Germanica

26 | 2000

Philosophie et littérature dans les pays de langue
allemande au xxe siècle

« ... On pourrait l'appeler thaâtre » : le théâtre du philosophe ou la scène renversée

« ... Sagen wir: Thaeter » : das Theater des Philosophen oder die verkehrte Bühne

André Combes

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2410>

DOI : 10.4000/germanica.2410

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2000

Pagination : 69-85

ISBN : 9782913857032

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

André Combes, « « ... On pourrait l'appeler thaâtre » : le théâtre du philosophe ou la scène renversée », *Germanica* [En ligne], 26 | 2000, mis en ligne le 07 mars 2014, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2410> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2410>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

« ... On pourrait l'appeler thaître » : le théâtre du philosophe ou la scène renversée¹

« ... Sagen wir: Thaeter » : das Theater des Philosophen oder die verkehrte Bühne

André Combes

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.
(« Über das heutige Philosophieren » – GBFA 21,
563).

- 1 L'exergue peut inviter à percevoir un double sens : mettre la pensée à l'épreuve pour vérifier sa résistance et sa consistance peut être aussi le fait d'une « répétition » théâtrale. Brecht en fera la matière de ce vaste complexe inachevé de fragments de théorie mis en chantier au début de 1939 qu'est *L'Achat du cuivre*². La fiction de base de ce texte accrédite la présence du philosophe au théâtre par une invitation – peut-être à l'initiative d'une comédienne – d'un petit groupe de praticiens patentés de la chose théâtrale, des « gens de théâtre »³ 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, 21). 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 ». 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 » (AC, B 115, 97). D'où une interrogation douloureuse sur les résultats

douteux de ce généreux chambardement de leurs habitudes de toujours⁴ et le désir de faire le bilan de leurs frustrations avec une autorité venue de l'extérieur et qui représente surtout à leurs yeux une extériorité fondamentale, celle de la théorie face à la pratique. Quoi de plus approprié en effet, pour mettre en jeu (et en scène) ce rapport difficile entre esthétique théâtrale et philosophie que l'apparition es-qualités d'un thuriféraire présumé du concept contre les percepts et affects⁵ qu'induit la représentation scénique. Invité-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 ainsi les inciter, à leur corps souvent défendant, à penser tous les tenants et aboutissants d'une pratique artisanale devenue canonique avec la *Poétique* d'Aristote, ce texte aussi ancien que continûment présent dans la manière de confectionner des « imitations » (Nachahmungen) 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 générique⁶. Et de les penser contre Aristote. Car, comme le signifiera clairement la note du *Journal* du 17.10.1940 qui résume le « contenu de la première nuit », le philosophe dénierà à la mimésis aristotélécienne la capacité de fournir de véritables reproductions du réel, c'est-à-dire des « reproductions à finalité pratique » (praktikable Abbildungen) (GBFA 22.1, 1113), la considérant comme principalement intéressée à la captation spéculaire du spectateur par la scène à la seule fin de produire une expérience vécue particulière : la purgation cathartique de ses passions.

- 2 En s'érigeant en grande comptemtrice de ces problématiques fictions que propose le théâtre d'obédience aristotélécienne, la philosophie va très vite occuper ostensiblement le devant d'une scène dont l'esthétique théâtrale semblera temporairement se retirer. Le philosophe, l'homme des vérités essentielles, trouvera en effet un intérêt particulier à examiner de plus près la « poésie » de ces fabrications-là et d'entrée de jeu, cet « invité » va infliger 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'à la matière dont elle est faite (AC, B 115, 100). Ce retour au matériau de base pourra s'exprimer différemment : « 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). Creuser toutes les implications esthétiques de ce constat aussi doxal que fondateur des rapports entre théâtre et philosophie sera pour Brecht la matrice de maint développement théorique, et tout particulièrement dans *L'Achat du cuivre*, auquel on peut adjoindre quelques brefs textes des années 1939-1940 qui en sont assez proches par l'esprit et certaines formulations⁷.
- 3 Mais, pour examiner la question de la représentation de la philosophie dans une œuvre théorique brechtienne, *L'Achat du cuivre* présente d'autres avantages. Non seulement Brecht y introduit sans autre préambule un philosophe dans son théâtre, dans le but, il est vrai non avoué, de donner à celui-ci une poétique moderne, digne des exigences de « l'âge scientifique » et qui sera donc par exemple aussi éloignée de l'empathie aliénante d'Aristote et des purgations purifiantes de sa catharsis que des simulacres objectivistes de réel qu'accumulait à l'envi la scène naturaliste – ce sera la substance du

discours « philosophique » du texte –, mais de plus, se souvenant que Voltaire et Diderot ou Lessing avaient « conquis leur gloire comme philosophes et comme auteurs de pièces » (GBFA 22.1, 512), il fait choix de déployer la réflexion philosophico-théâtrale sur une scène de fiction. Le propos initial était en effet de proposer « 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 »⁸.

