

Walter Benjamin, "L'auteur comme producteur", 1934
in *Essais sur Brecht*,
trad. Ph. Ivernel, éd. La Fabrique, 2003, p. 122-144

Walter Benjamin

Essais sur Brecht

La fabrique
éditions

L'auteur comme producteur

Allocution à l'Institut pour l'étude du fascisme,
à Paris, le 27 avril 1934

*Il s'agit de gagner les intellectuels
à la classe ouvrière, en leur faisant
prendre conscience de l'identité
de leurs démarches spirituelles
et de leurs conditions de producteur.*
Ramon Fernandez

Vous vous rappelez comment Platon procède avec les poètes dans son projet d'État. Au nom de l'intérêt collectif, il leur refuse le droit de séjour. Il avait une haute idée du pouvoir de la poésie. Mais il l'estimait nocive, superflue – dans une collectivité *achevée*, s'entend. La question du droit du poète à l'existence n'a pas été souvent posée depuis avec la même insistance ; mais aujourd'hui, elle se pose. Sans doute ne se pose-t-elle que rarement sous cette *forme*. Mais elle vous est plus ou moins courante à tous comme la question de l'autonomie du poète ; de sa liberté d'écrire ce qu'il veut. Vous n'êtes pas enclins à lui consentir cette autonomie. Vous croyez que la situation sociale présente l'oblige à décider au service de qui il entend mettre son activité. L'écrivain de divertissement bourgeois ne reconnaît pas cette alternative. Vous lui prouvez qu'il travaille, sans l'avouer, au service de certains intérêts de classe. Un type d'écrivain plus avancé reconnaîtra cette alternative. Sa décision se prend sur la base de la lutte des classes, dans la mesure où il se place du côté du prolétariat. C'en est alors fini de son autonomie. Il oriente son activité en fonction de ce qui est utile pour le prolétariat dans la lutte des classes. On a l'habitude de dire qu'il suit une *tendance*.

Vous avez là le mot-vedette autour duquel gravite depuis longtemps un débat qui vous est familier. Et comme il vous est familier, vous savez aussi avec

quelle stérilité il s'est déroulé. En effet, il ne s'est jamais libéré de l'ennuyeuse formule : d'une part – d'autre part ; *d'une part*, on doit exiger de la prestation du poète la juste tendance, *d'autre part* on est en droit d'attendre de cette prestation une qualité. Cette formule, bien entendu, reste insatisfaisante aussi longtemps qu'on ne *saisit* pas quel rapport il y a exactement entre les deux facteurs de la tendance et de la *qualité*. Naturellement, on peut toujours décréter ce rapport. On peut expliquer qu'une œuvre présentant la juste tendance n'a pas besoin de présenter d'autre qualité. On peut aussi décréter qu'une œuvre présentant la juste tendance présente nécessairement toute autre sorte de qualité.

Cette seconde formulation n'est pas inintéressante, mieux : elle est juste. Je me l'approprie donc. Mais en faisant cela, je refuse de la décréter. Il faut que cette affirmation soit *prouvée*. Et je requiers ici votre attention pour une telle tentative de démonstration – c'est là, objecterez-vous peut-être, un thème bien spécial, voire lointain. Et prétendez-vous faire avancer avec ce genre de démonstration l'étude du *fascisme* ? – Telle est mon intention en effet. Car j'espère pouvoir vous montrer que le concept de tendance, sous la forme sommaire qu'il revêt la plupart du temps dans le débat qu'on vient de mentionner, est un instrument totalement inadéquat dans la critique littéraire d'ordre politique. Ce que je voudrais maintenant vous montrer, c'est que la tendance d'une œuvre politique ne peut fonctionner politiquement que si elle fonctionne littérairement aussi. Autrement dit, la tendance politiquement juste inclut elle-même une tendance littéraire. Et, j'ajouterai aussitôt ceci : cette tendance littéraire, contenue implicitement ou explicitement dans toute tendance politique juste, c'est elle et rien d'autre qui fait la qualité de l'œuvre. Donc, la tendance politique juste d'une œuvre donnée inclut

sa qualité littéraire pour la raison qu'elle inclut sa *tendance* littéraire.

Cette assertion, j'espère pouvoir vous le promettre, va bientôt se clarifier. Pour l'instant, je mentionnerai ici que je pouvais également choisir un autre point de départ pour mes considérations. Je suis parti du débat stérile sur le rapport qu'entretiennent la *tendance* et la *qualité de la création poétique*. J'aurais pu partir d'un débat encore plus ancien mais non moins stérile : sur le rapport qu'entretiennent *forme* et *contenu* et ce, en particulier, dans la *poésie politique*. Cette problématique est décrite ; à bon droit. Elle passe pour un cas d'école relativement à la tentative d'aborder les connexions littéraires de manière non dialectique, à l'aide de clichés. Bien. Mais à quoi ressemble alors le traitement dialectique de cette même question ?

