

## WOYZECK, UN "FOU RAISONNANT" ?

### Quelques remarques sur le drame de Büchner et ses mises en scène en Allemagne<sup>1</sup>

Dietrich HARTH

Universität de Heidelberg

En raison de la disparition précoce et brutale de Georg Büchner, *Woyzeck* nous est parvenu sous la forme d'un fragment dont nous possédons plusieurs versions. Tout commentateur doit donc préciser d'emblée la position qu'il va adopter sur ce point. Ceci s'appliquera bien entendu aussi à toute mise en scène, puisqu'une mise en scène, dans le fond, est un commentaire que l'on transpose en images et en actions grâce aux techniques théâtrales. Mais n'oublions pas qu'une interprétation s'appuie de nos jours sur des textes sûrs, publiés si possible dans une édition critique et annotés selon des critères scientifiques. Sans de telles bases, les interprétations qui sont en concurrence seraient arbitraires, et les critiques naturellement aussi. Voyons maintenant comment l'affaire se présente dans le cas de *Woyzeck*.

Les premières éditions des œuvres de Büchner ont, comme chacun sait, publié le fragment sous le titre *Wozzeck*; le texte avait été remanié par l'éditeur et avait perdu son caractère fragmentaire. C'est d'ailleurs la première représentation de ce *Wozzeck*-là en Autriche, par les "Wiener Kammer-spiele", en 1914, qui a inspiré son opéra à Alban Berg. Il faudra attendre 1920 pour trouver une édition qui s'appuie sur les différentes versions. Depuis lors, la liste des nouvelles éditions ne cesse de s'allonger. Malgré tout l'appareil philologique, critique, et l'analyse des manuscrits, il ne sera jamais possible de produire une version définitive de la pièce. Peut-être, mais il s'agit ici d'une simple hypothèse de ma part, l'auteur a-t-il souhaité d'ailleurs lui-même que sa pièce soit ouverte, décousue. Büchner nous a laissé trois manuscrits distincts, qui correspondent, au total, à quatre stades d'écriture. Mais ces manuscrits sont dépourvus de titre, de pagination, de dates susceptibles de nous fournir des certitudes sur la genèse du texte et l'ordre chronologique des ébauches. Il s'y ajoute un manuscrit presque illisible, que les éditeurs ont

---

1. Texte d'une conférence faite à Montpellier le 24 mai 1988 à l'occasion de la rétrospective sur *Woyzeck* organisée durant la "Quinzaine culturelle allemande". Cette conférence était une contribution, dans le cadre d'une rencontre avec le metteur en scène Daniel Benoin, avant la présentation de sa mise en scène de *Woyzeck* par le Théâtre des Treize Vents de Montpellier (coproduction de la Comédie de St-Etienne, du Théâtre National de Belgique et du Schiller Theater de Berlin).

soumis à des expériences successives et ainsi définitivement massacré. En résumé, nous ne possédons pas un texte unique, auquel tous les interprètes seraient tenus de se référer; nous disposons d'une liasse de projets et nous devons nous retrouver dans ce labyrinthe. En d'autres termes, nous disposons d'un texte resté *in statu nascendi*.

Deux exemples vont me permettre d'en tirer les conséquences. Nous avons pris l'habitude, tous, et moi y compris, de parler d'un drame intitulé *Woyzeck*. Or il faut nous poser la question : est-ce qu'une succession fragmentaire de scènes est vraiment l'équivalent d'un drame ? et ce prétendu drame porte-t-il à bon droit son titre *Woyzeck* ? Je répondrai à cette dernière question : le fait de donner au titre le nom d'un personnage revient à donner à ce personnage le rôle principal. Ce qui est déjà un parti pris. Presque tous les critiques vont effectivement dans ce sens, bien qu'en fait nous devions ce titre non à l'auteur mais à l'un de ses éditeurs. Mais après tout, qu'est-ce qui nous empêche d'intituler ces fragments *Marie* ?

Mon deuxième exemple va porter sur le degré d'achèvement des ébauches. La pièce doit-elle forcément se terminer par un meurtre ? Ce n'est pas sûr. Car la version la plus complète, celle qui est la dernière à l'avis des spécialistes, omet le meurtre. Or c'est précisément cette version-là qui a inspiré toutes les adaptations scéniques jusqu'à aujourd'hui; simplement, elles lui ajoutent le meurtre tel qu'il est décrit dans la première version, alors que *Woyzeck* et *Marie* s'y prénomment "Louis" et "Margreth". Cependant si la pièce ne se termine pas par un meurtre, on pourrait également supposer que cette fin ouverte suggère une possible réconciliation, et certains n'ont d'ailleurs pas manqué d'y songer. Cette hypothèse est renforcée par l'ambiguïté des derniers mots que *Woyzeck* prononce : "Quand le menuisier ramasse ses copeaux, personne ne sait qui posera sa tête dessus" (h4; 17)<sup>2</sup>.