- 4 Cette venue du philosophe au théâtre est donc, avant toute chose, une entrée en scène d'une philosophie du théâtre, comme le montrent les hésitations dans le choix des prépositions locatives qui décrivent cette prise de contact. Philosophe « im Theater » ou « auf dem Theater » ? Entendons par-là qu'en ce lieu éminemment voué au travail du symbolique, le philosophe sera aussi en représentation. Montrer le philosophe tel qu'en son théâtre, ce sera donc « citer » le gestus du philosophe en train de philosopher sur le théâtre et montrer *in situ* – par une utilisation particulière des codes mimique, gestuel et vocal – un acteur jouant un/au philosophe et donc censé mettre en pratique sur la scène réelle les préceptes que ce dernier assène au premier, faisant ainsi d'une pierre deux coups : les deux grands antagonistes de la fiction théorique – le philosophe agrippé fermement à son « effet de distanciation » et l'acteur englué dans un narcissisme structurel conforté par l'« Einfühlung » de la dramaturgie aristotélicienne – seront réunis dans un corps (et une voix) clivé(s). Quand il dissentera sur l'art de l'acteur, le « philosophe » parlera lui-même sous le contrôle de son propre discours⁹. Ceci n'illustre-t-il pas cet idéal brechtien d'un philosophe dont on puisse dire : « Er dachte in andern Köpfen, und auch in seinem Kopf dachten andere. Das ist das richtige Denken » ?
- 5 Il faut ajouter ici que cette pensée polycéphale articulée sur le « gestus fondamental » du dialogue, qui fait certes d'abord référence à de grandes mises en scènes textuelles de discours philosophico-scientifiques – des *Dialogues* de Platon aux *Discorsi* de Galilée –, n'est pas saisissable dans toute sa portée si l'on oublie que leur référent réel est aussi une scène plus intime et plus difficile. 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 États-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 – 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 » par la « théâtralité du fascisme », cet ultime avatar pervers de la dramaturgie aristotélicienne¹⁰. Le dialogue du collectif, c'est aussi la mise en scène d'une pièce didactique implicite contre l'adhésion/adhérence à un point de vue référé à un personnage ayant une fonction à laquelle on a tendance à l'identifier : le philosophe dépositaire non du savoir mais de la compétence réflexive appliquée à l'ensemble des pratiques sociales / 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 ses tendances à la relativisation historique propre à l'historicisme / l'acteur focalisé sur un narcissisme à connotations religieuses : celui par qui la pièce advient comme « incarnation ».

Brecht philosophe ? begreifen/greifen – eingreifen : de la « pensée balourde » à la « pensée intervenante »

- 6 Pourquoi ne pas poser dès le début une question faussement simple, style « Gretchenfrage » : Qu'en fut-il du rapport de Brecht à la philosophie ? Question-réplique théâtrale dont le rigorisme naïf, ici comme là, masque autre chose. Car la question recèle une affirmation : Brecht serait poète et non pas philosophe, son rapport à la philosophie serait donc d'extériorité. Pour Hannah Arendt d'ailleurs, la cause est entendue. Dans un article sur Walter Benjamin de 1968, elle se fait volontiers péremptoire : « Wie immer die Freunde Brecht einschätzen mochten, er war ein Dichter und kein Philosoph¹¹. » Pour étayer son assertion, elle cite un passage du journal de Benjamin de 1934, où Brecht apparaît une fois de plus comme un grand rhétoricien du paradoxe – ce qui peut se traduire par : poète et philosophe –, déclarant à propos des abysses de mystères qui se cacheraient sous la surface des « images » de Kafka : « Die Tiefe ist eine Dimension für sich, eben Tiefe – worin dann gar nichts zum Vorschein kommt¹². »
- 7 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, aux yeux de Brecht, la condition d'une certaine manière de philosopher soucieuse de ne jamais ensevelir l'objet sous ses représentations conceptuelles, mais plutôt d'en débayer le champ par l'emploi de paradoxes volontiers trivialement populaires, tels qu'ils abondaient par exemple dans les sketches du comique munichois Karl Valentin.
- 8 On peut voir là un attachement aux vertus heuristiques de cette « pensée balourde » (plumpes Denken), dont Brecht disait dans son *Dreigroschenroman* qu'elle était « le mode de pensée des grands ». Comme on peut voir dans celle-ci, à l'instar de l'admiratif Benjamin dans son compte rendu de l'œuvre, un embrayeur de la dialectique délicate qui unit théorie et pratique : « 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 kommen¹³ ».
- 9 Mais Benjamin souligne tout autant la forme indiscrètement théâtrale que revêtent les occurrences de cette « pensée balourde » dans le 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 » sert donc la théâtralisation épique du texte romanesque qui permet au lecteur de changer de registre de lecture, de produire de la réflexion en s'arrêtant par intermittence sur des balourdises incongrues, dont le dicton peut figurer l'emblème et que le texte s'ingénie à présenter ostensiblement comme telles. C'est 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 peut-être plus précisément dans une conception non systémique du marxisme, moins totalisante et plus « intervenante ». Avant d'y revenir, citons un passage 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 : « Sätze von Systemen hängen aneinander wie Mitglieder von Verbrecherbanden. Einzelnen überwindet man sie leichter. Man muß sie also voneinander trennen. Man muß sie einzeln der Wirklichkeit gegenüberstellen, damit sie erkannt werden¹⁴. »

