

Les écrits radiophoniques de Walter Benjamin

Les éditions Allia publient un recueil de textes radiophoniques du philosophe allemand.

Rencontre avec Philippe Baudouin, directeur de la publication et avec Philippe Ivernel, traducteur

ENTRETIEN

Les écrits radiophoniques de Walter Benjamin demeurent assez méconnus et ont fait l'objet de relativement peu de publications en français. Les éditions Bourgois ont édité *Lumières pour enfants* (pièces destinées à la jeunesse) puis *Trois pièces radiophoniques*, il y a deux ans vous avez publié un essai sur le sujet à la Maison des Sciences de l'Homme (Au microphone: Dr. Walter Benjamin). Pourriez-vous présenter un état des lieux des recherches sur Benjamin et la radio?

Philippe Ivernel: Ce qu'il faudrait peut-être dire auparavant, c'est que le travail radiophonique de Benjamin anticipe les théories sur la reproduction de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (première édition 1936) et qu'il est contemporain de la *Petite histoire de la photographie* (1931). Le penseur de la reproductibilité auquel on se réfère abondamment aujourd'hui prend précisément naissance dans les activités radiophoniques du tournant des années 1930.

Philippe Baudouin: C'est vrai qu'aujourd'hui en France, lorsque l'on parle de Benjamin ce n'est certainement pas à travers le prisme de la radio, mais plutôt celui du cinéma ou de la photographie. Avant de s'atteler aux questions de la reproductibilité technique et de ce qu'il va appeler le déclin de l'aura, Benjamin éprouve ces enjeux au sein même des studios de la radio allemande. On pourrait même dire qu'il fait l'expérience de l'aura avant de la penser. C'est cela qui est vraiment intéressant: Benjamin part d'une pratique – une pratique du microphone, une pratique de l'enregistrement, une pratique de l'émission en direct – pour réfléchir sur un médium de reproductibilité technique. Lorsque j'avais mené des recherches sur la question, cette relation entre expérience et théorie m'avait tout de suite intéressée. Or, force est de constater que l'expérience de la radio chez Benjamin demeure encore relativement méconnue. Il existe toutefois un ouvrage de référence qui a paru il y a trente ans, celui de Sabine Schiller-Lerg intitulé *Walter Benjamin und der Rundfunk* (Walter Benjamin et la radio). C'est le premier travail universitaire à avoir été publié sur la question. Ce livre est une somme colossale d'informations sur les émissions de Benjamin. Mais jusqu'aux années deux-mille, très peu de publications ont paru. Et je crois que Benjamin y est un peu pour quelque chose. Dans sa correspondance avec Scholem, il évoque rarement ses interventions radiophoniques de manière méliorative. Il est toujours assez distant pour ne pas dire indifférent ou méprisant à leur égard: il parle de «vagues projets radiophoniques», de «travaux alimentaires» et souligne ici et là le peu d'entraîn qu'il a à «dicter des textes destinés à la radiodiffusion». La période 1929-1932 durant laquelle Benjamin rédige ses émissions est un moment difficile pour son auteur. Et s'il accumule les petits boulots, notamment dans la presse, en rédigeant des comptes-rendus pour les journaux de l'époque, en répondant à des commandes de collectionneurs en leur faisant parvenir des bibliographies sur des écrivains, en écrivant des articles et des chroniques, c'est parce qu'il est contraint de faire face à une situation de précarisation financière. Ses parents ne l'aident plus et il se doit de trouver dans l'urgence des moyens de survie pour freiner la «prolétarianisation» qui le guette. C'est justement à ce

moment-là que son ami d'enfance Ernst Schoen, récemment nommé au poste directeur des programmes à Francfort, lui offre la possibilité de travailler à la radio. Benjamin va se passionner pour ce médium en concevant plus de quatre-vingt-dix émissions. C'est un intervenant régulier des stations allemandes et se partage entre les programmes de Berlin, Francfort et Cologne. Il s'intéresse non seulement à la conférence, à l'entretien, à l'émission de critique littéraire, mais aussi et surtout à la création radiophonique. C'est le cas des *Hörspiele* qu'il rédige mais aussi d'autres formes plus expérimentales qui ont disparu depuis. Notre ambition, à travers ce recueil, est notamment de faire découvrir ou redécouvrir aux lecteurs francophones ces textes et ces émissions.