Le traitement dialectique de cette question, et là j'en viens au cœur du sujet, ne peut absolument rien faire de l'objet strictement isolé : œuvre, roman ou livre. Il faut l'intégrer dans les contextes sociaux vivants. À juste titre, vous expliquez qu'on s'en est occupé dans le cercle de nos amis de façon sans cesse répétée. Certes. Sauf que, ce faisant, on est souvent allé aussitôt dans le vaste et par là aussi forcément bien des fois dans le vague. Les rapports sociaux sont conditionnés, comme nous le savons, par les rapports de production. Et chaque fois que la critique matérialiste abordait une œuvre, elle s'interrogeait habituellement sur la position de cette œuvre face aux rapports de production sociaux. C'est là une question importante. Mais aussi très difficile. Et je voudrais maintenant vous proposer une question plus proche. Une question plus modeste, qui vise un peu moins loin mais offre, à ce qu'il me semble, davantage de chances d'obtenir réponse. Au lieu de demander en effet : comment une œuvre se situe-t-elle face aux rapports de

production de l'époque ? Est-elle en accord avec eux, est-elle réactionnaire, ou s'efforce-t-elle de les subvertir, est-elle révolutionnaire ? – Au lieu de cette question, ou en tout cas avant même, j'aimerais vous en proposer une autre. Donc, avant de demander : comment une œuvre littéraire se pose-t-elle face aux rapports de production de l'époque, je voudrais demander : comment se pose-t-elle en eux ? Cette question-là vise très directement la fonction que l'œuvre assume à l'intérieur des rapports de production littéraires d'une époque. Elle vise en d'autres termes directement la *technique* littéraire des œuvres.

Avec le concept de *technique*, j'ai nommé ce concept qui rend les produits littéraires accessibles à une analyse sociale immédiate, donc matérialiste. En même temps, le concept de *technique* représente le point d'accroche dialectique à partir duquel peut être surmontée l'opposition stérile de la forme et du contenu. Et en outre ce concept de *technique* renferme le mode d'emploi pour définir exactement le rapport entre *tendance* et *qualité* sur lequel nous nous interrogeons au début. Si donc précédemment nous étions en droit d'énoncer que la juste *tendance* politique d'une œuvre inclut sa *qualité* littéraire, parce qu'elle inclut sa *tendance* littéraire, nous allons maintenant établir plus précisément que cette *tendance* littéraire peut consister en un progrès ou en une régression de la *technique* littéraire.

Il va certainement dans votre sens qu'ici même, sans transition en apparence, je saute dans des configurations littéraires tout à fait concrètes. À savoir, russes. Je voudrais attirer votre attention vers Sergueï Tretiakov et vers le type de l'écrivain « opérant », par lui défini et incarné. Cet écrivain opérant fournit l'exemple le plus tangible de la dépendance fonctionnelle dans laquelle se tiennent toujours et en toutes circonstances la juste *tendance* politique et la

technique littéraire progressiste. Un seul exemple ici : je m'en réserve d'autres. Tretiakov distingue l'écrivain opérant de l'écrivain informant. Sa mission n'est pas de rédiger des comptes-rendus, mais de combattre ; elle n'est pas de jouer le spectateur, mais d'intervenir activement. Il la détermine par les indications qu'il fournit sur son activité. Lorsque fut donné en 1928, à l'époque de la collectivisation totale de l'agriculture, le mot d'ordre : « Les écrivains dans les kolkhozes », Tretiakov se rendit dans la commune baptisée « Phare communiste » et s'attaqua au cours de deux séjours assez longs aux travaux suivants : convocation de meetings de masses ; collecte de fonds pour le paiement de tracteurs ; efforts pour convaincre les paysans individuels d'entrer dans le kolkhoze ; inspection de salles de lecture ; création de journaux muraux et direction du journal du kolkhoze ; envoi de comptes-rendus à la presse moscovite ; introduction de la radio et de cinémas ambulants, etc. Rien d'étonnant que le livre « Maîtres des campagnes », que Tretiakov a rédigé à la suite de ce séjour, ait été d'une influence considérable sur la formation ultérieure des économies collectives.

Il se peut que vous estimiez Tretiakov, tout en restant éventuellement d'avis que son exemple n'a pas trop de signification dans ce contexte. Les tâches auxquelles il s'est soumis là, objecterez-vous peut-être, sont celles d'un journaliste ou d'un propagandiste ; et tout cela n'a pas grand'chose à voir avec la création littéraire. Mais j'ai choisi exprès l'exemple de Tretiakov afin de vous rappeler le vaste horizon à partir duquel il faut repenser les idées de formes ou de genres poétiques en s'appuyant sur les données techniques de notre situation actuelle, pour parvenir à ces modes d'expression qui représentent le point d'attaque des énergies littéraires du présent. Il n'a pas toujours existé des romans dans le passé ; il n'en

existera pas forcément toujours dans le futur ; de même pour la tragédie ; et pour la grande épopée. Ce n'est pas toujours non plus que les formes du commentaire, de la traduction, ou même de la contrefaçon sont restées des formes ludiques en marge de la littérature ; elles ont eu leur place en effet non seulement dans l'écriture philosophique mais aussi dans l'écriture poétique d'Arabie ou de Chine. Ce n'est pas toujours que la rhétorique a été une forme anodine ; au contraire, dans l'Antiquité, elle marqua de son sceau de vastes provinces de la littérature. Tout cela donc pour vous familiariser avec l'idée que nous sommes en plein milieu d'un gigantesque processus de refonte des formes littéraires, au sein duquel beaucoup d'oppositions dans lesquelles nous avons l'habitude de penser pourraient perdre leur impact. Laissez-moi vous donner un exemple du caractère stérile de ces oppositions ainsi que du processus permettant de les surmonter dialectiquement. Et nous allons nous retrouver avec Tretiakov. L'exemple en question, c'est en effet le journal.