- 10 La « pensée balourde » pourra prendre également la posture provocante d'un mode populaire de philosophe. 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 » (GBFA 22.1, 512-513) : n'ayant pas de « disposition naturelle pour la métaphysique », il préfère « s'en tenir à la manière de philosopher qui a cours essentiellement dans le bas peuple ». Mais pas au sens doxalement passif où celui-ci conçoit 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 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 » (« Griffe sind, an denen die Dinge sich drehen lassen » – GBFA, 22.1, 513). Il s'agira donc de ne pas laisser les choses 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. Filier 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 le poète disputera volontiers au philosophe. En fin de compte, la pensée brechtienne, volontiers « balourde » pour mieux dialectiser le réel, entendra par « pensée authentique », comme le précise le fragment B 37 de *L'Achat du cuivre*, 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 ».
- 11 Mais la pensée brechtienne se voudra aussi – surtout à partir de ces années 1929-1932 où Brecht ouvre véritablement son théâtre à la philosophie – « pensée intervenante » (eingreifendes Denken). 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 », la dialectique et la « pensée intervenante » etc. (cf. GBFA 21) – ces deux dernières catégories vont devenir proprement centrales, comme le sera la forme théâtrale qui en sera à la fois la mise en scène et l'embrasseur, la « pièce didactique ». Autour du projet du *Fatzer*, Brecht met au point une « Théorie des pédagogies » (GBFA 10.1, 524-525) où il donne le rôle principal à « der Denkende », « celui qui pense » et non le penseur, terme qui connote une professionnalisation contraire aux préoccupations brechtiennes de repérer – en tous lieux et en tout être – si ça pense, où ça pense et comment ça pense. Ce qualificatif s'appliquera à la fois au personnage de Keuner du même *Fatzer* – celui qui s'autonomisera dans les *Histoires de Monsieur Keuner*, petits dispositifs narratifs de mise en scène d'une pensée au quotidien (cf. GBFA 18, 13-43) – mais servira également, dans certains plans de l'œuvre, à désigner le

philosophe de *L'Achat du cuivre*. Dans la « Théorie des pédagogies », « celui qui pense » se démarquera des « philosophes bourgeois » car il y va, dit-il, de la nécessité de ne pas laisser ceux-ci instaurer une coupure entre les « actifs » (« den tätigen ») et les « réflexifs » (« den betrachtenden »). Optique héritée peut-être du Platon de *La République*, puisque, ajoute Brecht : « les hommes politiques (devraient être) philosophes et les philosophes hommes politiques ». Mais il faut y voir davantage l'influence du « précepteur » (Lehrer) de ces années-charnière, le philosophe communiste dissident et marginal Karl Korsch, un temps député du KPD, qui se proposait de redonner sa vraie place à la dimension philosophique d'une pensée du réel social qui s'était constituée, comme il le posait avec force, en nouant l'un à l'autre le travail sur les superstructures et celui sur l'infrastructure, la « critique de l'idéologie » et la « critique de l'économie politique ». Travail qui était d'abord un travail « d'intervention sur la pensée » (GBFA 21, 415), comme le comprendra Brecht, et que Korsch appellera « action intellectuelle » (geistige Aktion)¹⁵. Cette pensée intervenante, qui sera essentiellement celle du marxisme¹⁶, serait même le seul statut que pourrait revendiquer une pensée véritablement contemporaine, affirmera encore le *Petit organon* en 1948 : « Es ist eine Lust unseres Zeitalters, [...], alles so zu begreifen, daß wir eingreifen können. » (PO, § 46, 208). Tandis qu'en 1931, Brecht mettait à formuler cette conviction inébranlable une insistance qui montrera la difficulté pour une pensée aussi radicalement « intervenante » à éviter le dogmatisme : « les situations et les choses, qui ne peuvent pas être transformées par la pensée [...] ne peuvent pas être pensées » (GBFA 21, 521). « Denken heißt verändern », dira lui aussi « Monsieur Keuner » (GBFA 18, 31). D'où le rôle stratégique des pièces didactiques dans cette critique pratique des idéologies qui était aussi critique des comportements sociaux. La « grande pédagogie » des *Lehrstücke*, type-idéal du théâtre d'une société socialiste, montrera sur scène la pensée intervenir à visage découvert sur les comportements de pensée tels qu'ils expriment ces comportements sociaux, en expérimentant fictionnellement ses effets par l'échange réglé des rôles et des points de vue. Circulation de la pensée en situation, pensée parfois « balourde » qui teste et critique ses actes de parole, ses énoncés et ceux de la doxa ambiante, en expérimentant – à la jointure de la représentation et de l'action – une autre manière de penser et de pratiquer le réel social, c'est-à-dire au premier chef de nouveaux rapports sociaux. Cette philosophie du quotidien en acte ne sera plus à proprement parler une représentation théâtrale. La « grande pédagogie » entendra supprimer radicalement la coupure entre la scène, les « actifs », et la salle, les « réflexifs », en supprimant « le système acteurs et spectateurs » au profit des seuls acteurs qui s'étudient mutuellement et intervertissant leurs rôles se constituent en public d'« étudiants » (Studierende) (GBFA 21, 396)¹⁷. Mais les pièces didactiques n'en seront pas moins un travail de représentation, une pratique symbolique qui aura au moins recours à l'art de l'acteur pour fabriquer les reproductions du réel qui lui permettent de générer de la pensée : « Um etwa die typischen Gesten und Redensarten eines Mannes zu zeigen, der einen andern überreden will, muß man die Schauspielkunst anwenden ». Même le théâtre de la pensée la plus « intervenante », et lui plus que tout autre, devra d'abord penser ses « imitations ». Ce sera avant tout l'affaire du « philosophe au théâtre ».