Le volume que vous avez édité et traduit, Walter Benjamin, écrits radiophoniques, est décomposé en



deux parties principales: des écrits théoriques et des pièces radiophoniques. Pourriez-vous présenter plus précisément la composition du livre et le regard sur les travaux de Benjamin que vous avez souhaité mettre en évidence?

Philippe Ivernel: Il y a, en effet, deux volets: une section consacrée à des créations radiophoniques à caractère essentiellement théâtral puis des fragments théoriques dispersés, échelonnés dans le temps, qui ont trait à la radio en général, à la communication, et qui ne sont pas exactement ajustés aux textes que l'on a pu produire. Parce que ces propositions théoriques sont extrêmement diverses et demeurent assez générales. Benjamin n'a pas embrassé la carrière universitaire suite au rejet de sa thèse en 1925. Mais souhaitait-il vraiment embrasser une carrière universitaire? Scholem d'un côté, qui se rattache à la théologie, et Adorno de l'autre, attaché à la musique et à la philosophie, le poussent vers le travail conceptuel. Ses travaux beaucoup plus discrets sont liés à l'actualité et partent en général d'une commande de journaux ou de revues. Scholem et Adorno ont tendance à dévaloriser ses travaux, que Benjamin lui-même parfois, peut-être par masochisme ou par discrétion, traite «d'alimentaires». Mais ces travaux sont extrêmement nourissants. On y retrouve toute la réflexion philosophique que mène Benjamin.

Philippe Baudouin: C'est vrai qu'il y a, chez Benjamin, une manière de minimiser la portée de ce travail. Mais il convient de relire cela à la lumière de sa pratique. Ce qu'il y a de fascinant dans cette période radiophonique de Benjamin, c'est la très grande diversité de formes d'écriture: il s'attèle aussi bien à des genres rebattus comme l'entretien littéraire, la chronique, la recension, qu'à des formes plus aventureuses sur le plan de l'innovation artistique. Il a cette

audace là, tout de même. Il met ainsi en quelque sorte la philosophie à l'épreuve de la radio. C'est du moins de cette manière que j'envisage cette expérience. Et à côté des ces formes établies propres au journalisme parlé, on observe une volonté de défricher, de «dépoussiérer» la création et d'inventer en matière radiophonique. Dans notre recueil, nous avons justement cherché à proposer un aperçu de cette innovation.

Quels ont été vos critères pour choisir les textes de ce volume parmi les dizaines de créations de Walter Benjamin?

Philippe Baudouin: Nous savions dès le départ que nous n'aurions pas la possibilité de publier l'intégralité des émissions radiophoniques connues de Benjamin. Cela aurait représenté plus de 600 pages et pour des raisons matérielles et financières l'éditeur ne pouvait s'engager dans un tel projet.

En revanche, après plusieurs discussions avec Philippe Ivernel et Gérard Berréby, directeur des éditions Allia, j'ai essayé de mettre l'accent sur la question de la mise en ondes propre au théâtre radiophonique. C'est pour cette raison que les deux premiers chapitres se composent de *Hörspiele* pour adultes et pour enfants, et de formes moins connues comme les «modèles radiophoniques», dans lesquels on proposait aux auditeurs de résoudre les difficultés qu'ils rencontraient au quotidien. Comment faire pour demander une augmentation de salaire à son patron? Comment bien éduquer ses enfants? Comment faire lorsqu'on a oublié de souhaiter l'anniversaire de sa femme. Il y avait donc pour Benjamin une manière très concrète et sérieuse d'approcher ces différents thèmes et en même temps, une envie flagrante de divertir l'auditeur.

