

Écrits sur le théâtre

SUR LE MÊME AUTEUR

chez le même éditeur

Bruno Tackels, *Les Mille Plateaux de Walter Benjamin*, 2025.

WALTER BENJAMIN

Écrits sur le théâtre

1912-1940

Anthologie établie et préfacée par
MARIANNE DAUTREY

avec la collaboration de
Bruno Tackels

*Traduit de l'allemand par
Marianne Dautrey et Philippe Ivernel*

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Note de l'éditeur

Le présent recueil est une large anthologie de textes d'origines variées que Walter Benjamin a consacrés au théâtre. Il paraît en même temps, chez le même éditeur, que l'essai de Bruno Tackels, *Les Mille Plateaux de Walter Benjamin*, qui cite de nombreux textes de l'anthologie. Avant tout, ont été privilégiés ceux qui n'avaient encore jamais été traduits en français. Pour les autres, hormis les deux textes traduits par Philippe Ivernel et repris, ils sont présentés dans une nouvelle traduction. Le bénéfice d'une cohérence d'ensemble ne peut faire oublier les traductions précédentes proposées au cours des années par ceux qui ont participé à la connaissance de Walter Benjamin et à qui la traductrice tient à rendre hommage : Maurice de Gandillac, Jean Lacoste, Pierre Rusch, Christophe David, Philippe Lacoue-Labarthe. Les traductions sont fondées sur l'édition allemande des *Gesammelte Schriften* (Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1991), ici abrégée en *GS*.

Nous remercions David Ivernel et les éditeurs de Philippe Ivernel pour leurs autorisations à reproduire ses traductions

Photo de couverture :
© Gisèle Freund / IMEC / Fonds MCC

© 2025, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-779-0

Préface

Petit théâtre des matières et des hommes

Même l'écart entre le singe et l'homme n'était pas plus grand que celui qu'il y a entre l'homme et l'acteur de théâtre.

« Théâtre de singes »,
in *Enfance berlinoise vers 1900*

Walter Benjamin (1892-1940) fut, on le sait, un grand lecteur de textes dramatiques. Il consacra sa thèse d'habilitation à ce genre théâtral mineur, à l'époque oublié, qu'était le drame baroque allemand, traduction de « *Trauerspiel* » qui signifie littéralement « jeu du deuil » ou encore « jeu de la tristesse ». Si ce travail ne lui a pas permis d'être habilité à enseigner à l'université, *Origine du drame baroque allemand*¹ (1928) n'en est pas moins resté jusqu'à aujourd'hui un ouvrage décisif sur le théâtre baroque, sur le baroque en général, sur la mélancolie, sur la figure de l'allégorie et, en négatif, sur la tragédie grecque et sur le héros tragique également.

Mais Walter Benjamin a aussi beaucoup fréquenté les théâtres. Toute sa vie. Dès son enfance. En Italie, en

1. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985. L'ouvrage n'est pas reproduit dans le présent recueil, mais y figurent deux premières études préalables.

Suisse, en France, dans la Russie d'après la révolution, en Autriche et, bien sûr, en Allemagne. Et toujours il a écrit. Dans ses journaux intimes, dans des textes restés inédits, mais aussi dans les pages littéraires de la presse généraliste ou dans des journaux littéraires, tels que la *Literarische Welt*. Le présent recueil fait découvrir un Benjamin critique de théâtre encore en grande partie inédit en français.

De son premier ouvrage philosophique, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1920), consacré à ce groupe de poètes rassemblant autour de la revue *Athenaeum* les frères Schlegel, Novalis et Tieck, Benjamin retint, entre autres choses, que la critique s'inscrivait dans le prolongement de l'œuvre, que critique et œuvre étaient toutes deux des médiums de l'idée de l'art et, par voie de conséquence, de la philosophie de l'art. Ainsi le critique Walter Benjamin écrit-il toujours aussi en philosophe et, inversement, le philosophe Walter Benjamin écrit-il aussi très souvent en critique. Chacun de ses textes se fait petit théâtre théorique ; petit théâtre des matières aussi car, si théorique soit-elle, son écriture se met toujours à l'épreuve de son dehors, c'est-à-dire de la réalité ainsi que de l'expérience historique, concrète et sensible, de ses objets d'étude, qu'il s'agisse d'objets littéraires, artistiques en son sens large, comme de phénomènes culturels ou sociaux. C'est pourquoi le présent recueil ne rassemble pas seulement des critiques au sens strict du terme, mais également d'autres textes de genre, de nature, de longueur très différents qui tous ont pour objet le théâtre. Ils couvrent tout l'arc parcouru par les écrits de Benjamin. Ce sont des aphorismes, des fragments poétiques, des critiques de mises en scène ou de textes dramatiques, parfois édités, parfois restées inédites du vivant de l'auteur ; ce sont des formes de repor-

tages, des interviews d'hommes de théâtre, des textes écrits à quatre mains, avec la metteuse en scène lettone Asja Lācis ou le dramaturge allemand et compagnon de cette dernière Bernhard Reich ; ce sont, enfin, des essais philosophiques plus généraux dont nous avons extrait quelques passages parce qu'ils concernaient le théâtre ou des écrits sur le théâtre, notamment à propos du théâtre épique de Bertolt Brecht.