« Le philosophe au théâtre » et le théâtre des philosophies

- 12 Dans un texte à la fois programmatique et rétrospectif du printemps 1935, « Théâtre de divertissement ou théâtre didactique », Brecht note que le théâtre « est devenu l'affaire des philosophes ». Mais, ajoute-t-il, paraphrasant la canonique onzième « Thèse sur Feuerbach » de Marx, que Korsch et lui-même citaient souvent et sans laquelle le concept de « pensée intervenante » n'était pas pensable, « de ce type de philosophe qui ne désire pas seulement expliquer le monde mais le changer. » (GBFA 22.1, 110). Il est vrai que pour un « auteur de pièces » qui butait dans les années 1926-1927 sur la dramatisation d'une matière a priori peu théâtrale, le fonctionnement des bourses du blé dans le contexte capitaliste (*Weizen*), s'astreindre à la lecture de ce philosophe particulier qu'est Marx avait pu sembler un détour obligé : demander à la philosophie comme « science de la société » (*Gesellschaftswissenschaft*), 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. Comme la onzième « Thèse sur Feuerbach » faisait injonction au philosophe d'interpréter le monde et, d'un même mouvement de pensée, de le transformer, ou du moins de le penser comme transformable, les « arts théâtraux [...] quittent [...] le stade, où ils aidaient à interpréter le monde, pour entrer dans celui où ils aideront à le changer. » (GBFA 22.1, 110).
- 13 D'où un certain nombre de conséquences pour ce « changement de fonction » (*Funktionswechsel*), ce maître-mot que Brecht emprunta à Marx, qui devra à la fois opérer dans la philosophie et dans le théâtre, c'est-à-dire dans les représentations qu'ils proposent l'un et l'autre, puisque la philosophie c'est aussi de la mise en représentation. Procéder à une mise en scène textuelle d'un tel changement conjoint de paradigme sous le signe d'une « praktikable *Abbildung* » du réel, ce sera essentiellement le propos de *L'Achat du cuivre*. Avant d'y revenir, notons que ce changement de fonction implique d'abord un changement de définition qui posera problème. En langage brechtien, il s'agira de bien savoir ce que l'on dit quand on parle de « théâtre des philosophes » ou de « philosophe au théâtre » : dans cette conjonction, l'accent principal peut-être délicat à placer, si, comme le philosophe de *L'Achat du cuivre*, ceux qui s'intéressent pratiquement au théâtre ne sont pas prêts à céder d'un pouce sur certaines exigences : « 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). Le prototype du philosophe « faisant du théâtre » et bien décidé à ne rien céder sur 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 « thaître » (AC, B 115, 101).
- 14 Le théâtre, dira le philosophe, ici parfaitement aristotélicien, ne produit pas les actes des humains réels, il imite (*nachahmen*) et les reproduit (*nachbilden*, *abbilden*), mais il

est également le lieu d'une « production », ou plutôt d'une « fabrication » (anfertigen) de ces imitations, et doit donc s'interroger sur sa légitimité en tant que « fabrique » de reproductions. Il faut des imitations bien pensées – pas des « gedankenlose Nachahmungen » (AC, B 157, 141) – qui permettent, nous l'avons vu, de comprendre et d'intervenir. Car 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, en bon matérialiste, il ne fait pas des essences des entités métaphysiques intangibles qui pourraient se soustraire à l'action humaine, mais des « processus derrière les événements » (Vorgänge hinter den Vorgängen – cf. GBFA 22.1, 519-523), afin de montrer non pas les idées platoniciennes auxquels font 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. Voilà ce qu'il faut rendre à une transparence qui traverse la surface pour mettre en lumière ce à quoi celle-ci fait écran : rendre le réel « sichtbar » et non seulement « sichtbar » (PO, § 30, 202).