« Dans nos écrits, déclare un auteur situé à gauche, des oppositions qui à des époques plus heureuses se fécondaient mutuellement sont devenues des antinomies insolubles. Ainsi voit-on se dissocier, sans ordre ni rapport, sciences et belles-lettres, critique et production, culture et politique. Le journal est le théâtre de cette confusion littéraire. Son contenu, de la "matière" qui se refuse à toute autre forme d'organisation que celle imposée par l'impatience du lecteur. Et cette impatience-là n'est pas seulement celle de l'homme politique attendant une information, ni celle du spéculateur attendant un tuyau ; bien au contraire se consume lentement, là derrière, l'impatience de l'exclu qui croit posséder un droit d'obtenir la parole lui-même avec ses intérêts propres. Que rien n'attache autant le lecteur à son journal que cette impatience

réclamant quotidiennement une nourriture fraîche, voilà ce qu'ont mis à profit depuis longtemps les rédactions en ouvrant continuellement de nouvelles rubriques à ses questions, à ses avis, à ses protestations. L'assimilation sans tri des faits va donc de pair avec l'assimilation elle aussi sans tri des lecteurs qui se voient élevés en un instant au rang de collaborateurs. Or, là-dedans se dissimule un moment dialectique : le déclin de l'écriture dans la presse bourgeoise se révèle comme la formule de son rétablissement dans la presse de la Russie soviétique. Comme en effet l'écriture gagne en largeur ce qu'elle perd en profondeur, la distinction entre auteur et public, maintenue conventionnellement par la presse bourgeoise, commence à s'effacer dans la presse soviétique. Là, le lecteur est à tout moment disposé à devenir un scripteur, à savoir un descripteur ou encore un prescripteur. C'est à titre d'expert – fût-ce non pas pour une spécialité, mais uniquement pour le poste par lui occupé – qu'il accède au statut d'auteur. Et le travail lui-même prend alors la parole. Sa présentation verbale forme une part du savoir-faire requis pour son exécution. La compétence littéraire ne se fonde plus alors sur la formation spécialisée, mais sur la formation polytechnique, et elle devient de la sorte bien commun. C'est en un mot la littérarisation des conditions d'existence qui se rend maître des antinomies insolubles sans cela, et le théâtre de l'avilissement éhonté du mot – donc le journal – se change en un lieu où se prépare son sauvetage. »

J'espère avoir montré ainsi qu'une présentation de l'auteur en tant que producteur doit remonter jusqu'à la presse. En effet, l'exemple de la presse, en tout cas de la presse soviétique, donne à voir que le puissant processus de refonte dont j'ai parlé précédemment ne passe pas seulement par-dessus les différenciations conventionnelles entre les genres,

entre l'écrivain et le poète, entre le chercheur et le vulgarisateur, mais qu'il va jusqu'à soumettre à révision la séparation entre auteur et lecteur. Pour un tel processus, la presse est l'instance la plus décisive, et c'est pourquoi toute réflexion sur l'auteur comme producteur doit percer jusqu'à elle. internet

Mais sans pouvoir s'arrêter là. Car le journal, en Europe occidentale, ne constitue pas encore un instrument de production valable aux mains de l'écrivain. Il appartient toujours au Capital. Or, étant donné que d'un côté le journal représente, techniquement parlant, la position majeure de l'écriture, mais que cette position, de l'autre côté, se trouve dans les mains de l'adversaire, on ne saurait s'étonner des immenses difficultés contre lesquelles doit se battre la compréhension par l'écrivain de son conditionnement social, de ses moyens techniques et de sa tâche politique. Il faut mettre au nombre des événements décisifs des dix dernières années en Allemagne qu'une partie considérable des têtes productives de ce pays a parcouru, sous la pression de la situation économique, une évolution révolutionnaire au plan des convictions, sans être simultanément à même de penser jusqu'au bout en termes véritablement révolutionnaires son propre travail, la relation de celui-ci aux moyens de production et sa technique. Je parle ici, comme vous voyez, de l'intelligentsia dite de gauche et je me limiterai en l'occurrence à la gauche bourgeoise. En Allemagne, les mouvements politico-littéraires déterminants de la dernière décennie sont issus de cette intelligentsia de gauche. Je prendrai deux d'entre eux, l'activisme et la Nouvelle Objectivité, pour montrer par leur exemple que la tendance politique, aussi révolutionnaire qu'elle puisse paraître, fonctionne de manière contre-révolutionnaire tant que l'écrivain éprouve sa solidarité avec le prolétariat uniquement dans l'ordre de la conviction, mais non point en tant que producteur.

