

Walter Benjamin

**Essais
sur Brecht**

édition et postface de Rolf Tiedemann
traduit de l'allemand par Philippe Ivernel

La fabrique
éditions

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt
am Main 1955, 1966, 1978

© La Fabrique éditions, 2003,
pour l'édition française

Conception graphique :

Jérôme Saint-Loubert Bié/design dept.

Révision du manuscrit : Maria Muhle

Réalisation : Élisabeth Welter

Impression : Floch, Mayenne

ISBN : 2-913372-29-5

La Fabrique éditions

9, rue Saint-Roch

75001 Paris

lafabrique@free.fr

Diffusion : Les Belles Lettres

Sommaire

I - Essais sur Brecht

Bert Brecht — 8

Qu'est-ce que le théâtre épique ? [1] — 18

Études sur la théorie du théâtre épique — 35

Qu'est que le théâtre épique ? [2] — 38

Extrait du *Brecht-Kommentar* — 48

Un drame de famille sur la scène
du théâtre épique — 54

Le pays où il est interdit de nommer
le prolétariat — 59

Le Roman de quat'sous de Brecht — 65

Commentaires de poèmes de Brecht — 77

Théâtre et radio — 117

L'auteur comme producteur — 122

II - Lettres à Brecht — 147

III - Conversations avec Brecht

Le Lavandou, 1931 — 166

Svendborg, 1934 [1] — 179

Svendborg, 1934 [2] — 192

Svendborg, 1936 — 194

Svendborg, 1938 — 196

Notes — 205

Postface de Rolf Tiedemann — 209

Notes de la postface — 247

Notice éditoriale — 252

I. Essais sur Brecht

Bert Brecht

C'est toujours un défaut de sincérité que de prétendre évoquer impartialement, sereinement, objectivement les écrivains vivants. Et pas seulement ou peut-être pas tellement un défaut de sincérité personnelle – bien que nul ne puisse éviter de se voir touché par le fluide d'un contemporain sous mille formes dont presque aucune n'est accessible à son contrôle délibéré –, mais encore et surtout un défaut de sincérité scientifique. Cela ne veut pas dire néanmoins que la présentation voulue demande qu'on se laisse aller complètement à chercher son bonheur dans une vague suite d'associations, d'anecdotes et d'analogies. Au contraire, si la forme historico-littéraire échoue ici, la forme critique, elle, convient à une telle présentation. Et en tant que forme, elle gagnera d'autant plus en rigueur qu'elle s'éloignera de l'élégance facile et s'engagera avec résolution dans les aspects proprement actuels d'une œuvre. Il serait stupide, dans le cas de Brecht, de passer sous silence les dangers immanents de son travail, la question de son attitude politique ou même les affaires de plagiat. On se barrerait ainsi l'accès à sa création. En fait, développer ces choses, donner en outre une idée de ses convictions théoriques, de sa façon de converser, voire de son allure extérieure, importe bien plus que de dévider le fil de ses œuvres dans l'ordre chronologique, en fonction de leur contenu, de leur forme

et de leur efficace. C'est pourquoi nous n'aurons aucun scrupule à commencer ici par son dernier livre, certes une faute professionnelle pour un historien de la littérature, mais une approche d'autant plus légitime pour le critique que cette dernière œuvre – intitulée *Versuche* [Essais], elle a paru aux Éditions Kiepenheuer, Berlin – compte parmi les plus cassantes de Brecht et nous oblige à considérer d'une seule fois l'entière du phénomène, résolument et frontalement.

Si on voulait obtenir que l'auteur des *Essais* se déclare aussi abruptement qu'il l'exige de ses héros, on lui entendrait dire : « Je refuse d'exploiter "librement" mon talent, je l'exploite à titre d'éducateur, de politique, d'organisateur. Il n'existe pas de reproche envers mon apparition sur la scène littéraire – plagiaire, fauteur de trouble, saboteur – que je ne saurais revendiquer comme une appellation honorifique pour mon activité non littéraire, anonyme, mais planifiée. »

Les *Essais* sont de pareils lieux où s'investit le talent de Brecht. La nouveauté ici, c'est que ces lieux surgissent dans toute leur importance, que pour eux le poète prend congé de son « œuvre » et, tel un ingénieur se mettant à forer dans le désert pour en extraire le pétrole, inscrit son activité dans le désert du présent à des endroits bien calculés. Le théâtre, l'anecdote, la radio constituent là de tels endroits – d'autres seront attaqués plus tard. « La publication des *Essais* », commence par dire l'auteur, « survient à un moment où certains travaux ne doivent plus tant relever d'expériences vécues individuelles (avoir un caractère d'œuvre), mais s'orientent davantage vers l'utilisation (la transformation) d'instituts ou d'institutions déterminés. » On ne proclame pas la rénovation ; on projette l'innovation. La littérature, ici, n'attend plus rien d'un sentiment de l'auteur qui ne se soit allié, dans la volonté de changer ce monde,