Les textes ont été placés ici selon l'ordre chronologique de leur écriture. Ce qui permet de suivre la manière dont l'appréhension du théâtre évolue chez Benjamin. Elle se modifie en effet, suivant le mouvement de sa pensée et de ses visées, ainsi que celui du théâtre qui lui fut contemporain et qui connut alors plusieurs grands bouleversements, notamment en Allemagne avec Brecht, en Russie avec la réorganisation du théâtre de l'après-révolution, mais aussi, plus généralement, avec l'apparition des techniques de reproduction, le cinéma, la radio, qui allaient radicalement changer tant l'art que la communauté des humains. Pourtant, plutôt que de parler d'évolution, il serait peut-être plus juste de parler de modulations d'une basse continue. Un élément contenu en germe dès les premiers textes s'est affirmé : peu à peu le théâtre et sa scène deviennent autre chose qu'un lieu seulement dévolu au texte, à son interprétation, à sa représentation. Dans un souvenir d'enfance, Benjamin exprime son désir de théâtre en ces termes : « Non pour dégager la vue sur un *Guillaume Tell* ou une *Belle au bois dormant*, du moins pas dans cette seule perspective. Plus élevé était cet autre but : être au théâtre, assis parmi les autres qui se trouvaient là, eux aussi². » La rencontre avec Asja Lācis, au mitan des années 1920, permit de révéler la promesse que

2. *Infra*, p. 155.

contenait le mystère de cette manière d'être « parmi les autres qui se trouvaient là ». En 1918, dans la petite ville d'Orel, dans une Russie encore en proie à la guerre civile, avec des enfants livrés à eux-mêmes et happés par la violence de ce moment de bouleversement historique, la metteuse en scène lettone pratique un théâtre purement expérimental, une sorte d'« écriture de plateau » avant la lettre, pour reprendre le terme forgé par Bruno Tackels. C'est elle qui apprend à Benjamin que l'on peut œuvrer sur une scène sans texte aucun, sans même aucune idée préalable de ce qui allait s'y produire, mais en partant de la seule présence des corps de ceux qui allaient devenir, à tous les sens du terme, des acteurs. Sur le plateau s'engouffre le moment présent avec son historicité, sa contingence aussi et, au sein de son espace délimité, chacun des enfants se voit accorder la liberté de jouer, de remettre en jeu son existence, dans la pure interaction entre les corps. Une autre forme de transmission, une autre forme de circulation advient alors, qui ne passe plus ni par les textes, ni par la parole, ni même par la mise en scène ou la direction d'acteurs, mais de corps en corps, et offre enfin à ces enfants la possibilité d'exister ensemble comme des sujets sociaux et libres. Une transmission s'est produite, qui a donné corps à un collectif affranchi de toute domination, ne subissant ni n'exerçant aucun autre pouvoir sur le monde environnant ou au sein du groupe, sinon celui d'exister. C'est dans le texte écrit avec Asja Lācis en 1929, pour transformer cette expérience en programme d'un théâtre à venir, que Benjamin utilise pour la première fois le concept d'« innervation » qui définit cette autre forme de communication, en deçà de la parole et du texte, une forme de langage non plus du symbole et du signe, mais du « signal » ou de l'onde nerveuse, qui met en mouvement les corps et les âmes, qui anime en son sens plein.

Dans cette expérience extrême de la porosité des corps et du monde, où l'expérimentation et le jeu ont remplacé le spectacle, ce qui se trouve esquissé marque, pour Benjamin, l'avènement d'un corps collectif politique libre. Or ce corps collectif politique libre, qui plus est composé d'enfants, pourrait définir l'une des visées qui se dessine au long de l'œuvre de Benjamin : l'affranchissement pour l'homme, la nature et la technique de toute forme de domination ou encore la possibilité, pour l'humanité, de faire corps avec elle-même, en harmonie avec la nature, le monde, la technique. De cette recherche, le théâtre s'avère être l'une des scènes décisives. Du moins est-ce au sein de l'espace théâtral qu'elle est, chez Benjamin, sans cesse remise en jeu, sans cesse relancée et connaît certains de ses moments clés.