Le début est tout aussi problématique que la fin. Il n'est pas indifférent de décider si l'on fait commencer la pièce par la scène de la foire ou bien par l'entrée de *Woyzeck* "sur un terrain vague devant la ville". Les différents manuscrits fournissent ici encore des solutions qui divergent les unes des autres. Dans le premier état, Büchner commence par la foire. Ceci mérite d'être brièvement commenté : si l'on établit un parallèle avec la scène des joueurs au début de *La mort de Danton*, on est porté à croire que la scène de la foire dans *Woyzeck* sert d'exposition et qu'elle place tout ce qui suit dans une perspective distanciée. Dans ce cas, l'histoire de *Woyzeck* et *Marie* peut être interprétée comme un symbole du caractère illusoire et de l'aveuglement de la vie, et comme la foire aux vanités (il suffit de songer aux personnages du capitaine et du docteur). Les metteurs en scène ont eu volontiers recours à cet éclairage. Récemment elle a de nouveau été l'idée directrice de la mise en scène de Daniel Benoin proposée au Schiller-Theater de Berlin et à Saint-Etienne.

2. Nous indiquons entre parenthèses le manuscrit, puis la numérotation des scènes d'après l'édition d'E. Krause (1969).

Toutes les observations que j'ai faites jusqu'ici suggèrent donc que le fragment du drame connu sous le nom de *Woyzeck* est assimilable à un jeu de cartes. Les 31 scènes qui restent après les suppressions de l'auteur peuvent être mélangées et redistribuées selon l'objectif poursuivi par chaque interprète. Certes, ce jeu a des limites, car c'est une histoire qui est racontée, et les histoires ont généralement une structure téléologique, orientée vers un but. Mais il ne faut pas sous-estimer que l'histoire qui nous est racontée ici, outre son aspect lacunaire, n'obéit pas non plus au principe de la causalité que la dramaturgie traditionnelle d'Aristote a de tout temps exigée. Ici, b n'est pas la conséquence logique de a, ni c de b. L'ordre des scènes est interchangeable, le rapport qui existe entre elles n'est pas rigide, et il est engendré par la répétition de certains thèmes ou de certaines figures linguistiques.

Néanmoins, je crois que nous pouvons, en dépit de cette structure, nous faire une image précise de *Woyzeck*. Car les représentations sur la scène et au cinéma ont fini par faire de ce personnage l'archétype de la nature humaine bafouée et opprimée. "*Woyzeck*", c'est devenu quasiment un synonyme des souffrances causées par l'inégalité, et un synonyme aussi de la pitié que l'on veut éveiller chez le spectateur. Le principe de la catharsis sert ici à critiquer l'environnement social. Car cette catharsis nous dit : "Regardez-les, ces grands messieurs, dans l'armée, la science, le clergé, les voilà les oppresseurs de l'humanité; ceux qu'ils ont asservis par le travail, ils les acculent aux maladies psychiques et finalement au crime". Les causes sont connues, les responsables sont assis sur le banc des accusés, la pièce établit le diagnostic et juge.

Il me semble prématuré de contester dès maintenant cette lecture de *Woyzeck*. Je voudrais plutôt donner des exemples de la façon dont cette interprétation a été portée au théâtre et le sera encore certainement. Déjà lors des premières représentations données à Munich (Residenztheater) et à Berlin (Lessingtheater) en 1913 à l'occasion du 100<sup>e</sup> anniversaire de Büchner, les critiques ont parlé de "pitié propre à la tragédie". Ces mises en scène ont visiblement éliminé l'aspect fragmentaire et fait le récit de la passion de *Woyzeck* sous la forme d'une parabole émaillée de traits satiriques. L'élément tragique résidait dans l'inexorabilité avec laquelle *Woyzeck* est poussé à son meurtre, je dis bien : poussé. Les critiques ont vu en lui "un supplicié" et ont estimé que le spectateur, sous l'effet de la catharsis, s'enflammait d'une "colère sacrée contre les bourreaux"<sup>3</sup>. Max Reinhardt, qui mit en scène tous les drames de Büchner en 1921 à Berlin, lui non plus n'a pas renoncé à harmoniser l'intrigue. Il a eu néanmoins le mérite de s'intéresser surtout aux aspects psychologiques du cas *Woyzeck* (cf. la critique de S. Jacobsohn)<sup>4</sup>.

