentations conceptuelles mais plutôt d'en déblayer le champ par l'emploi de paradoxes qui se voulaient à l'occasion trivialement populaires, tels qu'ils abondaient par exemple chez le comique munichois Karl Valentin, philosophe à sa manière. N'était-il pas un représentant exemplaire de cette «pensée balourde» (plumpes Denken), dont Brecht disait dans son *Dreigroschenroman* qu'elle était le mode de pensée des grands et figurait, comme le soulignait l'admiratif Benjamin dans son compte-rendu de l'oeuvre, un éminent embrayeur de la dialectique délicate qui unit théorie et pratique ? «Les pensées balourdes font justement partie de l'économie de la pensée dialectique parce qu'elles ne font rien d'autres que manifester la liaison de la théorie avec la pratique et non les consignes qu'elle pourrait lui adresser. (…) une pensée doit être balourde pour faire valoir ses droits dans l'action»[7]. La «pensée balourde» ne donne pas de consignes à l'action, elle s'y réfère pour faire valoir ses droits.
Mais Benjamin souligne tout autant la forme indiscrètement (et peut-être consubstantiellement) théâtrale que revêtent les occurrences de cette pensée balourde dans ce texte brechtien. Brecht entrecoupe en effet le récit et les dialogues de son roman de discours ou de monologues intérieurs mis en italiques qui fonctionnent comme autant de dispositifs de pensée dont la forme typographique et l'aspect à la fois lourdement et subtilement sentencieux interrompent le texte pour permettre au lecteur, dit Benjamin, de «renoncer de temps en temps à l'illusion». La pensée balourde servirait donc à instiller une théâtralisation épique dans le texte romanesque, à permettre ainsi au lecteur de changer de registre de lecture et de produire de la réflexion en s'arrêtant par intermittence sur des balourdises incongrues dont le dicton peut figurer l'emblème. Dans sa forme, le *Dreigroschenroman* est ainsi un petit théâtre brechtien de la pensée critique qui sait par exemple faire pièce à toute totalisation qui ferait système et s'inscrit donc par-là dans une tradition de la modernité philosophique, et plus précisément dans une conception non systémique du marxisme, moins totalisante et plus «intervenante» (eingreifend). Avant d'y revenir, citons à ce propos un passage du *Livre des retournements* où Brecht, grand admirateur de Hegel et de Marx, mais peut-être plus encore de la dialectique imagée des aphorismes et paraboles de la philosophie chinoise, pourra donner à ce refus la forme, elle aussi «balourde», d'un propos de gendarme qui se piquerait de philosophie: «Les propositions dont sont faits les systèmes sont aussi soudées entre elles que les membres d'une bande de criminels. Il est plus facile de les maîtriser une par une. Il faut donc les séparer les unes des autres. Il faut les confronter l'une après l'autre à la réalité pour pouvoir les identifier»[8].

---

[6] „Die Tiefe ist eine Dimension für sich, eben Tiefe - worin dann gar nichts zum Vorschein kommt". (Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, S. 122).

[7] „Plumpe Gedanken gehören gerade in den Haushalt des dialektischen Denkens, weil sie gar nichts anderes darstellen als die Anweisung der Theorie auf die Praxis. *Auf* die Praxis, nicht *an* sie. (...) ein Gedanke muss plump sein, um im Handeln zu seinem Recht zu kommen". (W. Benjamin: *Brechts Dreigroschenroman*, in: *Gesammelte Schiften* Bd. III. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 446).

[8] „Sätze von Systemen hängen aneinander wie Mitglieder von Verbrecherbanden. Einzeln überwältigt man sie leichter. Man muss sie also voneinander trennen. Man muss sie einzeln der Wirklichkeit gegenüberstellen, damit sie erkannt werden" (B. Brecht: *Buch der Wendungen*, in: GBFA 18, 95).

Le «plumpes Denken» pourra prendre également la posture provocante d'un mode populaire de philosopher propre à ceux qui ne «pensent pas sans raison»[9]. Brecht le dira dans un court texte, vraisemblablement écrit en janvier 1939 et contemporain du début du travail sur *L'Achat du cuivre*, *Sur la manière de philosopher* (*Über die Art des Philosophierens*): n'ayant pas de «disposition naturelle pour la métaphysique», écrit-il, il préfère «s'en tenir à la manière de philosopher qui a cours essentiellement dans le bas peuple»[10]. Mais pas au sens passif où il arrive parfois à celui-ci de concevoir le philosophe, selon l'image qu'il a trop souvent de lui-même: stoïque dans l'adversité et ne rendant pas les coups qu'on lui donne mais les prenant plutôt «avec philosophie». Le philosophe brechtien est beaucoup plus pugnace, il entend par philosopher «l'art de prendre *et* de donner (des coups) dans la lutte». Or, cette lutte a ses exigences envers la pensée: qu'elle soit précisément une pensée de la lutte. Aussi n'admettra-t-elle l'intrusion des «concepts» (Begriffe) de la philosophie traditionnelle dans cette «philosophie de la rue» qu'en tant qu'ils donnent prise sur les choses et surtout qu'ils permettent de les «manier»[11]. Il s'agira donc de ne pas laisser celles-ci s'abolir dans les mots abstraits qui les disent, de se souvenir que dans «begreifen», il y a d'abord «greifen» et que l'image habite ici le concept pour manifester que l'appréhension est d'abord préhension. Filer la métaphore jusqu'à lui faire produire le sens recherché - que le peuple comprenne le réel pour s'en saisir et s'en saisisse pour le manier -, il faut avoir au travail du sens de la langue une attention aiguë que, chez Brecht, le poète disputera volontiers au philosophe et que le poète-philosophe formulera à nouveau en 1948 dans le *Petit organon* : «Es ist eine Lust unseres Zeitalters, (...), alles so zu begreifen, dass wir eingreifen können»[12].

En fin de compte, la pensée brechtienne, qui ne se fait «balourde» que pour mieux dialectiser le réel, entendra par «pensée authentique», comme le précise le fragment B 37 de *L'Achat du cuivre* qui la mettra en partie en dialogues, une pensée éminemment hétéronome: « une pensée déterminée par des intérêts, suscitée et accompagnée par des sentiments, une pensée qui passe par toutes les étapes de la conscience, de la clarté et de l'efficience »[13].

Mais la pensée brechtienne se voudra aussi, avons-nous dit, «pensée intervenante» (eingreifendes Denken), surtout à partir de ces années 1929-1932 où Brecht ouvre véritablement son théâtre à la philosophie sous l'influence de Karl Korsch, philosophe communiste dissident et marginal, un temps député du KPD, qu'il avait rencontré en 1928. Dans ces années d'intense production théorique et pratique qui voient la publication d'un grand nombre de brefs textes à caractère expressément philosophique - sur la critique, les conditions et l'utilité de la connaissance, la «chose en soi kantienne», le matérialisme (de Marx et de Lénine) et l'idéalisme, la «technique hégélienne» ou encore la dialectique et la «pensée intervenante»[14] – cette dernière catégorie va devenir véritablement centrale, comme le sera la forme théâtrale qui en sera, à cette époque, à la fois la mise en scène et l'embrayeur, la «pièce didactique». Autour du projet du *Fatzer*, Brecht met en effet au point une «Théorie des pédagogies»[15] où il donne le rôle principal à «der Denkende» : celui qui pense plutôt que le penseur, terme qui connoterait une pose plus qu'un gestus et serait contraire aux préoccupations brechtiennes de repérer - en tous lieux et en tout être - si ça pense, où ça pense

---

[9] Ce sont les principaux destinataires du théâtre épique : « Das epische Theater richtet sich an Interessenten, die 'ohne Grund nicht denken'. Das ist aber eine Haltung, die sie durchaus mit den Massen teilen." (W. Benjamin, *Versuche über Brecht*, op. cit., S. 11).

[10] „So halte ich mich an die vornehmlich im niederen Volke umlaufende Art des Philosophierens" (GBFA 22.1, 512).

[11] « Griffe sind, an denen die Dinge sich drehen lassen » (ibid., S. 513).

[12] GBFA 23, 82.

[13] «Nur solchen Figuren gegenüber werden sie echtes Denken praktizieren, nämlich interessebedingtes, von Gefühlen eingeleitetes, begleitetes Denken, ein Denken in allen Stadien der Bewusstheit, Klarheit, Effektivität» (GBFA 22.2, 725).

[14] Je renvoie aux textes du volume 21 de la GBFA, p. 412 sq.