Le slogan qui résume les exigences de l'activisme s'énonce « logocratie », en allemand la domination de l'esprit. On traduit cela volontiers par domination des intellectuels. Effectivement, la notion d'intellectuel [Der Geistige] s'est imposée dans le camp de l'intelligentsia de gauche, et elle règne sur ses manifestes politiques, de Heinrich Mann jusqu'à Döblin. On peut noter sans peine à propos de cette notion qu'elle est forgée sans prendre du tout en compte la position de l'intelligence au sein du processus de production. Hiller, le théoricien de l'activisme, veut lui-même que les intellectuels ne soient pas compris comme les « membres de certaines branches professionnelles », mais comme les « représentants d'un certain type caractérologique ». Évidemment, ce type caractérologique, en tant que tel, se tient entre les classes. Il englobe un nombre quelconque d'existences privées, sans offrir le moindre repère pour les organiser. Quand Hiller formule son adieu aux chefs de parti, il leur concède plus d'un mérite ; ainsi peuvent-ils en savoir davantage en d'importantes matières..., parler plus près du peuple... se battre plus vaillamment que lui, Hiller, mais une chose reste sûre à ses yeux : ils « pensent défectueusement ». Vraisemblable sans doute, mais de quel secours est-ce donc, puisque le décisif, politiquement, n'est pas la pensée privée, mais, comme Brecht l'a exprimé une fois, l'art de penser dans la tête des autres. L'activisme a entrepris de remplacer la dialectique matérialiste par cette grandeur qu'est le bon sens, indéfinissable relativement à la classe. Ses intellectuels représentent au mieux une corporation. Autrement dit : le principe de cette formation collective est en soi réactionnaire ; rien d'étonnant si l'influence de ce collectif n'a jamais pu être révolutionnaire.

Il n'empêche que le principe néfaste d'une telle formation collective continue d'agir. On a pu s'en

rendre compte lors de la parution, il y a trois ans, de « Connaître et transformer », de Döblin. Cet écrit servait, comme on sait, de réponse à un jeune homme – Döblin l'appelle Monsieur Hocke –, qui s'était adressé au célèbre auteur en lui demandant « Que faire ? ». Döblin l'invite à se lier à la cause du socialisme, mais dans des conditions douteuses. Le socialisme, selon Döblin, c'est : « La liberté, l'union spontanée des hommes, le rejet de toute contrainte, le soulèvement contre l'injustice et la coercition, c'est l'humanité, la tolérance, l'esprit de paix. » Quoi qu'il en soit, il s'oppose frontalement en tout cas, partant de ce socialisme, à la théorie et la pratique du mouvement ouvrier radical. « Il ne peut rien sortir d'une chose », estime Döblin, « qui ne se trouve déjà en elle ; de la lutte des classes meurtrièrément aiguïlée peut sortir la justice, mais pas le moindre socialisme. » « Vous, cher Monsieur », car c'est ainsi que Döblin formule ses recommandations à Monsieur Hocke, « pour telles et telles raisons, vous ne pouvez concrétiser votre oui de principe au combat (du prolétariat) en ralliant le front prolétarien. Il faut que vous en restiez à l'approbation émue et amère de ce combat, non sans savoir également que si vous faites plus, vous laisserez inoccupée une position extrêmement importante... : le communisme primordial de l'humaine liberté individuelle, de l'association et de la solidarité... C'est la seule position, cher Monsieur, qui vous échoit. » On peut ici toucher du doigt où mène la conception de l'« intellectuel » en tant que type défini par ses opinions, ses convictions ou ses dispositions, mais non par sa place dans le procès de production. Il doit trouver son lieu, comme il est dit chez Döblin, à côté du prolétariat. Mais qu'est-ce que ce lieu ? Celui d'un mécène, d'un mécène idéologique. Un lieu impossible. Et nous revenons ainsi à la thèse du début : le lieu de l'intellectuel dans la lutte des classes ne peut être fixé,

ou mieux, choisi, que sur la base de sa place dans le procès de production.

Pour désigner la transformation des formes de production et des outils dans le sens d'une intelligence progressiste – donc intéressée à la libération des moyens de production, donc utile dans la lutte des classes –, Brecht a forgé le concept de changement de fonction [Umfunktionierung]. Il a le premier soulevé, à destination de l'intellectuel, une exigence à longue portée : de ne pas approvisionner l'appareil de production sans le transformer simultanément, selon les normes du possible, dans le sens du socialisme. « La publication des *Essais* », écrit l'auteur dans l'introduction à la série d'écrits de ce nom, « survient à un moment où certains travaux ne doivent plus tant relever du vécu individuel (présenter un caractère d'œuvre) mais s'orientent davantage vers l'utilisation (la transformation) de certains instituts et institutions. » Il ne s'agit pas de rénovation spirituelle comme la proclament les fascistes ; au contraire on propose des innovations techniques. Je reviendrai sur ces innovations. Ici, je voudrais me contenter de signaler la différence décisive entre le simple approvisionnement d'un appareil de production et sa transformation. Et j'aimerais placer au début de mes développements sur la « Nouvelle Objectivité » cette formule que l'approvisionnement d'un appareil de production sans sa transformation – selon les normes du possible – représente un procédé hautement contestable, même lorsque les matériaux avec lesquels un tel approvisionnement se fait semblent de nature révolutionnaire. Nous sommes placés en effet devant ce fait – dont la décennie passée a fourni en Allemagne des preuves à profusion – que l'appareil de production et de publication bourgeois peut assimiler d'étonnantes quantités de thèmes révolutionnaires, voire les propager, sans mettre en question sérieusement

par là sa propre existence ni celle de la classe qui le possède.

Cela reste juste en tout cas aussi longtemps qu'il est approvisionné par des routiniers, ces routiniers fussent-ils des révolutionnaires. Pour ma part, je définis le routinier comme celui qui fondamentalement renonce à enlever l'appareil de production à la classe dominante par des améliorations en faveur du socialisme. J'affirme de surcroît qu'une partie considérable de la littérature dite de gauche ne possédait aucune autre fonction sociale que d'arracher à la situation politique des effets sans cesse renouvelés pour divertir le public. Avec cela, j'en reviens à la Nouvelle Objectivité. Elle a lancé le reportage. Demandons-nous à qui servit cette technique ?