Il est évident que ces mises en scène des années 1913-1925 durent rompre avec les traditions théâtrales et les mises en scène qui étaient alors en usage. Selon Ingeborg Strudthoff, deux manières de mettre la pièce en scène et de la jouer ont cohabité très tôt déjà : d'une part le style naturaliste (celui de

3. GOLTSCHNIGG, 1974, 221 sq.

4. GOLTSCHNIGG, 1974, p. 228.

l'acteur Eugen Klein dans le rôle de Woyzeck) qui traitait le cas Woyzeck comme une étude de milieu, d'autre part le style expressionniste (celui d'Albert Steinrück dans le rôle de Woyzeck) qui interprétait le héros comme un révolutionnaire contrarié<sup>5</sup>. Büchner a certes été découvert tardivement, mais cette première réception a su identifier d'emblée les deux interprétations qui étaient possibles : chacune à sa façon méritait d'être jouée et, dans son histoire ultérieure, la réception de Büchner y a eu recours inlassablement. La découverte de *Woyzeck* pour le théâtre, qui débuta en cette année jubilaire 1913, a représenté un succès indéniable; son mérite en revient dans une large mesure aux metteurs en scène Eugen Kilian (Munich) et Max Reinhardt (Berlin). On dénombre 66 mises en scène en langue allemande jusqu'en 1933 (à titre de comparaison, *Danton* fut mis en scène 78 fois et *Leonce et Lena* 46 fois); sous le régime national-socialiste, le *Woyzeck* de Büchner fut monté cinq fois (trois de ces mises en scène eurent lieu dans les autres pays germanophones)<sup>6</sup>.

Mais nous n'allons pas proposer ici une rétrospective exhaustive de la réception; plus modestement, nous allons illustrer par quelques exemples caractéristiques comment les dramaturges ont réagi en Allemagne de l'Ouest à la parution des principales conclusions que les spécialistes ont tirées sur la genèse de notre texte. L'édition de la "Hamburger Ausgabe" parut en 1967; elle fut reprise et largement diffusée en 1974 par la "Wissenschaftliche Buchgesellschaft" à Darmstadt; elle présentait pour la première fois un bon tableau synoptique de toutes les phases de *Woyzeck*. L'éditeur Werner Lehmann y a en outre ajouté une version susceptible d'être jouée sur la scène. Bien évidemment, cette édition, à laquelle une édition de poche commentée a succédé en 1980, a relancé le débat entre les universitaires et donné de nouvelles impulsions au théâtre. Mais ce regain d'intérêt pour Büchner au début des années 70 a une autre cause encore : certains intellectuels et certains artistes engagés ont vu une analogie entre la révolution de 68 et la biographie de Büchner. Georg Büchner le révolutionnaire avait écrit une tragédie sur la Révolution, *La mort de Danton*, et il entrait parfaitement dans le cadre de la réflexion sur les années d'après 68. Et c'étaient naturellement les mêmes questions politiques qui incitaient à se tourner de nouveau vers *Woyzeck*.

Trois troupes de théâtre différentes l'ont mis en scène simultanément en 1974 : à Düsseldorf, à Brême et à Francfort. Le spectacle de Brême a été le plus flou. Les décors dus à Erich Wonder en font la principale originalité. Il fait par exemple rouler sur la scène les intérieurs de Marie et du docteur en les situant sur le fond d'une petite ville. Le début se situe sur un terrain vague, mais le metteur en scène Christoph Nel l'a transformé, sans raison, en une scène de foule. La violence est représentée avec une lenteur insoutenable : ceci vaut autant pour la scène du viol de Marie par le tambour et le sous-officier que pour le mauvais traitement que Woyzeck subit à l'auberge. La

5. STRUDTHOFF, 1957, p. 48 sq.

6. Cf. les statistiques de VIEHWEG, 1963, p. 368 sq.

pièce se termine par le meurtre de Marie. Un observateur est ajouté : un étudiant, qui vient lire, au cours de la représentation, des extraits de *Leonce et Lena*, puis, vers la fin, des textes du fou. Apparemment, ce personnage représente l'universitaire qui garde encore ses distances au début et qui, à la vue de la violence, finit par perdre la raison. Un commentateur estime que cette critique des intellectuels se retourne en fait contre la mise en scène et contre sa désinvolture à l'égard du texte<sup>7</sup>.

La représentation de Francfort (TAT, mise en scène : Michael Gruner) commence par la scène de la foire. Un orgue de barbarie et d'autres instruments, des spectateurs présents sur la scène, des coulisses faites avec des morceaux de rideaux, tendent à transformer l'ensemble en une pièce populaire, qui tient à la fois de la farce, et de la tragédie. Deux artifices lui prêtent une signification symbolique : d'une part une danse effrénée qui se calme progressivement, et au cours de laquelle Marie est ballotée d'un homme à l'autre, jusqu'à ce qu'elle arrive à Woyzeck et soit tuée. D'autre part, un personnage totalement insensé traverse la scène : sa folie est une illustration de la vie bafouée, il n'existe pas d'issue. C'est aussi la signification du passage où un policier expulse les artisans qui lisent des extraits du *Hessischer Landbote*. Et aussi celle d'un Woyzeck dont l'esprit est ailleurs (et qui est donc presque déjà un fou), celle d'un homme qui ne peut pas trouver son identité dans la réalité et qui en meurt.