Et cela commence dès 1916. Dans deux textes de jeunesse, courts et si elliptiques qu'ils en deviennent obscurs, Benjamin confronte pour la première fois tragédie et drame baroque, bien avant de commencer la rédaction de son ouvrage *Origine du drame baroque*. Et déjà il interroge ce qui voue le héros tragique à la faute et à la mort et le protagoniste du drame baroque, à une vie spectrale. Dans « *Trauerspiel* et tragédie », les deux genres sont distingués depuis leur écart par rapport au temps historique : le temps tragique est un temps clos et accompli dans un temps historique inaccompli, de sorte que ce temps dramatique sature et bloque le temps historique. À l'inverse, le temps du drame baroque, inaccompli, est ouvert à la répétition infinie. « Signification du langage dans le *Trauerspiel* et dans la tragédie » s'inscrit, quant à lui, dans le prolongement direct de la réflexion sur le langage menée la même année dans « Sur le langage en général et sur le langage humain »³ où,

3. Walter Benjamin, *Œuvres I*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 143-165.

s’inspirant du récit de la Genèse, Benjamin reformule l’histoire de la chute comme celle de la déchéance d’un langage édénique où la dualité du nom et de la chose n’existait pas encore et où nommer n’était pas signifier mais créer, donner vie. Expulsé de cet état de plénitude, le langage chute dans l’histoire et dans la signification et devient le fait de l’homme seul qui assujettit la nature dès lors réduite au silence ou à une plainte muette. Dans « Signification du langage... », la tragédie a accès au « verbe pur », mais cet accès la mène à une pétrification, tandis que, dans le drame baroque, le monde de la créature se fond dans les modulations de sa plainte : « Là où, dans la tragédie, s’élève, éternellement rigidifié, le verbe prononcé, le *Trauerspiel* recueille l’infinie résonance de son timbre⁴. » Quelques années plus tard, en 1919, dans son essai « Destin et caractère », Benjamin reprend les figures du héros tragique et du protagoniste du drame baroque, il découvre alors la formulation qu’il allait développer plus tard, dans sa thèse *Origine du drame baroque allemand*, mais les termes sont ici exactement inversés. Le héros tragique oppose son silence à l’ordre du mythe qui le condamne à la faute. Il en meurt, mais sa mort n’est plus l’expression ironique de son immortalité, comme trois ans plus tôt dans « Signification du langage... »⁵, elle devient porteuse de la promesse d’un langage nouveau, d’un monde nouveau enfin délivré du mythe, du destin et donc de la faute. Tout au long de son texte, Benjamin procède en déconstruisant et en désolidarisant la part de divin, la part de nature et la part d’humain qui s’intriquent les unes dans les autres au sein du langage mythique chez les Grecs, comme au sein du langage allégorique dans le drame historique

4. *Infra*, p. 32.

5. *Infra*, p. 28.

baroque, et condamnent l’homme à une culpabilité originelle. C’est à cette tâche que Benjamin s’attelle désormais, en critique⁶. Ainsi, en 1918, la critique concernant *La Profession de madame Warren* de Bernard Shaw reconduit le thème de la faute qui pèse sur l’homme, mais cette fois au sein du rapport à l’argent, dans un contexte capitaliste d’exploitation de l’homme par l’homme, la prostitution, et sous la forme de la dette – en allemand, « culpabilité » et « dette » ont une seule et même racine : *Schuld*. Dix années plus tard, en 1929, Benjamin y revient à propos de la mise en scène de *L’Éveil du printemps* de Frank Wedekind : « Wedekind n’a pas écrit la complainte de gamins et gamines innocents mais le *Trauerspiel* de l’éveil, dans la créature, de la coriace force de la nature. Une puissance aveugle se conjugue à l’autre : la sexualité précoce à la misère de la grande ville⁷. »

À propos de la tragédie, le philosophe Jacques-Olivier Bégot note : « Cette provocation silencieuse adressée par le héros à la communauté n’est au fond rien d’autre que l’injonction muette à “apprendre” la nécessité de cette transgression [...] et à rejouer toujours à nouveau la scène de cette interruption émancipatrice de la légende⁸. » Défaire sur scène par l’interprétation, le jeu et la répétition, les forces aveugles, mythiques, naturelles ou sociales qui scellent les destins ; briser,

6. L’essai « Critique de la violence » (1921) peut être vu comme un prolongement de « Destin et caractère » : il poursuit ce même travail de déconstruction au sein de l’ordre juridique régissant notre monde contemporain et démontre que l’ordre du droit, censé résoudre le conflit tragique, reconduit tacitement les forces mythiques qui inscrivent l’homme dans le contexte de la faute. Cf. Walter Benjamin, « Critique de la violence », in *Œuvres I, op. cit.*, p. 210-243.