Par souci de visualité, je mettrai au premier plan son expression photographique. Ce qui vaut à son sujet peut être transposé à la forme littéraire. Toutes deux doivent leur essor extraordinaire à la technique de publication : radio et presse illustrée. Remontons au dadaïsme. La force révolutionnaire du dadaïsme consistait à mettre en question l'authenticité de l'art. On composait des natures mortes à l'aide de billets, de bobines de fil, de mégots de cigarettes, qui étaient reliés à des éléments picturaux. On encadrait le tout. Et ainsi montrait-on au public : « Voyez, le cadre de vos tableaux fait exploser le temps : le plus minuscule fragment authentique de vie quotidienne en dit plus que la peinture. » De même que l'empreinte digitale sanglante d'un meurtrier sur une page de livre en dit plus que le texte. Beaucoup de ces teneurs révolutionnaires ont trouvé refuge dans le photomontage. Il vous suffit de penser aux travaux de John Heartfield, dont la technique a érigé la couverture de livre en instrument politique. Mais continuez donc à suivre le cheminement de la photographie. Qu'apercevez-vous ? Elle devient de plus en plus nuancée, de plus

en plus moderne et il en résulte qu'elle ne peut plus photographier de caserne locative ou de tas d'ordures sans les transfigurer. À plus forte raison ne pourrait-elle, devant un barrage ou une fabrique de câbles, en dire plus que : le monde est beau. « Le monde est beau » – tel est le titre du livre d'images bien connu de Renger-Patzsch, où nous voyons la photographie de la Nouvelle Objectivité à son sommet. Elle a en effet réussi à faire de la misère elle-même, en la concevant avec les perfectionnements à la mode, un objet de plaisir. Car si c'est une fonction économique de la photographie d'amener des teneurs qui se soustrayaient jadis à la consommation des masses – le printemps, les éminentes personnalités, les pays étrangers – jusqu'à ces mêmes masses au moyen de transformations à la mode, c'est une de ses fonctions politiques de renouveler de l'intérieur – en d'autres termes : selon la mode – le monde tel qu'il est.

Nous tenons ici un exemple drastique de ce que veut dire : approvisionner un appareil de production sans le transformer. Le transformer aurait signifié abattre une de ces barrières, surmonter une de ces oppositions qui ligotent la production de l'intelligence. Dans le cas qui nous occupe, la barrière entre écriture et image. Ce que nous avons à demander au photographe, c'est qu'il soit capable de donner à sa prise de vue cette légende qui l'arrache à l'usure de la mode et lui confère sa valeur d'usage révolutionnaire. Or, nous poserons cette exigence avec le plus d'insistance si nous – les écrivains – nous nous mettons à photographier. Là aussi donc, le progrès technique est, pour l'auteur entendu comme producteur, le fondement de son progrès politique. En d'autres termes : surmonter, au sein du procès de production spirituel, ces compétences formant son ordonnancement d'après la conception bourgeoise, voilà ce qui rend cette production politiquement valable ; et il faut à vrai dire

que les barrières de compétences érigées entre les deux forces productives pour les séparer soient brisées conjointement. L'auteur comme producteur éprouve – en même temps que sa solidarité avec le prolétariat – une solidarité directe avec certains autres producteurs, qui auparavant n'avaient pas grand'chose à lui dire. J'ai parlé du photographe ; je veux en toute brièveté glisser sur le musicien un mot que nous tenons d'Eisler : « Même dans l'évolution musicale, aussi bien dans la production que dans la reproduction, il nous faut apprendre à connaître un processus de rationalisation de plus en plus marqué... Le disque, le film parlant, les automates musicaux peuvent débiter les prestations de pointe de la musique... comme une marchandise en conserve. Ce processus de rationalisation entraîne de fait que la reproduction musicale se voit limitée à des groupes de spécialistes de plus en plus étroits, mais aussi de plus en plus qualifiés. La crise du concert est la crise d'une forme dépassée de production, périmée par les nouvelles inventions techniques. » La tâche consistait donc en un changement de fonction de la forme concert, qui devait remplir deux conditions : éliminer premièrement l'opposition entre exécutants et auditeurs, et deuxièmement celle entre technique et teneurs. À ce propos, Eisler fait le constat suivant, fort instructif : « On doit se garder de surestimer la musique d'orchestre et de la tenir pour le seul art d'ordre élevé. La musique sans parole a trouvé sa grande importance et sa pleine extension d'abord dans le cadre du capitalisme. » Ce qui veut dire : la tâche visant à modifier le concert s'avère impossible sans coopération de la parole. Seule cette coopération, comme le formule Eisler, peut opérer la mutation d'un concert en meeting politique. Et qu'une telle mutation représente effectivement le niveau le plus élevé de la technique musicale et littéraire,

Brecht et Eisler l'ont bien prouvé avec la pièce didactique intitulée *La Décision*.

