

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE LABORATOIRE *WOYZECK* :
AUTOPSIE DE TROIS MISES À L'ÉPREUVE SCÉNIQUES
PAR THOMAS OSTERMEIER, ÁRPÁD SCHILLING ET ROBERT WILSON

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
JESSIE MILL

OCTOBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Au clan Mill et ses ramifications, pour son amour inconditionnel et bienveillant.

À mon précieux directeur de recherche, Frédéric Maurin, qui a accompagné la longue traversée dans ses avenues fécondes comme dans ses détours équivoques, avec acuité, générosité et humour.

À Ilya Krouglikov, pour les partages multipliés, l'assistance préhistorique, et les cours de géométrie circonstanciels.

À Yannick Cholette, grand technicien universel, pour les défragmentations plurielles.

Aux complices et amis de la maîtrise. En particulier à Mélanie Dumont, pour notre précieuse complicité dans le travail, et cette amitié lentement tissée. Et à Sophie Rouleau – ma punk, ma rockeuse, mon amie. Merci à Hélène Bacquet et Wolfram Sander : inspiration / expiration / émulation.

Et encore, des amitiés essentielles : Simon Viard, pour le printemps indien et les éléphants du crépuscule; les habitants du Mont Bisbino, Marie-Hélène Urro et les Muses Ralliées; Sylvain Grondin alias Sir Berri de Montigny, indispensable libraire et ami; Delphine Coppé, Julia Liesaho, Joëlle Legault-Monty, Marie-Hélène Tachereau et son papa Richard, Florence Malo, Virginie Lachaise, Philippe Mercure, Julien Forner, Mathieu et Inès de Lajarte.

Remerciements spéciaux à Madame Noëlla Dwyer, une sage Gaspésienne au cœur de baleine et à l'oreille d'exception; et à Monsieur Jean Jourdheuil, pour le commentaire des parties d'échec et combats d'araignées, de précieuses stratégies dissimulées. Merci à Madame Josette Féral pour sa lecture juste et attentive.

RÉSUMÉ

Le laboratoire *Woyzeck* propose une approche de l'œuvre de Büchner en trois temps, ordonnée autour de la métaphore anatomique. L'écriture de *Woyzeck* prend la forme d'une autopsie, indissociable des travaux scientifiques de Büchner réalisés à la même période. Le premier chapitre évoque ce geste d'écriture incisif et sa réception. Un état des recherches permet de considérer les analyses philologiques et herméneutiques de l'œuvre qui font aujourd'hui autorité. Sont ici rappelés les lieux communs de la critique et les interprétations marquantes de la pièce. Si leur validité est ensuite interrogée, leur valeur symptomatique est aussi prise en compte sur un autre plan. Le deuxième chapitre prend la forme d'un essai portant sur les personnages et les corps, objets de l'autopsie. Il explore autrement des hypothèses formulées dans le premier chapitre autour du langage et du fragment. Le lieu de cette autopsie, la scène, est abordé dans le troisième chapitre à travers les mises à l'épreuve scéniques. Les trois spectacles choisis adoptent des partis pris dramaturgiques distincts. Celui de Thomas Ostermeier se présente comme un atelier social; « le cirque des travailleurs » d'Árpád Schilling est une machine à jouer qui semble relever le pari du théâtre de la cruauté artaudien; Robert Wilson travaille de pair avec Tom Waits pour créer un spectacle musical qui fait figure de conte populaire universel et autoréférentiel. Parmi les enjeux de ces mises à l'épreuve figurent notamment le rapport au réel et au présent, ainsi que le regard porté sur les corps que le texte de Georg Büchner invite à questionner. Dans un esprit d'ouverture et de confluence, en adéquation avec les travaux de Büchner, cette réflexion puise autant dans des notions d'analyse théâtrale que dans l'esthétique et l'histoire de la médecine.

MOTS-CLÉ : *Woyzeck*, regard, fragment, mise en scène.

ABSTRACT

The *Woyzeck* laboratory deals with Büchner's work in three steps ordered along an anatomical metaphor. The writing of the play takes the form of an autopsy, inseparable from Büchner's scientific studies. The first chapter evokes this gesture of mordant writing and its reception. A state of research allows to consider philological and hermeneutic analyses of the piece. We remind there common critics and interpretations of the play, questioning their validity while taking into account their symptomatic value. The second chapter takes the form of an essay around the characters and bodies, both objects of the autopsy. It explores under a different angle hypotheses on language and fragment announced in the first chapter. The space of this autopsy, the stage, is addressed in the third chapter through theatrical trials. The three selected performances adopt different dramaturgical standpoints. The one by Thomas Ostermeier reveals a social laboratory; Árpád Schilling's "workers' circus" is a playground that seems to pick up the challenge of artaldien theatre of cruelty; Robert Wilson works together with Tom Waits to create a musical show as a popular tale, universal and self-referential. The relation to reality, as well as the gaze at the body that Büchner's text invites to question, are among the issues raised by these productions. In a spirit of opening and confluence relevant to Büchner's work, this reflection draws as much from notions of theatrical analysis as from aesthetics and history of medicine.

KEYWORDS : *Woyzeck*, gaze, fragment, staging.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
ABSTRACT	vi
INTRODUCTION	
LE LABORATOIRE <i>WOYZECK</i>	1
CHAPITRE I	
LA PLAIE <i>WOYZECK</i> : OUVERTURE / ENDÉMIE / CAUTÉRISATION	13
1.1 <i>Woyzeck</i> entre les planches	15
1.2 Médecine, philosophie, littérature : au-delà des Lumières.....	18
1.3 Sous le scalpel.....	23
1.4 Diagnostiquer <i>Woyzeck</i> : léthargie, <i>turgor</i> , <i>aberratio</i> , hypocondrie	24
1.5 Le fragment et le hérisson	27
1.6 Le réel débusqué.....	30
1.7 Restituer les tressaillements	32
CHAPITRE II	
CORPS SOUS INFLUENCE, CORPS SOUS INTUITION	35
2.1 Silhouettes ou personnages?.....	35
2.2 <i>Woyzeck</i> à assembler	38
2.3 Le tourbillon de Marie	42
2.4 Le Tambour-Major : battre la (dé)mesure	46
2.5 La poétique du précipice.....	47
2.6 Le drame sous observation	50
CHAPITRE III	
DANS L'ARÈNE LABORATOIRE	55
3.1 Les mises à l'épreuve.....	55
3.2 L'atelier social de Thomas Ostermeier	57
3.2.1 Scénariser <i>Woyzeck</i>	60
3.2.2 <i>Woyzeck</i> en cinémascope	62
3.2.3 Sous l'œil du guetteur	63
3.2.4 Lésions performatives	64
3.2.5 Ballet pour brutes de banlieue	65

3.2.6	« Un élevage de tambours-majors »	66
3.2.7	L'intention souveraine.....	67
3.3	La machine à jouer d'Árpád Schilling.....	68
3.3.1	Espace en mutation	70
3.3.2	Le corps des travailleurs.....	72
3.3.3	Le poète de la faim.....	73
3.3.4	La veine cruelle d'Artaud	74
3.3.5	Vers une esthétique de l'écorché	75
3.4	Le cabinet de curiosités de Robert Wilson	78
3.4.1	L'extravagance savante.....	79
3.4.2	Compartimentation.....	81
3.4.3	Une histoire simple en isolation	82
3.4.4	Dans le retrait de l'histoire	83
3.4.5	Derrière la lucarne	84
3.4.6	Hors de l'enfance, point de salut!	85
3.4.7	« Laissez-faire mi amour se la vie »	86
3.5	Vivisection : dans l'inconfort du présent	90
3.6	Anatomie/anomalie	91
CONCLUSION		
	<i>WOYZECK</i> , « ŒIL VIVANT »	92
	Articulation du regard : l'observation.....	92
	Cristallisation du mythe.....	93
	Animal en redressement.....	97
	RÉFÉRENCES	100
APPENDICE A		
	<i>WOYZECK</i> – ORDRE DES FRAGMENTS	108
APPENDICE B		
	IMAGES	110
APPENDICE C		
	LES TROIS MISES EN SCÈNE DE <i>WOYZECK</i>	119
APPENDICE D		
	<i>BLOOD MONEY</i> DE TOM WAITS	122

Tournoyant
sous les comètes
du sourcil
le regard – masse sur
laquelle, éclipsé, minuscule,
le cœur-acolyte tire
avec son
étincelle à l'entour traquée.

Paul Celan,
traduction d'André du Bouchet

Le théâtre n'a aucune fonction vitale s'il est
mesuré à l'aune du théâtre.

Heiner Müller

Beethoven disait être parvenu à la maîtrise
quand il avait cessé de chercher à mettre dans
une seule sonate un contenu qui aurait pu
servir à en écrire dix. Si c'est vrai, je me sens
encore loin de la maîtrise.

Vsevolod Meyerhold

INTRODUCTION

LE LABORATOIRE WOYZECK

L'ouverture n'est pas seulement un état de fait ou un « dispositif », comme on dit. C'est un acte, un processus d'*altération*. C'est donc un fait de structure qui porte atteinte à la structure (voilà, d'ailleurs, exactement ce que pourrait être une définition opératoire, critique et non clinique, du symptôme).

Didi-Huberman, *L'image ouverte*

La lumière et la libre circulation de l'air sont essentielles dans un laboratoire; il est beaucoup de phénomènes qui échapperaient à l'observateur, si l'on opérait dans un lieu mal éclairé; il est beaucoup d'expériences qui donnent lieu à des émanations délétères, qu'on doit corriger par un courant d'air fréquemment renouvelé.

Cadet de Gassicourt, article « Laboratoire »,
Dictionnaire des sciences médicales, 1818

Le laboratoire, – de *laborare*, « travailler » – pris comme lieu de travail, est un espace qui n'engage pas a priori la notion de temps ou de durée (travail/élaboration, travail/construction, travail/projet), qui ne marque ni le début ni la fin d'un chantier, ni même l'immuabilité d'une hypothèse ou la fixité d'une communauté (de sujets, de corps – d'un corpus). A contrario, comme espace et espace seulement, il servira ici d'emplacement à une réflexion, à un travail. *Woyzeck* constitue le point de départ – « le commencement du commencement » (Büchner, 2004, p. 24) – l'origine, mais peut-être encore l'arrivée d'un travail dramaturgique. L'espace désigné, le laboratoire *Woyzeck*,

réunit des expériences scéniques de même que des va-et-vient entre le texte de Georg Büchner, la scène, et leurs périphéries tentaculaires.

Espace particulier, ce laboratoire se situe à la fois en marge et au sein d'un autre espace tout aussi particulier : le théâtre, sorte de *contre-espace* qui a le pouvoir *d'effacer*, de *compenser*, de *neutraliser*, de *purifier* les espaces. Reprenant au compte de la scène la définition des « espaces autres » de Michel Foucault¹, le théâtre est donc « une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons » (2001, p. 1575). Un laboratoire qui offre cette même liberté spatiale peut se révéler un observatoire privilégié de la réalité, un point de vue stratégique du traitement réservé au réel, le lieu d'une réflexion conduite entre des espaces a priori sans passage, sans communication. Contre-espace, espace autre ou espace des autres? Le théâtre convoque des altérités, substitue l'espace de l'un par l'espace de l'autre; il établit une alternance hétérotopique.

L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres. (Foucault, 2001, p. 1577)

Dans l'étude d'un drame où les lieux sont multiples – vingt et un lieux pour vingt-cinq scènes – et où l'éclatement de l'espace acquiert une dimension métaphorique de la condition du personnage (Besson, 2002, p. 248-249), cette insistance sur l'espace n'est pas anodine. Qui plus est, la composition même de *Woyzeck* adopte une « structure parataxique » (Besson, 2002, p. 308) qui lie implicitement non seulement les lieux, mais aussi les différentes scènes. Ainsi, le principe de juxtaposition comme dispositif de départ apparente l'hétérotopie et la parataxe, le fonctionnement du laboratoire et celui du sujet examiné. « Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables », écrit Foucault (2001, p. 1579).

¹ Cet emprunt connaît des précédents, notamment dans les travaux de Jean Jourdeuil.

Lieu de réflexion ouvert, sensible aux apports extérieurs invoqués dans une perspective analytique, sans discrimination ni hiérarchie, ce laboratoire est un lieu d'essai – voire : un essai. Entre labeur et fantaisie, la forme qu'il prend participe donc aussi de l'expérience. Symboliquement, il fait bien sûr écho à un autre laboratoire : celui de Büchner l'anatomiste, lieu concret d'un travail scientifique.

En donnant « la primauté à l'intuition sensible » (Besson, 2002, p. 299), Georg Büchner cultive une acuité dans ses observations – scientifiques ou autres –, observations qui tiennent lieu de matériau et traversent en filigrane l'ensemble de son œuvre. Geste liminaire, métaphoriquement investi, l'écriture de *Woyzeck* prend la forme d'une autopsie en ceci qu'elle implique un regard porté sur le corps et dans le corps. Comme le font remarquer Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, cette particularité caractérise plus largement toute l'œuvre dramatique de l'auteur :

Ses pièces de théâtre présentent un caractère expérimental, comme si le théâtre était pour lui une sorte de table où autopsier conjointement la littérature dramatique et la société, la révolution (française) dans *La Mort de Danton*, l'amour, la jeunesse et l'envie de vivre dans *Léonce et Léna*, la condition humaine, la folie et le meurtre dans *Woyzeck*. Ce faisant, il invente un théâtre inédit où, pour représenter le vivant, il convient d'en passer par l'autopsie du mort, un geste littéraire éminemment médical et philosophique, d'une étonnante modernité artistique, qui s'appuie sur un usage singulier de la citation et des documents matériels. (Besson et Jourdeuil, in Büchner, 2004, p. 6)

Une manipulation s'articule autour et à partir de *Woyzeck*, manipulation délicate compte tenu des avatars de la pièce, relue, revue, recomposée à l'envi. « En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin » (Foucault, 2001, p. 1579). Or, l'autopsie qui s'engage suppose une entrave au respect des conventions : « on entre dans un mort comme dans un moulin. » (Lefranc, 2005, p. 11) Le sens propre du terme concédé aujourd'hui renvoie bien sûr l'autopsie au corps, à un corps « satellisé », devenu une « usine organique dans laquelle certains rêvent de puiser à volonté » (Le Breton, 1993, p. 10). Couper, disséquer, séparer, démembrer. Mais au figuré, l'exercice suppose une saisie mentale, un appel à la cognition. Une double opération

s'engage alors : la fouille manuelle et organique, et l'enquête cérébrale. Mises en tension ou provoquées en duel, ces deux manœuvres, dans la chair et l'esprit, façonnent une réflexion sur la forme « *in profundis* » (Stafford, 1993, p. 54).

Dans les sociétés animistes, certains rituels de divination permettent l'ouverture des corps. La lecture dans les entrailles n'est pas un exercice de connaissance à proprement parler, bien qu'elle dévoile, outre des messages cryptés, une anatomie cachée. Tenue en horreur pendant des siècles, la pratique de l'autopsie n'est pas ouvertement répandue avant la Renaissance; l'anatomie s'inscrit alors dans un savoir humaniste plus large. Les nombreuses ouvertures de cadavres accomplies pendant les siècles suivants ont eu pour effet de transformer le regard et l'état d'esprit des dissecteurs et de leurs disciples. À l'approche rationaliste qui tente de trouver une explication claire pour chaque phénomène s'ajoute une approche empirique : tandis que l'une induit le chemin à parcourir par le regard, l'autre valorise l'exploration, la recherche et l'accumulation d'informations brutes. L'autopsie, voire sa multiplication, n'apporte cependant rien à la science sans une intuition fertile. Le travail mécanique du dissecteur est vain. Seul l'exercice de l'esprit curieux, ouvert, créatif et inspiré peut renouveler le chemin parcouru par les regards religieux, scientifiques ou créateurs.

« It is a grave disservice to confuse the performance of autopsies with the spark of insight which the autopsy may trigger. We want the insight; and autopsies alone, no matter how numerous, are not the equivalent. » (King, 1973, p. 541)

L'histoire de l'ouverture des corps met à jour des conceptions allant du rituel au scientifique. Dans tous les cas, le corps demeure au centre des préoccupations de diverses sphères du pouvoir : pouvoir religieux, pouvoir politique, pouvoir scientifique. Il se pose aussi, parfois malgré lui, en objet de contemplation, de fascination ou de dégoût. L'investigation anatomique implique souvent la « mise entre parenthèses de l'homme qu'il [le corps] incarne » (Le Breton, 1999, p. 12). Or cette éviction a quelque chose de troublant. Dans la lumière des entrailles, l'anatomiste occulte parfois le symptôme d'une autre intrigue, d'un principe caché non encore convoité. En l'absence d'évidences,

l'espace brigué est un piège de la fascination. Cette « passion de l'image » selon Maurice Blanchot intrigue et pétrifie, elle attire et neutralise le regard. Le pouvoir de fasciner stimule l'œil et l'aveugle tout à la fois. En ce sens, la fascination exercée par *Woyzeck* se révèle retorse : « [ê]tre fasciné, c'est le comble de la distraction. C'est être prodigieusement inattentif au monde tel qu'il est », écrit Starobinski (1999, p. 11). C'est aussi renoncer à cette observation méticuleuse à laquelle invite le théâtre de Büchner. Malgré cela, « il ne faut refuser ni le vertige de la distance, ni celui de la proximité : il faut désirer ce double excès où le regard est chaque fois près de perdre tout pouvoir » (Starobinski, 1999, p. 27-28). L'anatomie conduit en somme un double mouvement radicalement opposé de rapprochement et d'éloignement du corps. Dans sa quête de l'humain, le théâtre joue d'ailleurs de cette oscillation.