Philippe Ivernel: L'un des aspects qui ne fait pas partie de notre recueil sont les émissions narratives pour l'enfance. Elles ont déjà été traduites et rééditées récemment. Mais à mon sens, il est très intéressant de lire en parallèle les *Lumières pour enfants* et les textes que nous proposons dans notre volume. Ce sont là deux ensembles qui se complètent parfaitement. Les *Lumières pour enfants* jouant sur le mode de la narration et les *Hörspiele* sur celui de la mise en ondes et de la mise en scène.

Sur quels aspects précis de la mise en scène radiophonique Benjamin formule-t-il des propositions particulièrement novatrices? Que ce soit dans l'écriture ou dans son traitement sonore? Est-ce que l'on connaît d'ailleurs ses collaborateurs chargés de la réalisation et de la mise en ondes des émissions?

Philippe Baudouin: Nous connaissons effectivement quelques réalisateurs et collaborateurs. Le plus célèbre est sans doute son ami d'enfance,

Ernst Schoen, qui a co-écrit et adapté certaines pièces et surtout composé la musique. Schoen était un élève d'Edgar Varèse (1883-1965) et son talent a contribué à la réussite de ces mises en ondes. Il a accompagné Benjamin dans la conception d'une radio vraiment ludique où l'on s'amusait avec le son, les bruitsages et la musique, bien sûr. À la fin des années 1920, le médium radiophonique était, rappelons-le, encore balbutiant. Les enregistrements étaient très coûteux et le matériel inadapté aux prises de son en extérieur. Et en studio, avec quelques bouts de ficelle, on s'amusait par exemple à produire des jeux d'échos ou à imiter les cris d'animaux. C'est ce que l'on entend d'ailleurs dans la seule archive sonore d'une pièce de Benjamin que nous ayons: des comédiens adultes imitent les voix d'enfants ou bien le cri des singes. Avec peu de moyens techniques, on observe une véritable écriture chez Benjamin mise au service d'un renouvellement des formes radiophoniques. Ce que l'on retrouve vraiment dans le recueil, c'est la théâtralisation de la radio, ou du moins, l'influence que le théâtre a pu avoir sur l'écriture radiophonique. Un sujet qui a animé, on le sait bien, de nombreuses discussions entre Brecht et Benjamin.

Philippe Ivernel: À cette période, la radio en est encore à ses débuts. Difficile donc de parler d'innovations, car quoi que l'on fasse on innove forcément... Benjamin n'a pas à se battre contre un passé qu'il s'agirait de subvertir. Il expérimente. Cette expérimentation passe immédiatement par plusieurs formes d'écriture et un éventail très large de possibles. En effet, sa relation avec Brecht devient étroite à partir de 1929, même s'il le croise dès le début des années vingt. À partir du moment où la crise s'accroît en Allemagne et dans toute l'Europe, la relation avec Brecht et le marxisme s'intensifie. Brecht avait travaillé avec la radio dans le cadre du festival de musique de chambre de Baden-Baden en proposant des *Lehrstücke* qu'on traduit souvent avec le terme «pièces didactiques» mais qu'il vaudrait mieux nommer «pièces d'apprentissage», voire «d'auto-apprentissage». Le festival de Baden-Baden avait donné



la possibilité à Brecht de transposer ses scénarios sur le terrain radiophonique. Une communication était établie entre l'auditeur radiophonique et la représentation théâtrale. L'auditeur pouvant assumer l'un des rôles à distance. Brecht et Benjamin ont travaillé dans cet esprit d'un outil radiophonique que l'on dirait interactif aujourd'hui, où l'auditeur ne serait pas réduit au simple rôle de consommateur, mais bien plutôt sollicité par des moyens variés qui restent encore, me semble-t-il, à inventer.

Est-ce que l'on dispose de témoignages ou de documents per-



mettant de mesurer la relation à l'auditeur et la réception des pièces radiophoniques? Est-ce que la presse rend compte des émissions?