[15] GBFA 10.1, 524-525

et comment ça pense. Ce qualificatif s'applique à la fois au personnage de Keuner du même *Fatzer* - celui qui s'autonomisera dans les *Histoires de Monsieur Keuner* (*Geschichten des Herrn Keuner*), petits dispositifs narratifs de mise en scène d'une pensée au quotidien[16] - mais servira également, dans certains plans de l'oeuvre, à désigner le philosophe de *L'Achat du cuivre*. Il faut voir là l'influence du «précepteur» (Lehrer) de ces années-charnières, Karl Korsch, qui se proposait de redonner sa vraie place à la dimension philosophique d'une pensée du réel social car celle-ci s'était constituée à l'origine, comme il le posait avec force, en nouant l'un à l'autre le travail de transformation des superstructures et celui de l'infrastructure, la «critique de l'idéologie» et la «critique de l'économie politique». Ce travail, que Korsch appelait «action intellectuelle» (geistige Aktion)[17], était donc au premier chef un travail «d'intervention sur la pensée»[18] fondé sur la dialectique comme méthode, un travail de critique des idéologies préludant à l'action sociale et politique, comme le comprendra Brecht qui écrit en 1931 : «Les situations et les choses qui ne peuvent pas être transformées par la pensée ne peuvent pas être pensées», ou encore : «La seule raison pour laquelle on peut avoir une connaissance des choses est qu'elles se transforment et cette connaissance n'est possible que là où c'est le cas»[19]. «Penser signifie transformer» énonce plus lapidairement Monsieur Keuner[20]. On aura compris que sans la onzième «Thèse sur Feuerbach» de Marx, que Korsch et Brecht citaient souvent, le concept de «pensée intervenante» n'était pas pensable.

Cette pensée intervenante sera essentiellement celle du marxisme[21]: dans le *Livre des retournements*, Ka-Meh, c'est-à-dire Karl Marx, est nommé «celui qui pense en intervenant» (der eingreifend Denkende). Le philosophe de *L'Achat du cuivre*, quant à lui, distingue soigneusement ce marxisme d'une «vision du monde» pour en faire une «doctrine critique de la praxis humaine» qui «se laisse critiquer par elle»[22], à la fois «science de la société» (Gesellschaftswissenschaft) et «science des comportements» (Verhaltenslehre). C'est en ce sens que le grand texte à la fois programmatique et rétrospectif de 1935, *Théâtre récréatif ou théâtre didactique ?* (*Vergnügungstheater oder Lehrtheater ?*), pourra affirmer que le théâtre «est devenu l'affaire des philosophes», ce que Benjamin pointera lui aussi dans ses *Essais sur Brecht*. Mais, ajoute Brecht, «de ce type de philosophe qui ne désire pas seulement expliquer

---

[16] GBFA 18, 13-43

[17] K. Korsch, *Marxismus und Philosophie*, Frankfurt am M. 1969, S. 136.

[18] „Das eingreifende Denken. Die Dialektik als jene Einteilung, Anordnung, Betrachtungsweise der Welt, die durch Aufzeigung ihrer umwälzenden Widersprüche das Eingreifen ermöglicht" - „Eingreifendes Denken ist nicht nur in Wirtschaft eingreifendes Denken, sondern vor allem im Hinblick auf Wirtschaft *im Denken eingreifendes Denken* (c'est moi qui souligne A.C.)" (GBFA 21, 424 et 415). Dans *L'Achat du cuivre*, la „pensée intervenante" envers la réalité ne concerne que la part de celle-ci qui « est soumise à l'intervention sociale » (GBFA 22.2, 727).

[19] „Zustände und Dinge, welche durch Denken nicht zu verändern sind (…), können nicht gedacht werden", „Man kann also die Dinge nur deswegen erkennen, dass sie sich und nur dort, wo sie sich verändern" (GBFA 21, 521 et 425).

[20] «Denken heißt verändern» (GBFA 18, 31).

[21] Disons rapidement que, surtout dans la période où Brecht vient d'achever la première version de *Galilée* et commence à définir le projet de *L'Achat du cuivre* (1938-39), le marxisme a à la fois le statut d'une philosophie, la dialectique matérialiste, et d'une science du social (non du politique) qui prétend calquer ses expérimentations sur celles des sciences de la nature. D'abord référable à une « grande méthode » puis à une « grande production », comme le dira le philosophe Me-Ti dans le *Buch der Wendungen*, le marxisme pourra aux yeux de Brecht revendiquer le statut d'une science en ceci ancienne et nouvelle, qu'à l'instar de la science galiléenne pour la nature, il inaugurera d'abord la possibilité de considérer le réel (ici social) comme un objet de connaissance *et* de transformation du réel accessible par l'expérimentation, c'est à dire par une articulation réglée de l'intelligible sur le sensible qui donne ses lettre de noblesse à un « art de l'observation », tel qu'il sera mis en exergue dans l'un des « poèmes extraits de *L'Achat du cuivre* » (AC, B 171). Or, ce qui vaut pour la nature et la société ne saurait, pour Brecht, faire halte devant le domaine esthétique et en décréter une sorte d'exterritorialité.

[22] Le fragment B 20 est intitulé „Ausführungen des Philosophen über den Marxismus", (GBFA 22.2, 717).

le monde mais le changer»[23]. Il est vrai que pour un «auteur de pièces» qui butait dans les années 1926-27 sur la dramatisation d'une matière a priori peu théâtrale, le fonctionnement des bourses du blé américaines, s'astreindre à la lecture de ce philosophe particulier qu'est Marx avait pu sembler un détour obligé même si les «études marxistes» ne semblent guère avoir dépassé le niveau d'une propédeutique. Il s'agissait en fin de compte de demander dans un premier temps à la philosophie comme «science de la société» de rendre le réel social tout bonnement accessible à la représentation théâtrale, c'est à dire d'en proposer une pré-représentation.

On pourrait donc dire tout aussi bien qu'à partir de la charnière des années vingt et trente, la philosophie deviendra pour Brecht elle aussi l'affaire des gens de théâtre, d'un certain théâtre, de ce type de théâtre qui ne désire pas seulement représenter le monde mais le changer, ou plus exactement, et cela distinguera Brecht du Piscator weimarien tenté parfois par l'action théâtrale directe, de le représenter comme transformable. Cela explique l'attention aigue portée par le philosophe de *L'Achat du cuivre* à la fabrication par les arts théâtraux des imitations qui servaient traditionnellement à l'interprétation de ce monde: critique des idéologies signifiera chez Brecht au premier chef critique de l'idéologie des reproductions/imitations scéniques du réel proposées par le théâtre aristotélicien.

Dans le dispositif fictionnel de ce vaste texte-chantier (1939-1955) que demeura *L'Achat du cuivre*, ces imitations seront au centre des discussions, quatre nuits durant, d'un petit collectif qui devait mettre en débat, selon la note de Journal du 12.2.39, «beaucoup de théorie sous forme dialoguée (...). Le tout étant conçu pour être mis en scène, avec expériences et exercices. (...) Avec au centre, l'effet de distanciation»[24]. La présence du philosophe au théâtre est accréditée par une invitation d'un petit groupe de praticiens patentés de la chose théâtrale, des «gens de théâtre»[25], avec le risque calculé, comme le dit le titre du fragment B 120, que «les philosophes s'emparent du théâtre».

Le fragment A3 les présente ainsi :

> *Le philosophe* souhaite utiliser le théâtre à ses fins, sans autres considérations. Pour lui, le théâtre doit fournir des reproductions fidèles des processus qui se produisent entre les hommes, et permettre au spectateur de prendre position. / Le *comédien* souhaite s'exprimer. Il veut qu'on l'admire. La fable et les caractères ne lui servent pas à autre chose. / La *comédienne* souhaite un théâtre qui ait une fonction sociale, éducative. Elle est politisée. / Le *dramaturge* se met à la disposition du philosophe et s'engage à mettre ses compétences et se connaissances au service d'une transformation du théâtre selon les vues du philosophe. Il en espère une renaissance du théâtre. / L'*éclairagiste* figure le public nouveau. C'est un ouvrier, et il est mécontent du monde tel qu'il est (AC, A3, 508)[26].

---

[23] GBFA 22.1, 110.

[24] „Viel Theorie in Dialogform (…). Das ganze einstudierbar gedacht, mit Experiment und Exerzitium. In der Mitte der V-Effekt" (GBFA 26, 327-328).

[25] On notera que la distribution n'est pas complète. Si la fiction de base assimile tacitement dramaturge (au sens all. de conseiller en dramaturgie) et metteur en scène, elle fait significativement l'économie du personnage qui aurait pu figurer, avec le philosophe, la représentation la plus proche du moi réel de Brecht, celui de «l'auteur de pièces» (Stückeschreiber) que des fragments plus tardifs introduiront dans *L'Achat du cuivre* sans l'intégrer à la diégèse de l' «action» initiale. Il n'est par ailleurs pas exclu que Brecht ait prévu d'ajouter un sixième personnage, un «architecte de scène» (Bühnenbauer), comme le pense Jan Knopf (*Brecht-Handbuch. Theater*. Stuttgart : Metzler, 1980, p. 449). Les diverses descriptions détaillées de la machinerie scénique piscatorienne (AC, B 106, B 128, B 152), le *Discours de l'écrivain de théâtre sur le théâtre de l'architecte de scène Caspar Neher* (*Rede des Stückeschreibers über das Theater des Bühnenbauers Caspar Neher*) (B 170), le poème *Die Vorhänge* (*Les rideaux*) (B 171), témoignent en effet de la position de plus en plus centrale du travail de celui-ci dans le dispositif théorique de l'ensemble de l'oeuvre.