Les interprétations saillantes de l'œuvre büchnérienne eurent souvent pour effet de tirer Büchner vers Brecht (notamment en rapprochant *Woyzeck* de *Fatzer*) ou vers Artaud, ou bien d'inscrire l'œuvre dans un sillon familier pour en démythifier l'approche. Les questions soulevées par les manuscrits et fragments de *Woyzeck* sont d'ordre philologique et dramaturgique, bien qu'il semble parfois difficile de départager ce qui revient en propre à l'une ou l'autre de ces disciplines. « Son inachèvement, l'incertitude de bien des passages, l'absence de commentaires ou de déclarations d'intention de Büchner font de ce texte l'un des plus problématiques de la littérature dramatique occidentale », écrit Bernard Dort (1995, p. 267).

En Allemagne, une approche philologique d'une minutie extrême a peut-être détourné l'œuvre de la dramaturgie pour en faire de prime abord un casse-tête philologique. En France, Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil font la part des choses : à la fois germanistes et traducteurs, ils se positionnent au carrefour des disciplines – le théâtre, les études allemandes et la philosophie – pour proposer des analyses de l'œuvre qui tiennent compte tout autant du contexte historique et des éléments biographiques que des dernières études des textes, et de la fortune de l'œuvre à la scène.

L'expérience scénique vaut-elle l'examen à la loupe des fragments en termes de révélations sur la pièce? Celle-ci, bien que souvent estimée difficile d'accès, n'est point un *Lehrstück*; elle se destine à la scène et contient un potentiel de théâtralité qui cherche à être exploité. Considérée comme un « classique » du répertoire, elle n'échappe pas aux attentes et aux risques inhérents à sa programmation. Choisir d'aborder *Woyzeck* équivaut à entrer dans le cercle d'éternelles discussions – voire de discussions byzantines – quant à l'établissement définitif du texte, et quant à sa traduction qui relève elle-même d'un tour de force².

Il constitue à la fois un modèle pour la dramaturgie expressionniste et post-expressionniste – de Toller à Brecht, on ne cesse de réécrire *Woyzeck* – et un champ d'expériences pour la mise en scène : de Max Reinhardt (1921) à Karge et Langhoff (1980), en passant, pour la France, par Roger Blin (1951), le théâtre de l'Espérance de Vincent-Jourdheuil (1973) et, plus récemment, Jean-Louis Hourdin (1981) et Jacques Lassalle (1984), il n'est pour ainsi dire pas de grand metteur en scène qui ne se soit mesuré avec ce brouillon büchnérien. (Dort, 1995, p. 267-268)

Cet intérêt non démenti pour *Woyzeck* subsiste dans le paysage du théâtre actuel. Casse-tête, pierre d'achoppement ou irrésistible attrait; certains metteurs en scène y reviennent même à répétition. Jean-Louis Hourdin et Jean-Pierre Vincent, par exemple, en ont fait une œuvre-phare de leur parcours – un « emblème » pour reprendre les mots de Stéphane Braunschweig que l'on pourrait ranger sous la même bannière.

Ce drame se rejoue sous observation, parfois même dans des conditions de laboratoire et d'expérimentation, de risques accrus et de vitesse effrénée, ou de suspension du temps. Quelle est la valeur politique et poétique de cette remise en jeu? Pourquoi permet-elle si naturellement d'injecter au théâtre les arts du cirque, la danse, la musique? Dans quelle mesure l'autopsie du réel – autopsie

² La question de la traduction de *Woyzeck* n'est pas spécifiquement abordée ici, mais peut-être faut-il rappeler au passage les difficultés posées aux traducteurs par les nombreuses élisions et abréviations utilisées par Büchner dans ses manuscrits. Certaines sections demeurent par ailleurs illisibles. Cela est mis en évidence par la transcription (et la traduction) des quatre manuscrits par Besson et Jourdeuil. En outre, la question du langage populaire qu'aurait privilégié Büchner pour faire parler certains de ses personnages demeure controversée. Certains accusent plutôt la plume expéditive du jeune auteur et ses présumés défauts d'écriture (dyslexie).

clinique et métaphorique – à laquelle procède Büchner dans son œuvre scientifique et littéraire induit-elle les créateurs à aiguiser un regard engagé; à rechercher une esthétique inférée par la blessure – celle du meurtre?; ou au contraire à proposer une vision épurée et aseptisée?

Mettre à l'épreuve signifie soumettre à l'expérience. Le laboratoire inauguré propose d'accueillir trois expériences en guise d'exemples : les mises en scène de Thomas Ostermeier, d'Árpád Schilling et de Robert Wilson. Passage aux travaux pratiques : l'anatomiste trouve le risque du scalpel plus réel dans sa manipulation que dans son appréciation intellectuelle. Ce sera le moment de mesurer des hypothèses ou d'étoffer les approximations pour éclairer les coïncidences et les contradictions.

Il conviendra donc de mettre étroitement en rapport les spectacles avec le texte et le prétexte büchnériens, avec ses avatars et ses additions. Ces choix sont circonstanciels en ce qui concerne le *Woyzeck* de Thomas Ostermeier et *W Munkáscirkusz* d'Árpád Schilling (deux spectacles vus en 2004, à Avignon et Québec), et calculé dans le cas de l'œuvre musicale de Wilson qui offre un contrepoint esthétique aux deux autres. Les spectacles choisis n'interviendront ni comme une illustration des idées développées, ni comme des monuments qui feraient écho à quelque document, mais comme des propositions à examiner à la lumière des considérations formulées.

Parmi les affinités électives de Thomas Ostermeier se trouvent notamment Meyerhold, Artaud et Brecht. Aussi, en choisissant de s'atteler à *Woyzeck*, le directeur de la Schaubühne souhaite d'abord revenir à un théâtre engagé, correspondant à son désir de s'inscrire en filiation directe avec la tradition brechtienne, pour « traduire un point de vue sur la société » (2006, p. 34). En parallèle au mandat « politique » qu'il s'est donné, sa pratique participe d'un travail de direction d'acteurs rigoureux, influencé entre autres par les méthodes de Meyerhold et d'Eisenstein.

Le rythme, le « montage d'attractions³ », l'enchaînement parfait des mouvements jusqu'à l'obtention d'une partition scénique⁴ extrêmement précise figurent au programme des acteurs de la Schaubühne qui persistent dans cet engagement pour atteindre la vérité dans la chair. « Un cirque de laboratoire, une arène scientifique, un entraînement historique du corps » (Greffrath, 2004, p. 38) : les expressions associées aux méthodes de répétitions du metteur en scène, surtout à l'époque de son travail à la Baracke, ne laissent aucun doute quant à la dominante physique de son théâtre, dont la maîtrise des moyens d'expression corporels est certes le fer de lance.

Pour *Woyzeck*⁵, Ostermeier n'emploie pas la méthode systématique de sa mise en scène d'*Homme pour homme* de Brecht, spectacle qui l'avait fait connaître en France (Festival d'Avignon, 1999)⁶ et où il appliquait à la lettre les principes de la biomécanique de Meyerhold. L'approche demeure radicale, mais davantage en ce qui concerne la transposition : il campe la pièce dans une banlieue actuelle pour en faire un drame populaire contemporain. Cette transposition vise de prime abord à établir un rapport d'immédiateté avec un public élargi.

Nous avons choisi [à la Schaubühne] de convier le public à des spectacles qui peuvent s'ouvrir à bon nombre de personnes qui ne vont pas au théâtre. Il s'agit de leur proposer des pièces qui parlent de leur vie quotidienne, en prise directe avec les questions actuelles que les spectateurs se posent dans leur vie. (In Jourdeuil et Ostermeier, 2001, p. 25)

³ « Une attraction est définie comme tout moment indépendant, arbitrairement choisi, qui produit chez le spectateur un choc sensoriel ou psychologique, et dont la succession lui impose un effet thématique déterminé. » C. Amiard-Chevrel, « Eisenstein, Sergueï », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la dir. de Michel Corvin, Paris, Larousse, 2003, vol. 1, p. 562.

⁴ Ostermeier privilégie l'emploi de cette expression de Meyerhold, par affinité avec la partition musicale. Cf. Ostermeier, 2006, p. 31.

⁵ Mise en scène créée en 2003 à la Schaubühne de Berlin et présentée dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes en Avignon en juillet 2004, année où Ostermeier était l'artiste associé du Festival. À noter qu'il s'agissait d'une première : une pièce présentée en langue originale dans la Cour d'Honneur.

⁶ Ostermeier a aussi présenté *La mort de Danton* au Festival d'Avignon en 2002. Cf. Evelyne Ertel, « Büchner, notre contemporain », *Théâtre/Public*, janvier-février 2002, p. 50-54.

Le pari d'Árpád Schilling semble plus risqué : oeuvrant délibérément en marge des institutions théâtrales de son pays, la Hongrie, il a d'abord payé son propre affranchissement au prix d'exils temporaires – question de survie financière, question encore d'une première reconnaissance – et de retours obstinés. Son adaptation de *Woyzeck*, *W-Munkáscirkusz* (« Le cirque des travailleurs »), honore la mémoire du poète national Attila József; cela ne suffit cependant pas à lui donner une voix dans son pays. Créé en 2001, le spectacle a d'abord dû récolter les éloges des pays de l'Ouest⁷ avant de pouvoir s'établir timidement à Budapest. Les notions d'engagement politique et de résistance se conjuguent au mode de la « survie », dans ce pays de l'Est où règne encore, selon Schilling, trop de méfiance et d'intolérance. (Schilling et La Bruyère, 2004, p. 8)

Le metteur en scène et sa troupe Krétakör Színház – « Le cercle de craie » – croient pourtant en la nécessité du théâtre comme composante sociale. Leur cirque porte sur l'étrangeté, sur la confrontation entre une précaire et fragile humanité et une brutalité toute primitive, pour éveiller le spectateur, livré au voyeurisme dans ce cas-ci, devant des acteurs littéralement « encagés » comme des bêtes. Conçu comme une expérience-test des moyens d'expression de l'acteur et du langage théâtral, et élaboré au fil de laboratoires (« workshops »), le spectacle de Schilling s'approche de la vision d'Artaud et de son théâtre de la cruauté. Dans une esthétique proche de la performance, qui frôle les limites de la violence et de l'excès sans les franchir, « Le cirque des travailleurs » évoque des expériences théâtrales qui rappellent par exemple celles de la Fura dels Baus. Schilling favorise, d'une part, une vision ontologique de la pièce de Büchner, une quête de son essence qui passe par une « re-création » et, d'autre part, une approche quasi charnelle de la scène.

« Our aim was not the reconstruction of Büchner's fragment rather its re-creation in our own language. We preferred the discovery of the deep

⁷ Notamment lors de sa création à Berlin (Berliner Festspiele) et des représentations à Paris (MC93 Bobigny) à l'automne 2001, puis à Montréal en 2004 (présenté au Festival de Théâtre des Amériques, récipiendaire du Masque de la meilleure production étrangère de l'année).

currents below the story, the grasping of the hidden essence of it to the narration. » (<http://www.kretakor.hu>)

Brut et viscéral, *W-Munkáscirkusz* explore l'animalité dans un dispositif de jeu dont les différentes composantes se révèlent progressivement au cours du spectacle. L'espace semble d'abord exigü, puis il se creuse par la lumière qui en éclaire les cavités et les hauteurs pour laisser apparaître musiciens, orchestre, accessoires en suspension. Des poèmes sont intercalés dans les fragments büchnériens, ceux d'Attila József, dont la poésie dite prolétarienne aborde les thèmes de la faim, de la soif, de l'exil, de la mélancolie, de la violence. Bien que le début du spectacle ne coïncide avec aucun début de la pièce, la linéarité de la fable est préservée, au fil d'une progression dramatique de la violence, une violence au réalisme cru, qui culmine avec le meurtre de Marie.

Les additions au spectacle musical de Robert Wilson fonctionnent tout autrement : là où les poèmes de József sont des interpolations, les chansons de Tom Waits sont plutôt des extrapolations qui influencent la perception des codes scéniques, notamment par un jeu d'allusions aux couleurs. Loin d'être une simple mise en musique du texte, l'apport musical du spectacle prolonge la pièce par des connotations extérieures qui la dépassent. Par ailleurs, l'univers aux accents jazz et blues du rockeur américain apporte un « contrepoint » aux images léchées de Wilson.

« It becomes apparent how Waits's lilting, boozy-bluesy songs create not so much an arbitrary postmodern intervention into the play as a necessary emotional counterpoint to Wilson's relentless puppet universe. In the high gloss, high-style, coolly clock-work world of Wilson's mise-en-scène, Waits's songs litter the stage like messy puddles of sordidness and sadness, of humanity. » (Remshardt, 2002, p. 473)

Misant sur une lisibilité a priori sans équivoque, la fable conservée par Wilson présente un caractère universel, dépouillé du particulier et du contextuel. Le spectacle évacue l'ancrage historique comme le plus souvent chez Wilson. En fait, il y a de l'histoire mais de l'histoire sans références. « Wilson treats history not as a body of facts but a landscape of experiences. » (Marranca, 1989, p. 37) Un « paysage d'expériences » semble se composer par additions d'éléments autonomes – sonores, visuels et gestuels – qui puisent tant dans le grotesque

que dans une forme dérivée de l'expressionnisme à la suite de *The Black Rider*. Le contraste entre le formalisme plastique de Wilson, sa vision universalisante du texte, et les chansons tapageuses et grinçantes de Tom Waits concourt à rendre asymétrique ce *Woyzeck* musical. Ni tout à fait du théâtre, ni tout à fait de l'opéra, ce spectacle mise davantage sur la retenue que sur le foisonnement ou l'excès, tant dans l'esthétique, la parole, que dans le jeu. Cette spécificité tend à l'isoler au sein du corpus choisi.

S'il est généralement admis, aujourd'hui, dans les milieux académiques des études théâtrales et littéraires que l'inachèvement de *Woyzeck* est tout relatif et que les fragments ne sont pas interchangeables⁸, cela ne va pas de soi dans la pratique. *Woyzeck* fait encore figure d'emblème pour une poétique scénique du fragment. Une lecture erronée des manuscrits et des conclusions désuètes sur son interprétation servent aussi à cultiver l'étiquette de moderne apposée à Büchner. L'éventuel décalage entre le travail critique et le travail consacré à la scène ne devrait cependant pas empêcher d'éprouver les options scéniques retenues, au risque de mettre en lumière ce décalage ou cet écart, en questionnant des partis pris dramaturgiques parfois contradictoires. C'est ce que propose la troisième opération de ce laboratoire, son dernier mouvement.

En adéquation avec les recherches de Besson et Jourdeuil dont il est largement tributaire, ce travail prend aussi la liberté d'explorer autrement certaines hypothèses, notamment quant au fragment et au langage. Comment ces hypothèses d'interprétation peuvent-elles fonctionner si on opère un glissement? Malgré la logique d'ensemble et l'achèvement relatif de la pièce, comment le fragment agit-il dans une œuvre pourtant organique? En quoi la raréfaction et l'économie du langage parviennent-elles à sculpter en creux – à creuser – des personnages pourtant bien en chair? Prenant ce risque d'exploration, la deuxième cellule du laboratoire présente donc un essai, une

⁸ Et cela, largement grâce à la publication des travaux de Besson et Jourdeuil en ce qui concerne la francophonie.

anatomie des personnages composée autour des thèmes flottants, souterrains, en poussant ces questions et hypothèses vers d'autres « extrémités naturelles ».

Un état succinct des recherches entourant l'œuvre de Büchner sert de prétexte à une première partie. Le travail scientifique de Büchner y tenant une place prééminente, la perspective suggérée procède par des va-et-vient entre l'histoire de la médecine et l'étude du texte. Ces va-et-vient annoncent déjà une volonté de mobilité, une alternative proposée à la rhétorique de l'inachèvement. Le premier itinéraire suggère un passage par le laboratoire de Büchner, une incursion dans son chantier littéraire, et une percée au sein du drame pour en désigner les microstructures à même d'affiner une vision d'ensemble.

CHAPITRE I

LA PLAIE WOYZECK : OUVERTURE / ENDÉMIE / CAUTÉRISATION

Il semble que vous vouliez abandonner les arts médicaux, ce qui, selon ce que j'ai entendu dire, ne comble guère votre père. Ne soyez pas trop injuste envers ces études, c'est à elles, me semble-t-il, que vous devez votre *force* essentielle, je veux dire, votre culot rare, j'irai presque jusqu'à dire : le caractère d'*autopsie* qui s'exprime dans tout ce que vous écrivez.

Karl Gutzkow,
lettre adressée à Georg Büchner, juin 1836

Darmstadt, 1985. Heiner Müller, honoré à l'occasion du prix Georg-Büchner¹, prononce un discours dédié à Nelson Mandela où est évoquée Ulrike Meinhof, terroriste-martyre de la Bande à Baader. À une courte allocution fragmentaire et factieuse succède un « silence glacial » de l'auditoire (Müller, 1996, p. 305). Le discours s'intitule « La blessure Woyzeck »².

Blessure, plaie ouverte : l'image est suffisamment éloquente pour demeurer, appelant critiques et commentateurs à plonger sans retenue, à remuer, suivant l'expression répandue, le couteau dans la plaie. Or la plaie et le couteau hantent toute l'œuvre de Müller, depuis, semble-t-il, une lecture décisive

¹ À noter l'importance des discours de quelques lauréats de ce prix dans les interprétations subséquentes de l'œuvre büchnerienne. Cf. à titre d'exemples « Le Méridien » de Paul Celan, récipiendaire du prix en 1960 (Celan, 1971), ou « Rosetta sous ses multiples noms » de Christa Wolf, honorée en 1980 (Wolf, 1981).