- 15 Pour « confectionner » de bonnes imitations, il faut non seulement des maîtres-dialecticiens mais aussi, et peut-être surtout, des maîtres-plasticiens qui manient 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). Car il faut des imitations et des représentations d'une bonne plasticité (AC, B 17, 40) pour obtenir des connaissances utilisables dans la pratique (« praktisch verwertbar »). C'est cela, qu'à son insu peut-être le philosophe viendra chercher au théâtre : cette sorte de pierre philosophale ou s'abolit, dans une synthèse pratique, la distinction entre l'art et l'utilitaire. Le retrait temporaire de l'art hors de l'enceinte théâtre permettra ainsi de mieux réinvestir celle-ci dans la dernière nuit. S'y établira, ou rétablira après un « retournement dialectique » fécond, l'interférence, que Brecht nomme, d'un terme à la fois théâtral et dialectique, « dénouement-dissolution » (Auflösung)¹⁸, entre l'art et une philosophie qui a enfin compris, elle qui s'était fait le porte-parole rigoriste d'un art « de l'âge scientifique » conçu comme un travail inévitablement 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 refouler un mode de représentation essentiel, qu'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-science¹⁹. »
- 16 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 ces résistances que lui, l'« auteur de pièces », mais aussi le metteur en scène qui donne corps et décor à son propre texte, opposera toujours au Brecht philosophe et 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 réelle partagée 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 propos²⁰. »

- 17 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 pour bouter un temps l'art hors de la scène, cède la place 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 feront en sorte 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 » (GBFA 22.2, 1114). Le fragment B 99, à la fin des quatre nuits, peut se lire comme le bilan des discussions menées au cours de celles-ci : « On pourrait ainsi peut-être dire de l'art, déclare le philosophe, qu'il est l'habileté à fabriquer des reproductions de la vie en commun des êtres humains qui soient susceptibles de produire une certaine façon de sentir, de penser et d'agir que la seule vue et la seule expérience de la réalité ne produisent pas avec la même force ni de la même manière. À partir de la vue et de l'expérience de la réalité, l'artiste a fait une reproduction destinée à être vue et expérimentée et qui reproduit ce qu'il ressent et ce qu'il pense. » Et le dramaturge d'ajouter : « Notre langue dispose d'une bonne expression : l'artiste se produit. » Ce que le philosophe précisera ainsi : « dans l'artiste, c'est l'être humain qui se produit en tant que tel et quand l'être humain se produit, c'est de l'art. » (AC, B 99, 83-84).

Le théâtre des philosophies : ni Platon ni Aristote

- 18 Il est à peine besoin de dire que le philosophe brechtien ne reprendrait nullement à son compte l'anathème platonicien qui prétendait maintenir les poètes hors de la « République », au motif que la faculté imitative inhérente à la poésie leur permettrait de faire leur miel de copies de copies en mimant un monde sensible qui était déjà « de seconde main » par rapport au monde idéal. Peut importe en effet au philosophe de *L'Achat du cuivre* la fatale déperdition d'essence qu'impliquerait toute mimésis. D'ailleurs celle-ci ne l'intéresse pas dans le même sens que Platon qu'il faudra donc, une fois encore, renverser : dans le fragment B 161, le philosophe fera ainsi la leçon au comédien qui ne comprenait pas encore la nécessité, que Brecht aurait qualifié d'inductive, du détour par une image intelligible, avant d'en venir au sensible de la représentation. « Pour construire le personnage, dira le philosophe, plusieurs opérations sont nécessaires. Généralement, vous n'imitiez pas des gens que vous avez vus, mais vous devez commencer par vous faire une idée des personnages que vous voulez imiter. » On pense ici à cette « histoire de Monsieur Keuner » qui inversait paradoxalement le rapport de l'image au référent en faisant de celle-là le modèle de celui-ci. Procéder à un tel renversement de sa pratique habituelle, ce serait pour l'acteur devenir philosophe.
- 19 Cependant, le « bon sens » de la mimésis n'est que le premier aspect (platonicien) d'une problématique de la représentation imitative du sensible qui prétend avoir par ailleurs – c'est leur aspect aristotélicien – des visées d'ordre psychagogique : la question du sens, bon ou mauvais, c'est d'abord celle de ses effets sur la psyche du spectateur. Car on sait que c'est moins la fonction d'accès à la représentation du suprasensible qui importe dans la mimésis aristotélicienne, mais plutôt ce qui est en jeu dans la purgation