Si de là vous reportez le regard vers le processus de refonte des formes littéraires dont il était question, vous noterez comme la photographie et la musique entrent – avec d'autres choses encore que vous mesurerez – dans cette masse liquide ardente où sont fondues de nouvelles formes. Vous voyez là confirmé que seule la littérarisation de toutes les conditions de vie donne la juste notion de l'ampleur de ce processus de fusion, de même que l'état de la lutte des classes détermine la température à laquelle cette dernière – plus ou moins accomplie – se réalise.

J'ai mentionné le procédé d'une certaine photographie à la mode, consistant à faire de la misère un objet de consommation. En me tournant vers la Nouvelle Objectivité comme mouvement littéraire, il me faut aller un peu plus loin et dire qu'elle a fait du combat contre la misère un objet de consommation. En effet, sa signification politique s'est épuisée en bien des cas avec la reconversion des réflexes révolutionnaires, pour autant qu'il en surgissait dans la bourgeoisie, en objets de distraction, d'amusement, qui s'inséreraient sans difficulté dans l'industrie cabarettistique des grandes métropoles. Changer le combat politique de telle sorte que cette obligation à la décision se muait en un objet de contemplation confortable, et ce moyen de production en un article de consommation, tel est le trait caractéristique de cette littérature. Un critique perspicace l'a expliqué en prenant l'exemple de Erich Kästner : « Cette intelligentsia de la gauche extrême n'a rien à faire avec le mouvement ouvrier. Elle est au contraire, en tant que phénomène de décomposition bourgeois, le pendant du mimétisme féodal qui admirait l'Empire dans le lieutenant de réserve. Les publicistes de la gauche extrême appartenant à l'espèce des Kästner, Mehring ou Tucholsky

représentent le mimétisme prolétarien des couches dégradées de la bourgeoisie. Leur fonction est de produire, du point de vue politique, non des partis mais des cliques, du point de vue littéraire, non des écoles mais des modes, du point de vue économique, non des producteurs mais des agents. Des agents ou des routiniers, qui font grande dépense de leur pauvreté ou grande fête du vide qui baille. On ne pouvait s'installer plus à son aise dans une situation qui n'a rien de confortable. »

Cette école, ai-je dit, faisait grande dépense de sa pauvreté. Elle se dérobaient ainsi à la tâche urgentissime de l'écrivain actuel : la conscience de la pauvreté qui est la sienne et qui doit être la sienne pour qu'il puisse commencer à neuf. Car c'est de cela qu'il s'agit. L'État soviétique certes n'exclura pas le poète, comme l'État platonicien, mais il lui assignera – et c'est pourquoi je rappelais au début cet État platonicien – des tâches qui ne lui permettent pas d'exhiber en de nouvelles œuvres de maître la richesse depuis longtemps falsifiée de la personnalité créatrice. Attendre un renouveau dans le sens de telles personnalités, de telles œuvres, c'est un privilège du fascisme qui, ce faisant, met au jour des formulations aussi stupides que celle avec laquelle Günther Gründel, dans la « Mission de la nouvelle génération », conclut sa rubrique littéraire : « Nous ne pouvons pas... mieux terminer ce tour d'horizon avec ses échappées qu'en rappelant que le Wilhelm Meister ou le Grüne Heinrich de notre génération n'a pas encore été écrit jusqu'à maintenant. » L'auteur qui a médité les conditions de la production actuelle n'aura surtout pas l'idée d'attendre de telles œuvres ni même d'en souhaiter seulement l'apparition. Son travail ne sera jamais uniquement le travail sur des produits mais toujours en même temps un travail sur les moyens de production.

En d'autres termes : il faut que ses produits, à côté de leur caractère d'œuvre et avant même celui-ci, possèdent une fonction organisatrice. Et leur possible utilisation organisationnelle ne doit aucunement se limiter à l'aspect propagandiste. La tendance à elle seule ne peut rien. L'excellent Lichtenberg a dit : ce qui compte, ce ne sont pas les opinions que l'on a, mais le genre d'homme que ces opinions font de vous. – Eh bien, les opinions importent tout de même beaucoup, mais la meilleure d'entre elles ne sert à rien, si elle ne confère aucune utilité à ceux qui la possèdent. La meilleure des tendances est fausse, si elle ne montre pas l'attitude avec laquelle on doit la suivre. Et cette attitude, l'écrivain ne peut la montrer que par une chose : à savoir en écrivant. La tendance est la condition nécessaire mais jamais suffisante d'une fonction organisatrice des œuvres. Laquelle réclame en plus le comportement directif et instructif du scripteur. Et aujourd'hui, cela est plus que jamais requis. *Un auteur qui n'apprend rien aux écrivains n'apprend rien à personne.* Est donc déterminant le caractère paradigmatique de la production qui, premièrement, est capable d'initier d'autres producteurs à la production et, deuxièmement, de mettre à leur disposition un appareil amélioré. Et cet appareil sera d'autant meilleur qu'il conduira un plus grand nombre de consommateurs à la production, bref qu'il sera en état de transformer lecteurs ou spectateurs en co-acteurs. Nous possédons déjà un modèle de cette sorte, mais dont je ne peux parler qu'allusivement. C'est le théâtre épique de Brecht.