² Publié dans le numéro 98 de *Théâtre/Public* consacré à Büchner, trad. de l'allemand par Jean-Pierre Morel (1991, p. 69). Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil semblent privilégier la traduction du terme allemand « *Wunde* » par « plaie » plutôt que « blessure », lorsqu'il font allusion à ce même discours dans leur plus récente édition de *Woyzeck* (2004, p. 12). Ceci est sans doute dû au souvenir du vers de « L'Héautontimorouménos » de Baudelaire : « Je suis la plaie et le couteau! »

de « L'héautontimorouménos » de Baudelaire³. Dans le cas de *Woyzeck*, cependant, la philologie s'est chargée de recoudre un segment de cette plaie béante, ersatz de cautérisation au terme d'études qui établissent le relatif achèvement de la pièce⁴. Non toutefois sans laisser l'image müllérienne agir : en la problématisant certes, mais aussi en la posant désormais comme telle – une image –, à l'œuvre dans le travail de nombreux metteurs en scène. La pertinence *incisive* du drame de 1837 réaffirmée, l'épreuve du temps révèle, sinon une plaie ouverte, du moins un territoire endémique de la création, c'est-à-dire un attrait non résolu, constamment remis en cause et en scène.

Les questions qui entourent l'inachèvement – avéré ou non, accidentel ou volontaire – ont hanté la dramaturgie contemporaine. Elles laissent miroiter le caractère prémonitoire (visionnaire) de l'œuvre de Büchner, à même d'alimenter la discussion sur le drame moderne, peut-être même d'en assumer la paternité. La fulgurance de la vie du jeune auteur – un « météore » a-t-on souvent dit⁵ –, est nimbée d'une aura de génie, tout à la fois médecin, anatomiste, révolutionnaire, philosophe et écrivain qu'il fut. Parler de son héros populaire suffit souvent à évoquer la naissance du drame moderne, à inaugurer de nouvelles poétiques, celle du fragment notamment.

Si *Woyzeck* se dérobe peut-être aux exigences de primeur qu'on attribue à certaines inventions, force est pourtant de constater que l'œuvre connote un « paysage de symptômes »⁶. Emprunté à la psychanalyse, ce « mot non

³ Information recueillie auprès de Jean Jourdeuil. Cf. « L'héautontimorouménos » in *Les fleurs du mal*, en particulier cette strophe-ci : « Je suis la plaie et le couteau! / Je suis le soufflet et la joue! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau! »

⁴ Pour ce qui est des études philologiques – depuis le travail de défrichage des manuscrits jusqu'à la remise en ordre des fragments –, les ouvrages et articles de Jean-Louis Besson dressent un portrait complet de l'état de la recherche (Besson, 2002 et 2005; Besson et Jourdeuil, in Büchner, 2004). L'édition allemande de référence à laquelle sont redevables ces études françaises est celle de Thomas Michael Mayer (Berlin, 1990 et 1999).

⁵ Büchner meurt du typhus le 19 février 1837, à vingt-trois ans. L'écriture de *Woyzeck* n'est pas achevée (d'après les manuscrits retrouvés), mais elle est en passe de l'être, puisque la pièce doit paraître quelques jours plus tard si l'on se fie à la correspondance (Büchner, 1988, p. 559). Michel Cadot reprend l'expression « météore » que Goethe avait choisie pour caractériser Lenz et l'attribue à Büchner, comme d'autres à sa suite. (Cadot, in Büchner, 1997, p. 7)

⁶ Suivant l'expression de Jean Jourdeuil.

magique » du « renoncement à l'idéalisme », *symptôme*, s'abouche suffisamment avec le mythe, avec l'idée d'endémie, pour réclamer en retour des éclaircissements épistémologiques. L'*endémie*, quant à elle, suppose un état latent ou manifeste, la présence d'un corps malade ou altéré – voire contagieux – dans l'œuvre. Une menace?

Pourquoi finalement nommer *symptôme* cette puissance de déchirure? Qu'entendre exactement par là? *Symptôme* nous dit l'inférieure scansion [...] Il nous dit l'insistance et le retour du singulier dans le régulier, il nous dit le tissu qui se déchire, la rupture d'équilibre et l'équilibre nouveau, l'équilibre inouï qui bientôt de nouveau va se rompre. [...] Il nous enseigne en ce sens – l'espace bref d'un symptôme, donc – ce que c'est que figurer, portant en lui-même sa propre force de théorie. Mais c'est une théorie en acte, faite chair si l'on peut dire, c'est une théorie dont la puissance advient, paradoxalement, lorsque se morcelle l'unité des formes, leur idéale synthèse, et que de ce morcellement fuse l'étrangeté d'une matière. (Didi-Huberman, 1990, p. 195-196)

Par son morcellement, la pièce de Büchner serait-elle une œuvre symptomatique, endémique, creusant les abords d'un territoire sain? Brise-t-elle « l'unité des formes » et « l'idéale synthèse » du drame, devenant simplement la part maudite d'une tradition dramaturgique en effritement?

1.1 *Woyzeck* entre les planches

Les travaux de Georg Büchner sur la philosophie et la zoologie se situent dans un processus intellectuel unique auquel on peut, sans jeu excessif, appliquer la métaphore des filets nerveux qu'il a observés pendant des mois : celle des racines distinctes d'un savoir et

d'une pratique commune, aux ultimes ramifications idéologiques, poétiques, existentielles. Ses proches l'ont dit sans détour : il est mort à cette tâche.

Jean-Pierre Lefebvre,
introduction aux *Œuvres complètes*,
inédits et lettres de Büchner

Alors que Büchner⁷ écrit *La mort de Danton* « dans le laboratoire de son père, en cachant ses feuillets sous des planches d'anatomie » (Besson, 2002, p. 46), *Woyzeck* naît entre le scalpel et les livres⁸. Ainsi, ce n'est pas un auteur consacré, ni même un écrivain tout à fait légitime, mais un médecin, anatomiste, aspirant professeur de philosophie, qui propose une dramaturgie de l'ordre du palimpseste⁹, et dont la connaissance des matériaux nous indique l'imposante variété des sources : historiques, littéraires, scientifiques, médicolégales, etc. Or, bien sûr, l'écriture des trois pièces connues¹⁰ – *La mort de Danton*, *Léonce et Léna* et *Woyzeck* – et de la nouvelle *Lenz*, loin d'être un égarement anecdotique du côté de la littérature, un pan secondaire ou récréatif d'une carrière scientifique, trouve une place cohérente et nécessaire dans l'œuvre büchnerienne, marquée par un dialogue constant entre les disciplines, sans appauvrissement de leurs spécificités.

Il ne faut pas pour autant sous-estimer la connaissance que peut avoir Büchner des conventions de la littérature et de la dramaturgie de son temps. Il

⁷ Quelques repères chronologiques : naissance en 1813, dans le Grand-Duché de Hesse-Darmstadt; 1831-1833 : études de médecine à Strasbourg; 1834 : médecine à Giessen. Il écrit *Le messager hessois* en 1835 et publie *La mort de Danton*. 1835-36 : il rédige ses mémoires scientifiques. 1836 : *Léonce et Léna*, *Woyzeck*, et un drame perdu. Doctorat à Zurich, cours probatoire, permis d'enseigner et premiers cours officiels. 1837 : meurt du typhus à Zurich.

⁸ Dans une lettre datée de novembre 1836 – vraisemblablement au moment de l'écriture de sa pièce –, Büchner écrit à son frère Wilhelm : « Je passe mes journées avec le scalpel et les nuits avec les livres. » (Büchner, 1988, p. 557)

⁹ Dans ses premières pièces, Büchner utilise beaucoup de citations littérales à partir desquelles il compose. Pour *Woyzeck*, comme l'ont fait remarquer Besson et Jourdeuil, son travail se radicalise. Il transpose ses sources et procède davantage à leur réécriture. Aussi semble-t-il réécrire son drame « par-dessus » celui du *Woyzeck* historique, en y injectant d'autres sources pour le compléter.

¹⁰ Büchner aurait aussi écrit un drame sur l'Arétin dont il ne reste aucune trace. La pièce qui devait paraître avec *Léonce et Léna* et *Woyzeck* est évoquée dans sa correspondance. (Büchner, 1988, p. 559)

connaît la comédie et en conserve des éléments clés dans *Léonce et Léna*, tout comme il comprend que le drame ne fonctionne plus tel qu'on l'entend alors. *Woyzeck* ne respecte pas le schéma classique (exposition / résolution / dénouement) et présente des personnages improbables qui ne sont pas les fruits du hasard, mais le résultat d'un travail conscient. Certains commentateurs, notamment Michel Cadot, associent Büchner au romantisme allemand. Or, bien qu'il en soit un héritier, son inscription dans une tout autre actualité le positionne ailleurs. Jean Jourdheuil fait remarquer qu'on l'a parfois associé avec *Lenz* et sa folie, « interprétation romantique qui avait certes le mérite de mettre en valeur certains aspects de l'univers büchnérien, mais qui avait aussi le tort d'être idéaliste : elle cédait à une métaphysique du rêve » (Jourdheuil, 1976, p. 220).

Büchner adopte une attitude moderne qui correspond davantage au modèle du scientifique des Lumières tel que décrit par Foucault. En se donnant le « présent comme tâche » – un présent qu'il observe et dissèque, et dans lequel il s'engage – Büchner développe une « ontologie critique »¹¹. Il combine l'ascétisme dans le travail acharné et la désinvolture par rapport aux théories. Son attitude expérimentale lui permet d'élaborer progressivement une vision du monde qui n'est pas garante de simples positions idéologiques, mais qui correspond à une démarche personnelle critique et autonome dont témoigne aussi son œuvre.

[S]es choix dramaturgiques ne relèvent pas seulement d'une approche esthétique, ils s'inscrivent dans une conception du vivant que l'auteur élabore au fur et à mesure de ses recherches en médecine et en biologie, et qui, dans son principe général, rejoint les préoccupations exprimées à propos de l'organisation sociale et du sens de l'Histoire. Le carrefour de la politique, du théâtre et des sciences est le refus de la téléologie. (Besson, 2002, p. 313)

¹¹ Jean-Louis Besson développe cette idée dans un texte sur Büchner, Kant et Foucault. (Cf. Besson, 2005b)

1.2 Médecine, philosophie, littérature : au-delà des Lumières

La pluralité des rôles endossés par Büchner étonne aujourd'hui, où elle ferait figure d'exception. Le paysage intellectuel dans lequel il évolue, héritage des Lumières dans sa tendance universalisante, n'est cependant pas déstabilisé par la posture de Büchner aux cambrures plurielles, au carrefour des disciplines, adoptée par plusieurs et valorisée par des corpus académiques bien étoffés¹². Dans la formation universitaire des médecins allemands, une place substantielle est accordée aux idées et à la philosophie naturelle depuis le XVIIIe siècle, dans le but d'exercer les futurs praticiens au raisonnement abstrait, ne serait-ce que dans leur domaine propre.

L'étendue des intérêts et de la pratique de Büchner évoque la survivance d'une époque qui le précède de peu. Il est considéré comme « archaïque » par certains, en raison de son tempérament d'homme des Lumières. Au cours de ses études médicales et philosophiques, il semble en effet avoir privilégié l'usage du scalpel à celui du microscope, ce qui confirme le penchant légèrement anachronique de sa démarche et justifie qu'il figure en effet parmi les derniers grands anatomistes du XIXe siècle. Néanmoins, il se prononce sur les grandes écoles de pensée de son temps, choisit ses maîtres et ses rivaux non seulement dans le panthéon du siècle précédent, mais aussi parmi ses contemporains immédiats.

Dans un chapitre de son ouvrage d'histoire médicale intitulé « Physicians and Writers », Thomas H. Broman développe l'importance du langage et des lettres dans la médecine romantique, inclination commune à Büchner et à plusieurs autres avant lui. Les figures de style de la poésie, par exemple,

¹² L'élaboration d'une pensée littéraire fertile et l'acquisition d'un savoir universitaire font alors bonne figure pour un médecin, si l'on en croit l'article « Médecin » du *Dictionnaire des sciences médicales* : « Celui qui donne tout son temps aux études médicales fait bien, celui qui, en s'y livrant avec la même ardeur, sait consacrer quelques moments à la littérature, fait mieux. Une éducation excellente et de bonnes lectures mûrissent singulièrement le jugement; elles donnent à l'esprit plus de force, elles règlent l'imagination en perfectionnant le goût. » (Montfalcon, 1819, p. 324)

permettent d'échapper à l'écueil descriptif que souhaitent éviter nombre de savants romantiques, attirés par une compréhension idéaliste et spéculative de la science prompte à rompre avec l'empirie.

« The literary forms most favored by the Romantics were those that emphasized irony, allusion, metaphor, and other tropes manifesting the indirect path between language and object. Poetry obviously had a central role to play here, owing to the metaphorical imagery of verse as well as the fact that poetry only presents its object evocatively, without attempting to exhaust the object in description. » (Broman, 1996, p. 95)

Büchner réserve toutefois davantage ces figures de style et procédés à ses écrits épistolaires et littéraires, tandis qu'il choisit d'adopter une plus grande efficacité descriptive pour ses travaux scientifiques. Cette incursion sur le terrain des abstractions n'est pas un passage obligé pour lui, mais appartient à une école de pensée. Büchner s'inscrit en effet dans le « romantisme scientifique », courant qui débute au milieu des années 1790 et entrevoit déjà sa fin vers 1815¹³, ce qui fait du jeune savant un de ses derniers représentants. « En médecine, ce mouvement se caractérise par une conception particulière de la vie et par le dépassement du hiatus entre le sujet et l'objet. Ainsi est établi un lien nécessaire entre la vie et la nature. » (Tsouyopoulos, 1999, p. 12) Théorique, cette médecine vise davantage une réflexion philosophique globale qu'une application pratique ou empirique. Elle relève d'une tendance plus large de la science allemande, décrite ainsi par Jean-Pierre Lefebvre :

La science allemande réalise au XIXe siècle ce que Hegel désigne comme l'esprit de l'époque moderne, qui commence, si l'on veut, en 1492 : la réconciliation du savoir et du monde en tant que monde planétaire. Elle veut venir à bout du monde en allant au bout du monde, en relier les éléments par la géographie, l'histoire, la chimie, la géologie, l'agronomie, la paléontologie, la biologie, la physique, les mathématiques, l'astronomie, mais aussi la linguistique, et finit par produire, sur les ruines du modèle encyclopédique, une articulation « nationale » de l'appareil académique d'État fondé sur l'impossibilité d'assumer individuellement le savoir universel. (In Besson, 1991, p. 44)

¹³ Il s'agit ici des dates avancées dans l'ouvrage *Histoire de la pensée médicale en Occident* dirigé par Grmek (1999).

À cheval entre deux traditions dont la France et l'Allemagne se sont disputé l'autorité, mais qui sont néanmoins présentes des deux côtés du Rhin, Büchner échappe à tout autre classification et situe lui-même son travail au carrefour des systèmes de pensée. De la tradition empiriste analytique¹⁴, il conserve la primauté de la réalité organique, observée dans son travail de dissecteur. Cependant, convaincu que chaque être existe pour lui-même et porte en lui son principe originel, il trouve dans la tradition analogique¹⁵ les arguments de sa méthode dite « génétique » et les armes pour livrer l'assaut à l'idéalisme et à la téléologie. En conciliant en partie les deux grandes écoles de l'époque, « [les travaux de Büchner] abolissent tendanciellement la contradiction déjà mentionnée du vitalisme allemand (Lorenz Oken et Johannes Müller) et du "mécanisme" français (Brissieu-Mirbel, R.J. Henri Dutrochet) » (Lefebvre in Besson, 1991, p. 50). Par suite, cette position non partisane lui permet de soulever les contradictions des deux approches dans sa pièce.

« *Woyzeck* deftly avoids adopting a partisan position. In this way the play is able to highlight key problems raised by the debate between idealist and materialist approaches. The play focuses our attention on the complex nexus of societal, physiological and psychological influences which operate in the life-world. » (Smith, 2000, p. 130)

Dans le contexte allemand où s'affrontent les méthodes empirique et idéaliste, Büchner se trouve souvent, au quotidien, en présence de conflits – lorsqu'il n'y participe pas lui-même – qui servent de matériau à ses pièces.

À Giessen en particulier, où il arrive en octobre 1833, [un] affrontement prend une forme plus caricaturale et théâtrale dont *Woyzeck* conservera la trace. Parallèlement aux travaux pratiques du Pr. Wernekinck, dont les expérimentations s'appuyaient sur les travaux de Cuvier et de Meckel, Büchner enregistre aussi les spéculations anti-empiriques du schellingien Wilbrand, auquel il est peut-être fait allusion sous le terme « mystiques »

¹⁴ Nommée tour à tour « empirico-descriptive », « mécaniste » ou « fixiste », cette tradition est plus solidement ancrée en France où elle est représentée entre autres par Cuvier.