[26] *Der Philosoph* wünscht das Theater rücksichtslos für seine Zwecke zu verwenden. Es soll getreue Abbilder der Vorgänge unter den Menschen liefern und eine Stellungnahme des Zuschauers ermöglichen / *Der Schauspieler* wünscht, sich auszudrücken. Er will bewundert werden. Dazu dienen ihm Fabel und Charaktere /

La venue du philosophe au théâtre est, on l'aura compris, un événement qui n'est pas seulement topographique, institutionnel et idéologique, ce qui serait déjà beaucoup. C'est aussi une entrée en scène véritable comme le montre le choix des prépositions locatives qui décrivent cette prise de contact : « im Theater » ou « auf dem Theater »? le local et/ou sa scène. Notons d'entrée que celle-ci est de surcroît un espace symbolique, un espace où on exhibe d'une certaine manière «les processus derrières les événements » (die Vorgänge hinter den Vorgängen), comme se le propose, nous le verrons, le travail théâtral brechtien : ceux représentés par le travail des machinistes étant généralement occultés par la scène, lieu quasi-sacral de la représentation. C'est un «plateau» entre la scène et les coulisses, comme le signifie la didascalie du grand fragment B 115, la version la plus élaborée de la première nuit, «dont les décors sont lentement démontés par un machiniste», personnage muet ou presque mais dont la seule réplique donne peut-être le ton politique des dialogues philosophico-esthétiques des protagonistes principaux, le philosophe, le dramaturge et l'acteur. Répondant au dramaturge qui lui demande de ne pas trop soulever de «tourbillons de poussière», il déclare: «J'y vais doucement. Mais il faut bien déblayer tout ça ; demain on répète quelque chose de nouveau» (AC, B 115, 583)[27]. L'ouvrier est donc prêt à soulever un peu de poussière pour faire advenir le nouveau.
Le théâtre philosophique de *L'Achat du cuivre* est en fin de compte à la fois une scène et une «autre scène» qui serait, dans un sens plus brechtien que freudien, une scène où les praticiens de «l'art dramatique» (Schauspielkunst) apprendraient à pratiquer de temps en temps l'«art du spectateur» (Zuschaukunst et Zuschauerkunst). C'est une autre scène à la fois austère et conviviale où ne s'ébattent plus les corps pétris d'émotionalité délibérément contagieuse chers au comédien mais où ces mêmes corps s'immobilisent pour que les cerveaux puissent se mettre en mouvement avant de remettre à leur tour les corps en mouvement et de proposer par exemple des «exercices pour comédiens» (AC, B 169).

> Tout en parlant du théâtre, nous pouvons avoir ici l'impression de nous entretenir devant un public, c'est-à-dire de jouer nous-mêmes une petite pièce. Nous aurons tout loisir aussi de faire çà et là, si cela devait clarifier notre débat, quelques exercices à titre d'essai. (AC, B 115, 584)[28].

On voit que cette autre scène de la pensée intervenante qu'est *L'Achat* du cuivre ressemble beaucoup à celle de la «grande pédagogie» des «pièces didactiques». Le collectif n'obéit qu'en apparence à une distribution préétablie. Il s'y constitue *dans* et non *avant* la représentation, dans les échanges dialogués contradictoires qui empêchent l'adhésion et/ou adhérence à un point de vue émanant d'un personnage ayant une fonction, une pensée voire une idéologie à laquelle le spectateur a toujours tendance à l'identifier:
- le philosophe dépositaire de la compétence réflexive appliquée à l'ensemble des pratiques sociales et agrippé fermement à son effet de distanciation, qui sera qualifié de «mesure sociale» serait «progressiste»
- le dramaturge «interprète» et «médiateur» - mais aussi dépositaire du savoir sur l'histoire du théâtre et de l'esthétique théâtrale (toutes les remarques en ce sens proviennent de lui), d'où

Die Schauspielerin wünscht ein Theater mit erzieherischer gesellschaftlicher Funktion. Sie ist politisch / *Der Dramaturg* stellt sich dem Philosophen zur Verfügung und verspricht, seine Fähigkeiten und Kenntnisse zum Umbau des Theaters in das Thaeter des Philosophen zur Verfügung zu stellen. Er erhofft sich eine Neubelebung des Theaters / *Der Beleuchter* gibt das neue Publikum ab. Er ist Arbeiter und mit der Welt unzufrieden" (GBFA 22.2, 774).

[27] „Ich baue ganz gemächlich ab. Aber weg müssen die Dinger, denn morgen wird etwas Neues probiert" (GBFA 22.2, 773).

[28] „Während wir über das Theater sprechen, können wir hier das Gefühl haben, dieses Gespräch vor einem Publikum zu führen, also selber ein kleines Stück aufzuführen. Auch haben wir die Gelegenheit, ab und zu, wenn dies unsern Gegenstand klären sollte, einige kleine Experimente zu veranstalten" (ibid.).

ses tendances à la relativisation historique propre à l'historicisme - serait «disposé à apprendre»
- l'acteur englué dans un narcissisme structurel conforté par l'«Einfühlung» de la dramaturgie aristotélicienne serait «conservateur»[29].
Pour ce qui est du philosophe, le montrer tel qu'en son théâtre, ce sera donc citer le gestus du philosophe en train de philosopher sur le théâtre et montrer *in situ* un acteur jouant un/au philosophe et donc censé mettre en pratique sur la scène réelle du théâtre les préceptes qu'il assène volontiers au comédien. Ces deux grands antagonistes de la fiction de base de *L'Achat du cuivre* sont d'abord tous deux des acteurs. Quand il critiquera l'art du comédien, le philosophe lui donnera aussi une réplique corporelle, au sens ou la gestuelle deviendra gestus à la fois intellectuel et social[30]. On peut dire que, quand elle mise en scène, la philosophie fait apparaître le penser comme comportement et non seulement comme contenu de pensée, le « Denken als ein Verhalten », comme s'intitule un texte prévu pour le N° 8 des *Versuche* de 1933.
Il faut ajouter ici que cette pensée mise en dialogue, qui fait certes d'abord référence à de grandes mises en scènes dialoguées de discours philosophico-scientifiques - des *Dialogues* de Platon (auxquels on pourrait ajouter ceux, nettement moins connus, d'Aristote) aux *Discorsi* de Galilée et au *Novum organon scientiarum* de Bacon -, n'est pas saisissable dans toute sa portée si l'on oublie que leur référent réel est aussi une scène plus intime et plus complexe. C'est celle des «dialogues d'exilés» que Brecht et des petits collectifs d'artistes et d'intellectuels menèrent au Danemark, en Suède, en Finlande puis aux Etats-Unis dans les années de l'exil, avec parfois l'appoint précieux de membres de troupes de théâtre amateur ouvrier. Ces petits collectifs qu'affectionnait Brecht - ceux des pièces didactiques et du film *Kuhle Wampe* (1931) par exemple, ceux que Peter Weiss mettra en scène dans le deuxième tome de *Ästhetik des Widerstands* comme des figures exemplaires, presque « unheimlich » de la « grande production »[31] - figuraient à la fois l'antithèse intellectuelle et la meilleure part de celui qui est le grand absent de la fiction de *L'Achat du cuivre* tout en étant implicitement son principal destinataire: le peuple allemand transformé en « public » grégaire par la « théâtralité du fascisme », cet ultime avatar perverti de la dramaturgie aristotélicienne[32].
En montrant le comportement scénique de «gens de théâtre» qui mettent en dialogues leur pensée et leurs impensés concernant le théâtre sous l'égide du philosophe sorti du champ d'intervention habituel de sa discipline, la philosophie comme le théâtre vont pouvoir être pensés ou repensés comme pouvant se déployer sur une même scène même si celle-ci est placée sous le signe d'une incontournable division du travail. Les dialogues du collectif auront à montrer que pour ce faire, mieux vaut plusieurs têtes et même surtout des têtes habituées à penser différemment voire à confondre le sentir et le penser, mais à condition que chacune d'elle soit disposée à laisser les autres l'investir, condition nécessaire d'une bonne manière de penser. Brecht, grand praticien de la chose, l'exprimait dans une formule que citait

---

[29] J'emprunte cette tripartition – «fortschrittlich», «lernfähig», «konservativ» - à Jan Knopf qui la met entre guillemets (*Bertolt Brecht Handbuch Theater*. Stücke, hrsg. von Jan Knopf u.a., Stuttgart : Metzler, 2001, S. 320).
[30] *L'Achat du cuivre* a été mis en scène au *Berliner Ensemble* en 1963. L'acteur qui jouait le philosophe, le gendre de Brecht Eckart Schall, recomposait mimique, gestuelle, vêture et cigare du Brecht réel, réalisant dans une double fiction scénique cette unité critique de l' «auteur de pièces» et du philosophe (pour plus de détails, je renvoie à l'édition Pléiade des *Ecrits sur le théâtre*, op. cit, p. 1262 sq.).
[31] La description des discussions autour du „Engelbrekt-Projekt" est une mise en scène particulièrement dense du travail des collectifs brechtiens (*Die Ästhetik des Widerstands* Roman, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1988, p. 211 sq.).
[32] Ce texte essentiel de 1938 devait à l'origine être intégré à la deuxième nuit de *L'Achat du cuivre* (cf. AC, A 2) mais n'a pas été retenu dans des plans ultérieurs de l'oeuvre (voir les remarques des éditeurs in : GBFA 22.1, 561-569).