Les représentations de Francfort et Brême témoignaient d'un certain scepticisme quant à une lecture sociologique de la pièce. A Düsseldorf, ce fut l'inverse<sup>8</sup>. L'action se déroule sur une scène presque vide, immense, sur laquelle quelques rares objets sont dispersés. Les patrons montent sur des estrades, qui dominent le niveau des opprimés. Le spectacle débute par l'opposition entre la joie de Woyzeck à la foire et la scène chez le docteur où Woyzeck sert de cobaye humain à des fins médicales. L'enchaînement de cause à effet prédomine : ce sont les conditions sociales qui, à ce qui est montré, sont à l'origine de la "maladie" de Woyzeck, puis de son meurtre. L'assassinat de Marie est en même temps un suicide commis par angoisse. Car la scène finale montre Woyzeck sur un échafaud — trouvaille du metteur en scène. Cette mise en scène est didactique et politique, elle s'intégrait dans le vaste projet, conçu par le théâtre de Düsseldorf, de décrire le déclin de la bourgeoisie depuis 1789, ce dont le personnage d'Andres témoigne nettement. Andres est "celui qui apprend" au sens du théâtre épique de Brecht. Il comprend les mécanismes de l'oppression, dont Woyzeck est la victime, et se révolte à la fin : il se débarrasse du symbole de sa soumission, quand il ôte la veste de son uniforme, quitte la scène et s'avance du côté des spectateurs.

Le geste de protestation réservé d'Andres illustre que cette mise en scène tout à fait politique s'abstenait de violence. Et pourtant, elle voulait donner

7. RISCHBIETER, 1974, p.17.

8. Cf. RISCHBIETER, 1974 et WEHMEIER/FREYER, 1974.

une leçon au spectateur. C'est ce qui la distingue le plus des autres exemples évoqués. Ce qui apparente ces trois mises en scène, c'est l'approche relativement libre de l'enchaînement des scènes, la référence à d'autres textes de Büchner, et la plus grande place donnée à un personnage qui commente, observe ou apprend. Par ce procédé, la mise en scène présente un symbole du regard du spectateur. Là où elle prête à ce symbole l'apparence d'un fou, elle exerce une double provocation : elle refuse au spectateur un modèle d'interprétation et l'invite à ressentir le fait d'assister à un spectacle comme une occupation de fou. Mon hypothèse est qu'il faut y voir quelque chose de l'embarras qu'ont éprouvé beaucoup d'hommes de théâtre après l'échec des plans ambitieux d'une contre-culture face à la force d'inertie des institutions.

Sept ans plus tard, le *Woyzeck* de Büchner a connu un nouveau succès sur les scènes de la République Fédérale. La pièce, en 1981, figurait au programme de Berlin, Bochum, Brême et Hambourg. Et à ce propos aussi on a renvoyé à l'évolution des recherches sur Büchner<sup>9</sup>. Effectivement, l'image qui a prédominé longtemps d'un Büchner critique résigné de la société a été définitivement revue dans les années soixante-dix. De nouveaux documents trouvés et l'étude exacte des sources historiques et de la réception ont été pris en compte par le grand public. A l'occasion du symposium de Darmstadt, durant l'été 1981, les progrès de cette recherche ont fait date<sup>10</sup>. L'époque était donc mûre pour de nouvelles tentatives au théâtre.

Parmi ces tentatives, une seule, assurément, a été vraiment nouvelle, mais d'une nouveauté à la fois surprenante et convaincante. Je parle de la mise en scène de Matthias Langhoff à Bochum. Le changement du titre, *Marie, Woyzeck*, indique à lui seul une conception tout autre. Ce n'est plus le seul *Woyzeck* qui est le personnage central, le rôle de Marie est tout aussi important. Toutefois, la mise en scène ne vise pas à prendre le parti de la femme opprimée. Marie est plutôt le centre d'une forme de vie reposant sur la prostitution — celle des asociaux. Langhoff s'est expliqué sur ses intentions dans un essai au titre révélateur *Le désir d'un théâtre de l'asocial*<sup>11</sup>. J'aimerais insister quelque peu sur les traits principaux de son interprétation, dans la mesure où il s'agit d'une rupture avec une longue tradition de mises en scène de *Woyzeck* — et où elle a ouvert la voie à une nouvelle conception dramaturgique.

Langhoff est convaincu que Büchner n'a voulu écrire ni une pièce sociale larmoyante ni une histoire à la forme parfaitement étudiée dont les mobiles obéiraient à un système causal et l'écriture aux lois de la logique. Il voit plutôt, en lisant les fragments de la pièce, un réservoir de matériaux, tenu volontairement ouvert, dont les histoires potentielles peuvent être combinées différemment d'une mise en scène à l'autre. Il ne faut plus que des décisions *a priori* d'ordre psychologique ou idéologique entrent en jeu. Il importe de ne pas nier

9. Cf. H. RISCHBIETER, in *Theater heute*, 1/1981, p. 21.

10. Cf. *Georg-Büchner-Jahrbücher*, 2/1982 et 3/1983.

11. LANGHOFF, 1981, p. 27-38.

la subjectivité présidant au "montage" du matériau. Comment Langhoff procède-t-il à ce montage dramaturgique ? C'est ce que nous montrera l'exemple suivant :

Le quatrième épisode raconte comment Woyzeck aide, comme factotum, le docteur, lors d'un cours. Une expérience avec un chat ayant raté, Woyzeck doit, à titre de dédommagement, remuer les oreilles devant les étudiants. Et Woyzeck recherche une relation tendre avec son fils qui est dans les bras d'un idiot. L'enfant se détourne de Woyzeck, celui-ci donne de l'argent à l'idiot pour qu'il achète une brioche. L'idiot est ravi [38]<sup>12</sup>.