¹⁵ Cette tradition évolutionniste attarde sur les principes organiques de chaque être. En France, elle est incarnée par Lamarck. En Allemagne, ce qu'on appelle aussi le « vitalisme » compte parmi ses plus illustres représentants nul autre que Goethe.

dans *Sur les nerfs crâniens*¹⁶, et dont la tradition nous apprend qu'il faisait venir son propre fils dans l'amphithéâtre pour que les étudiants pussent constater, en observant ses mouvements auriculaires, le bien-fondé des spéculations anatomiques de son père. (Lefebvre in Besson, 1991, p. 49)

Rangé « sous la double bannière des savants français et allemands », (Lefebvre in Besson, 1991, p. 48), Büchner puise donc autant dans les influences cartésiennes que dans la philosophie de la nature, plus près des travaux d'individus comme Goethe ou Schelling. Malgré son penchant avoué pour les théories évolutionnistes, il tente de défier l'idéalisme allemand en mettant son travail d'observation du vivant (principe empirique) au service d'une réflexion philosophique. En outre, son athéisme avoué et son rejet souvent réaffirmé de la téléologie le placent en porte-à-faux avec les positions idéalistes, courantes dans le corps médical français et résumées ainsi par Monfalcon dans le *Dictionnaire des sciences médicales* :

Points de contact de la médecine avec la philosophie et la morale, et des médecins philosophes. Telle est la structure de nos organes, que celui qui l'observe, frappé du ridicule des dogmes matérialistes, reconnaît et admire l'Être suprême qui a créé tant de merveilles; ainsi le scalpel de l'anatomiste fournit l'une des principales preuves de l'existence d'un Être suprême. (Monfalcon, 1819, p. 319-320)

Bien qu'il ne se réclame pas ouvertement des dogmes matérialistes, les critiques ont souvent taxé Büchner d'appartenir à cette philosophie défendue par son frère aîné. Rien de fortuit, dès lors, à ce que des marxistes se soient reconnu (et se reconnaissent encore¹⁷) une sensibilité commune dans les textes et la pensée büchnérienne.

Si rien ne laisse entendre que Büchner ait reçu une formation clinique, c'est-à-dire un enseignement pratique de la médecine, il semble toutefois certain que son penchant aille sans hésitation à la dominante philosophique de la science

¹⁶ *Sur les nerfs crâniens* est le texte de la leçon probatoire que donna Büchner à l'université de Zurich le 5 novembre 1836. Elle lui permit d'obtenir un cours pour le semestre d'hiver à la faculté de médecine. Il y résume en partie son mémoire de doctorat et se penche notamment sur des questions de philosophie de la nature. Cf. Jean-Pierre Lefebvre in Büchner, 1988, p. 266.

¹⁷ En novembre 2005 au Théâtre national de Chaillot, Jean-Louis Hourdin mettait en scène, dans un même spectacle, des extraits du *Messager hessois* et des passages du *Manifeste* de Marx.

médicale. Or, si cet élan universaliste a bel et bien lieu dans le milieu scientifique allemand, il n'est pas souverain puisque se produit, en parallèle, un mouvement autrement national, soit le développement progressif de la médecine clinique ou anatomo-clinique, développement souvent éclipsé par une histoire positiviste française¹⁸. Alors que les hôpitaux universitaires subissent de grands aménagements, la machine étatique commence par ailleurs à se soucier du sort réservé aux moins nantis et aux malades; le patient trouve une nouvelle place dans la constellation médicale.

La sensibilité de Büchner pour les plus démunis trouve cependant moins son écho dans une pratique médicale – où elle aurait peut-être pu se consolider, compte tenu des déploiements notables de l'époque dans l'intérêt du patient – que dans son engagement politique. Convaincu que « le seul élément révolutionnaire au monde » est « le rapport entre pauvres et riches » (1988, p. 536), il se tourne plutôt vers l'action politique et fonde la Société des droits de l'homme à Darmstadt. Dans son pamphlet *Le messager hessois*, il scande haut et fort « Paix aux chaumières! Guerre aux Palais! » (1988, p. 73) Ces inclinations révolutionnaires n'atteignent cependant pas l'objectif visé, et l'échec du soulèvement escompté freine ses ardeurs. Cette incursion sur le terrain du social n'a donc point de suite marquante, sinon dans son œuvre dramatique. Dans *Woyzeck* notamment, il jette un regard critique et parodique sur la médecine anatomo-clinique.

¹⁸ C'est le reproche le plus fréquent qu'adressent les historiens de la médecine à Michel Foucault, dont les analyses portent presque exclusivement sur le modèle français. Voir entre autres les études de Broman (1996), von Bueltzingloewen (1997) et Keel (2001) qui rectifient les positions foucauldienne (1963). D'autres préfèrent nuancer en parlant d'un « positivisme critique » ou, dans le cas de Deleuze, d'un positivisme « raréfié » (1986, p. 11-30). Peut-être s'agit-il à tout le moins d'un positivisme *nécessaire* à la fiction foucauldienne, qui s'impose comme une voie de passage essentielle vers les tentatives d'exploration historique ultérieures.

1.3 Sous le scalpel

Soutenu en 1836 devant la Société d'histoire naturelle de Strasbourg et reconnu ensuite comme doctorat de philosophie à l'Université de Zurich, « Mémoire sur le système nerveux du barbeau » est comparé aux travaux scientifiques de Goethe. Lefebvre souligne « [la] rédaction dans un français quasi parfait » et l'« appréciation très louangeuse du corps scientifique de l'époque ». Dans ce « véritable travail d'anatomie, soumis au contrôle des autorités scientifiques » (in Besson, 1991, p. 48-49), Büchner décortique le système nerveux de ce petit poisson d'eau douce qu'est le barbeau.

Avec une précision méticuleuse, il tire non seulement des conclusions liées au système étudié, mais procède aussi à une « comparaison scrupuleuse du système nerveux des vertébrés en partant des organisations les plus simples et en s'élevant peu à peu aux plus développées » : ainsi décrit-il lui-même cette étude où il s'applique à élargir ses thèses scientifiques à des considérations métaphysiques (Büchner, 1988, p. 273).

Cette même ouverture est encore plus frappante dans la première partie du traité *Sur les nerfs crâniens*. Ce second mémoire est en bonne partie un condensé du premier. Büchner y exprime sans ambages ses positions philosophiques en se posant en défenseur des lois primitives de la nature, lois de la beauté qui incitent plus à la contemplation qu'au dogmatisme.

La nature n'agit pas selon des fins, elle ne s'épuise pas en une série infinie de fins conditionnées les unes par les autres; elle est au contraire immédiatement *suffisante à soi-même* dans toutes ses manifestations. Tout ce qui est là en raison de soi-même, et la recherche de la loi de cet être est le but de la conception opposée à la conception téléologique, que j'appellerai *philosophique*. (Büchner, 1988, p. 346)

Dans la double démarche de Büchner, l'empirie éclaire les idées théoriques. En établissant des liens avec la perspective évolutionniste dans son analyse anatomique, il se rattache à toute une problématique de la biologie du XIXe siècle. Sa critique de la téléologie est par ailleurs sans équivoque et témoigne

d'une réflexion singulière, indépendante des idéologies dominantes. L'originalité et le non-conformisme de sa démarche scientifique s'appliquent aussi à son œuvre dramatique. Besson le rappelle constamment : il importe de nuancer la perception d'un « poète de la créature » qui tend à faire de sa dramaturgie une écriture au service de ses aspirations ontologiques et scientifiques en minimisant le rôle du créateur.

1.4 Diagnostiquer Woyzeck : léthargie, *turgor*, *aberratio*, hypocondrie

Différentes sources sont utilisées par Büchner, dont la principale – le rapport du docteur Clarus – est depuis longtemps admise et étudiée. Récemment, une seconde source majeure a été mise au jour. Il semble en effet qu'un autre fait divers ait fourni certains éléments clés de la pièce : la bagarre de l'auberge, le retour au corps de Marie pour trouver le couteau, l'intervention du barbier à la fin de la pièce notamment. C'est ce que les études de Burghard Dedner en Allemagne ont démontré (cf. Besson, in Zahnd, 2007). Ces dernières trouvailles élucident plusieurs interrogations que n'arrivait pas à résoudre le rapport médical du docteur Clarus sur le Woyzeck historique, accusé d'avoir assassiné sa maîtresse.

Établi le 28 février 1823 par le docteur Johann Christian August Clarus, conseiller à la cour de Leipzig, ce rapport conclut à la culpabilité de l'accusé, à sa responsabilité dans les gestes accomplis. Woyzeck est condamné à mort et exécuté sur la place publique. « [L]e rapport Clarus témoigne de l'importance prise à l'époque auprès des tribunaux par la psychiatrie, qui était alors une jeune discipline scientifique. » (Besson et Jourdeuil, in Büchner, 2004, p. 100) Publié dans une revue scientifique, il attire l'attention des Büchner père et fils à qui n'avait pas échappé le fait divers du meurtre, rapporté par la presse de l'époque.

Büchner s'intéresse donc aux symptômes de l'accusé qui portent les tribunaux à réclamer plutôt deux fois qu'une l'expertise d'un spécialiste. Même si Woyzeck présente des troubles réguliers et une « léthargie mentale » qui bouleversent sa perception du monde, le docteur Clarus juge qu'ils n'entraînent

pas d'état de « perturbation psychique » qui excuserait son comportement violent. Dans ces quelques extraits du rapport figurent déjà plusieurs thèmes de la pièce et, en substance, le caractère du protagoniste qui sera ensuite transposé par Büchner.

Tous les troubles de l'état physique de l'accusé que j'ai observés moi-même ou dont il m'a fait le récit doivent être considérés comme absolument crédibles, étant donné leur coïncidence à la fois naturelle et fondée sur l'expérience. Ils prouvent que l'accusé est sujet à une *tendance morbide*, que l'on nommait autrefois congestion et propension aux afflux de sang, et que l'on a tenté ces derniers temps de définir plus précisément par les expressions : constitution veineuse et *turgor* excessif des veines. [...]

Que le sentiment d'avoir la tête prise qui affecte Woyzeck ainsi que sa disposition d'esprit sombre, insociable et irritable soient dépendants de sa constitution physique ne fait aucun doute, surtout si l'on considère que, conformément à ses récits, tous deux connaissent la même évolution. [...]

L'accusé a toutes sortes de visions chimériques de choses cachées et surnaturelles; elles relèvent de l'imagination et de la superstition, et reposent chez lui en partie sur un manque de connaissance et d'éducation, en partie sur de la crédulité; elles ont été nourries et entretenues par la curiosité, par un penchant naturel à se creuser la tête sur ce genre de choses, et par une appréhension à s'épancher, fondée sur sa disposition à l'hypocondrie. (Büchner, 2004, p. 117-118)

Clarus le souligne : certaines propensions de Woyzeck aux « visions chimériques [...] reposent chez lui en partie sur un manque de connaissance et d'éducation ». Les pauvres sont plus vulnérables devant la maladie, les médecins du XIXe siècle l'avaient constaté. Comme le montre Isabelle von Bueltzingloewen dans *Machines à instruire, machines à guérir : Les hôpitaux universitaires et la médicalisation de la société allemande (1730-1850)*, il est nouvellement admis, dès la fin XVIIIe siècle, que la pauvreté est « la mère des maladies », selon la formule du docteur Johann Peter Frank prononcée en 1790. Une brèche est alors ouverte, laissant supposer que « la réponse à la maladie ne doit [...] pas seulement être médicale, elle doit être avant tout sociale » (1997, p. 83).

Dans cette optique, la maladie n'est plus seulement le signe d'un dérangement de l'équilibre des humeurs mais la conséquence inévitable de l'inégalité sociale qui plonge une partie de l'humanité dans la misère; elle n'est plus tant liée à l'air, à l'eau, au climat et à la topographie qu'à l'état de la société. (Bueltzingloewen, 1997, p. 82)

Non seulement Büchner s'empresse de témoigner d'un certain « pathos du discours universitaire » (Besson, 2002, p. 287), mais il saisit aussi l'occasion de ramener quelques débats d'actualité, soit pour en souligner le caractère ridicule ou dérisoire, soit pour en relativiser l'importance. Il puise assurément dans la littérature médicale de son temps pour nourrir les diagnostics burlesques du docteur.

DOCTEUR – Woyzeck, il a la plus belle aberratio mentalis partialis, du deuxième type, très joliment caractérisé¹⁹, Woyzeck, il va pouvoir avoir une augmentation. Deuxième type, idée fixe, avec comportement généralement raisonnable [...]. (Büchner, 2004, p. 33)

Autre exemple tiré de l'actualité médicale : un régime de petits pois est imposé à Woyzeck. Il en subit nécessairement les conséquences physiques – des carences désastreuses, peut-on imaginer, ainsi que des troubles gastriques – mais celles-ci sont passées sous silence dans l'examen parodique du cobaye. C'est que, comme le rappelle le *Dictionnaire des sciences médicales*, l'observation des préceptes diététiques prescrits par les médecins « peut seule faire jouir l'homme d'une vie douce et paisible, l'habituer à vaincre ses désirs, et le défendre des orages terribles de passions » (Monfalcon, 1819, p. 312).

Outre le fait [que la contrainte de manger des pois] se présente comme une prémonition des expériences médicales horribles et totalement inutiles que feront subir un siècle plus tard les nazis à des détenus dans les camps, elle repose sur une réalité : le docteur Justus Liebig qui enseignait à Giessen avait procédé vers 1830 à des expériences de physiologie alimentaire sur des soldats dans le but de rationaliser leur alimentation. Il s'agissait de diminuer la part de viande (trop onéreuse) pour la remplacer par des légumes secs. Pour ce faire, il effectuait entre autres des analyses d'urine sur des sujets végétariens et non végétariens qu'il utilisait comme cobayes. (Besson, 2002, p. 288)

¹⁹ « *Aberratio* fait penser à Pinel qui écrit : "L'histoire des maladies nerveuses, c'est-à-dire des aberrations..."; "deuxième espèce" aussi car Pinel répartissait les maladies mentales dans une classification empruntée aux sciences de la nature, en classes, en ordres, genres et espèces. De même on trouve une référence à Esquirol dans *partialis*, car Esquirol avait décrit les monomanies et quand Büchner rédigeait *Woyzeck* la querelle des monomanies battait son plein. » (Biéder, 2003, p. 238)

Büchner ridiculise aussi une certaine obsession d'une médecine devenue archaïque. Le docteur, par exemple, accorde une importance démesurée à l'urine de son patient dont il souhaite analyser les moindres gouttes :

DOCTEUR – Woyzeck n'a-t-il pas de nouveau envie de pisser? Qu'il entre là-dedans et qu'il essaie.

WOYZECK – Je ne peux pas, monsieur le Docteur.

DOCTEUR – (*avec emportement*) Mais pisser contre le mur! Et j'ai ça par écrit, notre accord dans la main. Je l'ai vu, de ces yeux vu, je passai justement le nez par la fenêtre, et je laissai les rayons du soleil y pénétrer pour observer l'éternuement. (Büchner, 2004, p. 32)

Médecine légale, régime alimentaire, psychiatrie, expérience clinique, statut du médecin et du patient : les thèmes abordés dans *Woyzeck* empruntent aux préoccupations du jeune médecin. Le médical se décline sur plusieurs plans : des dialogues aux personnages en passant par la forme dramatique. Outre les symptômes cliniques observés chez Woyzeck, se trouvent des symptômes d'un autre ordre, manifestes dans la forme du drame, à observer dans ses structures.

1.5 Le fragment et le hérisson

Il se confirme – dans et par l'incertitude – que tout fragment n'est pas en rapport avec le fragmentaire.

Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*

L'ambiguïté quant à l'agencement des scènes et l'impression d'inachèvement qui en résultait sont aujourd'hui partiellement écartées grâce aux découvertes philologiques des dernières années. Or, elles persistent longtemps et eurent entre autres effets celui de susciter des lectures largement tributaires de l'état du texte. Comme il n'en existait pas de version définitive, les différentes variantes semblaient dès lors légitimées par le flou, orientées par des interprétations diverses, fondées tantôt sur l'anecdote historique, tantôt sur une lecture plus universelle et philosophique de l'œuvre, quand il ne s'agissait pas d'une vision expressionniste, brechtienne ou d'une actualisation.

La version reconstituée proposée par Besson et Jourdheuil témoigne cependant du nouvel état des recherches. « [L]’analyse philologique des manuscrits a montré que, même si quelques incertitudes subsistent, l’ordre des scènes de *Woyzeck* n’est pas aléatoire. » (Besson et Jourdheuil, in Büchner, 2004, p. 13) Les quatre liasses de manuscrits ne sont pas à traiter sans distinctions; la quatrième, bien qu’inachevée, reprend les scènes des manuscrits précédents où elles sont biffées au fur et à mesure. Il ne s’agit donc plus de remettre les pièces du puzzle en place, ou de faire jouer toutes les combinaisons possibles motivées par l’orientation politique, sociale, poétique ou philosophique de la lecture. La fable est clairement organisée et le caractère abrupt des scènes n’empêche pas leur enchaînement logique, corroboré par des indices présents tant dans les dialogues que dans les didascalies. Aussi n’est-il plus possible de lire *Woyzeck* comme un poème, tendance sans doute admissible tant que la pièce échappait à toute élucidation dramaturgique, mais désormais désuète compte tenu de l’évidence de son organisation.²⁰

Les dernières conclusions scientifiques démentent, tout compte fait, la valeur de ruine que conféraient à *Woyzeck* les fragments philologiques. « Ruine et fragment joignent les fonctions du monument et de l’évocation, écrit Jean-luc Nancy, et [de] ce qui se trouve à la fois rappelé comme perdu et présenté dans une sorte d’esquisse (voire d’épure). » (Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978, p. 62) *Woyzeck*, dans sa version reconstituée, n’est plus à lire comme une épure, mais comme une pièce pratiquement achevée par son auteur à l’issue d’un travail d’écriture sérieux dont sont conservés les traces. Il n’en demeure pas moins que persiste l’impression de fragmentaire. L’attrait du fragment, naguère expliqué en premier lieu par l’état du texte, peut donc s’expliquer autrement, si l’on déplace ailleurs l’attention.