Benjamin, autre grand penseur polycéphale : «Il pensait dans plusieurs têtes et dans sa tête aussi d'autres pensaient. C'est la bonne manière de penser »[33].
Le «vrai penser» met donc en jeu une circulation d'idées dont on teste la résistance et la consistance dans le dialogue qui les fait circuler dans plusieurs têtes[34]. C'est exactement ce que constate le dramaturge quand il déclare au philosophe : «J'ai laissé tes pensées faire leur chemin dans ma tête, et elles y ont vu quelque chose» (AC, B 132, 610)[35].
C'est de cette manière que se constituera quatre nuits durant un collectif de pensée du théâtre. Mais, pendant la première nuit, les positions initiales apparaissent comme profondément doxales. Les « gens de théâtre » sont ostensiblement mécontents d'avoir beaucoup perdu à s'éloigner de la grande tradition de leur art pour prendre leur part «des efforts entrepris pour promouvoir un théâtre de l'âge scientifique» (AC, A 1, 507). Ce qui a pu être ressenti par eux (malentendu fondamental?) comme une incitation pressante à investir, trop largement à leur goût, de réel social et historique ces « planches qui signifient le monde », comme le dit le dramaturge :

> Mais nous montrons des banques, des cliniques, des gisements de pétrole, des champs de bataille, des slums, des villas de milliardaires, des champs de blé, des Bourses, le Vatican, des tonnelles, des châteaux, des usines, des salles de conférence, bref, toute la réalité possible. (…) on y fait paraître la vie en commun des hommes sous tous ses aspects» (AC, B 115, 585)[36].

En représentant la réalité telle qu'elle se donne dans la vie sociale des humains, le théâtre a peut-être rendu des services à la société, mais «il les a payés de la perte de presque tout ce qui faisait sa poésie», telle est la doléance principale des «gens de théâtre».

> Au cours de ces dernières décennies, le théâtre a tout fait pour refléter la vie. Il a eu l'ambition de contribuer à la solution des questions sociales, et il a consenti pour cela aux plus grands sacrifices. (…) Et les services qu'il a rendus à la société, il les a payés par la perte de presque toute poésie. Il a renoncé à produire ne serait-ce qu'une seule grande fable comparable à celle des Anciens (AC, B 115, 774)[37].

Ce qui provoque chez les gens de théâtre une interrogation irritée sur les résultats douteux de ce généreux chambardement de leurs habitudes de toujours et le désir de faire le bilan de leurs frustrations avec une autorité venue de l'extérieur même si cette extériorité peut renvoyer à leurs yeux à une autre, plutôt définitive, celle de la théorie face à la pratique. Et pourtant leur invitation prouve qu'ils n'estiment rien de plus approprié, pour mettre en jeu (et en scène) ce rapport difficile entre pratique théâtrale et philosophie, que la confrontation avec un thuriféraire du concept alors qu'eux auraient nettement tendance à privilégier les percepts et

---

[33] „Er dachte in andern Köpfen, und auch in seinem Kopf dachten andere. Das ist das richtige Denken» (GBFA 21, 420).
[34] Dans *Über das heutige Philosophieren*, Brecht écrivait: „Es ist eine erlaubte Tätigkeit, mit dem Denken gewisse Proben anzustellen, die den Materialproben in der Technik gleichen, wo man Stahl zerreißt, um seine äußerste Festigkeitsgrenze zu erforschen. Diese Art des Philosophierens setzt Arbeitsteilung voraus. Insofern ist es zeitgemäß“ (GBFA 21, 563).
[35] „Ich habe mir deine Gedanken durch den Kopf gehen lassen, und sie haben einiges dort gesehen“ (GBFA 22.2, 799).
[36] «Aber wir zeigen Banken, Kliniken, Ölfelder, Kriegsschauplätze, Slums, Milliardärvillen, Fabriken, Getreidefelder,Börsen, den Vatikan, Lauben, Schlösser, Fabriken, Konferenzzimmer, kurz, die ganze Wirklichkeit, die es gibt. (…) es wird das Zusammenleben der Menschen von allen Richtungen aus vorgeführt“ (GBFA 22.2, 774).
[37] „Das Theater hat in den letzten Jahrzehnten alles getan, um dem Leben den Spiegel vorzuhalten. Es hat für seinen Ehrgeiz, zur Lösung der sozialen Frage beizutragen, die größten Opfer gebracht. (…) Und es hat für diese Dienste, die es der Gesellschaft geleistet hat, damit bezahlt, dass es beinahe alle Poesie eingebüßt hat. Es hat darauf verzichtet, auch nur eine einzige große Fabel hervorzubringen, die denen der Alten verglichen werden könnte“ (GBFA 22.2, 774).

surtout les affects induits par la représentation scénique[38]. Invité mais aussi intrus venu se risquer dans l'enceinte d'une institution réputée peu amène à l'égard de tout corps de doctrine un peu trop fermement constitué, le philosophe va donc mettre à la question ce sentiment d'une perte de « poésie » pour faire, quatre nuits durant, la leçon à ces fabricants artisanaux de copies du monde des humains que sont les gens de théâtre. Il va également, calquant ici au plus près le double biographique partiel du philosophe (Brecht lui-même), se mettre à leur écoute où plutôt à l'écoute de tout ce que leur pratique recèle à leur insu de théorie et dont le philosophe dialecticien aura à faire son miel.
De prime abord, celui-ci n'est pas prêt à céder un pouce de terrain de certaines de ses exigences quitte à donner dans un premier temps l'impression de conforter tous les préjugés des gens de théâtre voire, ce qui est plus problématique, de verrouiller d'entrée de jeu le dispositif idéologique de dialogues qui devraient plutôt fonctionner comme une pièce didactique. Cette tentation est exprimée dans un autre texte du début 1939, *Le métier du théâtre, forme parmi d'autres d'expression publique* (*Über das Theatermachen als eine unter verschiedenen Formen der öffentlichen Äußerung*) :

> Supposons que ces gens-là soient des philosophes, ils seraient alors, si l'on nous suit, non pas des gens de théâtre qui philosopheraient, mais des philosophes qui feraient du théâtre, c'est-à-dire qu'ils auraient moins d'obligations envers le théâtre qu'envers la philosophie. Du métier du théâtre, ils écarteront peut-être tout ce qui ne convient pas à leur philosophie, mais jamais ce qui dans leur philosophie ne conviendrait pas au métier du théâtre[39] .