La corrélation des deux scènes n'est pas à trouver dans le récit. Elle doit plutôt être créée par le spectateur. Le dépaysement est beaucoup plus grand que s'il y avait insertion d'un commentaire, car l'absence de cohérence ôte à l'action ce caractère familier que souffle habituellement le commentateur (le dramaturge en l'occurrence) au spectateur. Ce dernier est maintenant obligé d'avoir un regard quasi ethnologique sur les choses. Il lui faut être très attentif pour pouvoir trouver, dans sa propre tête, une cohérence possible. Autrement dit : son interprétation doit se faire à partir du montage, et c'est ce qui stimule son imagination personnelle.

Cet exemple nous fait percevoir deux principes essentiels de cette dramaturgie non causale. Le premier est plutôt d'ordre technique, il a trait au montage du matériau existant. On sait, en effet, que le montage est une technique de juxtaposition, mais il ne juxtapose pas seulement des éléments en apparence disparates, sans transitions. Il peut aussi être utilisé de manière à ce que le plus petit fragment soit pensé comme partie d'un tout. C'est dans ce sens que l'utilise Langhoff. Car son but est de représenter, dans *Woyzeck*, le monde des asociaux.

Nous approchons là du deuxième principe. Le monde des asociaux est un monde étranger au spectateur bourgeois, pour lequel il peut tout au plus avoir l'intérêt qu'aurait un ethnologue pour la culture de tribus africaines. C'est un intérêt ethnologique de ce type qui sous-tend la lecture de Langhoff dans *Woyzeck, Marie*. C'est l'intérêt pour une perception chaotique spécifique et la sous-culture qu'elle recouvre, méprisée ou réprimée par les représentants d'une culture d'élite. A tort, pense Langhoff, qui exprime l'idée suivante :

Cette culture opprimée porte toutes les marques de la mutilation d'existences traînées dans la boue, de la méchanceté et du mépris. Mais elle n'en a pas moins d'éclat dans sa force invincible, son absence de morale, son caractère subversif, libérateur. Et bien que cette culture ait toujours existé et soit plus vieille que toutes les cultures qui ont suivi, il n'est pas paradoxal de parler d'elle comme d'une contre-culture, puisque, la plupart du temps, elle tire son indestructible force de l'affirmation de la négation. Cette culture vit du renversement de toutes les valeurs existantes, elle présuppose une connivence avec le chaos, la précarité [p. 27 sq.]

Il n'est pas difficile de deviner où vont les sympathies de Langhoff. Sa mise en scène de *Woyzeck* renverse les valeurs esthétiques d'une expérience théâ-

12. Les pages entre crochets correspondent au texte de Langhoff.

trale conventionnelle et opte pour l'anarchie qu'il a redécouverte dans les fragments de Büchner. Le montage s'avère être le moyen approprié à ces fins puisqu'il prend en compte la structure fragmentaire et assigne simultanément au spectateur de recomposer et d'interpréter, comme le ferait un ethnologue, les fragments épars d'une culture étrangère qui choque. Mais — se demandera-t-on — un tel programme est-il réalisable dans cet espace où les distractions du théâtre conventionnel prennent place ? Langhoff a répondu à cette question en faisant transformer en cirque scène et auditorium. L'idée de ce réaménagement est aussi tirée du texte puisqu'elle peut se rattacher à la scène de la foire.

Il ne m'est pas possible, faute de temps, d'entrer dans tous les détails de cette extraordinaire mise en scène. Je me permets de mentionner une dernière chose : la position-clé qu'a donnée Langhoff au conte raconté par la grand-mère. Le texte n'existe que dans la première version, dans les manuscrits de Büchner. Dans le reste des fragments, la grand-mère n'apparaît plus. Je vous lis ce que je serais tenté d'appeler un anti-conte, dont le désespoir métaphysique, toujours actuel, est sans pareil :

Il était une fois un pauvre enfant qui n'avait ni père ni mère. Tous deux étaient morts et il n'avait plus personne au monde. Tous morts, et alors il est parti et il a pleuré jour et nuit. Et parce qu'il n'y avait plus personne sur terre, il voulut aller au ciel. Et puis la lune le regardait si gentiment. Et quand enfin il arriva sur la lune, c'n'était qu'un morceau de bois pourri. Alors il alla sur le soleil. Et quand il arriva sur le soleil, c'était un tournesol fané. Et quand il arriva aux étoiles, on aurait dit des petits moustiques dorés, empalés comme le fait le passereau sur la branche épineuse. Et quand il voulut revenir sur la terre, la terre était comme un pot retourné et il était tout seul. Alors il s'est assis et s'est mis à pleurer et il est toujours assis et il est tout seul (h1; 14).