cathartique des passions qu'elle induit, suscitant chez le spectateur – devenu ici chien de Pavlov, dira Brecht – un vécu certes purement projectif mais aux conséquences affectuelles bien réelles. Le succès historique de la mystifiante « théâtralité du fascisme » l'avait amplement prouvé. En plus des copies qui feraient davantage écran à la réalité sociale qu'elle ne la donnerait à voir, ce qui irrite en premier lieu le philosophe, c'est le sort qui lui est sempiternellement réservé en tant que spectateur : il enrage de devoir concéder que les acteurs puissent « 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 » (PO, § 27, 201). Il n'en faut pas plus à « celui qui pense », qui tient aussi à être celui qui sent (AC, B 36, 50), pour faire théorie de réactions proprement affectives, ou plutôt affectuelles. Ce qui littéralement l'affecte en effet, c'est d'être, le théoricien patenté du sujet, proprement assujéti à un pouvoir particulièrement insidieux et qui se prévaut des canons de l'esthétique théâtrale dominante, celle de la *Poétique*, pour scruter 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 être plutôt tyrannique. Même quand tu es là-haut sur la scène, je ne cesse de me sentir tyrannisé. Il faut toujours que je me conforme à ta volonté, sans avoir le temps de me demander si je veux la même chose que toi. [...] Réfléchissez ! Un spectateur vous dit qu'il a l'impression qu'on [...] le perce à jour, qu'on le comprend mieux qu'il ne se comprend lui-même, qu'on le surprend à éprouver des désirs secrets et qu'on les satisfait ! N'y a-t-il pas là quelque chose de répugnant ? » (AC, B 116, 104). Contre la tyrannie de l'acteur qui le confronte à ses pulsions les plus intimes, le philosophe entre en résistance, mais au sens freudien du terme, c'est-à-dire qu'il entend tenir bon sur ses refoulements. Le philosophe dit le déplaisir du spectateur qu'il est à être confronté par le biais de l'empathie qui régit la scène théâtrale aristotélicienne à cette « autre scène » sur laquelle la rationalité rassurante de ses concepts semble avoir peu de prise. Ici, le philosophe de *L'Achat du cuivre* aura, au terme de sa visite chez les « gens de théâtre », à revisiter d'anciennes positions pour redéfinir le rapport de l'intellect aux affects.

Dichotomies et apories : philosophe/acteur – raison/sentiment

- 20 Dans la fiction de base de *L'Achat du cuivre*, c'est en effet dans les répliques du protagoniste (le philosophe) et de l'antagoniste (l'acteur) que la synthèse de la quatrième nuit produira ses effets les plus perceptibles, jouant 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 » traditionnel hérité des préceptes d'Aristote. On se souvient à ce propos des « Remarques sur Mahagonny » de 1930, avec leurs dichotomies à visée pédagogique trop vite prises au pied de la lettre et qui avaient conduit Brecht à proposer quelques rectificatifs. Dans *L'Achat du cuivre*, Brecht veillera à ce que le philosophe ne soit pas doxalement identifié à une sécheresse de l'intellect et l'acteur à un corps plein d'affects qui aurait toujours tendance à hystériser son jeu. Pourtant, le philosophe ne reviendra pas fondamentalement sur cette avancée définitive de l'esthétique théâtrale brechtienne du théâtre épique. Il lui fait simplement

subir quelques inflexions essentielles : ce ne sont plus les sentiments, mais ceux qui génèrent une « ivresse » dommageable à « l'activité de penser » qu'il faut bannir du théâtre, dit-il dans un fragment qui porte ce titre (AC, B 36, 50) 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* (PO, 191). Et surtout, il exhause la productivité des sentiments pour la pensée, comme ce sera par exemple le cas de la critique : « Les sentiments aussi participent à la critique, dira le philosophe au dramaturge, et peut-être votre travail consiste-il justement à organiser la critique par le biais des sentiments » (AC, B 84, 75). Il y a donc nécessité impérieuse de réévaluer dialectiquement le rapport des affects à l'intellect. Car comme le disait un bref dialogue à trois personnages, probablement écrit au début du travail sur *L'Achat du cuivre* : « Wie soll gedacht werden ohne Emotionen ? » (GBFA, 22.1, 401)²¹

- 21 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 chez Galilée », le rappellera sans ambiguïté : Galilée était une grande figure du progressisme aussi en ceci qu'il travaillait « de manière sensuelle » (GBFA 24, 247). 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* (12.8.38) : « 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. »
- 22 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 l'acteur 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 la pensée, mais aussi implicitement pensée à son corps : « Oh, l'activité de penser ne me semble plus si mince. Elle ne s'oppose en aucune façon à celle de sentir. Et ce que je suscite chez les spectateurs, ce sont non seulement des pensées mais aussi des sentiments. Penser m'apparaît maintenant simplement comme une sorte de comportement, et même plus exactement, un comportement social. Le corps tout entier y participe, avec tous les sens. » (AC, B 87, 77).