Philippe Baudouin: Lorsque j'ai consulté les archives de la radio allemande à Francfort, j'ai pu trouver des critiques dans différentes revues radiophoniques de l'époque. Chaque station de radio avait son propre journal et pouvait donc annoncer les programmes. C'était le cas des émissions du «Docteur Walter Benjamin». Concernant la réception, ces journaux proposaient régulièrement les programmes à venir, des résumés, des critiques et des courriers d'auditeurs. Certaines émissions invitaient même les auditeurs à participer et à réagir à travers l'écriture. C'était là les prémisses d'une radio qu'on qualifierait aujourd'hui d'interactive. Cette invitation que faisaient certaines stations de radio est assez surprenante à l'époque. Et Benjamin envisageait l'opportunité de politiser l'usage du microphone en faisant se rencontrer l'homme de radio et son auditeur. Voilà, pour les intentions et la théorie. Quant à la pratique, on s'aperçoit, grâce aux journaux de l'époque, que certaines émissions ont mieux marché que d'autres. Et dans chaque cas, on dispose d'un argumentaire sur les raisons techniques, esthétiques de ces réussites ou, le cas échéant, des difficultés rencontrées. Dans notre volume, nous avons traduit un article du journal allemand *Die Zeit* rédigé en 1972 par un collaborateur de Benjamin, Wolfgang H. Zucker. On y découvre notamment

Brecht ou Benjamin. En Allemagne, vers 1930, il y a, sur cette question de la radio, tout un débat entre les tenants du divertissement, de la récréation, les loisirs, et ceux qui défendent ce que l'on va appeler la philosophie au sens très large et populaire du terme. On devine immédiatement de quel côté se situent Brecht et Benjamin. Toutefois, ils ne cherchent pas à gâcher le plaisir que peut procurer une émission radiophonique. De même, qu'à mes yeux, le didactisme n'est pas du tout exclusif du poétique. Au contraire, il existe une poésie didactique et un didactisme de la poésie. Tout dépend de ce que l'on entend sous ces deux termes. Aujourd'hui, le didactisme a mauvaise presse dans les milieux artistiques. C'est une courte vue. Le didactisme ne consiste pas à asséner des leçons ou des thèses. Le théâtre appelé didactique de Brecht n'est pas un théâtre à thèses. C'est un théâtre du débat et de la discussion.

Philippe Baudouin: Pour l'aspect didactique, ce qui est intéressant dans un *Hörspiel* comme *Le Cœur froid* (1932) qui est une adaptation d'un conte de Wilhelm Hauff (1802-1827), c'est l'effet de distanciation souhaité. Les personnages traditionnels de ce conte prennent à partie leurs jeunes auditeurs en s'amusant du fait de se retrouver en quelque sorte capturés par le poste de radio. La radio est justement ce qu'ils nomment le «pays des voix». Et c'est là un univers à part entière. Lorsque Benjamin met les pieds pour la première fois dans un studio de radio en 1927, il éprouve une fascination identique. Ce «pays des voix» recèle mille curiosités. C'est justement cet émerveillement qu'il met en scène dans certaines pièces, en dévoilant les coulisses de la radio, et en prenant ainsi le contre-pied des programmes en place qui se contentaient souvent de faire lire platement à des speakers plus ou moins habiles des contes ou des textes classiques. Ce qui compte pour Benjamin, c'est de faire découvrir l'appareil radiophonique au jeune public et d'en dévoiler la profonde ambiguïté, c'est-à-dire de faire pressentir l'émanicipation qu'elle va permettre, mais aussi les dangers d'une instrumentalisation de la parole qu'elle est en mesure de propager à grande échelle.

Quels indices les travaux radiophoniques de Walter Benjamin nous livrent-ils au sujet de la situation économique, sociale et politique des dernières années de la République de Weimar?

Philippe Ivernel: Dans le sillage de la crise de 1929, les fascistes commencent à s'organiser en ligues de défense de la culture nationale et interviennent régulièrement sur le plan culturel, y compris à la radio. Pour Brecht comme pour Benjamin, la radio est un média de masse. Jusque-là, ils s'adressaient à des publics de spectateurs et de lecteurs assez restreints par l'intermédiaire