Nombreux sont les interprètes qui ont vu dans cet anti-conte, raconté ici avec tant de naïveté, la clé de Woyzeck<sup>13</sup>. C'est ce que fait ici Langhoff. Mais cette interprétation n'est pas pour lui un moyen de déplorer la perte de sens du monde et de prêcher la pitié pour un enfant orphelin. Le conte provoque, dit-il, une action libératrice contre l'agonie de la douleur car il est situé immédiatement avant le meurtre de Marie par Woyzeck. Cette interprétation refuse catégoriquement toute forme de lecture moralisatrice. Pourquoi ? Réponse de Langhoff : parce qu'il est "cynique et méchant" d'exiger qu'une vie dépourvue de sens et d'espoir continue d'être vécue. Cette vie est déjà morte, elle est déjà une agonie pour celui qui la vit. Il est vrai qu'y mettre fin serait contraire à la morale en vigueur (morale de la sainteté de toute vie) mais c'est là la seule issue.

Le poète n'est pas un professeur de morale, écrivait Büchner dans une lettre à ses parents (28.7.1835). Langhoff ne s'est pas simplement tenu à cette phrase, il a renchéri sur elle en mettant en scène l'anti-morale du milieu asocial telle qu'il la concevait. Sa provocation était dirigée contre l'habitude,

13. Cf. par exemple ULLMAN, 1972, p. 138.

enracinée, de mettre sur le même plan esthétique et morale, habitude que l'on impute généralement au public bourgeois, et nos théâtres subventionnés n'en connaissent pas d'autre.

Mais ce besoin d'épater le spectateur, qui donne la préférence à une esthétique anarchiste, n'est pas sans tradition. Je songe à Artaud, par exemple, à qui se réfère Langhoff, si ce n'est ouvertement, du moins, me semble-t-il, indirectement. Artaud a considéré la mise en scène comme un instrument permettant de renverser les schémas perceptifs que nous a inculqués l'éducation et de les conduire à un chaos productif. Mais là n'est pas seulement ce qui me paraît remarquable, puisqu'il y a aussi d'autres noms qui entrent en ligne de compte quand il y va de la révolution de l'esthétique théâtrale. Artaud connaissait l'œuvre de Büchner, et lui qui n'avait que mépris pour le théâtre littéraire mettant en scène des textes préexistants a applaudi le *Woyzeck* comme une illumination — insistant pour qu'il soit mis en scène au plus vite<sup>14</sup>.

Sans aucun doute, le jugement porté par Artaud sur le théâtre de Büchner est flatteur pour les Allemands. Il témoigne de sa modernité et justifie une libre approche de ses textes. Cela vaut surtout pour le fragment de *Woyzeck* dont on n'a pas encore dit le dernier mot eu égard à son ouverture sémantique. Dans la mesure où je ne réfléchis pas sur l'interprétation scénique de *Woyzeck*, aucune contrainte pratique ne m'oblige à décider pour telle ou telle lecture moderne. Je peux plutôt tenter d'étendre encore le champ d'une interprétation dont les critères seraient ceux de la modernité. Et c'est précisément ce que je voudrais esquisser dans la dernière partie de mon exposé.

La question de savoir si un texte est moderne se décide, comment l'exprimer autrement, en fonction de son rapport à la tradition de la modernité littéraire. Cette tradition a été fondée par les révolutions esthétiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle. En ce sens, chronologiquement parlant, Büchner s'inscrit dans cette tradition. Mais la datation historique n'est de loin pas un critère suffisant. On reconnaît le drame moderne dont il est ici question à de nombreux changements qui vont de pair avec une plus grande polysémie :

- la dimension didactique passe à l'arrière-plan, la morale en vigueur se voit souvent contredite sans que soit suggéré quelque chose de mieux;
- la logique de l'action perd de son pouvoir, elle est remplacée par des revirements surprenants et d'inexplicables hasards;
- ce n'est plus la causalité qui fait le lien entre les différentes scènes et situations : celles-ci sont reliées par des moyens tels que la métaphore, le geste, la technique scénique;
- le dialogue contribue moins à résoudre les conflits qu'à les intensifier et se rapproche du monologue;
- espace et temps sont intériorisés et/ou sont discontinus;

14. VIRMAUX, 1970, p. 111; cf. à ce sujet GRIMM, 1982.

- les protagonistes prennent des physionomies problématiques intéressantes, du fait de leurs traits délirants, il n'est pas rare que leur subjectivité accusée se heurte à une réalité sur laquelle ils se sont trompés;
- dans l'ensemble, le théâtre moderne ne cache pas ses artifices : il les montre au spectateur en recourant à des techniques esthétiques spécifiques de distanciation et de réflexion.