NOTES

1. . Il sera ici surtout question de *L'Achat du cuivre* d'où la citation du titre est extraite. Ce texte vient d'être réédité dans une nouvelle traduction : *L'Achat du cuivre – Petit Organon pour le théâtre*, L'Arche éditeur, Paris 1999. Je citerai d'après cette traduction qui reprend le texte allemand des volumes 22.2 et 23 de l'actuelle édition de référence : la *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* éditée par W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei et Kl. -D. Müller (Aufbau Verlag, Berlin et Weimar, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M., 1993) (= GBFA) dont le volumineux appareil critique fait également référence et auquel je renverrai implicitement pour toutes les oeuvres de Brecht mentionnées. Pour les citations, j'utiliserai l'abréviation AC ou PO suivie du numéro du fragment (A ou B pour l'AC) ou du paragraphe (PO), pour permettre des allées et venues plus aisées entre version allemande et française, puis du numéro de page. Pour tout autre texte de Brecht, en attendant la parution de la nouvelle édition Gallimard- Pléiade des *Ecrits sur le théâtre* qui reprendra le texte de la GBFA, c'est celle-ci que je citerai (numéro de vol. suivi du numéro de page). Pour ne pas alourdir inutilement les notes, cette indication sera, à de rares exceptions près, insérée dans le corps du texte.

2. . Sur la genèse très complexe de l'AC, on se reportera à la présentation des éditeurs in : GBFA 22.2, 1108-117.

3. . Présentons ici les « personnages de *L'Achat du cuivre* », tels que le fragment A 3 en décrit le « gestus fondamental » de petit collectif en intense discussion sur fond de positions sociales et idéologiques différentes :

« 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. C'est à cela que lui servent la fable et les caractères.

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 ses connaissances au service d'une transformation du théâtre afin que celui-ci devienne le théâtre du philosophe. Il espère que cela donnera une nouvelle vie au théâtre.

L'éclairagiste figure le public nouveau. C'est un ouvrier et il est mécontent du monde tel qu'il est. » 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, moi semi-imaginaire que le texte fait accéder au registre du symbolique, 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'AC 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*, Metzler, Stuttgart 1980, p. 449). Les diverses descriptions détaillées de la machinerie scénique piscatorienne (B 106, B 128, B 152), le « Discours de l'écrivain de théâtre sur le théâtre de l'architecte de scène Caspar Neher » (B 170), le poème « 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'œuvre.

4. . Le dramaturge résume cette situation dans le fragment 115 (p. 96-97) : « Il y a longtemps qu'ont disparu de nos théâtres dieux, sorcières, animaux et esprits. Au cours des dernières décennies, le théâtre a tout fait pour refléter la vie. L'ambition qui est la sienne de contribuer à résoudre les questions sociales l'a poussé aux plus grands sacrifices. Il a montré combien il est faux de traiter les femmes comme de simples poupées, il a montré que les luttes que mènent les

individus sur les marchés ont pénétré dans les foyers et transformé les ménages en champs de bataille ; il a montré aussi que l'argent que les riches consacrent à l'éducation de leurs enfants pour en faire des êtres cultivés provient de ce que les enfants d'autres parents sont vendus au vice et bien d'autres choses encore. Et les services qu'il a rendus à la société, il les payés de la perte de presque tout ce qui faisait sa poésie. Il a renoncé à produire ne serait-ce qu'une seule fable d'importance qui puisse être comparée à celles des Anciens. »

5. . 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 *Qu'est-ce que la philosophie ?* Éditions de Minuit, Paris 1991 (« Percept, affect et concept »).

6. . 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, est propre aux humains qui acquièrent ainsi leurs « premières connaissances » (Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres 1969, p. 43). Ce sera le point de départ du PO (cf. § 1, 192).

7. . Citons quelques titres : « Le philosophe au théâtre », d'où est extraite la citation qui précède, « De la manière de philosopher », « Le plaisir dans les théâtres du philosophe », « Jouer les processus derrière les événements » (Spielen, was hinter den Vorgängen vorgeht) (cf. GBFA 22.1, 512-515).

8. . Cf. la note de journal du 12 février 1939 (GBFA, 26, 327-328).

9. . On peut s'étonner que l'AC n'ait – du moins à ma connaissance – connu qu'une seule réalisation scénique : au *Berliner Ensemble* en 1963 : l'acteur qui jouait le philosophe, le gendre de Brecht Eckart Schall, recomposait mimique, gestuelle, vêtue et cigare du Brecht réel, réalisant dans une double fiction scénique cette unité critique de l'« auteur de pièces » et du philosophe.

10. . Ce texte essentiel de 1938 devait à l'origine être intégré à la deuxième nuit de *L'Achat du cuivre* (cf. A 2, 21) mais n'a pas été retenu dans des plans ultérieurs de l'œuvre (cf. GBFA 22.1, 561-569).

11. . H. Arendt : « Walter Benjamin » in : *Merkur*, Jg. 22, München 1968, H.238, p. 50.