On continue toujours à écrire des tragédies et des opéras qui en apparence disposent d'un appareil scénique éprouvé depuis longtemps, alors qu'en réalité ils ne font qu'en approvisionner un menacé de ruine. « Cette absence de clarté qui règne chez les musiciens, les écrivains et les critiques à propos de leur

situation, dit Brecht, a d'énormes conséquences, par trop inaperçues. Car tous autant qu'ils sont, estimant posséder l'appareil qui en réalité les possède, ils en défendent un sur lequel ils n'ont plus aucun contrôle, cet appareil n'étant plus un moyen pour les producteurs, comme ils le croient encore, mais un moyen contre les producteurs. » Moyen contre les producteurs : ce théâtre de machineries compliquées, de gigantesques déploiements de figurants, d'effets raffinés l'est devenu avant tout parce qu'il cherche à recruter les producteurs pour la lutte concurrentielle sans perspective dans laquelle l'ont impliqué le film et la radio. Ledit théâtre – peu importe que l'on pense à celui de culture ou à celui de distraction, les deux vont de pair et se complètent – est celui d'une couche saturée, pour laquelle toute chose que sa main touche se change en excitant. Le poste qu'il occupe est un poste perdu. Tel n'est pas, en revanche, celui d'un théâtre qui, au lieu de rivaliser avec ces instruments de publication récents, cherche à s'en servir pour s'instruire, bref à se confronter avec eux. De cette confrontation, le théâtre épique a fait sa cause. Il est ainsi, mesuré au stade évolutif présent du film et de la radio, le théâtre à la hauteur de l'époque.

Dans l'intérêt de cette confrontation, Brecht s'est replié sur les éléments les plus originels du théâtre. Il s'est contenté en quelque sorte d'un podium. Ainsi a-t-il réussi à changer le rapport fonctionnel entre scène et public, texte et représentation, metteur en scène et comédien. Le théâtre épique, a-t-il expliqué, n'a pas tant à développer des actions qu'à présenter des états de choses. Il obtient ces derniers, comme nous allons le voir tout de suite, en faisant interrompre les actions. Je vous rappelle ici les songs, qui trouvent leur fonction principale dans l'interruption de l'action. Ici, le théâtre épique reprend donc – avec le principe d'interruption en effet –, vous le remarquerez

sans doute, un procédé qui vous est familier depuis ces dernières années, par le film et la radio, par la presse et la photographie. Je parle du procédé du montage : l'élément monté interrompt l'enchaînement dans lequel il est monté. Et que ce procédé trouve ici sa légitimité particulière, voire peut-être, en l'occurrence, pleine et entière, vous me permettrez de l'indiquer brièvement.

L'interruption de l'action, à partir de laquelle Brecht a qualifié son théâtre d'*épique*, fait constamment obstacle à une illusion dans le public. Une telle illusion est en effet inutilisable pour un théâtre qui se propose de traiter les éléments du réel dans le sens d'un arrangement expérimental. Mais c'est à la fin et non au début de cette expérience que se trouvent les états de choses. États de choses qui sous telle ou telle forme demeurent toujours les nôtres. Ils ne seront pas rapprochés du spectateur, mais éloignés de lui. Le spectateur les reconnaît alors comme des états de choses réels non pas avec suffisance, comme sur la scène du naturalisme, mais avec étonnement. Le théâtre épique ne restitue donc pas ces états de choses, il les découvre. Leur découverte va s'effectuer au moyen de l'interruption des déroulements, sauf que cette interruption n'a pas ici un caractère d'excitant, mais bien plutôt une fonction organisatrice. Elle immobilise l'action en cours et oblige ainsi l'auditeur à prendre position vis-à-vis du processus, l'acteur à prendre position vis-à-vis de son rôle. Je vais vous montrer par un exemple comment la découverte et la figuration par Brecht de l'élément gestuel ne signifient rien d'autre qu'une reconversion des méthodes du montage déterminantes à la radio et au cinéma, la reconversion d'un procédé souvent de pure mode en événement humain. — Représentez-vous une scène de famille : la femme est juste en train de s'emparer d'un bronze pour le projeter sur la fille ; le père juste

en train d'ouvrir la fenêtre pour appeler au secours. À cet instant, un étranger entre. Le processus est interrompu ; ce qui apparaît en son lieu et place, c'est la situation à laquelle se heurte le regard de l'étranger, mines hagardes, fenêtre ouverte, mobilier sac-cagé. Or, il existe un regard pour lequel les scènes plus habituelles de la vie d'aujourd'hui n'offrent pas, elles non plus, un aspect bien différent. C'est le regard du dramaturge épique.

Il oppose à l'œuvre d'art totale de nature dramatique le laboratoire théâtral. Il reprend à son compte, sur un mode nouveau, la grande et vieille chance du théâtre — l'exposition d'une présence [des Anwesen-den]. Au centre de ses essais se trouve l'homme. L'homme d'aujourd'hui ; un homme réduit, donc, mis à l'écart dans un environnement froid. Mais comme il est le seul à notre disposition, nous avons intérêt à le connaître. Il est soumis à examens, à expertises. Le résultat s'énonce comme suit : transformable, l'événement ne l'est pas à ses points culminants, par vertu et résolution, mais il le devient dans son déroulement strictement habituel, par raison et exercice. Construire à partir des plus infimes éléments de comportements ce qui s'appelle « agir » dans la dramaturgie aristotélicienne, voilà le sens du théâtre épique. Ses moyens sont donc plus modestes que ceux du théâtre traditionnel, ses buts également. Il vise moins à emplir le public de sentiments, fussent-ils ceux de la révolte, qu'à le rendre durablement étranger, par la pensée, aux états de choses dans lesquels il vit. Notons juste en passant qu'il n'est pas de meilleur déclic pour la pensée que le rire. Et l'ébranlement du diaphragme, en particulier, offre habituellement de meilleures chances aux idées que l'ébranlement de l'âme. Le théâtre épique n'est somptueux qu'en occasions de rire.