Si le fragment est bien une fraction, il ne met pas d’abord ni exclusivement l’accent sur la fracture qui l’a produit. À tout le moins, il désigne autant, si l’on peut dire, les bords de la fracture comme une forme autonome que

²⁰ Pour une analyse détaillée, se rapporter aux travaux de Jean-Louis Besson, 2002, 2004 et 2005.

comme l'infirmité ou la difformité de la déchirure. (Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978, p. 62)

Les scènes semblent morcelées, mais la « fracture » se trouve dans les dialogues lacunaires, dans cette insuffisance du verbe qui traduit l'incapacité des personnages à communiquer. Une fois admise l'existence d'une version relativement achevée de la pièce, les manuscrits de Büchner ne constituent plus les ruines d'une œuvre laissée en plan, mais plutôt les « accents parasites d'un monde en ruine » (Michel, 2001, p. 18). Là où l'on attendait une dramaturgie classique – une forme « pleine » –, se trouvent des brèches, des trous, des espacements – autant de manques inattendus qu'il ne suffit plus de chercher à combler. Il convient à nouveau de questionner l'absence et de sonder le vide en quête de sens.

Le fragment, tel qu'il se présente dans *Woyzeck*, n'écarte pourtant pas une plénitude. Plutôt que de tendre vers la totalité dans son œuvre, vers une vision d'ensemble, ou vers une forme absolue, Büchner présente une constellation, où abondent croisements, collisions et carrefours. Il s'inscrit dans un double mouvement – dialectique et paradoxal – de réunion des savoirs et des disciplines d'une part, et de morcellement au profit du fragment d'autre part. Comme le fait remarquer l'historienne d'art Linda Nochlin, ces deux tendances simultanées sont indissociables au sein de la modernité.

« It is by no means possible to assert that modernity may only be associated with, or suggested by, a metaphoric or actual fragmentation. On the contrary, paradoxically, or dialectically, modern artists have moved toward its opposite, with a will to totalization embodied in the notion of *Gesamtkunstwerk*, the struggle to overcome the disintegrative effects – social, psychic, political – inscribed in modern [...] experience [...]. One might, from this point of view, maintain that modernity is indeed marked by the will toward totalization as much as it is metaphorized by the fragment. » (Nochlin, 2001, p. 53)

Le fragment intervient en fait comme un procédé dialectique qui témoigne de la modernité de la pièce. Historiquement, le fragment dit moderne peut aussi évoquer la mise en pièces du corps et les exécutions révolutionnaires. Suivant cette idée, *Woyzeck* établit un contrepoint avec *La mort de Danton*, et tient lieu de pendant esthétique ou dramaturgique à la pièce historique. Friedrich Schlegel,

dans l'*Athenaeum* (1798), compare le fragment au hérisson clos sur lui-même, « pareil à une petite œuvre d'art ». Or, dans *Woyzeck*, le hérisson que l'on croit apercevoir est plutôt une tête coupée qui a roulé sur l'herbe. Il n'est plus cette « allégorie » romantique, comme le fait remarquer Jean-Christophe Bailly, mais une allusion directe, par simple analogie, au corps décapité.

Au « hérisson » du fragment romantique, sûr de lui et sûr de trouver sa place dans le monde [...] s'oppose d'emblée, dans *Woyzeck*, un autre hérisson : celui que quelqu'un a cru voir sur la route, ainsi que le raconte *Woyzeck* à Andres, dans ce qui constitue désormais, depuis la restitution Lehmann, la première scène du drame [...]. Une bête, par conséquent, ou une vision, un effroi – pas une allégorie ou une figure : le hérisson allégorique du fragment devient le hérisson réel du récit, et dans ce transfert, c'est tout le langage qui change. La science raffinée cède le pas à ce qui, au petit bonheur, ne sait que nommer. Et *Woyzeck*, en tant que forme, c'est avant tout l'apparition de cette dénomination chancelante et hagarde qui renverse l'allégorie. (Bailly, 1991, p. 29)

La pièce n'est pas composée à proprement parler de fragments au sens romantique, mais il semble que son organisation se fonde néanmoins sur le principe du fragmentaire, ou plutôt qu'elle se constitue « dans la totalité fragmentaire de son organicité » (Lacoue-Labarthe, Nancy, 1978, p. 65). Les études de Besson ont mis en lumière ces liens qui nouent les scènes entre elles par un système d'échos ou de rebonds subtils, construisant ainsi la progression du drame jusqu'à son achèvement organique.

1.6 Le réel débusqué

L'expérience de Büchner l'engage dans une appréhension ouverte et englobante de la réalité, façonnée par la multiplication des points de vue. « [Son] réalisme, écrit Besson, ne consiste donc pas à utiliser le théâtre pour dire ce qui est, mais à distiller la réalité en petites touches qui, mises ensemble, ébranlent le spectateur et produisent un début de sens. » (2002, p. 291) Matthias Langhoff, pour sa part, compare la dramaturgie de Büchner au modèle de la mémoire par sa manière de restituer les expériences (Langhoff, 1984, p. 75) : théâtre du surgissement et de l'à-coup, leitmotive imprévisibles mais récurrents qui interviennent pour faire sens en dehors des éléments traditionnels du drame. Il

s'agit d'un mode de décomposition du regard qui pose le détail comme étalon de cette dramaturgie. La fragmentation se voit aussi remise en cause, comme le soutient Heiner Müller, au profit de cette nouvelle forme de perception :

[...] le refus de se faire une vision globale, ou une conception du monde, avant d'avoir vraiment vu les choses : une sorte de regard angoissé sur la réalité, parce qu'on ne peut l'appréhender que de façon partielle, On ne voit pas *la* réalité, on voit *de la* réalité, on voit des choses, on voit des situations, on voit des hommes. (Müller, in Besson, 1991, p. 70)

Anatomiste, Büchner se penche sur la vie non pour en contempler le fabuleux fonctionnement - « c'est humilier la vie que de la constituer en objet de lecture ou de contemplation » (Abirached, 1994, p. 334) - mais pour mettre au jour la duplicité de certains systèmes qui prévalent à son époque, et pour développer un mode de compréhension objectif. Or, son théâtre procède de manière comparable, en se penchant sur la réalité pour en dévoiler le caractère trompeur, le relativisme, pour briser les miroirs déformants qui se dressent entre la vie et l'art. L'expérience artistique se nourrit du même esprit d'observation clinique, et présuppose une forme d'objectivité, comme l'écrit Besson. « [L]'œuvre se donne à voir dans sa matérialité, et déploie ses registres de sens afin d'aiguiser le regard du spectateur sur un réel qui ne peut être saisi que de manière plurielle et discontinue » - postulat qui prévaut bien au-delà du drame (2002, p. 314).

On ne le connaît jamais [le réel] que sous forme d'effets (monde physique), de fonctions (monde social) ou de fantasmes (monde culturel); bref, le *réel* n'est jamais lui-même qu'une inférence. (Barthes, 1964, p. 169)

Le diagnostic est en effet unanime : « le réel », aujourd'hui, est occulté. Le constat de l'occultation fonde la détermination des metteurs en scène à provoquer, par le théâtre, l'accès au réel. (Saison, 1998, p. 13)

Le drame de Büchner, habité par un désir de restituer aux êtres « [leurs] tressaillements, [leurs] demi-mots, et tout le jeu subtil et imperceptible de [leur] mimique » (Büchner, 1988, p. 178), convie peut-être précisément aux détours, aux infimes mouvements et aux « effractions » du réel, « inférences » au cœur de la représentation. Entaille précise et ponctuelle dans le réel? Examen au scalpel qui découvrirait le seuil (pluriel et mouvant) de la représentation? Le réel

compris comme existence absolue, opposé à l'illusion, concerne non seulement les mots, mais les choses et l'expérience des choses, la perception du sensible. L'autopsie qui s'engage relève en cela d'une manipulation hasardeuse, elle cherche une ouverture dans la fiction, le point de rupture de la fable.

Je pense que c'est à l'endroit où la fable échoue à nous raconter [le monde], dans cette brèche où elle se trouve confrontée à ses propres limites, qui sont les limites de la fiction, dans l'épuisement de son propre jeu, que le théâtre peut nous dire quelque chose du réel. (Braunschweig, 2007, p. 243)

1.7 Restituer les tressaillements

La lassitude devant les mots, c'est aussi le désir des mots espacés, rompus dans leur pouvoir qui est sens, et dans leur composition qui est syntaxe ou continuité du système.

Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*

L'herméneutique récente nuance l'aspect novateur du drame de Büchner et permet surtout un déplacement de l'attention depuis la forme vers le fond, depuis le caractère fragmentaire et inachevé de la fable vers les dialogues – « signe fracturé » pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Sarrazac (1999) – et vers les discours pluriels (contes, chants populaires, discours bibliques, discours médical, discours politique, etc.) contenus dans le drame. L'hypothèse de Besson invite à se tourner vers les dialogues. Selon lui, « c'est [leur] discontinuité [...] et non l'éclatement de l'action qui donne à la pièce son aspect de fragment et d'inachevé » (2005b, p. 12). En effet, l'absence de transition entre les scènes et le caractère elliptique de toute communication semblent produire des fissures dans la pièce. Les répliques se croisent sans se répondre, ou s'interrompent à mi-chemin. « L'absence d'échange construit entre les personnages, la discontinuité de leur discours est le *symptôme* de leur incapacité à produire une parole qui leur appartienne. » (Besson, 2005b, p. 15) Les discours d'emprunt – extraits bibliques, chants populaires ou contes – interviennent pour

compléter des sentiments à l'état brut, inexprimables autrement que par bribes et impossibles à mettre en mots par les personnages.²¹

Dans *Woyzeck*, la langue est purement matérielle. Elle « n'a que l'apparence du réalisme » et constitue « une des premières manifestations de l'insuffisance du verbe au théâtre » (Besson, 2005b, p. 18). Souvent attribuée – à tort selon Besson – au désir de Büchner de restituer une langue populaire à ses personnages, la forme du langage matérialise plutôt une lutte avec le verbe. Les personnages semblent parfois monologuer; des élisions, interruptions brusques et expressions familières ponctuent leur langage. Et ce langage ne se fait pas oublier; il agit. Toujours en action – endémique, pour filer la métaphore –, il acquiert un caractère performatif. Besson parle d'une « musicalité diffuse » dans la pièce (2005b). Alors que la musicalité et le rythme prennent le pas sur le sens des mots, fait-il remarquer, ceux-ci deviennent parfois simples onomatopées, exclamations ou bredouillements²².

Cette parole « non productrice d'ouvrages poétiques »²³ ne cherche pas la satisfaction esthétique, mais témoigne d'une volonté de libérer une nouvelle

²¹ Est repris ici l'essentiel d'un article de Besson où il développe cette hypothèse et procède à l'analyse des discours (2005b). De nombreux exemples sont donnés où les paroles des personnages s'entrecroisent sans qu'il y ait véritable communication. C'est le cas notamment de la scène entre Marie et le Tambour-Major [H4, 6] :

TAMBOUR-MAJOR – Et toi aussi, t'es un beau brin de femme, sacrebleu, nous allons ouvrir un élevage de tambours-majors. Hein? (*Il l'enlace*)
 MARIE (*contrariée*) – Laisse-moi!
 TAMBOUR-MAJOR – Bête sauvage.
 MARIE (*véhémente*) – Touche-moi, pour voir!
 TAMBOUR-MAJOR – C'est le diable que tu as dans les yeux.
 MARIE – Peu importe. De toute façon, ça revient au même. (Büchner, 2004, p. 30)

²² Bien des exemples de la pièce peuvent illustrer la musicalité et la matérialité de la langue. Les éléments rythmiques et les répétitions sont fréquents. L'article de Besson répertorie les exemples les plus percutants. Ainsi la scène de l'auberge après le meurtre [H1, 17] :

KÄTHE – Sur ta main, qu'est ce que tu as?
 WOYZECK – Moi? Moi?
 KÄTHE – Rouge, du sang (*des gens s'assemblent autour d'eux*).
 WOYZECK – Du sang? Du sang?
 AUBERGISTE – Hou! Du sang! » (Büchner, 2004, p. 47)

²³ L'expression vient de Jean-Luc Nancy, dans un hommage à Philippe Lacoue-Labarthe : « La parole, en effet, non pas la formée et signifiante, mais la formante, l'incantatoire, la bégayante même. La poétique, oui, mais sans poésie, sans poïesis : non productrice d'ouvrages poétiques, mais mimétique seulement de l'inimitable balbutiement infantin. » (Jean-Luc Nancy, 2007, n. p.)

faculté de compréhension. Dans ses *Leçons de Francfort*, Ingeborg Bachmann insiste sur cette visée ou conséquence inhérente d'une transformation du langage. La quête d'une réalité insaisissable dans son ensemble appelle « une pensée qui ne se soucie pas encore au départ de sa direction, mais qui vise la connaissance et veut atteindre quelque chose avec le langage et par le langage » (1986, p. 23).

Avec un nouveau langage on rencontre toujours la réalité là où se produit un saut moral et cognitif, et non là où l'on tente de renouveler le langage en lui-même comme si le langage pouvait faire surgir de lui-même la connaissance et faire connaître de lui-même l'expérience qu'on n'a jamais eue. [...] Un nouveau langage doit avoir une nouvelle démarche et il n'a cette démarche que lorsqu'il est habité par un nouvel esprit. (Bachmann, 1986, p. 22)

Ce « nouvel esprit », que Büchner élabore au fil d'un travail expérimental indépendant, est à même de déstabiliser les discours par sa posture mitoyenne, au carrefour des disciplines et des traditions. Par analogie avec son travail d'anatomiste, il décompose la réalité et en présente les parties non comme les morceaux d'un ensemble dispersé, mais plutôt comme les replis organiques d'un tout insaisissable dans son ensemble.

« Le texte le couteau qui délie la langue des morts sur le banc d'essai de l'anatomie », écrit Müller (2001, p. 116). Pour l'anatomiste, l'ouverture du mort, et la plongée anatomique qu'elle permet, inaugure un espace de parole, la possibilité nouvelle de nommer ce qui échappait au regard. De même dans *Woyzeck*, la mort ouvre un espace de parole. « Le partage qu'elle trace et la finitude dont elle impose la marque nouent paradoxalement l'universalité du langage à la forme précaire et irremplaçable de l'individu. » (Foucault, 1963, p. 201) Hésitante, parfois informe ou au contraire purement formelle, c'est une parole qui tend vers sa limite et entraîne avec elle l'individu qui la porte.

CHAPITRE II

CORPS SOUS INFLUENCE, CORPS SOUS INTUITION

Ils auront beau se chercher avidement les uns les autres : ils ne trouveront jamais que des images parodiques et s'endormiront aussi vides que des miroirs.

Georges Bataille, « L'anus solaire »

Nous sommes des animaux à peau épaisse, nous tendons nos mains l'un vers l'autre, mais c'est peine perdue, nous râpons seulement nos cuirs grossiers l'un contre l'autre.

Georg Büchner, *La mort de Danton*

La communauté des rôles esquissée par Büchner s'obstine à demeurer constellée. D'où la difficulté pour les metteurs en scène de la restituer sans en restreindre les potentialités signifiantes. Dans un espoir d'élucidation, l'autopsie ne parvient pas à extraire les corps étrangers pour retrouver des figures familières. L'échec est assuré par l'altérité absolue. Tout au plus peut-on tirer un trait entre les rôles – entre les pôles – pour relier les points d'une société contingente et fragile.

2.1 Silhouettes ou personnages?

Ombres aux fenêtres, ombres de passage, ombres dansantes. Toutes enrôlées à coup sûr – une troupe? une armée de fantômes? –, dans le meilleur des cas en tant que médecin ou capitaine, dans le pire, à titre de rien, pour éprouver les ambitions des autres. Ces ombres sont-elles seulement personnages? A priori non, à moins qu'un morcellement d'indices puisse éclipser

la désertion d'un tout. Inutile de forcer les sympathies idiosyncratiques, « les fleuves des relations vraiment humaines sont immobiles et morts » (Leiris in Bois, 1996, p. 6). Cette cosmologie distendue ne fonctionne que par échos ou attirances primaires.

Woyzeck en est le centre, le foyer, au sens d'« inflammation », autour duquel se positionnent les autres dont la distance focale détermine le degré de réalité. À proximité, les attributs individuels définissent des caractères. Marie, à l'avant-plan, est un personnage à part entière. Mais l'éloignement du foyer dissipe l'individu et rend les figures floues. Ainsi, Margreth, le Bonimenteur, un Sous-officier, un Artisan et parfois un autre, la Grand-mère, le Juif, des Enfants, un Huissier, un Juge, un Fou forment le défilé des personnages secondaires qui ont peu à voir avec quelque complexité individuelle que ce soit :

Quand elles ne sont pas de simples fantômes, les silhouettes de second plan ne présentent qu'une seule face d'elles-mêmes, celle qui correspond à leur fonction dans la fable. Elles se définissent par leur rôle et leur emploi, et ne peuvent prétendre à une identité propre. (Besson, 2002, p. 275)

Les unes sont des types, caractérisés par leur emploi. Les autres portent un nom, mais demeurent souvent coincées dans les stéréotypes que leur renvoie une société catégorique – le soldat ou le cobaye, la mère ou la putain. Ce sont des rôles qui pourtant échouent dans la rencontre de l'autre, épuisés par les ricochets hasardeux des tentatives d'adresse. Une raison sociale suffit à désigner le Docteur et le Capitaine à qui les impératifs – ironiques ou non – liés à leur noble profession assignent des rôles clairs.