7. *Infra*, p. 103.

8. Jacques-Olivier Bégot, « Le don du silence : remarques sur la théorie de la tragédie chez Walter Benjamin », *Contre-jour*, n°8, 2005, p. 91-101.

rompre la continuité du temps historique sur la scène ne vaut comme affranchissement que si cet acte de rupture transite de la scène aux spectateurs. C'est ce lieu intermédiaire entre la scène et les spectateurs que Benjamin se met peu à peu à scruter.

En proférant ses textes ou en ventriloquant les chants d'Offenbach, Karl Kraus, homme-orchestre seul sur scène, subjugue son public en instaurant avec lui un rapport plein d'ambivalences, hypnotique et ironiquement spéculaire à la fois⁹. Les scandales théâtraux deviennent le lieu où, tout à coup, le public mêle sa voix à celle des acteurs et interrompt la représentation – met fin au théâtre en quelque sorte. Shakespeare, le romantique¹⁰, devient *le* dramaturge populaire à travers un dispositif fictif de stratification de trois regards¹¹ : celui de deux spectateurs fictifs – un Lord et un matelot anglais contemporains de Shakespeare –, qui écrivent à des proches pour leur raconter leur expérience de la première d'*Hamlet* au Globe en 1600. L'un, le Lord, s'insurge, tandis que l'autre, le matelot, s'enthousiasme. En outre et entre les lignes de ces lettres, un metteur en scène de revues contemporain commente ces lettres et les actualise du point de vue du théâtre de divertisse-

9. Cf. « Karl Kraus lit Offenbach » (1928), *infra*, p. 94, et « Karl Kraus, *Les Invincibles* » (1929), *infra*, p. 104.

10. Cf. « Shakespeare, *Comme il vous plaira* » (1918), *infra*, p. 34. Ce furent les premiers romantiques allemands eux-mêmes qui définirent Shakespeare comme un poète romantique. Schlegel écrivait : « L'universalité de Shakespeare est comme le centre de l'art romantique. » Et cet infini, cette infinitude qu'invoque Benjamin après eux, repose sur la dissolution de la forme ou continuum entre toutes les formes auquel accèdent les drames de Shakespeare, conciliant mise en abyme, ironie, équivocité, alliage de l'absurde et du grandiose, etc. Romantique, Shakespeare l'était aussi par sa réflexivité : en mettant le théâtre en crise, il se révélait capable d'initier un perpétuel commentaire critique de lui-même. Cf. Schlegel Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett et Hans Eichner (éd.), Munich/Paderborn, Schöningh, 1958, II, p. 206.

11. Cf. « Revue ou théâtre » (1925), *infra*, p. 62.

ment. Sans doute n'est-ce pas un hasard si Benjamin coécrivit cet essai sous forme de lettres avec Reich, puisque c'est avec lui que s'est posée très concrètement, en Russie, la question de la constitution d'un nouveau public. Lors du séjour de Benjamin à Moscou au mois de décembre 1926, Reich l'introduit et le guide dans la vie théâtrale moscovite. Or, en Russie, il assiste, d'un côté, à la « liquidation de Meyerhold », à l'apparition des premiers mots d'ordre du Parti qui commencent à régenter une vie culturelle et artistique désertée par la critique¹² ; de l'autre, il apprend comment les théâtres s'ouvrent aux spectateurs, les enjoignent à s'exprimer et à être parties prenantes autant que de « parti pris » de la réflexion sur les représentations et comment ces spectateurs s'impliquent effectivement. Lorsque le metteur en scène allemand Erwin Piscator propose, depuis l'Allemagne, de collaborer avec l'Association moscovite pour le théâtre prolétarien, c'est ainsi tout un réseau de théâtres d'ouvriers et de paysans disséminés sur le territoire russe qui pourrait lui répondre.

Si, en Russie, la révolution et la réorganisation d'une société tout entière permettent la création d'un nouveau public – le théâtre répond là à une injonction de la vie politique et de son actualité immédiate –, dans l'Europe occidentale, en revanche, ce n'est pas un nouveau public qu'il s'agit d'organiser, mais une masse déjà constituée qu'il convient de *désorganiser*, cette masse des grandes villes hypnotisée et détournée de la réalité par les diverses propagandes usant des nouveaux médias que sont la photographie, le cinéma, la radio et les réclames, une masse plongée dans le rêve et la torpeur qui désormais déserte les théâtres. Il s'agit, pour la réveiller, de s'adresser à elle en morcelant son homogénéité,

12. Cf. « À quoi ressemble un succès théâtral en Russie », *infra*, p. 130.