Le philosophe va faire encore pire, lui l'invité, et infliger d'entrée de jeu à ses «hôtes» une sorte de blessure narcissique en ne s'intéressant qu'à la «valeur de matériau» de leur art, comme ce marchand de cuivre - son double métaphorique provocateur - qui s'intéresse moins à la trompette qu'au métal dont elle est faite (AC, B 115, 778). Après avoir été une usine de confection d'imitations, comme nous le verrons, l'enceinte théâtrale devient alors un théâtre-marché où le philosophe vient faire ses emplettes et les négocier directement avec les producteurs en s'intéressant au premier chef à la valeur d'usage philosophique du produit. Il est venu acheter du cuivre, mais les gens de théâtre n'ont pas de matière première, ils n'ont que des produits manufacturés : du cuivre devenu trompettes, métaphore qui entend aussi signifier que leur référent immatériel, les imitations théâtrales du réel, ont un caractère un peu trop claironnant aux oreilles du philosophe et qu'il n'entend pas payer pour une mise en forme (les imitations) de la matière première (le réel social) qui lui agrée si peu.
Le prototype du philosophe «faisant du théâtre» et bien décidé à faire valoir les droits de la philosophie, c'est donc ce «philosophe au théâtre» qui va à ce point bouleverser pacifiquement l'institution qui l'accueille, qu'il proposera, dès la première nuit, de la rebaptiser sous le nom de « thaêtre » (AC, B 115, 101).
Pourtant tout avait commencé de façon anodine voire flatteuse pour les gens de théâtre :

> Ce qui m'intéresse dans votre métier, c'est que vous imitez à l'aide de votre appareil et de votre art, des processus qui mettent des hommes aux prises avec d'autres hommes, au point qu'on peut se croire chez vous en

---

[38] On reconnaîtra là les concepts d'un philosophe ayant beaucoup travaillé sur la pensée philosophique de l'art et de la littérature, mais aussi de l'image-cinéma, Gilles Deleuze, dans le dernier chap. de : Deleuze, Gilles / Guattari, Felix : *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Editions de Minuit, 1991 („Percept, affect et concept").
[39] *Ecrits sur le théâtre*, op. cit., p. 305. „Nehmen wir an, sie seien Philosophen, dann wären sie, wenn man unseren Ausführungen folgt, nicht philosophierende Theaterleute, sondern theatermachende Philosophen, das heißt, sie hätten dann weniger Verpflichtungen dem Theater gegenüber als der Philosophie gegenüber. Sie lassen vielleicht vom Theatermachen alles weg, was zu ihrem Philosophieren nicht paßt, aber niemals von ihrem Philosophieren, was zum Theatermachen nicht passt" (GBFA, 22.1, 518).

présence de la vie réelle. Comme la façon dont les hommes vivent en commun m'intéresse, les imitations que vous en donnez m'intéressent aussi[40].

Le théâtre dit le philosophe, ici parfaitement aristotélicien, ne produit pas les actes des humains réels, il les imite (nachahmen), les reproduit (nachbilden) ou en prélève l'image sur le réel (abbilden), bref il est une unité de «fabrication» (anfertigen, verfertigen) de ces imitations, et se doit de s'interroger sur sa légitimité de fabriquant. Il lui faut donc penser tous les tenants et aboutissants d'une pratique artisanale devenue canonique avec la *Poétique* d'Aristote : confectionner des imitations d'actions tirées de la vie sociale des humains qui soient utilisables par le spectateur pour améliorer sa connaissance du réel tout en y prenant un plaisir générique[41]. Il faut également que l'imitateur soit impliqué dans, mais non englouti par, l'imitation et qu'il conserve le gestus en extériorité de «celui qui montre» (der Zeigende), comme le développera le poème extrait de *L'Achat du cuivre*, *Sur le théâtre quotidien* (*Über alltägliches Theater*) (AC, B 171, 557-560).
Le philosophe attend donc du théâtre qu'il produise des imitations bien pensées du réel social - pas des «gedankenlose Nachahmungen» - afin, nous l'avons vu, de le comprendre et d'intervenir sur sa configuration. Car c'est en cela que les imitations intéressent le philosophe : qu'elles soient des «reproductions à visée pratique» (praktikable Abbildungen). Pour les obtenir, il ne se prive pas d'exhausser le côté purement utilitariste de sa requête, préparant ainsi implicitement le renversement de son point de vue dans la quatrième nuit : «Je me disais qu'on pourrait utiliser les imitations à des fins tout à fait pratiques, tout simplement pour découvrir la meilleure façon de se comporter» (AC, B 115, 589). Et si ce n'est plus du théâtre, comme le lui fait remarquer le dramaturge, il est prêt à rebaptiser celui-ci «thaêtre» et à «engager les artistes pour des tâches non artistiques»[42].
Mais si le philosophe semble, comme le veut la tradition dominante de la philosophie occidentale depuis Platon, reprendre structurellement la dichotomie essence/apparence pour définir la mimésis, il est trop bon dialecticien matérialiste pour faire des essences en question des entités métaphysiques intangibles qui pourraient se soustraire à l'action humaine. Il les considère bien plutôt comme des «processus derrière les événements»[43], afin de montrer non pas les idées platoniciennes, auxquelles feraient écran les multiples copies appauvries du monde sensible, mais les mécanismes aussi essentiels qu'invisibles qui ordonnent à l'insu des humains le fonctionnement du monde qui est le leur. Contre le naturalisme intrinsèque de tout

---

[40] „An eurem Theatermachen interessiert mich, dass ihr mit eurem Apparat und eurer Kunst Vorgänge nachahmt, welche unter den Menschen stattfinden, so dass man sich bei euch dem wirklichen Leben gegenüber glauben kann. Da mich die Art und Weise des Zusammenlebens der Menschen interessiert, interessieren mich auch eure Nachahmungen desselben" (GBFA 22.2, 773). Voir aussi le texte *Der Philosoph im Theater* : „Tatsächlich behandeln die Theaterleute Dinge, welche die Philosophen sehr interessieren müssen, nämlich das menschliche Benehmen, menschliche Anschauungen und Folgen menschlicher Handlungen" (GBFA 22.1, 512).

[41] Ceci correspond très précisément à l'origine anthropologique de la poésie telle que la décrit le début du chap. 4 de la *Poétique*: l'aptitude aux imitations, et le plaisir qu'ils éprouvent à les pratiquer - pour accroître leur plaisir réceptif par rapport à une réalité parfois effrayante qui pourrait provoquer en eux un «malaise» alors que l'imitation l'apaise - est propre aux humains qui acquièrent ainsi leurs «premières connaissances» (Aristote, *Poétique*. Paris: Les Belles Lettres, 1969, p. 43).
Notons que dans *Über experimentelles Theater*, ce sera plutôt à Hegel que Brecht fera anthropologiquement référence en soulignant que celui-ci avait dans son *Esthétique* pointé l'aptitude générique des humains à éprouver «les mêmes émotions» face à la «simulation» du réel – Brecht emploi le terme « vortäuschen » - que face au réel lui-même (GBFA 22.1, 551).

[42] «Ich dachte mir, man könnte die Nachahmungen zu ganz praktischen Zwecken verwenden, einfach, um die beste Art, sich zu benehmen, herauszufinden" (GBFA 22.2, 779).

[43] C'est la formule qui se trouve dans le titre de deux textes importants pour comprendre le propos du théâtre épico-dialectique de Brecht : *Die Vorgänge hinter den Vorgängen als Vorgänge unter Menschen* et *Spielen, was hinter den Vorgängen vorgeht* (GBFA 22.1, 519-523). Le fragment 124 contient une formulation brechtienne antinaturaliste souvent commentée: „Es müssen die Gesetze sichtbar werden, welche den Ablauf der Prozesse des Lebens beherrschen. Diese Gesetze sind nicht auf Photographien sichtbar" (GBFA 22.2, 792).

aristotélisme qui revient à permettre au spectateur de s'installer dans le monde avec lequel l'«Einfühlung» le contraint à s'identifier[44], il faut rendre le monde à une transparence critique qui traverse la surface des phénomènes pour mettre en lumière ce que celle-ci opacifie: rendre le réel «lisible» (sichtig) et non seulement «visible» (sichtbar), comme le dit *Das kleine Organon*[45]. Ce sera le critère principal du retour au réel qui permettra alors de critiquer l'insuffisance de certaines de ses imitations à visée purement cathartique (finalité dernière de la «Einfühlung») et d'être prêt à quitter le «territoire de l'art» pour y opérer éventuellement un retour qui ne remettrait pas en cause le premier. Le premier *Additif à la théorie de «L'Achat du cuivre»* avait exposé ainsi l'ensemble de cette problématique :

> Seul celui qui s'intéresse avant toute chose aux processus de la vie, auxquels il est fait allusion dans les théâtres, se trouve en mesure de considérer et de critiquer les processus présentés à la scène comme étant des reproductions de la réalité et de les critiquer comme tels. Ce faisant, il quitte le domaine de l'art, car l'art ne se donne pas pour tâche principale de confectionner tout bonnement des reproductions de la réalité. On l'a dit, l'art ne s'intéresse qu'à des reproductions tout à fait déterminées, c'est-à-dire aux reproductions qui entraînent des effets déterminés. L'acte d'identification produit par l'art serait carrément perturbé par le regard critique que le spectateur porterait sur le processus. Dès lors, la question est de savoir s'il n'est pas possible que l'art se donne pour tâche de reproduire des processus réels et que, par là, l'attitude critique du spectateur à l'égard des processus réels devienne une attitude artistique[46] (AC, A 6, 510).