avec la lucidité. Elle sait que la seule chance qu'elle ait encore, c'est de devenir un produit secondaire dans un processus très ramifié visant à changer le monde. Elle est bien cela ici. Et de surcroît, par là même inestimable. Mais le produit principal reste : une nouvelle attitude. Lichtenberg dit : « Ce ne sont pas les convictions de quelqu'un qui importent. Ce qui importe, c'est ce que font de lui ses convictions. » C'est cela que Brecht nomme l'attitude. Elle est neuve, et le plus neuf en elle, c'est qu'elle peut s'apprendre. « Le deuxième essai, *Les Histoires de Monsieur Keuner* », dit l'auteur, « représente une tentative pour rendre les gestes citables. » Or, ce n'est pas seulement l'attitude de M. Keuner qui est citable, mais tout autant, par exercice, celle des élèves dans *Le Vol des Lindberghs*, et aussi celle de l'égoïste Fatzer, et puis : le citable en elles, ce n'est pas seulement l'attitude, mais tout autant les paroles qui l'accompagnent. Et ces paroles aussi demandent à être exercées, c'est-à-dire d'abord retenues, et ultérieurement comprises. Elles ont d'abord leur effet pédagogique, puis politique et en tout dernier lieu poétique.

Avec ce peu d'éléments, vous trouvez peut-être réunis en une suite presque trop compacte tous les motifs importants du travail de Brecht, et après ce premier élan, nous avons bien le droit de prendre quelque repos. Prendre du repos, cela veut dire ici passer en revue la foule des personnages pour en extraire tel ou tel dans lequel apparaîtront le mieux les intentions de l'auteur. À la première place, je voudrais nommer ledit Monsieur Keuner, qui se risque à émerger seulement dans la dernière œuvre de Brecht. La provenance du nom peut rester en attente. Admettons avec Lion Feuchtwanger, ancien collaborateur de Brecht, qu'il y a au-dedans la racine grecque *koinos* – le général, concernant tous, appartenant à tous. En effet, Monsieur Keuner est celui qui concerne tous,

qui appartient à tous, à savoir le guide [Führer]. Sauf qu'il l'est tout autrement que l'on se représente d'ordinaire un guide ; il n'est surtout pas un rhéteur, un démagogue, un charlatan ou un hercule. Sa principale occupation s'éloigne à des lieues de ce qu'on imagine aujourd'hui sous le nom de guide. Car Monsieur Keuner n'est autre que le pensant. Je me rappelle comment Brecht dépeignit un jour l'apparition de Keuner, si jamais celui-ci venait à monter en scène. On l'amènerait sur une civière, car celui qui pense ne se gêne pas ; gardant le silence, il suivrait ensuite les événements scéniques ou ne les suivrait pas. En effet, beaucoup de situations aujourd'hui ont précisément ceci de caractéristique que le penseur ne peut aucunement les suivre. D'après tout son comportement, jamais on ne pourra le confondre avec le sage des Grecs, le sévère stoïcien ou l'artiste de la vie formé à l'école d'Épicure ; on le rapprochera plutôt de cette figure de Paul Valéry qu'est le pur homme de pensée sans affect, Monsieur Teste. L'un et l'autre présentent des traits chinois. L'un et l'autre sont infiniment rusés, infiniment discrets, infiniment polis, infiniment vieux, infiniment adaptables. Mais Monsieur Keuner diffère totalement de son collègue français, parce qu'il a un but et ne le perd pas des yeux un seul instant. Ce but, c'est le nouvel État. Un État qui a une base philosophique et littéraire aussi profonde qu'on peut le savoir de l'État de Confucius. Néanmoins nous dirons, pour nous écarter de l'ascendance chinoise, qu'il est également possible de déceler chez Monsieur Keuner des traits jésuites. Ce n'est surtout pas le fait du hasard. En effet, plus on dissèque avec précision les types que Brecht a créés – après Monsieur Keuner, nous le ferons encore pour deux autres – plus il s'avère que ceux-ci, malgré toute leur énergie, toute leur vitalité, représentent des modèles politiques ou encore, pour parler avec le médecin, des « fantômes »

ou mannequins anatomiques. Ils ont tous en commun d'effectuer des actions politiques raisonnables, qui découlent non pas de la philanthropie, de l'amour du prochain, de l'idéalisme, de la générosité, mais seulement de leur attitude respective. Cette attitude peut bien être, à l'origine, douteuse, antipathique, égoïste : pour peu que l'homme chez qui elle se manifeste ne se fasse pas d'illusion et se tienne au plus près de la réalité, la correction s'opérera d'elle-même. Non pas la correction éthique : l'homme ne devient pas meilleur ; mais la correction sociale : son comportement le rend utilisable, ou comme l'écrit Brecht une autre fois :