Peut-être vous a-t-il frappé que les raisonnements devant la conclusion desquels nous sommes placés

n'imposent qu'une exigence à l'écrivain, l'exigence de méditer, de réfléchir à sa position dans le procès de production. Nous pouvons nous y fier : tôt ou tard cette réflexion mène, chez les écrivains qui comptent, c'est-à-dire chez les meilleurs techniciens de leur spécialité, à des constatations qui fondent de la manière la plus lucide leur solidarité avec le prolétariat. Je voudrais pour conclure en fournir une preuve actuelle, sous la forme d'un petit passage de *Commune*, la revue d'ici. *Commune* a donc organisé une enquête : « Pour qui écrivez-vous ? ». Je cite par extraits la réponse de René Maublanc ainsi que les remarques adjacentes d'Aragon. « Il est hors de doute », dit Maublanc, « que j'écris presque exclusivement pour un public bourgeois. Tantôt parce que j'y suis obligé » – ici, Maublanc renvoie à ses obligations professionnelles de professeur de lycée – « tantôt parce que, de naissance bourgeoise, d'éducation bourgeoise, de milieu bourgeois, je suis naturellement porté à m'adresser à la classe à laquelle j'appartiens, celle que je connais le mieux et que je suis le mieux capable de comprendre. Cela ne veut pas dire que j'écris pour la flatter, pour lui plaire ou pour la soutenir. Convaincu que la révolution prolétarienne est nécessaire et désirable, je crois qu'elle sera d'autant plus prompte, facile et sûre et d'autant moins sanglante que la résistance de la bourgeoisie sera moins grande... Le prolétariat a besoin aujourd'hui d'alliés venus de la bourgeoisie, de même qu'au XVIII^e siècle la bourgeoisie avait besoin d'alliés venus de la noblesse. Je voudrais en faire partie. »

À ceci, Aragon ajoute la remarque : « Notre camarade pose ici un problème qui est celui d'un très grand nombre d'écrivains aujourd'hui. Tous n'ont pas le courage de le regarder en face... Rares sont ceux qui en face d'eux-mêmes ont la franchise de René Maublanc : mais à ceux-là justement il faut demander

d'avantage... Ce n'est pas suffisant d'affaiblir la bourgeoisie *du dedans*, il faut savoir la combattre avec le prolétariat... Et à René Maublanc, comme à tous nos camarades encore en proie à des hésitations dans le domaine de l'écriture, s'offre l'exemple des écrivains soviétiques issus de la bourgeoisie russe, et qui sont devenus des pionniers de la construction du socialisme. »

Ainsi s'exprime Aragon. Mais comment sont-ils devenus des pionniers ? Certainement pas sans combats très acharnés, sans confrontations extrêmement difficiles. Les réflexions que je vous ai exposées tentent de tirer un bilan de ces luttes. Elles s'appuient sur le concept auquel le débat sur l'attitude des intellectuels russes doit sa clarification décisive : à savoir le concept de spécialiste.

La solidarité du spécialiste avec le prolétariat – c'est en quoi consiste le début de cette clarification – passe toujours par des médiations. Les activistes et les représentants de la Nouvelle Objectivité eurent beau s'agiter autant qu'ils voulaient : ils ne purent évacuer le fait que même la prolétarianisation de l'intellectuel ne crée presque jamais un prolétaire. Pourquoi ? Parce que la classe bourgeoise lui a donné en partage, sous la forme de la culture, un moyen de production qui le rend solidaire de la première et qui plus encore la rend, elle, solidaire de lui. Il est donc parfaitement justifié que, dans un autre contexte, Aragon ait déclaré : « L'intellectuel révolutionnaire apparaît d'abord et avant tout comme traître à sa classe d'origine. » Cette trahison, chez l'écrivain, réside dans un comportement qui transforme le fournisseur de l'appareil de production en ingénieur, un ingénieur concevant comme sa tâche d'adapter ledit appareil aux buts de la révolution prolétarienne. C'est là une efficacité servant de médiation, mais elle libère tout de même l'intellectuel de cette tâche purement destructrice à laquelle

Maublanc et beaucoup de camarades croient devoir le limiter. Réussit-il à promouvoir la socialisation des moyens de production intellectuels ? Aperçoit-il les voies pour organiser les travailleurs intellectuels dans le processus de production lui-même ? A-t-il des propositions pour un changement de fonction du roman, du drame, du poème ? Plus il est capable d'orienter son activité vers cette tâche, plus juste est la tendance, plus élevée aussi, nécessairement, la qualité technique de son travail. Et d'un autre côté : plus exactement il connaîtra de la sorte son poste dans le processus de production, et moins il aura l'idée de se donner pour un représentant de l'« esprit ». L'esprit qui se fait perceptible sous le nom de fascisme doit absolument disparaître. Quant à l'esprit s'opposant au premier en se fiant au miracle de sa force propre, il *disparaîtra*. Car le combat révolutionnaire ne se joue pas entre le capitalisme et l'esprit, mais entre le capitalisme et le prolétariat.

1934