C'est ici que la scène dominée par le philosophe va devoir changer de décors pour devenir pleinement celle des gens de théâtre, dialectique du détour et du retour qui est au centre de toute l'œuvre brechtienne. Car en s'érigeant en grande contemptrice de ces problématiques fictions que propose le théâtre d'obédience aristotélicienne, la philosophie avait occupé ostensiblement le devant d'une scène dont le théâtre avait semblé se retirer. Or, pour « confectionner » de bonnes imitations, les rendre bien lisibles, il faut non seulement des maîtres-dialecticiens mais tout autant des maîtres-plasticiens maniant sans lourdeur le scalpel qui découpe le réel aux dimensions de la scène et qui doit être aussi léger dans la main du fabricant d'images qu'il doit l'être dans celle du chirurgien (AC, B 153, 138)[47]. C'est ainsi qu'il faut des imitations qui fassent à la fois honneur à l'âge scientifique et soient des «représentations d'une bonne plasticité» pour obtenir des connaissances « utilisables dans la pratique » (praktisch verwertbar) (AC, B 17, 40).
C'est cela que le philosophe était fondamentalement venu chercher au théâtre: cette sorte de pierre philosophale ou s'abolit dans une synthèse pratique et sous le signe de la légèreté - le fragment B 153 déjà évoqué porte le titre « De la légèreté » - la distinction entre l'art et la science pour peu que ceux-ci sachent unir leurs efforts non seulement pour solidifier sans rigidité le lien entre le divertissant et l'instructif mais aussi pour donner aux reproductions un

---

[44] Dans le fragment B 110 le philosophe déclare à propos d'un naturalisme dont il souligne l'aristotélisme fondamental : « Eure naturalistischen Abbildungen waren schlecht gemacht. Darstellend wähltet ihr einen Standpunkt, der keine echte Kritik ermöglicht. In euch fühlte man sich ein, und in die Welt richtete man sich ein.“ (GBFA 22.2, 769).
[45] GBFA 23, 202.
[46] „Nur derjenige, welcher hauptsächlich an den Vorgängen des Lebens selber interessiert ist, auf die in den Theatern angespielt wird, sieht sich in der Lage, die Vorgänge auf der Bühne als Abbilder der Wirklichkeit anzusehen und zu kritisieren. Solches tuend, verlässt er den Bezirk der Kunst, denn die Kunst sieht ihre Hauptaufgabe nicht in der Verfertigung von Abbildern der Wirklichkeit schlechthin. Wie gesagt, ist sie nur an ganz bestimmten Abbildern, d.h. Abbildern mit bestimmter Wirkung, interessiert. Der Einfühlungsakt, den sie produziert, würde durch ein kritisches Eingehen des Zuschauers selber lediglich gestört. Die Frage ist nun, ob es überhaupt unmöglich ist, die Abbildung der wirklichen Vorgänge zur Aufgabe der Kunst zu machen und damit die kritische Haltung des Zuschauers zu den wirklichen Vorgängen zu einer kunstgemäßen Haltung“ (GBFA 22.2, 698).
[47] La métaphore chirurgicale montre bien à quel point Brecht est bien cet adepte de la représentation comme «découpe» que décrit R. Barthes dans *Diderot, Brecht, Eisenstein* (1973), repris in : R.B. : *L'obvie et l'obtus*. Paris, Le seuil, 1982.

maximum de lisibilité. Ce pourrait être en effet, dit le philosophe dans l'un des fragments de la quatrième nuit qui peut se lire comme un bilan des discussions, une définition possible de l'art et de la pratique esthétique :

> Ainsi, on pourrait peut-être dire de l'art qu'il est l'aptitude de confectionner des reproductions de la vie en commun des hommes, reproductions susceptibles d'engendrer une certaine façon de sentir, de penser et d'agir que la seule vue et la seule expérience de la réalité n'engendrent pas de la même manière ni avec la même intensité. De la vue et de l'expérience de la réalité, l'artiste fait une reproduction, destinée à être vue et expérimentée, et qui reproduit ce qu'il sent et ce qu'il pense[48].

Et le dramaturge d'ajouter: «Notre langue dispose d'une bonne expression : l'artiste se produit.», ce que le philosophe précisera ainsi: «Elle est excellente si on la comprend ainsi : dans l'artiste, c'est l'homme qui se produit en tant qu'homme, il y a art quand l'homme se produit» (AC, B 99, 569-570). L'art uni à la philosophie devient lui aussi un facteur de la « grande production »: un facteur de désaliénation sociale et de définition possible d'une essence humaine à venir qui se produirait dans ses productions qui sont aussi des reproductions : une manière pour Brecht de mettre en exergue, dans la ligne de Korsch, le caractère incontournable du «facteur subjectif».
Le retrait temporaire et stratégique de l'art hors de l'enceinte théâtrale permet donc au philosophe de mieux réinvestir celle-ci dans la quatrième nuit. S'y réalisera la synthèse - que Brecht nomme, d'un terme à la fois théâtral et dialectique «dénouement/dissolution/résolution» (Auflösung)[49] - entre l'art et une philosophie qui a enfin compris, elle qui s'était faite le porte-parole par trop rigoriste d'un «art de l'âge scientifique» conçu comme un travail symbolique sur un référent qui seul importait, qu'elle ne peut à la fois sortir du plan d'immanence de ses concepts pour retrouver le réel et en affaiblir l'un des modes de représentation essentiels. Elle «a (donc) besoin d'une non-philosophie qui la comprend, elle a besoin d'une compréhension non-philosophique, comme l'art a besoin de non-art, et la science de non-science»[50].
On peut postuler que, dans l'insistance que les gens de théâtre vont mettre pendant quatre nuits à toujours revenir à leur pratique artistique, Brecht a peut-être secrètement mis en scène les résistances opposées inconsciemment par l'«auteur de pièces», mais aussi le metteur en scène qui donne corps et décor à son propre texte, au Brecht théoricien d'un théâtre pédagogique et utilitaire qui fournirait au spectateur ces fameuses «reproductions à finalité pratique». Comme si c'était à l'intérieur d'une même instance biographique, un Brecht partagé entre théâtre et philosophie, que ce petit collectif polyphonique fictionnel de gens de théâtre avait à signifier symboliquement à la morgue bienveillante de «celui qui pense» que « l'art est toujours déjà là, adressant au penseur la question muette et scintillante de son identité, cependant que par sa constante invention, sa métamorphose, il se déclare déçu de tout ce que le philosophe énonce à son propos »[51].
On ne s'étonnera donc pas si, dans la disposition du texte inachevé - fidèle en ceci au «dénouement» prévu pour la quatrième nuit – l'iconoclaste invétéré des valeurs artistiques en cours qu'est le philosophe-marchand de cuivre de la première nuit, ce déconstructeur méthodique de l'esthétique aristotélicienne qui profite de l'alliance du théâtre et de la science

---

[48] „Man könnte also vielleicht sagen, Kunst sei die Geschicklichkeit, Nachbildungen vom Zusammenleben der Menschen zu verfertigen, welche ein gewisses Fühlen, Denken und Handeln der Menschen erzeugen können, das der Anblick oder die Erfahrung der abgebildeten Wirklichkeit nicht in gleicher Stärke und Art erzeugen. Aus dem Anblick und der Erfahrung der Wirklichkeit hat der Künstler eine Abbildung zum Anblicken und Erfahren gemacht, welche sein Fühlen und Denken reproduziert. DRAMATURG: Unsere Sprache hat einen guten Ausdruck : Der Künstler produziert sich. PHILOSOPH: Es ist ausgezeichnet, wenn man ihn so versteht, dass im Künstler der Mensch sich produziert, dass es Kunst ist, wenn der Mensch sich produziert" (GBFA 22.2, 569).
[49] Voir la description de cette quatrième et ultime nuit dans le *Journal* (note du 25.2.1941 citée in: GBFA 22.2, 1114).
[50] Deleuze / Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 205.
[51] A. Badiou : *Petit manuel d'inesthétique*. Paris : Ed. du Seuil, 1998, p. 10.

pour bouter un temps l'art hors de la scène, cède la place au poète : à l'auteur des « Poèmes extraits de L'*Achat du cuivre* » (AC, B 171, 175-188), les derniers textes que Brecht intégrera au chantier un an avant sa mort, et qui veilleront à ce que «le théâtre du philosophe» qui se proposait d' «utiliser l'art à des fins didactiques» s'«abolisse (aufgehen) dans le projet des artistes, de faire dans l'art une place à leur savoir, leur expérience et leurs questions sur la société», comme le dit la note de journal de février 1941 déjà citée. Car plus on s'éloigne de l'art dans le « thaêtre » du philosophe, que le dramaturge ressentait au début comme un institut purement scientifique, et plus il faut paradoxalement d'art pour arriver à exaucer les désirs de celui-ci (AC, B 87, 752-753).
Mais si le philosophe ne fait donc qu'un bout de chemin avec Aristote - préparant ainsi le terrain au développements du *Petit Organon* – et s'il s'en sépare rapidement, nous l'avons vu, après avoir dénié à sa poétique de la mimésis la capacité de fournir de véritables reproductions («à finalité pratique») du réel, c'est surtout qu'il en redoute les conséquences pour l'économie subjective du spectateur : en fin de compte, la mimésis aristotélicienne serait principalement intéressée à la captation spéculaire de celui-ci par la scène à la seule fin de produire moins une connaissance du monde - ce qui pourrait intéresser tout philosophe digne de ce nom - qu'une expérience vécue particulière: la purgation cathartique d'affects prétendus éternels et non dialectisés[52].