Il n'est pas difficile de reconnaître dans les drames de Büchner les caractères modernes que j'ai énumérés. Mon intention n'est pas de proposer une nouvelle interprétation de *Woyzeck*. J'aimerais seulement esquisser le cadre à l'intérieur duquel ces nouvelles interprétations peuvent prendre place. Je ne suis aucunement d'accord avec l'affirmation selon laquelle *Woyzeck* fait le diagnostic des souffrances dues à l'inégalité sociale. Tout diagnostic est analytique, i.e. fonctionnel, rationnel, et tente d'expliquer des symptômes pathologiques. Là n'est pas la tâche que s'assigne le drame de Büchner. Il n'indique pas de causes et de thérapies possibles — ce qui peut surprendre quand on sait que l'auteur a commencé sa carrière comme chercheur scientifique. Il est vrai qu'on reconnaît cet arrière-plan biographique à plus d'une tournure linguistique, mais c'est l'intérêt esthétique qui prédomine. Intérêt pour les idées et les comportements délirants qui se refusent à l'esprit de l'analyse scientifique. Quand *Woyzeck* demande au docteur : “Avez-vous déjà vu quelles figures forment les champignons qui poussent sur le sol ?” et ajoute : “Si seulement quelqu'un pouvait lire cela !”, il rappelle que la nature se refuse à un décryptage total. Et cela n'est pas seulement vrai dans le monde de la nature. Le monde social lui aussi est difficile à lire et se refuse aux explications bon marché d'origine théorique.

L'art de Büchner s'en prend au progrès qui se réclame de révolutions scientifiques et politiques. Rappelons que c'est le bonimenteur qui proclame dans *Woyzeck* les progrès de la civilisation. Le conte finit par tout nier. Il se lit comme un manifeste de la négation de la culture. Les idées de progrès matériel, social et moral, symbolisées par les astres trompeurs que cherche l'enfant en pleurs, sont indifférentes à cet égard. Le personnage de *Woyzeck*, de son côté, appartient à une époque prérationaliste. Elle craint les signes de l'apocalypse et agit selon une stratégie archaïque de représailles, sans pouvoir en articuler clairement les raisons. Si Büchner, à une époque post-révolutionnaire, fait preuve de scepticisme face à l'euphorie du progrès et remonte à une image du monde archaïque, il ne faut pas y voir l'indice d'une tendance réactionnaire. Comment comprendre cette démarche, demanderez-vous ?

J'aimerais répondre d'abord par une citation de *Woyzeck* :

Un être humain doit aussi être un fou raisonnant pour pouvoir dire : quel monde de fous ! comme le monde est beau ! (h2; 3).

Folie et raison, beauté et folie vont de pair, d'après ces mots. A cet endroit est évoquée l'unité des contraires qui, depuis le romantisme, mais surtout depuis

les œuvres de Heine et de Victor Hugo, a été considérée comme la caractéristique principale de la modernité. Hugo voyait dans le grotesque le critère permettant de distinguer entre l'art classique et l'art moderne et prônait un mélange des styles sublime et grotesque<sup>15</sup>. F. Schlegel, déjà, interprétait le grotesque comme dissonance et jeu avec des décalages étranges entre forme et fond (Athenäum-Fragment 305) et disait de la Révolution française qu'elle était le moment le plus effroyablement grotesque de l'époque, là où "les préjugés les plus profonds et les pressentiments les plus puissants, se mêlant en un épouvantable chaos, forment la plus monstrueuse tragi-comédie de l'humanité de la manière la plus incongrue qui soit" (Athenäum-Fragment 424). Ce passage a tout d'un résumé de la *Mort de Danton*.

Mais que signifie le grotesque quand il définit la modernité ? La représentation dramatique des contradictions, par exemple, à propos desquelles Büchner pouvait lire dans la Préface de *Marie Tudor* (1833) de V. Hugo :

ce serait le mélange sur la scène de tout ce qui est mêlé dans la vie [...]; ce serait le rire; ce seraient les larmes; ce serait le bien, le mal, le haut, le bas, la fatalité, la providence, le génie, le hasard, la société, le monde, la nature, la vie; et au-dessus [...] quelque chose de grand !<sup>16</sup>

Schlegel avait proposé une autre formule : l'histoire en tant que tragicomédie bizarre, spectacle incompréhensible auquel on assiste avec un certain frisson d'effroi. On peut aussi renverser la formule et dire : le mélange dissonant de tragédie et de comédie sur la scène se fait analogie de l'Histoire.