*À quelque chose tout vice est bon
Sauf, dit-il, l'homme qui le met en action*

Monsieur Keuner a pour vice de penser froidement et incorruptiblement. À quoi cela est-il bon ? C'est bon pour amener les gens à s'aviser des présupposés sous lesquels ils abordent ceux qu'on appelle guides, les penseurs ou les politiques, leurs livres ou leurs discours, afin de mettre ensuite en question lesdits présupposés aussi radicalement que possible. Et c'est véritablement tout un faisceau de présuppositions qui se défait une fois qu'on a relâché le lien qui le noue. Le lien de cette opinion ferme : que quelque part il y a une pensée très sûre et que nous pouvons nous y fier. Les personnalités qui détiennent les postes correspondants et qui sont payées à cet effet pensent pour tous les autres ; familières des procédures ad hoc, elles sont occupées de manière ininterrompue à déblayer du chemin les doutes et les obscurités qui subsistent. Voudrait-on le nier, mieux, réussirait-on à prouver qu'il n'en va pas ainsi, alors une certaine inquiétude s'emparerait du public. Celui-ci se trouverait en effet dans l'obligation embarrass-

sante de penser par lui-même. Or, l'intérêt de Monsieur Keuner se concentre sur ce qui suit : montrer que l'abondance des problèmes et des théories, des thèses et des visions du monde, est fictive. Et que leur façon de s'annuler mutuellement n'est ni due au hasard ni fondée dans la pensée en soi, mais se trouve au contraire dans l'intérêt des gens qui ont mis les penseurs à leur poste. Est-ce donc, demandera maintenant le public, que la pensée correspond à des intérêts déterminés ? Est-ce donc qu'elle n'est pas désintéressée ? – Une certaine inquiétude s'emparera de lui. Si l'on pense dans le sens de certains intérêts, qui va lui garantir que ce sont les siens propres ? Et voilà qu'il a dénoué le lien, voilà que le faisceau de ses présupposés se défait pour se muer en pures interrogations. Vaut-il la peine de penser ? Est-ce appelé à servir ? À quoi cela sert-il en réalité ? – Rien que des questions grossières, sûrement. Mais pour notre part, dit Monsieur Keuner, nous n'avons nullement à craindre les questions grossières, nous avons nos plus fines réponses justement prêtes à ces questions grossières. Car notre relation à ces gens précités se présente comme suit : ils savent questionner finement, subtilement, mais noient les canaux de leurs questions dans le flot boueux des réponses, richesse non décantée, fertile pour bien peu et nuisible presque pour tous. Nous, en revanche, nous posons des questions de toute façon palpables. Quant aux réponses, seules sont admises celles trois fois filtrées. Les réponses précises et claires qui amènent à la transparence non seulement l'état de choses existant, mais l'attitude de celui qui parle. Ainsi en va-t-il de Monsieur Keuner.

Ce Monsieur Keuner est, comme on l'a dit, la plus récente des figures de Brecht. Rien de surprenant si on en vient alors à évoquer l'une de ses plus anciennes. Peut-être vous rappelez-vous que j'ai parlé des dan-

gers que recèle la création chez Brecht. Ils sont liés à Monsieur Keuner. Si celui-ci est l'hôte quotidien du poète, il doit rencontrer, comme nous l'espérons, d'autres visiteurs qui, fort dissemblables de lui, bannissent les dangers qu'il entraîne pour le poète. Ces gens-là tombent en effet sur Baal, sur Mackie Messer, sur Fatzer, sur toute la horde de hooligans et de criminels qui, peuplant le théâtre de Brecht, sont avant tout les véritables chanteurs de ses songs, publiés en recueil dans les étonnants *Sermons domestiques* (Propyläen-Verlag, Berlin). Tout cet univers de rowdies et de songs remonte aux débuts de Brecht, à la période d'Augsbourg, lorsqu'en compagnie de son ami et collaborateur Caspar Neher et d'autres encore, il détectait dans d'étranges mélodies et de rudes refrains à déchirer le cœur les motifs de ses pièces ultérieures. C'est de ce monde que provient l'ivrogne Baal, poète et assassin, et finalement aussi l'égoïste Fatzer. Mais on se tromperait grandement si on postulait que ces figures n'intéressent l'auteur qu'à titre d'exemples dissuasifs. La véritable part que Brecht prend à Baal et à Fatzer va plus profond. Certes, ils représentent à ses yeux l'élément égoïste, asocial. Mais Brecht s'évertue constamment à profiler cet asocial, ce hooligan, comme un révolutionnaire virtuel. Ce qui joue là, ce n'est pas seulement son accord personnel avec ce type d'homme, c'est aussi un facteur théorique. Si Marx s'est posé le problème de faire naître la révolution bel et bien à partir de son autre, le capitalisme, sans mettre à contribution pour cela aucun ethos, Brecht quant à lui transpose la question dans la sphère humaine : il veut faire naître spontanément le révolutionnaire à partir d'un type d'individu mauvais, égoïste, sans le moindre ethos. De même que Wagner entend développer l'homunculus dans l'alambic à partir d'une mixture magique, Brecht entend développer le révolution-

naire lui aussi dans l'alambic à partir de la bassesse et de l'abjection.