> En réalité, écrit Brecht dans le premier additif à la théorie de *L'Achat du cuivre*, le jeu et la fable du théâtre aristotélicien ne sont pas là pour reproduire les processus de la vie, mais pour faire que s'accomplisse (avec certains effets de catharsis) une expérience théâtrale d'un type bien déterminé (AC, A6, 510)[53].

En écho fictionnel, le philosophe se prendra à rêver d'un «théâtre sérieux (qui contribue) à éliminer ces fameuses situations où les hommes sont contraints d'éprouver, les uns à l'égard des autres, de la crainte et de la pitié» (AC, B 12, 522)[54] sans lesquelles le recours à l' «Einfühlung» ne s'imposerait plus. Même dans la phase préliminaire de construction du personnage on pourrait, comme le remarque le philosophe dans un important fragment où il dialogue avec le comédien, remplacer «s'identifier» (sich einfühlen) par «se mettre dans la situation» (sich hineinversetzen) (AC, B 161, 634). L'«Einfühlung» pourrait être remplacée par un autre mode de mise à l'épreuve scénique des passions, sentiments et autres émotions, qui soit axé sur une observation aussi précise que distanciée du réel, à la manière de ces ethnologues qui «décrivent sur un ton dénué de toute passion les danses guerrières les plus effrénées» (AC, B 44, 540). Nous sommes proches de la distinction opérée dans des textes - prévus un temps comme devant être des «appendices» de *L'Achat du cuivre* - sur le «type C(arrousel)» et le «type P(lanétarium)»[55]. Suivre la courses des étoiles ne signifie pas se laisser entraîner par leur mouvement comme sur un manège où le sentiment bien réel d'une très fictive liberté de mouvement qu'éprouve un spectateur transporté dans des activités et des mondes imaginaires (chevauchées, vols aériens etc.) finit par lui faire éprouver des émotions aussi réelles que factices[56].
Aussi le philosophe est-il fondé à se demander si «étant donné cette disposition d'esprit, (il peut) être un bon spectateur» (AC, B 115, 584) posant de manière générale la question de

---

[52] Entre autres textes, on peut renvoyer là-dessus au grand texte théorique de 1939, *Über experimentelles Theater* (GBFA 22.1, 540-556).
[53] „In Wirklichkeit sind Spiel und Fabel des aristotelischen Theaters nicht dazu bestimmt, Abbilder von Vorgängen im Leben zu geben, sondern das ganz festgelegte Theatererlebnis (mit gewissen Katharsiswirkungen) zustande zu bekommen“ (GBFA 22.2, 698).
[54] „…und wenn also das ernste Theater mithülfe, jene Zustände unter den Menschen zu beseitigen, wo sie voreinander Furcht und Mitleid haben müssen“ (GBFA 22.2, 710).
[55] Le premier est qualifié de «Einfühlungs-, Fiktions, Erlebnisdramatik» et le second de «kritische, realistische Dramatik» (GBFA 22.1, 389).
[56] Cf. *K-Typus und P-Typus in der Dramatik* (GBFA 22.1, 388).

l'impact des représentations empathiques du réel sur la subjectivité du spectateur. Ce qui l'indispose particulièrement, et motive peut-être principalement sa venue au théâtre, c'est que ces piètres imitations produisent trop bien l'effet recherché par Aristote en exacerbant spéculairement les passions et les émotions du public. Ce qui l'irrite au plus au point, c'est précisément le sort qui lui est sempiternellement réservé en tant que spectateur du théâtre aristotélicien : l'interpellation intime de ses affects aliènerait irrémédiablement son intellect de philosophe. Car, non seulement les copies aristotéliciennes font davantage écran à la réalité sociale qu'elle ne la donne à voir mais les comédiens qui leur donnent corps peuvent apparemment « à l'aide d'une aussi piètre copie du monde (être) capables de provoquer chez leurs spectateurs (...) des sentiments beaucoup plus forts que ne pourrait le faire le monde lui-même »[57]. Il n'en faut pas plus à «celui qui pense», qui tient aussi à être «celui qui sent», comme le développe le fragment B 36 (AC, B 36, 536), pour faire théorie de réactions proprement affectives, ou plutôt affectuelles. Il est en effet, pourrait-on dire, littéralement «affecté» d'être, lui le théoricien patenté d'un sujet logique et rationnel, proprement assujetti à un pouvoir particulièrement insidieux qui, sous couvert de mettre en œuvre les canons de l'esthétique théâtrale dominante, scrute sans vergogne l'autre scène de ses désirs les plus secrets afin de les faire advenir spéculairement sur la scène du théâtre. Dès la « première nuit », le philosophe s'en prend en ces termes à l'acteur:

> C'est vrai, tu es un homme passablement tyrannique. Au théâtre aussi je ne cesse de me sentir tyrannisé. Il faut toujours que je sois d'accord avec ce que tu veux, sans avoir le temps de me demander si je suis d'accord. (…) Réfléchissez ! Un spectateur vous dit qu'il a l'impression qu'on lui tapote le genou ! Qu'on le perce à jour, qu'on le comprend mieux qu'il ne se comprend lui-même, qu'on découvre ses envies secrètes et qu'on les satisfait ! N'y a-t-il pas là quelque chose de répugnant?(AC, B 116, 593)[58].

Victime de la « tyrannie » du comédien qui le confronte à ses pulsions les plus intimes, le philosophe dit le déplaisir du spectateur qu'il est à être confronté - à son corps défendant, par le biais de l'empathie qui régit la scène théâtrale aristotélicienne - à cette « autre scène » de son inconscient sur laquelle la rationalité rassurante de ses concepts semble avoir peu de prise. On pourrait dire qu'il entre en résistance, mais au sens freudien du terme, c'est à dire qu'il entend tenir bon sur ses refoulements.

On pourrait donc imaginer qu'au terme de sa visite chez les gens de théâtre le philosophe sera amené à revisiter définitivement d'anciennes positions pour redéfinir le rapport de l'intellect aux affects en rejouant certains antagonismes critiquables et critiqués d'une théorisation plus ancienne, celle qui marquait fortement l'opposition entre raison et sentiment comme constitutive d'un théâtre épique désireux de se démarquer du théâtre « dramatique » hérité des préceptes d'Aristote. On pense aux *Remarques sur Mahagonny* avec leurs dichotomies à visée pédagogique trop vite prises au pied de la lettre, ce qui conduira Brecht à proposer quelques rectificatifs. Dans *L'Achat du cuivre*, Brecht veillera à ce que le philosophe ne soit pas doxalement identifié à une sècheresse ou une froideur de l'intellect et l'acteur à un corps chaud plein d'affects qui passeraient tels quels de la scène à la salle. Son philosophe – dont il ne faut pas oublier qu'il a, comme son double biographique, pu être échaudé par «l'insistance grotesque mise sur l'émotionnel» par le fascisme et en éprouver le désir de contribuer à la mise en «crise des émotions»[59] - n'en fera pas moins subir quelques inflexions essentielles à la problématique: ce ne sont plus les sentiments, mais ceux qui génèrent une «ivresse»

---

[57] GBFA 23, 76.

[58] „Es ist wahr, du bist ein ziemlich tyrannischer Mensch. Auch von der Bühne herab fühle ich mich ständig tyrannisiert. Ich soll immer, wie du willst. Ohne dass ich Zeit habe, mir zu überlegen, ob ich will, wie du willst. (…) Denkt nach! Ein Zuschauer sagt euch, er fühlt sich auf das Knie geklopft! Durchschaut, verstanden, besser als er sich versteht, auf geheimen Lüsten ertappt, darin befriedigt! Liegt darin nicht etwas Abscheuliches?» (GBFA 22.2, 783). Je modifie ici la traduction de „etwas Abscheuliches".