Franz, Marie, Andres, le Tambour-Major, le Docteur, le Capitaine constituent de petites compositions prismatiques où le regard ne se perd jamais : ils traversent sans entrer, complètent leur course à vive allure – comme l'éclair, le tonnerre –, ou lentement, voire mollement – selon la vitesse prescrite. Chacun est un prisme où voir à travers; chacun lorgne son prochain dans l'angle disponible de l'autre. Les croisements n'impliquent que des aires de surface. Le Woyzeck du Docteur est un sujet médical, celui du Capitaine un pauvre homme; Marie y trouve son pourvoyeur, et le Tambour-Major flaire un homme inférieur,

un faire-valoir de l'instant. Combinées autrement, les faces des prismes – visages ou rôles –, remaniées selon les fragments, modifient la trajectoire du regard. Or, un bilan non intrusif tourne en dérision toute tentative d'introspection : même l'observation médicale se donne comme charlatanerie de surface. Si les prismes ne présentent que des surfaces réfractaires, les correspondances sont-elles condamnées à l'échec? Et l'image renvoyée d'un personnage par un autre n'est-elle qu'une imposture sous le règne des prismes menteurs et autres miroirs déformants?

Pour accéder à nous, le personnage en action dispose essentiellement de son langage [...] : le personnage est un être de mots, qui vit à proportion qu'il se dit lui-même à travers des questions et des réponses, des chuchotements et des cris, des épanchements et des silences calculés. (Abirached, 1994, p. 23)

Or, une fois constatée la faillite du langage, demeure l'hypothèse des corps, qui même chez les bêtes établissent des correspondances : le cheval astronomique sait donner l'heure juste. Peut-être faut-il s'en inspirer. Les corps peuvent-ils alors être la dépouille – ou l'épure? – d'une communication? Les personnages semblent coïncider avec le drame dans l'attribution de leurs épithètes : on les dit inachevés, fragmentaires, lacunaires. Ils sont transpercés par la parole qui ouvre des passages, mais ne permet aucun échange de sens¹. Ainsi, l'absence de communication ne freine pas la circulation, mais les voies empruntées sont sans destination.

¹ « La parole n'échange aucun sens, mais ouvre un passage. » (Novarina, Valère, 1999, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., p. 27)

2.2 Woyzeck à assembler

Un homme qui serait seul dans l'univers n'aurait aucun droit, mais il aurait des obligations.

Simone Weil, *L'enracinement*

Woyzeck seul a véritablement l'étoffe d'un personnage : c'est une étoffe pauvre – un haillon – puisque l'homme n'a rien : un vêtement, une croix, un anneau, une image, une bible. « Il aura une mort économique », prophétise d'ailleurs le Juif (Büchner, 2004, p. 41). Le pauvre soldat ne sait pas jouer le jeu de cette société – il n'y voit pas de jeu –, mais il s'acquitte de sa besogne avec essoufflement, acharnement dérisoire quoique nécessaire car, en y pensant bien, le fardeau d'ici-bas vaut peut-être mieux que celui d'en haut : « je crois que si on allait au ciel, il faudrait qu'on aide à faire le tonnerre. » (p. 29) *Que lui vaut son drame et qu'est-il à ce drame? Que lui vaut ce sou supplémentaire alors qu'il s'arrête pour un instant d'apoplexie lucrative? « Woyzeck, il a la plus belle aberratio mentalis partialis, du deuxième type, très joliment caractérisée, Woyzeck, il va avoir une augmentation. »* (p. 33)

De fait, Woyzeck est nu². Et puisque l'habit fait le moine – ou le costume, le personnage – il n'est pas gâté de nature. Ses confidences vont au Capitaine : « mais si j'étais un monsieur, et si j'avais un chapeau et une montre et un habit, et si je savais parler comme il faut, je demanderais pas mieux que d'être vertueux. » (p. 29) Or, la nature l'emporte, celle qu'on ne peut réprimer lorsqu'elle commande. D'instinct, pourtant, elle n'est pas bête; elle requiert l'essentiel. Mais l'essentiel n'est pas invisible pour des yeux... à l'écoute : le Docteur ou un autre verra la bête, la réponse à l'ordre, le manque d'inhibition, d'élégance peut-être. Le comportement de Woyzeck appelle quelques

² Parfois littéralement, comme chez Árpád Schilling. Ailleurs, chez Ostermeier par exemple, il est dénudé dans une scène d'exhibition du « cas » Woyzeck.

remontrances sur les bas usages du corps : « Je l'ai vu, Woyzeck; il a pissé dans la rue, pissé contre le mur comme un chien. » (p. 32)

En revanche, si ce chien, d'un même élan, se met à philosopher, le maître a matière à s'inquiéter de son ascendance. « Qu'est-ce qu'il a dit? Quelle curieuse réponse! Il me rend complètement perplexe avec sa réponse. » (p. 29) À la défense du Capitaine, ne dit-on pas que tout ce qui monte doit redescendre et vice-versa? « Va, maintenant et ne cours pas comme ça; lentement, bien lentement, jusqu'en bas de la rue. » (p. 30)

Vrai, « travailler lui asphyxie la vie, mais s'il s'arrête [Woyzeck] ne peut plus vivre » (Besson, 2002, p. 274). La vie comme expérience asthmatique, ni plus ni moins, ne donne à Woyzeck que le temps de courir entre les corvées, oreilles dressées, flairant au hasard les rumeurs de garnison et vrombissements souterrains – potion olfactive déroutante. Le Capitaine l'exhorte à ralentir – « une chose après l'autre » – thérapeutique déjà trop exigeante pour le soldat empressé. Pourtant, pense le Capitaine, il est étourdissant de trop accomplir dans une même journée, d'autant qu'il faudra bien remplir tout ce « temps monstrueux » à venir (Büchner, 2004, p. 28). « Woyzeck est incapable d'anticiper l'avenir. Tout, pour lui, se décide au présent – dans le présent le plus étroit. » (Dort, 1991, p. 36) Et, conjugué au mode de la survie, le présent constitue une mauvaise charpente aux discours de futur. Car il faut du souffle pour parler d'avenir. En apnée, le souffle est retenu.

Le cheval astronomique est sous la coupe du bonimenteur; son réflexe inouï reste maître d'un homme d'autorité, bien qu'il soit un peu magicien. Woyzeck, lui, est hors de contrôle. Soumis, certes, asservi même, mais d'une servitude effrénée, à couper le souffle à l'occasion. Quels troubles? Quelles absences? « Qu'est-ce que tu as, Franz? » (p. 31) La cause de cette discontinuité, de ces divagations, serait-elle cette « aberratio mentalis » ou encore un autre état d'étonnement dont la science se délecte? L'irrégularité semble un cas dont l'exhibition rapporte davantage que l'étiologie. Les moyens de l'une ne sont pas les moyens de l'autre. En effet, pourquoi chercher la cause d'une anomalie si sa

manifestation comble les spectateurs? Ici, peut-être, le théâtre se pose contre la science. Chose certaine, la baraque foraine du Bonimenteur attire une foule convaincue, alors que dans la cour du professeur³, le sujet Woyzeck ne remue pas si facilement les oreilles : « son pouls est irrégulier, quant à ses yeux... » (p. 81)

Jusqu'où peut-il prendre lui-même au sérieux ces singulières manifestations, ses propres troubles? Quant au rôle du cobaye, il n'écarte pas une part de jeu – un privilège qu'on s'octroie quand on n'a rien d'autre. Woyzeck serait-il riche d'un égarement? Sa folie le mène au plus près d'une certaine lucidité. Les symptômes demeurent énigmatiques; des allusions ambivalentes éveillent la suspicion : un fou de chez Shakespeare se serait-il égaré? Que surprend le Docteur : une folie en liberté ou une sagesse en errance?

La pensée est ce qui est laissé [à Woyzeck] en pâture comme un bloc sans repères, et ceux de la loi particulière n'y peuvent rien : ce qui pense dans la tête de Woyzeck et qui effraie tant autour de lui, c'est la pensée livrée à elle-même, c'est la pensée « errant sous l'impensable » et jetée dans la brutalité de l'absence de la loi. (Bailly, 1991, p. 31)

Or, « le péché est dans la pensée », dit le Robespierre de *La mort de Danton*. Soit! La pensée ne relève pas de l'innocence de la rêverie, mais se pourrait-il qu'une impulsion cérébrale de Woyzeck trouve sa mesure dans la chair? « Que la pensée devienne action, c'est-à-dire que le corps en donne la réplique, ce n'est que hasard. » (Büchner, 1988, p. 121) Le soldat Woyzeck du 2e régiment ne médite pas sur la révolution, il ne conspire pas, il ne philosophe pas. Quoique... « Qu'est-ce qu'il a dit? Quelle curieuse réponse! » (Büchner, 2004, p. 29) Le Capitaine s'inquiète d'une activité par trop intense : « Mais tu penses trop, ça consume, tu as toujours l'air d'être aux abois. » (p. 30) En réalité, se pourrait-il que ce soldat meure de faim et voie double, que son estomac gargouille là où il croit entendre les entrailles de la terre? Comment

³ Conformément à la scène 1 du folio H3 dans l'édition de Besson et Jourdeuil (2004). Les traducteurs ajoutent « [qu']il était courant à l'époque que les professeurs d'université fassent cours chez eux » (p. 80). À noter que la scène d'exhibition médicale ne figure pas dans la version reconstituée.

mesurer les conséquences des essais du Docteur? Une fiction d'affamé voit peut-être le jour sous couvert de folie, effet secondaire inattendu.

Les tâches confiées au soldat sont exécutées séance tenante : l'urgence n'est jamais relative. Elle échappe au discernement. Woyzeck ne fait que passer. Une telle mobilité rend le soldat alerte. Figure ambulante du ministère de l'instant, il ne se pose pas et ne laisse aucune trace. Vite laissé pour compte, Woyzeck profite malgré tout à la science. Andres, lui témoigne encore quelque sympathie. Le Capitaine contourne habilement son existence subjective en communiquant à la troisième personne, une habitude précautionneuse qui fait de Woyzeck un « il » confus.

Il est au centre d'une petite société d'hommes, qui appartient aux hommes, notamment au Docteur et au Capitaine⁴. Offert en partage – un partage consentant, un contrat, une entente, un engagement qui ne se refuse pas –, Woyzeck se met en quatre. Insuffisant, juge la faction? Fractionnez davantage : l'homme s'éparpille ou s'émiette. Son tout est instable, il marche sur un terrain miné. Comment éviter que ces séparations ne soient des désagrégations? Woyzeck est soluble. Il se dissout dans ses actions; il se précipite. Woyzeck est une solution qui traîne son précipité... comme un précipice à sa portée. Il ne traîne pas un boulet – fardeau classique –, mais une surcharge négative, plutôt un vide ou un trou, une petite endémie portative.

Ainsi, suffirait-il à Woyzeck de se montrer troué pour être pointé du doigt? Dans cette société minimale, pas de marginalité souple; le contraire de l'inclusion est l'exclusion. « Un homme placé au milieu des autres est irrité de savoir pourquoi il n'est pas l'un des autres. » (Bataille, 1970, p. 82) Cela explique sa hâte de soldat : à toute vitesse, l'œil étranger remplit la forme d'une silhouette

⁴ Cette propriété marquée de l'univers des personnages – ou plus précisément de l'espace – était centrale dans la mise en scène de la Compagnie Vincent-Jourdheuil en 1973. L'action se déroulait dans un étrange jardin violet où le Capitaine ajoutait régulièrement une plante violette supplémentaire. Le Docteur apparaissait alors comme le second jardinier de cette singulière nature, y déposant une plante (verte cependant) de temps à autre. (Cf. Dort, 1979, p. 162-169) Ailleurs, ce monopole de l'espace est souvent traité de manière plus abstraite, voire symbolique, compte tenu de la multiplicité des lieux dans la pièce.

comme les autres. Élémentaire! C'est une question de *Gestalt*. Qui a dit qu'il courait à travers le monde « comme un rasoir ouvert »? C'est d'une passoire, d'un filet à papillons qu'il s'agit. (Quelque chose pourrait lui échapper.)

2.3 Le tourbillon de Marie

Comment Rosetta [entendue comme Marie] pourrait-elle soupçonner que si l'homme se coupe de la plénitude du réel, c'est par peur du contact; que ses systèmes délirants lui sont inspirés par sa fragilité et par la crainte de la voir en face; qu'exilé de sa totalité par une impitoyable division du travail, blessé, déchiré, il se saoule des plus périlleuses vitesses à seule fin d'échapper à cette « descente aux enfers de la connaissance de soi », sans laquelle pourtant, selon Kant, il n'est pas de raison possible; comment enfin soupçonnerait-elle que celui qui ne se connaît pas lui-même ne peut connaître une femme?

Christa Wolf,
« Rosetta sous ses multiples noms »

Tes yeux dans le malheur ouvrent la double brèche.

Louis Aragon, « Les yeux d'Elsa »

La lune? Les lèvres? La robe? Pourquoi pas⁵? Rouge, Marie! Une écarlate ordinaire qui passe et qu'on aperçoit. Qui accroche l'œil comme un hameçon, accroc de routine pour un tambour-major phalocrate, atteinte douloureuse pour un amateur. Rouge coquelicot : se fanera bien vite si on le cueille, mauvais proverbe d'amour pour une courte floraison. Or, que faire pour capter l'incident, capturer l'apparition? « Pourquoi ne puis-je étreindre en moi ta beauté toute

⁵ Les exemples ne manquent pas dans les mises en scène. Marie a une robe rouge dans le spectacle de Wilson (fig. B.8); chez Ostermeier, elle porte une veste Adidas rouge (fig. B.2); dans la dernière mise en scène de Braunschweig, ses bas sont rouges, etc.

entière, l'absorber complètement?», demande Danton à Marion (Büchner, 1988, p. 115). Il ne s'agit plus de Marie, bien sûr, mais il pourrait y avoir double ou doublon.

Woyzeck, de même, voudrait absorber Marie, mais sa puissance d'absorption semble insuffisante – une nutrition carencée le laissant affamé mais sans appétit. Il élimine autrement, par « un beau meurtre », et laisse les flots compléter le travail d'absorption. C'est une mise en abîme, d'un tourbillon avalé par un autre. Cette nature est partagée par Marion : « qui peut aller contre », demande-t-elle⁶? Or, Marie n'a pas la conscience tranquille, et la formule peu biblique d'une Marion lui semblerait douteuse – pour ne pas dire scandaleuse : « celui qui jouit le plus prie le plus. » (p. 36)

Le péché n'est pas une simple soustraction par la prière. Des *Je vous salue Marie* additionnés *ad nauseam* rivalisent avec les vœux pieux. Un salut tout bonnement nominal favoriserait Marie mais laisserait perplexes les personnages sans nom. Au final, le ciel ne se gagne peut-être pas à coup d'expiation des jouissances. L'ombre qui plane ne vient pas d'en bas quoi qu'en pense Woyzeck. Tout est écrit dans la Bible, et Marie sait lire : le discours du pauvre, le discours du juste; le châtement de la putain et même sa rédemption.

L'espoir s'apprivoise donc, au gré du désir, malgré le désir. Marie à la fenêtre pourrait se jeter au sol, si on en croit une voisine aux formulations tranchantes. Mais le désespoir, déjà, semble un sentiment étouffé; la mélancolie est un luxe réservé aux hommes distingués, au capitaine des armées par exemple. Reste une petite détresse de l'âme qu'un roulement de tambour pourrait faire oublier. Une percussion qui élance, une pulsion sur mesure, qui s'inscrit d'instinct dans la partition.

⁶ Marion, dans *La mort de Danton* : « Mais je devins comme un océan qui engloutissait tout dans un tourbillon toujours plus profond. Je n'avais plus qu'un seul contraire, les hommes se fondaient tous en un seul corps. C'était ma nature, qui peut aller contre? » (Büchner, 1988, p. 115)

Dans ce monde-ci, la femme est fragile, elle oscille, menace de se briser ou de déferler. L'assaut de la médecine clinique n'a pas encore dissipé les préjugés et traditions anciennes d'une conception où femme et pathologie sont synonymes. Marie tanguent naturellement, dans une danse atavique. Caractérisée par une « sensualité simple », elle partage avec Woyzeck la « peur de l'asphyxie ». Sa danse est une inspiration, une respiration profonde qui dilate l'inquiétude. Les airs sont familiers, les pas de danse connus par cœur. Marie sait qu'« une femme est un être que la nature fait toujours marcher à côté d'un précipice prêt à l'engloutir » (Chambon de Montaux in Azouvi, 1981, p. 37). Marie se sait en équilibre fragile et précaire. Sa danse est une danse d'évitement.

Elle voudrait bien cependant un peu de clinquant pour aller au bal, un peu de ce qui en met plein la vue pour pas grand-chose. Les boucles d'oreille offertes par le Tambour-Major rencontrent sa ferveur : « ce que ces pierres brillent! » (p. 27) Mais ce qui brille peut aussi chuter. Un vertige pourrait accompagner l'attrait du butin. Marie n'est pas à l'abri des corruptions. Le risque assure toutefois sa part de bénéfice : une licence qui permet de rêver.