12. . Cf. W. Benjamin, *Versuche über Brecht*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1966, p. 122.

13. . W. Benjamin : « Brechts Dreigroschenroman » in : *Ges. Schriften*, Bd. III, p. 446.

14. . B. Brecht, *Buch der Wendungen*, GBFA 18, p. 95.

15. . Cf. K. Korsch, *Marxismus und Philosophie*, Frankfurt am M. 1969, S. 136.

16. . Dans le *Buch der Wendungen*, Ka-Meh (c'est-à-dire Karl Marx) est nommé « der eingreifend Denkende » (GBFA 18, 110). Disons rapidement que, surtout dans la période où Brecht vient d'achever la première version de Galilée et commence de 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). D'abord référent à une « grande méthode » puis à une « grande production », comme le dira Me-Ti dans le *Livre des retournements*, 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 accessible par l'expérimentation, c'est-à-dire par une articulation réglée de l'intelligible sur le sensible qui donne ses lettres de noblesse à un « art de l'observation » – exhaussé dans l'un des « poèmes extraits de *L'Achat du cuivre* » (AC, B 171, 179-183) – sachant dépasser les données immédiates des sens. Or, ce qui vaut pour la nature et la société ne saurait faire halte devant le domaine esthétique et en décréter une sorte d'exterritorialité.

17. . Les pièces didactiques et l'influence de Korsch ont été l'objet d'innombrables controverses dans la recherche brechtienne, surtout dans les années 1970-1980. Elles mirent surtout aux prises les chercheurs néo-marxistes de RFA, dont le chef de file était R. Steinweg, auteur d'un ouvrage qui fit date (*Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Metzler, Stuttgart

1972), et ceux de RDA, dont W. Mittenzwei fut le fer de lance. Pour un bilan contradictoire, on se reportera à : R. Steinweg (Hrsg.), *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1976, p. 225-254. Voir également : J. Knopf, *Brecht-Handbuch. Theater*, Metzler, Stuttgart 1980, pp. 417-424.

18. . Cf. la description de cette quatrième et ultime nuit dans le *Journal* (25.2.1941) (cité in : GBFA 22.2, 1114).

19. . Cf. G. Deleuze/F. Guattari, *op. cit.*, p. 205.

20. . A. Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Ed. du Seuil, Paris 1998, p. 10.

21. . On peut rappeler ici ce passage des *Minima Moralia* d'Adorno (Suhrkamp, Frankfurt am M. 1951, p. 158) 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. »

RÉSUMÉS

Le statut du « philosophe au théâtre » est au centre de ce vaste ensemble de fragments inachevé qu'est *L'Achat du cuivre* : œuvre dans laquelle Brecht ne dissocie pas le discours théorique de sa mise en scène par les dialogues du texte, conçus à l'origine pour être représentés scéniquement. Cette dimension importante d'un philosophe en représentation dans le discours qu'il tient sur la valeur des « imitations » du réel social que ses interlocuteurs fictionnels – deux comédiens et un dramaturge – « confectionnent » dans leur théâtre selon des préceptes hérités de la poétique d'Aristote, sera étudiée autant que les propos théoriques sur la mimésis théâtrale et sur son rapport au réel qui font référence à des philosophies constituées – Platon, Aristote, mais aussi Marx – ou à un mode de penser cher à Brecht, à la fois « balourd » et intervenant ». Théâtre du philosophe et théâtre des philosophies qui renvoient par instant à une autre scène historique : celle de l'exil et celle de la théorie brechtienne d'avant l'exil.

Bedeutung und Gestaltung (auch szenische) des « Philosophen in/auf dem Theater » stehen im Mittelpunkt des *Messingkaufs*, des wohl umfassendsten und vielschichtigsten Theorie-Werks Brechts, das Fragment blieb. Die durch die dialogische Form vorgegebene Inszenierung eines Philosophen und eines philosophischen Diskurses über die « Nachahmungen » bzw. « Abbildungen » des Zusammenlebens der Menschen, die dessen fiktionale Gesprächspartner – zwei Schauspieler und ein Dramaturg – auf ihrer Theaterbühne nach den Grundsätzen der aristotelischen Dramaturgie « anfertigen », wird hier also ebenfalls Gegenstand der Analyse sein. Desgleichen, die Ausführungen über die theatralische Mimesis nebst ihrer Beziehung zur Wirklichkeit, die sich auf etablierte philosophische Systeme – Platon, Aristoteles, aber auch Marx – oder auf Denkweisen bezieht, die Brecht am Herzen lagen : « plumpe Denken » und « eingreifendes Denken ». Es ist dies sowohl ein Theater des Philosophen als auch ein Theater der Philosophien und beide verweisen bei Gelegenheit auf einen anderen Schauplatz : den des Exils und der Brechtschen Theorie vor der Zeit des Exils.

AUTEUR

ANDRÉ COMBES

Université Charles-de-Gaulle – Lille III