[59] Je renvoie à *Über rationellen und emotionellen Standpunkt* (1939) in: GBFA 22.1, 500.

dommageable à «l'activité de penser» qu'il faut bannir du théâtre, dit-il dans le fragment déjà évoqué qui porte ce titre (AC, B 36, 536) et qui anticipe la critique lapidaire mais dévastatrice de théâtres devenus «une branche du trafic de stupéfiants de la bourgeoisie» qui inaugure les développements du *Petit organon*. Car identifier l'ivresse à un plaisir fort est une idée dont le philosophe prétend avoir «fait table rase» préférant exhausser la productivité de la sobriété des sentiments pour la pensée[60], comme ce sera par exemple le cas de la critique: «Les sentiments interviennent eux aussi dans la critique, et peut-être votre travail consiste-t-il justement à organiser la critique par le biais des sentiments. La critique, souvenez-vous en, tire son origine des crises et les aggrave»[61] (AC, B 84, 561).
Il y a donc bien nécessité impérieuse de réévaluer dialectiquement le rapport de l'intellect aux affects et de soumettre ceux-ci à une critique sélective. Car comme le disait un bref dialogue à trois personnages, probablement écrit au début du travail sur *L'Achat du cuivre*: «Comment pourrait-on penser sans émotions ? Mais de même qu'il existe des pensées fausses et pas seulement imprécises, il existe aussi des émotions fausses et pas seulement confuses »[62]. Et les imitations plus exactes et non empathiques du monde confectionnées dans le « thaêtre » du philosophe par les «gens de théâtre» peuvent (et même doivent), comme le dit un texte de 1939, *Vue d'ensemble* (*Überblick*), déclencher elles aussi des passions et émotions qui «peuvent aider à rendre la réalité maîtrisable»[63].
Ce ne sera peut-être que le début d'un processus de rééquilibrage qui mènera à un recentrage sur l'analyse du plaisir théâtral: «Lust am Erkennen», bien sûr, mais aussi plaisir tout sensuel pris aux imitations bien pensées et d'une bonne plastique scénique. Ce sera, on le sait, la grande affaire du *Petit Organon*. Un court texte de 1948, immédiatement contemporain de ce dernier donc, *Ce qu'il y a de sensuel dans Galilée* (*Das Sinnliche in Galilei*) , le rappellera sans ambiguïté: Galilée était une grande figure du progressisme aussi en ceci qu'il travaillait «de manière sensuelle»[64]. Cette alliance du sensuel et de l'intellectuel, peut-être plus que des sentiments et de la raison, c'est ce qui manquait en effet le plus au matérialisme allemand, notait déjà Brecht dans ces remarques quasi-nietzschéennes consignées dans le *Journal* à la date du 12 août 1938:

> nous les allemands, nous avons un matérialisme dépourvu de sensualité, l''esprit' chez nous médite invariablement sur l'esprit. les corps et les objets restent, eux, sans esprit (...). chez nous, l'esprit se souille immédiatement quand il touche à la matière, pour nous allemands, c'est plus ou moins de la merde. Cette défiance envers la vitalité des corps est partout perceptible dans notre littérature[65].

---

[60] Dans le fragment B 36, Brecht nuance l'antagonisme entre „ivresse" et „sobriété" en reconnaissant que le plaisir esthétique est habité par toute une série de gradations entre ces deux états : « Wir haben bereits gefunden, dass wir mit der Überzeugung aufräumen müssen, man nähere sich dem Kunstgenuss erst, indem man sich von der Nüchternheit entfernt und dem Rausch nähert – wir wissen schon, dass die ganze Skala von der Nüchternheit bis zum Rausch und dass der Gegensatz von Nüchternheit zum Rausch im Kunstgenuss gegenwärtig ist." (GBFA 22.1, 724-725).

[61] „Auch die Gefühle nehmen an der Kritik teil, vielleicht ist es gerade eure Aufgabe, die Kritik durch Gefühle zu organisieren. Die Kritik, erinnert euch, entsteht aus den Krisen und Verschärft sie" (GBFA 22.2, 751).

[62] *Ecrits sur le théâtre*, op. cit., p. 298.
„Wie soll gedacht werden ohne Emotionen? Aber wie es falsche Gedanken gibt, nicht nur ungenaue, so gibt es falsche Emotionen und nicht nur ungenaue. Die sollten verhindert werden" (GBFA, 22.1, 401). On peut rappeler ici ce passage des *Minima Moralia* d'Adorno qui marque une proximité peu fréquente avec les options brechtiennes: „Anzunehmen, dass das Denken vom Verfall der Emotionen durch anwachsende Objektivität profitiere oder auch nur indifferent dagegen bleibe, ist selber Ausdruck des Verdummungsprozesses. (...) Die Fähigkeiten, selber durch Wechselwirkung entwickelt, schrumpfen ein, wenn sie voneinander losgerissen werden". (*Minima Moralia*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951, p. 158).

[63] *Ecrits sur le théâtre*, op. cit., p. 329 (GBFA 22.1, 558).

[64] GBFA 24, 247.

[65] „Wir Deutschen haben einen Materialismus ohne Sinnlichkeit. Der ‚Geist' denkt bei uns über den Geist nach. Die Körper und die Gegenstände bleiben geistlos. (…) Der Geist verunreinigt sich gleich bei uns, wenn er

On renverra, à ce propos, à la mise en scène de la critique d'un dualisme entre l'esprit qui pense et discourt et le corps qui urine dans le fragment B 89. Il est significatif que ce soit ici le comédien qui d'abord proteste contre cette triviale interruption du débat - alors qu'il avait commencé par reprocher au philosophe la «minceur» d'une pensée qui lui semblait par trop dénué d'«animalité» - avant d'opérer sur lui-même un de ces retournements chers à Brecht, retournement qui l'amènera à donner corps à sa pensée, mais aussi implicitement pensée à son corps:

> Oh, cette pensée ne me semble plus aussi mince. Elle ne s'oppose en aucune façon à la sensibilité. Et ce que je suscite chez les spectateurs, ce sont non seulement des pensées, mais aussi des sentiments. La pensée m'apparaît simplement maintenant comme une sorte de comportement, à savoir un comportement social. Le corps tout entier y participe, avec tous les sens(AC, B 87, 563)[66].

C'est peut-être ce que Benjamin avait tenté d'exprimer dans *Qu'est-ce que le théâtre épique?* (*Was ist das epische Theater?*): «Dans le théâtre épique l'éducation du comédien consiste en un mode de jeu qui le renvoie à la connaissance; sa connaissance détermine à son tour tout son jeu, et pas seulement au plan du contenu mais par les tempi, les pauses, les accentuations ». Ce comédien éduqué (et non rééduqué) - «Schauspieler» et non plus «Komödiant» - serait, poursuit Benjamin, une sorte de défroqué qui quitterait le camp des prêtres pour rejoindre celui des philosophes: «Si le comédien de l'ancien théâtre, en tant que 'comédien de bas étage', s'apparentait au prêtre, dans le théâtre épique, il se retrouve aux côtés du philosophe»[67].
Le prêtre ou le philosophe de l'âge scientifique : le comédien devra choisir son camp qui sera celui de la « dramaturgie de type P » s'il veut être un artiste pleinement contemporain et savoir avec qui il fait ses «affaires» :

> Objecter que le type P tente de se mêler des affaires de la science me semble inadmissible, puisqu'on est pour le moins aussi fondé à reprocher au type C de se mêler des affaires de la religion. Tenir la religion pour une plus proche parente de l'art que la science n'est pas précisément flatteur pour l'art[68].

Art. publié in: *Bertolt Brecht – La théorie en débat*, études réunies par J.M. Valentin et M. Silhouette), *Etudes germaniques*, avril-juin 2008, pp. 206-228.

Materie anfasst. Mehr oder weniger ist Materie für uns Deutsche Dreck. In unserer Literatur ist überall dieses Misstrauen gegen die Lebendigkeit des Körperlichen zu spüren" (GBFA 26, 317).

[66] „Oh, dieses Denken scheint mir nicht mehr so dünn. Es steht in gar keinem Gegensatz zum Fühlen. Und was ich den Zuschauern errege, sind nicht nur Gedanken, sondern auch Gefühle. Das denken scheint mir jetzt einfach eine Art Verhalten, und zwar ein gesellschaftliches Verhalten. An ihm nimmt der ganze Körper mit allen Sinnen teil" (GBFA 22.2, 753).

[67] „Im epischen Theater besteht die Erziehung des Schauspielers in einer Art zu spielen, die ihn auf Erkenntnis anweist ; seine Erkenntnis wiederum bestimmt, nicht inhaltlich allein, sondern durch Tempi, Pausen und Betonungen sein ganzes Spiel" - „Wenn also der Schauspieler der alten Bühne als ‚Komödiant' bisweilen in die Nachbarschaft des Pfarrers geriet, so findet er sich im epischen Theater an der Seite des Philosophen" (Walter Benjamin : *Versuche über Brecht*, op. cit., S. 18-19).

[68] *Ecrits sur le théâtre*, op. cit., p. 686-687.

„Ein unzulässiger Einwand scheint mir zu sein, der P-Typus versuche die Geschäfte der Wissenschaft zu besorgen, da man mit mindestens demselben Recht dem K-Typus vorwerfen kann, er besorge die Geschäfte der Religion. Dass man die Religion für eine nähere Verwandte der Kunst hält als die Wissenschaft, ist für die Kunst nicht eben schmeichelhaft" (GBFA 22.1, 390).