Ce qui nous ramène à Büchner qui écrivait dans une lettre à sa famille : "l'auteur dramatique n'est rien d'autre, à mes yeux, qu'un historiographe qui recrée pour nous l'Histoire (où se passent nombre de choses amoraux)"<sup>17</sup>. Mais quand l'Histoire est présentée comme grotesque, elle est pensée dans sa composition de dissonances, hasards, idiosyncrasies. Donc c'est exactement le contraire de l'Histoire que reconstruisent méthodiquement les historiens à partir des sources, pour la conceptualiser dans les livres d'histoire. Il n'y a qu'un pas des grands mots et concepts au ridicule. Il en est de même pour le sublime pathétique. La stylisation grotesque réduit cette différence minuscule et expose à un rire impitoyable les valeurs apparemment sûres et les sentiments pathétiques. C'est en cela, et uniquement en cela, que réside la force critique du grotesque dont le revers, il est vrai, est l'impuissance. Reste à supporter l'Histoire, celle du présent aussi, comme spectacle dissonant de la vie humaine dont les protagonistes ne voient pas le sens : voilà ce que Büchner reconnaît mélancoliquement et met en scène dans *Woyzeck* (et dans la *Mort de Danton*).

Mais cette même idée se tourne elle-même en dérision. Dans la deuxième version de *Woyzeck*, Büchner, à un endroit, a dédoublé la perspective du spectateur, ironisant ainsi sur sa propre façon de percevoir les choses. Devant

15. Cf. JAUB, 1973.

16. HUGO, 1964, p. 414.

17. BÜCHNER, 1980, p. 272.

la baraque foraine du bonimenteur qui proclame le progrès se tiennent deux spectateurs, un monsieur et un étudiant probablement, à qui le spectacle proposé fait dire :

- Grottesque! Tout à fait grotesque!
- Vous aussi, vous êtes athée? Je fais de l'athéisme un dogme.
- Est-ce grotesque? Je suis amateur de grotesque. Vous voyez, là-bas? Quel effet grotesque!
- Je fais de l'athéisme un dogme.
- Grottesque ! (h2; 3)

(traduction Françoise Knopper –  
Marianne Charrière-Jacquin)



## BIBLIOGRAPHIE

- BENN, Maurice B., *The Drama of Revolt. A Critical Study of Georg Büchner*, Cambridge, 1976.
- BÜCHNER, Georg, *Woyzeck*, ed. E. Krause, Frankfurt, 1969.
- *Werke und Briefe*, ed. W. R. Lehmann et al., München, 1980.
  - *Woyzeck*, ed. H. Poschmann, Frankfurt, 1984.
  - *1813-1837; Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler*, Katalog der Ausstellung Darmstadt 1987, Basel-Frankfurt, 1987.
- FISCHER, Heinz, *Georg Büchner und Alexis Muston. Untersuchungen zu einem Büchner-Fund*, München, 1987.
- FREYER, Ilona / Jörg WEHMEIER, "Bericht über den Düsseldorfer *Woyzeck*", in *Theater heute* 13/1974, p. 62 sqq.
- Georg Büchner I-II*, éd. par H.L. Arnold, München, 1979 (n° spécial text + kritik).
- Georg Büchner III*, éd. par H.L. Arnold, München, 1981 (n° spécial text + kritik).
- GBJb* = *Georg Büchner Jahrbuch*.
- GOLTSCHNIGG, Dietmar (éd.), *Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners*, Kronberg/Ts., 1974.
- GRIMM, Reinhold, "Abschluß und Neubeginn. Vorläufiges zur Büchner-Rezeption und zur Büchner-Forschung heute", in *GBJb* 2/1982, p. 21-40.
- HUGO, Victor, *Théâtre complet* II, éd. Thierry-Mélèze [Paris] 1964.
- JAUB, Hans Robert, "Das Ende der Kunstperiode – Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal", in *id.*, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1973, p. 107-143.
- KITTSTEINER, Heinz-Dieter / LETHEN, Helmuth, "Ich-Losigkeit, Entbürgerlichung und Zeiterfahrung. Über die Gleichgültigkeit zur 'Geschichte' in Büchners *Woyzeck*", in *GBJb* 3/1983, p. 240-269.
- LANGHOFF, Matthias, Die Sehnsucht nach einem Theater des Asozialen, in *Theater heute* 1/1981, p. 27-38.

- MEIER, Albert, *Georg Büchners Ästhetik*, München s.d. [Diss., 1980].
- POSCHMANN, Henri, *Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*, Berlin-Weimar 1983.
- RISCHBIETER, Henning, "Was denn - Realismus ?", in *Theater heute* 4/1974, p. 12-17.
- SCHLEGEL, Friedrich, "Athenäums-Fragmente", in *id.*, *Kritische Ausgabe seiner Werke*, vol. II, éd. H. Eichner. München, 1967
- STRUDTHOFF, Ingeborg, *Die Rezeption Georg Büchners durch das deutsche Theater*, Berlin, 1957.
- ULLMAN, Bo, *Die sozialkritische Thematik im Werk Georg Büchners und ihre Entfaltung im Woyzeck*,. Stockholm, 1972.
- VIEHWEG, Wolfram, *Georg Büchners Dantons Tod auf der deutschen Bühne*, (Diss.) München, 1963.
- VIRMAUX, Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, 1970.