Pour parler comme une certaine justice, elle vit comme Woyzeck à la lisière du crime. Cette lisière renferme en elle un espace de liberté. On vit durement mais le plus possible conformément à ses dispositions naturelles et ce droit de vivre librement est accepté par tout le monde. (Langhoff, 1994, p. 151)

Or, l'usage du rêve ne suffit pas à surpasser l'exiguïté d'une chambre misérable, ni à étendre du ciel sur les murs et hausser les plafonds bas. La lucarne de cet univers étriqué donne malencontreusement sur un domaine plus vaste, proche mais hors de portée :

Nous autres, on n'a qu'un petit coin sur la terre et un petit bout de miroir, et pourtant j'ai une bouche aussi rouge que les grandes madames avec leurs miroirs de haut en bas et leurs beaux messieurs qui leur baisent les mains; je ne suis qu'une pauvre femme. (Büchner, 2004, p. 27)

« Une pauvre femme » a peu de gouverne sur son devenir, et en apparence très peu d'impact sur le destin des autres. Elle est tout au plus un agent perturbateur rêvé, ou un bouc émissaire parfait pour les égarements des uns et des autres, pour justifier une attirance irrépressible, un concubinage ou un

meurtre par exemple. « Féminité : fourre-tout causal, *circulus vitiosus*. [...] Fourre-tout chaotique et fantastique des causes, encore, encore. Dissémination de la causalité. » (Didi-Huberman, 1982, p. 74)

Alors que les hommes évoluent dans la sphère du social, voire du politique, la femme est réduite aux limites implicites du territoire de l'intime : sexualité, séduction, maternité. Et comme Marie ailleurs – ici Margreth, là Rosetta et Marion – toutes se meuvent dans l'aire restrictive du corps et des sens, dans l'espace immédiat du partage exclusif.⁷ Ses réserves violées, dans le cas d'un adultère par exemple, la femme se retrouve dans une zone d'ombre, où son identité sociale se crée et se détruit concurremment.

« Vous êtes jaloux du lait de nos seins et cela fait de vous des bouchers », dit un personnage féminin chez Müller⁸ (1982, p. 148). Il eût fallu, *juste pour voir*, faire passer la Marie de *Woyzeck* par la plume müllérienne afin d'en tirer, peut-être, quelque femme-kamikaze, une accoucheuse révolutionnaire dont les cuisses eussent été le repaire d'une action terroriste par exemple. Or, l'esprit subversif intrinsèque de ce « repaire » – de l'ancre de Marie par extension – suppose une charge symbolique, un potentiel de déflagration à la fois séduisant et répulsif.

⁷ Une exception chez Büchner vient confirmer la règle : la Lucile de *Danton* qui, dans une tentative absurde et désespérée, s'engage sur la voie politique – une impasse – en criant : « Vive le roi! » (Büchner, 1988, p. 163.)

⁸ Il s'agit en fait d'une réplique de Valmont jouant la Merteuil dans *Quartett*. Or, il semble que cette réplique aurait tout aussi bien pu venir de Médée (*Matériau-Médée*), ou d'Ophélie jouant Électre dans *Hamlet-Machine* : « Je change le lait de mes seins en poison mortel. Je reprends le monde auquel j'ai donné naissance. J'étouffe entre mes cuisses le monde auquel j'ai donné naissance. [...] Quand elle traversera vos chambres avec des couteaux de boucher, vous connaîtrez la vérité. » (1985, p. 80)

2.4 Le Tambour-Major : battre la (dé)mesure

Leur chef, un gosse d'une maigreur de dégénéré. Avec le visage hargneux d'un poisson (de temps à autre il se retournait pour aboyer des commandements, il râlait), marquait la mesure avec une longue canne de Tambour-Major. D'un geste obscène, il dressait cette canne, pommeau sur le bas-ventre (elle ressemblait alors à un pénis de singe démesuré, décoré de tresses de cordelette de couleur); d'une saccade de sale petite brute, il s'élevait alors le pommeau à hauteur de la bouche. Du ventre à la bouche, de la bouche au ventre, chaque allée et venue, saccadée, hachée par une rafale de tambours. Ce spectacle était obscène. Il était terrifiant : si je n'avais disposé d'un rare sang-froid, comment serais-je resté debout regardant ces haineuses mécaniques, aussi calme que devant un mur de pierre. Chaque éclat de musique, dans la nuit, était une incantation, qui appelait à la guerre et au meurtre.

Georges Bataille, « Le jour des morts »

L'homme au tambour est un rustre, prêt à percuter le « gaillard » qui se tiendrait sur sa route. « Moi, je suis un homme! [...] un homme je dis», rappelle-t-il (Büchner, 2004, p. 40). Figure monolithique, emblème de la force musculaire et de la virilité, le Tambour-Major est une parodie. Au sommet hiérarchique d'une pyramide dérisoire campée sous le seuil du pouvoir, le tambourineur des armées conclut au schnaps toutes ses transactions musculaires. « L'eau de vie donne du courage! » (p. 41) Irait-il jusqu'à puiser dans une bouteille le secret de sa gloire?

« Comme un taureau », « comme un lion » : la mascarade commence avec le bal des animaux. « Et quand le dimanche [il a] le grand plumet et les gants blancs, tonnerre de Dieu, [...], le prince dit toujours : ça alors c'est un gaillard. » (p. 30) Le tas de muscles n'a de mots que pour le corps; l'esprit rivaliserait-il avec une caisse claire? L'homme a du rythme, de la cadence. Prêt à ouvrir une

fabrique d'alter ego sans pareils, il scrute en Marie son capital de productivité : « Diablesse, bonne pour la reproduction de régiments de cuirassiers et un élevage de tambours-majors. » (p. 25).

Une disposition partagée apparente Marie et le Tambour-Major : « ce ne sont pas les mots, mais bien les corps qui les portent l'un vers l'autre » (Besson, 2005, p 14). Leur rencontre s'accomplit avec force et immédiateté, à l'exemple du crime qui suit, comme si elle en était la préfiguration. « Le coït est la parodie du crime. » (Bataille, 1970, p. 79)

En guise de modèle d'exécution, Woyzeck suggère une espèce plus élémentaire que les totémiques taureaux et lions : « Ils vous font ça sur la main, comme des mouches. » (p. 38) L'image est peu flatteuse mais convient pour illustrer la frivolité et la petitesse d'une collision instinctuelle.

Lorsque les mouches sont au repos règne sans partage l'indifférence des sexes, les mâles étant incapable de reconnaître les femelles. Mais cette indifférence des sexes cesse dès lors que la mouche femelle prend son vol, un charme indéfinissable se dégage d'elle, un charme auquel aucune mouche mâle ne résiste. Et c'est la copulation en vol. (Jourdeuil, 2002, p. 7)

2.5 La poétique du précipice

Chaque homme est un gouffre. On a le vertige
quand on regarde dedans.

Georg Büchner, *Woyzeck*

La séduction parachevée par Woyzeck est sans équivoque. Elle expulse les sujets, Marie et Franz, hors du régime des apparences, et les renvoie à leur état de mortels sans autre forme de procès. L'instinct, avec ses risques d'instabilité, devient alors la seule vérité, une vérité inscrite dans la chair. La séduction, écrit Jean Baudrillard glosant dans son commentaire du *Journal du séducteur* de Kierkegaard, s'achève à la manière d'un crime.

Il y a quelque chose d'impersonnel dans tout processus de séduction, comme dans tout crime, quelque chose de rituel, de suprasubjectif et de

suprasensuel, dont l'expérience vécue, du séducteur comme de sa victime, n'est que le reflet inconscient. Dramaturgie sans sujet. Exercice rituel d'une forme où les sujets se consomment. C'est pourquoi l'ensemble revêt à la fois la forme esthétique d'une œuvre et la forme rituelle d'un crime. (Baudrillard, 1979, p. 137)

Ainsi, Woyzeck et Marie – instables, fragilisés, fragmentaires – accomplissent une forme « esthétique » et « rituelle » qui leur est extérieure. Pire, cette forme leur échappe. « Quelque chose » agit pour prolonger la séduction jusqu'à l'acte ultime. « Qu'est-ce ce qui en nous fornique, ment, vole et tue », demandait Danton? (Büchner, 1988, p. 133) L'instinct n'est-il pas le seul guide des simples? Et la pulsion – une pulsion qui entaille – n'est-elle pas leur seul recours?

Tout semble indiquer un motif récurrent. Des personnages troués par la parole mettent la puce à l'oreille. Marie marche sur un sol incertain, prêt à l'engouffrer, à avaler la femme dans un tourbillon. Ce sol où elle danse – parquet au bord de l'effondrement – est une véritable piste de danse où honorer les invitations. Une avance suffit à creuser un précipice à la portée d'une femme. Woyzeck, portant le sien comme un fardeau négatif, n'est pas immunisé contre les effets de la chute. L'instinct, ce guide élémentaire, peut donc ouvrir une faille dans laquelle s'engouffrer. Il présente des qualités hautement faillibles.

Quoi de plus contagieux que le trou, qui procède par retrait, non par supplément : contagion négative d'un motif concave, où se dissout le modèle *holiste* de l'œil occidental. Si le trou est iconoclaste, c'est moins de rompre (une harmonie) que d'interrompre (un fonctionnement). De ce terrain vague, infesté de connotations négatives (le trou a mauvaise presse), suinte la conscience malheureuse d'un *envers* du décor (du visible). Quelque chose est là derrière, qui ronge la belle ordonnance des formes catégoriques à quoi se reconnaît une œuvre d'art. Le trou n'est jamais qu'une métaphore. Il met en abyme – abîme – le vertige cannibale de sa *propre* dissolution. (Michel, 2001, p. 14)

« [T]u es belle comme le péché », dit Woyzeck à Marie (Büchner, 2004, p. 31). Mais « quelque chose est là, derrière »... Comme une Vénus, Marie dissimule un revers sombre par-delà sa beauté. Les charmes de la féminité ne peuvent prétendre être isolés définitivement du plaisir et des interdits qu'ils suggèrent. Le paradigme de la beauté et de la pureté de Vénus annonce des

pièges de nature contradictoire. Une dialectique fondamentale opère comme une opposition féconde, révélatrice : Vénus céleste dévoile une Vénus vulgaire, une Vénus cruelle. La splendeur lisse des apparences éveille le désir d'ouverture et de souillure – souillure de la chair, ouverture des viscères.⁹

Ainsi, tachée par le sang rouge de ses entrailles, Marie repose sous le regard anatomique de la mort, *une mort qui baptise aussi* : Marie devient Vénus quand se révèle « l'envers du décor ». Mais, déjà auparavant, Marie sème les indices de sa « propre dissolution ». Le Tambour-Major flaire l'horizon creux de sa proie : des yeux noirs « comme si on regardait dans un puits ou dans une cheminée » (Büchner, 2004, p. 25). Quand elle ouvre la bouche, aucune alerte ne la sauve. « Marie, chante-nous quelque chose ! », implorent les enfants du quartier (p. 44).

Cri ou chant. Ça ne change rien. Qu'elle crie ou chante, la déesse ouvre la bouche. Et les ténèbres s'y engouffrent. Peu importe ce qu'elle fait de son buccal orifice. Ce qui compte n'est pas le discours, même pas le phonème, encore moins le son. Mais le vide : ce trou *noir* au bas du visage. Béance de la forme. Faillite de la norme. (Michel, 2001, p. 18)

La beauté de Marie est indicielle, elle laisse présager son sort cruel. Retournant le drame sous l'angle du personnage, des repères marquent et entaillent son effondrement. Sous lui, Woyzeck entend gronder; le sol est creux. Le motif concave est envahissant, depuis les dialogues jusqu'aux personnages. Le monde qui s'ouvre grand devant eux s'ouvre sur le vide. Une poétique du précipice se dessine, révélant, cette fois, les symptômes d'une ruine.

⁹ Cf. Didi-Huberman au sujet de l'opposition entre Vénus céleste et Vénus vulgaire dans son analyse de *La naissance de Vénus* de Botticelli : *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté* (1999), coll. « Le temps des images », Paris, Gallimard.

2.6 Le drame sous observation

Mais ce regard, c'est une conservation, une garde, une mise en garde, au sens de l'allemand ou de l'anglais : *warter, to ward*. Créer des images, c'est s'en faire le gardien. C'est un travail de remémoration et de surveillance. Le monde existe aussi longtemps que je le tiens sous mon regard et que je n'oublie pas de retourner vers lui mon regard.

Jean Clair, *L'an 1895 : d'une anatomie impossible*

Le Capitaine ne peut plus voir la roue d'un moulin sans devenir mélancolique : « Docteur, les chevaux m'angoissent complètement, quand je pense que ces pauvres bêtes sont obligées d'aller à pied. » (Büchner, 2004, p. 34) Il est atteint d'« un état psychotique, d'une mélancolie profonde, d'une angoisse » (Besson, 2002, p. 285) qui le tourmentent et dont il ne cesse de faire état devant Woyzeck ou le Docteur, moins dans l'espoir d'obtenir quelque salut, que pour se livrer à ses épanchements.

Le Capitaine fait figure d'anti-modèle romantique. Les Romantiques ne sont pas des mélancoliques. Chez eux, la propension à la mélancolie et aux états d'âme est transformée en force tournée vers l'avenir. Chez le Capitaine, elle installe une grisaille de l'existence qui rend le temps « monstrueux ». Le vent souffle – un vent du « sud-nord » comme le croit Woyzeck – qui lui « fait le même effet qu'une souris »; il est « saisi d'angoisse » pour le monde (p. 28).

Le statut du Capitaine est pourtant respectable. Il incarne à la fois l'armée et le pouvoir, cette structure rigide dont Woyzeck souffre l'autorité. Son rôle est métonymique. Il est le « représentant d'une structure féodale dont le pouvoir est fondé sur l'armée, la morale et la religion, une classe encore puissante en Allemagne mais dont s'amorce le déclin » (Besson, 2002, p. 285). L'essoufflement du pouvoir est perceptible dans l'aveu, par le Capitaine, de sa propre vulnérabilité. Il se tourne même vers le Docteur pour trouver un peu de

réconfort. Erreur sur la personne : en lieu et place, il reçoit du personnage bouffon une sentence fatale.

DOCTEUR – Hum, bouffi, gras, cou épais, constitution apoplectique. Oui, Capitaine, vous pouvez attraper une apoplexia cerebialis, mais vous pouvez peut-être ne l'avoir que d'un côté, et alors être paralysé de ce côté, ou encore dans le meilleur des cas vous aurez le cerveau paralysé et pourrez seulement continuer à végéter, voilà à peu de chose près vos perspectives pour les quatre semaines à venir. (Büchner, 2004, p. 34)

Rien, en somme, pour calmer la panique du Capitaine qui, moins crédule que Woyzeck, sait relativiser les diagnostics du Docteur baptisé « clou de cercueil » (p. 35). Il ignore toutefois comment apaiser son angoisse existentielle nourrie par un amour-propre certain. Une forme de lucidité le sauve de l'aveuglement égotiste; ni son pouvoir ni son statut social n'arrivent à lui donner l'illusion de contrôler les éléments qui l'entourent. Devant les observations du Docteur et les réflexions pessimistes de Woyzeck, il se sent pris de vertige. Pour éviter de sombrer, il ressasse un discours d'apaisement : « Un homme bien est reconnaissant et tient à la vie, un homme bien n'a pas de courage! Une canaille a du courage! Je ne suis allé à la guerre que pour me conforter dans mon amour de la vie. » (p. 36)

Or, l'exercice de la pensée – surtout comme le met en pratique un simple soldat – semble à chaque fois ouvrir des plaies dans son esprit, des plaies susceptibles de semer un doute douloureux. Pourtant, si le Bonimenteur dit vrai, le soldat n'est pas à craindre, pas plus qu'un animal de foire, pas plus qu'un petit singe savant. « Le singe est soldat déjà, ce n'est pas encore grand-chose, le degré le plus bas du genre humain! » (Büchner, 2004, p. 25)

Et en effet, la servitude de Woyzeck – servitude proprement féodale – rappelle le sort de l'animal. Un phénomène de « bestilogie » comme en révèle la baraque foraine. À la merci du Capitaine et du Docteur, son corps ne lui appartient plus tout à fait. Il est pris dans l'engrenage de cette « machinerie du pouvoir » décrite par Foucault :

Le corps humain entre dans une machinerie de pouvoir qui le fouille, le désarticule et le recompose. Une « anatomie politique », qui est aussi bien

une « mécanique du pouvoir », est en train de naître; elle définit comment on peut avoir prise sur le corps des autres, non pas simplement pour qu'ils fassent ce qu'on désire, mais pour qu'ils opèrent comme on veut, avec les techniques, selon la rapidité et l'efficacité qu'on détermine. (Foucault, 1975, p. 162)

Le Capitaine tente de régler la vitesse des déplacements du soldat. De son côté, le Docteur établit parfaitement son régime alimentaire. Chacun d'eux exaspère la carcasse du cobaye pour obtenir quelque service immédiat, mais plus encore, à terme, une machinerie efficace qui les soulagerait de leurs propres tâches, de leurs propres angoisses et insatisfactions. Dans cette tentative fantasmagorique de réaliser la machine parfaite, une violence sans scrupules est faite au corps de Woyzeck livré en démonstration perpétuelle. Rappelant les expériences menées par Charcot à la Salpêtrière, Didi-Huberman qualifie de « problème phénoménologique crucial » le regard jeté sur le corps d'autrui, sans respect pour « l'intimité de sa douleur ».

C'est un problème politique, celui de *l'intérêt spectaculaire* payé par le regardé pour l'« hospitalité » (la capitalisation hospitalière) dont il bénéficie en tant que malade. C'est le problème de la *violence du voir* dans sa prétention scientifique à l'expérience sur les corps. Et que cette expérience sur les corps soit faite pour rendre visible d'eux quelque chose, leur essence, cela n'est donc pas douteux. (1982, p. 13)

En traitant Woyzeck comme un cas pathologique, le Docteur et le Capitaine à sa suite se défendent de toute violation : après tout, il en va de l'intérêt de leur protégé. Dans cette approche du corps de Woyzeck, la « violence du voir » est exacerbée par l'ajout de témoins passifs dans plusieurs scènes. Le voyeurisme renchérit sur les rapports de pouvoir entre les uns et les autres par le silence consentant des témoins.