Troisième exemple, je prendrai le cas de Galy Gay. Il est le héros d'une comédie, *Homme pour homme*. Il vient juste de sortir de chez lui pour aller acheter un poisson à la demande de sa femme, et voilà qu'il tombe sur des soldats de l'armée anglaise des Indes : ceux-ci ont perdu le quatrième membre de leur patrouille en pillant une pagode. Ils ont tout intérêt à se procurer le plus vite possible un remplaçant. Galy Gay est un homme qui ne sait pas dire non. Il suit donc les trois sans savoir ce qu'ils prémeditent avec sa personne. Peu à peu il adopte les vêtements, les pensées, les attitudes, les habitudes que doit avoir un homme en guerre ; il sera entièrement démonté/remonté, ne reconnaîtra plus du tout sa femme qui a réussi à le retrouver et il deviendra finalement un guerrier redouté, le conquérant de Sir el Jowr, la forteresse de montagne. Ce qu'il en est de lui, vous l'apprenez par cette maxime :

Monsieur Bertolt Brecht affirme :
un homme est un homme,
Quelque chose que chacun
peut affirmer en somme.
Mais Monsieur Bertolt Brecht
prouve aussi alors
Que d'un humain on peut faire
mille choses encore.
Ce soir, un quidam ici sera démonté
puis remonté
Comme une auto sans rien perdre en vérité.
L'homme sera humainement approché,
Sans fâcherie fortement prié
De s'adapter au cours de ce monde
Et de laisser nager son poisson
privé dans l'onde.

*Monsieur Bertolt Brecht espère
que vous verrez le sol
Fondre sous vos pieds comme neige molle
Et que vous noterez avec Galy Gay
le commissionnaire
Combien périlleuse est la vie sur terre.*

Le démontage/remontage dont il est question ici – nous avons déjà entendu Brecht le proclamer à l'égal d'une forme littéraire. L'écrit pour lui n'est pas œuvre, mais appareil, instrument. Plus haut se situe son niveau et plus il est capable de transformation, de démontage et de métamorphose. L'exemple des grandes littératures canoniques, surtout de la chinoise, a montré à Brecht que là-bas la suprême exigence posée à l'égard de l'écrit est qu'il soit citable. Signalons que prend fondement ici une théorie du plagiat qui aura vite fait de couper le souffle aux plaisantins.

S'il fallait dire en trois mots le décisif au sujet de Brecht, on serait bien avisé de s'en tenir à l'énoncé suivant : son objet s'appelle la pauvreté. Comment l'homme qui pense doit se tirer d'affaire avec le peu de pensées pertinentes qui existent, l'homme qui écrit avec le peu de formulations solides dont nous disposons, l'homme d'État avec le peu d'intelligence et d'énergie des gens, tel est le thème de tout son travail. « Ce qu'ils ont fait », disent les Lindberghs de leur appareil, « cela doit me suffire ». « Approcher étroitement la réalité en son étroite justesse » – voilà le mot d'ordre. La pauvreté, pense Monsieur Keuner, est un mimétisme permettant d'approcher au plus près la réalité, comme aucun riche ne le peut. Naturellement, il ne s'agit pas de la mystique de la pauvreté d'un Maeterlinck, ni de celle, franciscaine, que Rilke a en tête quand il écrit : « Car la pauvreté est une grande lumière venant de l'intérieur » – cette pauvreté brechtienne, pour sa part, est plutôt un uni-

forme, elle est bien faite pour conférer une haute charge à qui l'assume consciemment. Bref, c'est la pauvreté physiologique et économique de l'homme à l'ère de la machine. « L'État doit être riche, l'homme doit être pauvre, l'État doit avoir l'obligation de pouvoir beaucoup, l'homme la permission de pouvoir son peu » : c'est l'universel droit humain à la pauvreté, tel que Brecht le formule, en examine la fécondité dans ses écrits et en exhibe la manifestation frêle, déguenillée.

Nous ne concluons pas, mais nous brisons là. Vous pouvez, Mesdames et Messieurs, poursuivre ces considérations avec l'aide de toute bonne librairie, mais plus à fond sans elle.

1930