La narration par Woyzeck de ses symptômes, impressions et expériences est prise en compte par le Docteur plus que son corps lui-même, qui ne subit pas d'examen complet et systématique (le Docteur prend à l'occasion son pouls). L'observation du corps renvoie moins à une pratique diagnostique qu'à la simple exhibition, que suffit à légitimer l'aura scientifique du Docteur.

Dans la perspective du patient, Woyzeck est limité par sa condition sociale, son langage modeste et son vocabulaire pauvre. « [É]tant présenté comme un sujet misérable et corvéable à merci, la question des conditions de vie constitue le point focal de la pièce », selon Besson (2002, p. 273). La folie et le vertige du soldat apparaissent comme une fatalité de son indigence et constituent une dimension culturelle de sa maladie, qui n'est point prise en compte par le scientifique. De toute évidence, il est avide de découvertes plus extravagantes que les seules conséquences de la pauvreté et de l'ignorance. Le soldat se trouve dans une double situation d'infériorité. Il fait partie de la plus basse couche de la société tout en étant en position de soumission au sein de l'armée.

Seconde moitié du XVIIIe siècle : le soldat est devenu quelque chose qui se fabrique; d'une pâte informe, d'un corps inapte, on a fait la machine dont on a besoin; on a redressé peu à peu les postures; lentement une contrainte calculée pour chaque partie du corps, s'en rend maître, plie l'ensemble, le rend perpétuellement disponible, et se prolonge, en silence, dans l'automatisme des habitudes. (Foucault, 1975, p. 159-160)

Pour le Docteur comme pour le Capitaine, cette disposition malléable du soldat Woyzeck est certes prise pour acquise, elle paraît même être la condition sine qua non qui permet au pauvre homme de graviter autour d'eux. La singularité de son « cas » l'isole cependant de la masse, lui assure une individualité en tant que sujet. Il fait figure d'exception, entretient le doute scientifique par son étrangeté, et déjoue le sens commun, pareil au cheval astronomique de la baraque. Celui-ci subit d'ailleurs une campagne d'exhibition qui rappelle celle encouragée par le Docteur.

Le Docteur et Le Bonimenteur complètent ensemble une image du savoir fondée à la fois sur l'observation dite scientifique et sur l'observation spectaculaire. La curiosité de l'enquête ne laisse ainsi rien échapper, le naturel et le surnaturel ne pouvant à coup sûr qu'apporter la gloire aux auteurs de ces expositions consécutives. Ainsi, la scène du Bonimenteur semble prendre le relais de la démonstration du Professeur.

Le « cas » Woyzeck est aussi bien objet de curiosité que « numéro », numéro de cirque, de foire ou de laboratoire... Les requêtes du Docteur au

cobaye – autant dire ses ordres – font écho aux commandes du Bonimenteur. Pourtant, le Docteur a des ambitions hautement scientifiques, et des intentions tout aussi pétulantes : « il y aura une révolution dans la science, je la ferai exploser » (Büchner, 2004, p. 32).

Connaître la vie n'est donné qu'à un savoir cruel, réducteur et déjà infernal qui la désire seulement morte. Le regard qui enveloppe, caresse, détaille, anatomise la chair la plus individuelle et révèle ses secrètes morsures, c'est le regard fixe, attentif, un peu dilaté, qui, du haut de la mort, a déjà condamné la vie. (Foucault, 1963, p. 175)

La restitution de l'homme dans ses moindres tressaillements, telle que la souhaitait Büchner, n'est pas une promesse d'unité, de complétude absolue, ou de synthèse individuelle. Explosion, dissolution, émiettement. *Woyzeck* est le lieu d'une anatomie produite dans un large spectre par des corps étrangers, diffus. L'intégralité est à chercher dans les signes d'une disparition prochaine, d'une déflagration possible ou probable des corps. La vie révélée préfigurant la mort à venir, porter un regard détaillé sur les personnages du drame revient à pratiquer une autopsie, à « condamner la vie ».

CHAPITRE III

DANS L'ARÈNE LABORATOIRE

Dans son inachèvement, avec ses redites et ses manques, ce vieux *Woyzeck* apparaît comme le texte dramatique moderne par excellence : un texte qui exige de la scène la plus grande disponibilité et qui a besoin qu'elle comble ou qu'elle expose ses trous et ses raccourcis.

Bernard Dort, *Le spectateur en dialogue*

L'image bienveillante de « ce vieux *Woyzeck* » à la mémoire incertaine semble caduque ou défraîchie, trop généreusement ouverte peut-être, ou encore teintée d'un certain romantisme en regard des connaissances actuelles. Elle subsiste néanmoins, tout comme cette idée tenace d'un matériau brut, d'une friche, d'un ensemble fragmentaire à assembler. Aussi les metteurs en scène de *Woyzeck* voient-ils une urgence à se positionner quant à ce matériau – son épaisseur, ses couches, sa morphologie – et d'entrée de jeu à prendre parti pour l'une ou l'autre des interprétations dès le choix ou l'établissement d'une version scénique.

3.1 Les mises à l'épreuve

Toutes considérations faites jusqu'ici sur le matériau textuel de Büchner ne semblaient impliquer le théâtre et la représentation que sur le plan dramaturgique, en dépit ou aux dépens des expériences sur le plateau. Mais sans doute faut-il convoquer quelques mises à l'épreuve scéniques pour observer de plus près les concrétisations de ces virtualités, et considérer quelques voies possibles empruntées par des metteurs en scène. Un prétexte, en somme, pour

prendre en compte un échantillon de la théâtralité au sens où l'entendait Barthes – « le théâtre moins le texte » – générée par *Woyzeck* dans le paysage du théâtre actuel. Trois spectacles donnent matière à l'exercice, trois réalisations puisées des parcours auxquels elles appartiennent, sans que soit nié ou négligé le travail en aval. Après tout, l'autopsie est une opération post-mortem qui engage un regard déjà tourné vers l'avenir, un regard sur le spectacle plutôt que sur sa genèse.

Les libertés dramaturgiques prises par chacun des metteurs en scène jouent du fragment comme d'une puissance d'attraction ou d'un principe de contradiction. Thomas Ostermeier et son dramaturge composent un scénario silencieux en guise de « remplissage » entre les fragments. Árpád Schilling greffe des poèmes de sensibilité analogue au texte de Büchner. Robert Wilson semble mettre en échec le fragmentaire en rétablissant la lisibilité de la fable. La logique du fragment est-elle exaltée ou contredite, à travers les expériences scéniques? Y a-t-il une adéquation entre la forme présumée de la pièce (ou l'idée que s'en fait chacun) et la forme du spectacle?¹

Quel espace les mises en scène ménagent-elles à la langue de Büchner? Et à l'inverse, quelle distance établissent-elles avec ses mots²? Le jeu physique des acteurs de la Schaubühne domine le spectacle d'Ostermeier. Plusieurs tableaux sans paroles sont ajoutés alors que le texte dit est souvent parasité par du bruit ou de la musique. Wilson épure le texte radicalement en ne conservant qu'un nombre restreint de scènes. Les chansons de Tom Waits et Katherine Brennan superposent un univers distinct, relayé par la voix éraillée des chanteurs. Au-delà de la gestuelle hiératique et anguleuse à la base de son esthétique, Wilson fabrique d'étranges figures animées, dont les mouvements et gestes empruntent

¹ Pour l'ordre des fragments dans les spectacles, voir le tableau en appendice (app. A).

² Une distance supplémentaire avec le texte s'établit d'ailleurs, peut-être, devant un public étranger à la langue de représentation. Le spectacle d'Ostermeier (créé à Berlin) est présenté en allemand surtitré pour un public étranger; le « cirque » de Schilling se déroule en hongrois avec surtitres lors des tournées; pour son spectacle (créé au Danemark), Wilson dirige des acteurs danois dans leur langue d'origine, à l'exception des chansons interprétées en anglais.

au grotesque. Schilling conduit une expérience plus charnelle, plus brute. Les corps sont poussés à leur limite; le texte est chuchoté, crié ou amplifié, ou littéralement vomi. Au premier abord, une hypothèse se dessine naturellement : celle du corps comme principe premier des mises en scène. Elle invite donc à se pencher sur le traitement qui lui est chaque fois réservé.

Outre ces questions, induites par le laboratoire *Woyzeck*, l'orientation des spectacles détermine l'axe d'analyse choisi pour chacun. Demeurant donc dans les limites imparties par ce travail, l'analyse n'entend pas rendre compte de manière exhaustive des spectacles, pas plus qu'elle ne prétend en dégager toutes les composantes. Un choix sélectif oblige à des renoncements, aussi doit-on accueillir les options retenues comme des propositions partiales et partielles.

3.2 L'atelier social de Thomas Ostermeier

Toutes choses n'étaient-elles pas destinées à l'embrasement, flamme et tonnerre mêlés, aussi pâle que le soufre allumé, qui prend à la gorge. Une hilarité me tournait la tête : j'avais à me découvrir en face de cette catastrophe une ironie noire, celle qui accompagne les spasmes dans les moments où personne ne peut se tenir de crier. La musique s'arrêta : la pluie avait cessé.

George Bataille, « Le jour des morts »

La mise en scène allemande a exalté jusqu'à l'excès l'idée de fragment, à travers sa tendance à la déconstruction³. Aussi pourrait-on penser que cette orientation récurrente aurait conduit de nombreux artistes à empoigner *Woyzeck*, l'œuvre étendard du fragmentaire, pour en célébrer le morcellement. Or,

³ « Le principe fondamental de [Frank Castorf et Christophe Marthaler], les collages de fragments, constitue peut-être le seul moyen de rendre compte artistiquement de la perception d'un monde radicalement atomisé, brutal et privé de sens. Ils communiquent une expérience : on ne peut embrasser du regard les causalités sociales, économiques et culturelles aujourd'hui, si tant est que celles-ci existent encore. » (Engelhardt, 2004, p. 68) Cf. aussi à ce sujet l'ouvrage de Maryvonne Saison (1998).

nombreux sont les metteurs en scène qui se détournent des auteurs dramatiques pour privilégier des matériaux de création – littéraires ou non – en marge du théâtre, plus à même de rendre compte artistiquement de la réalité du monde actuel. Très critique à l'égard de cette tendance radicale, Thomas Ostermeier se pose sinon en détracteur, du moins manifestement en résistant devant un théâtre qu'il juge sévèrement.

Le théâtre postdramatique correspond à une époque décadente et rassasiée, qui est aujourd'hui révolue. Le spectateur que j'étais au début des années 1990, à Berlin, n'en pouvait plus du cynisme de ce théâtre qui se faisait par exemple à la Volksbühne, que la critique définissait comme « déconstructiviste » et qui considérait que les « grands récits » n'avaient plus rien à nous dire. Toute une génération de jeunes dramaturges à laquelle j'appartiens a alors commencé à refuser ce nihilisme théâtral et à cesser d'aborder la scène comme un espace de performance ou d'installation plastique où s'abolit l'acteur, pour replacer au contraire l'histoire et le personnage au centre du discours scénique, sans pour autant se tourner vers l'académisme. (2006, p. 53)

Pour Ostermeier, le texte doit être maintenu comme lien au monde. Comment, alors, situer la pratique de ce metteur en scène qui croit toujours au pouvoir des textes? Quel sort réserve-t-il aux lambeaux de la modernité, aux ferments de la postmodernité? Essentiellement contemporain, engagé avec vélocité et puissance dans un présent « qui marque la chair », Ostermeier ne s'affirme pas dans la rupture, mais dans le legs sélectif, dans un affranchissement sinon souverain, du moins insoumis.

Lui qui pense le théâtre à « l'ère de son accélération »⁴ est passé en quelques années des bancs d'école à la direction de la légendaire Schaubühne am Lehniner Platz. Trois raisons principales lui valent cette ascension fulgurante : ses mises en scènes remarquées à la Barake, puisant dans un répertoire de l'extrême contemporain; sa collaboration avec les jeunes auteurs allemands et étrangers, notamment Marius von Mayenburg; son application remarquée de la biomécanique de Meyerhold dans ses premiers spectacles, notamment *Homme*

⁴ « Le théâtre à l'ère de son accélération » est le titre d'une conférence que Thomas Ostermeier donna en 1999 à la Schaubühne, mais aussi une expression qu'il se plaît à employer fréquemment en entrevue.

pour homme. Son incursion dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes (Avignon, 2004), pas plus que son arrivée à la direction du grand théâtre berlinois, n'est pourtant ni triomphale ni consensuelle.

Büchner n'est pas inopinément son auteur favori⁵. Il voit en *Woyzeck* le premier drame social. La pièce offre, selon Ostermeier et son dramaturge Marius von Mayenburg, quatre fronts possibles sur lesquels engager leur art : le laboratoire, l'individu, la métaphysique, la question sociale. Le dernier sera leur champ de manœuvre. Büchner « reproche à l'idéalisme d'avoir perdu de vue le réel, de lui avoir substitué un système de valeurs factices, de codifications morales et sociales » (Besson, 2005, p. 41). Son sentiment d'anéantissement face à l'histoire éclaire la coïncidence des sensibilités.

J'étudiais l'histoire de la Révolution. Je me suis senti comme anéanti sous le fatalisme atroce de l'histoire. Je trouve dans la nature humaine une épouvantable égalité, dans les conditions des hommes une inéluctable violence conférée à tous et à aucun. L'individu n'est qu'écume sur les vagues, la grandeur un pur hasard, la souveraineté du génie un jeu de marionnettes, un combat dérisoire contre une loi d'airain, qu'il est capital de reconnaître, mais impossible de vaincre. L'idée ne me vient plus de m'incliner devant les chevaux de parade et les badauds de l'histoire. J'ai habitué mon œil au sang. Mais je ne suis pas un couperet de guillotine. (Büchner, Lettre à Wilhelmine Jaeglé, janvier 1834, citée par Cadot, 1997, p. 11)

La violence et l'acuité de ces remarques atteignent une justesse qui résonne familièrement aux oreilles du metteur en scène allemand. Il n'affiche nulle rebuffade pour son époque, mais un veto transparent. Refus d'endiguer les petites insurrections de l'art et du quotidien pour « faire joli »; refus encore d'endosser autre chose que ce qu'il voit, ce qu'il vit, sans compromis au nom d'une histoire dont ne restent que les décombres : arbitrage in extremis pour les rescapés de sa génération. La liberté n'est pas un lieu maudit.

C'est une déclaration de génération et une « théorie de l'héritage », la reprise d'une attitude qui s'impose après des fractures historiques : « la désillusion totale » sur l'époque et une « déclaration de fidélité sans

⁵ Cf. Odile, Benyahia-Kouider, « Nos invités ont un regard politique », in *Libération*, n°7200, mardi 6 juillet 2004, p. 31.

retenue » vis-à-vis d'elle, l'expérience d'une « pauvreté qui nous entraîne à recommencer à zéro, à retrousser les manches, à nous contenter de peu », une conscience très nette de son propre désarroi, bref, à nouveau la « pauvreté barbare » selon Benjamin, qui doit se débrouiller sans la grande Histoire, comme le dit Robbie dans *Shoppen & Ficken*. (Greffrath, 2004, p. 38)

Malgré cet état de fait, « Ostermeier semble se préserver un certain optimisme par rapport à la pertinence et aux possibilités sociopolitiques du théâtre dans notre société », écrit Barbara Engelhardt (2004, p. 3). L'examen délicat des consciences l'engage dans un théâtre social qui le relie à la tradition allemande d'un réalisme engagé. C'est cette filiation revendiquée qui l'a d'ailleurs poussé vers une formation à l'École Ernst-Busch, grande héritière du théâtre politique dans l'esprit de Brecht.

Dans *Woyzeck*, Ostermeier cherche à mettre en tension les enjeux historiques de l'époque de Büchner et ceux d'aujourd'hui. Créée à la Schaubühne, la pièce témoigne d'une volonté concrète et avouée d'élargir le public. Le directeur souhaite rallier de nouveaux spectateurs, jeunes, populaires, à l'institution en perte de puissance. Aussi la pièce met-elle en scène la réalité critique et parfois caricaturale de gens plus démunis, vraisemblablement issus des banlieues de l'ex-Berlin Est, quelques plaies ouvertes de l'histoire contemporaine de l'Allemagne. Des hommes en cuir, crâne rasé, ne sont pas sans évoquer le néo-nazisme. Pendant la scène du Bonimenteur, les images d'archives projetées renvoient à la grande tragédie du XXe siècle : les camps de concentration.

3.2.1 Scénariser *Woyzeck*

Les nombreuses scènes muettes ajoutées donnent au drame l'allure d'un scénario, mais aussi d'une revue ou d'un cabaret. Une écriture supplémentaire se superpose au texte de Büchner et prend des proportions considérables en termes de temps et d'espace, suffisamment pour orienter la lecture du reste du drame.

Ces scènes pourraient aussi être une réponse à l'épécisation, tant il est vrai que Brecht décelait chez Büchner certaines racines du théâtre épique⁶, dès lors exacerbée ici. Ostermeier et son dramaturge ont pensé ensemble le scénario des interstices du drame büchnérien, ordonnant à leur guise les scènes originalement sans transition. La fable achevée s'invente dans une succession de tableaux. Chacun trouve sa suite dans l'enchaînement du trivial – tantôt une pêche à la grenouille, tantôt un match de foot –, dans la confrontation des personnages, ou dans une chorégraphie inattendue.

Il convient tout de même de questionner ce « remplissage », audace qui, du point de vue narratif, semble refermer la fable et diluer le drame dans un scénario plus complexe. La nature tressautante des transitions entre les différents tableaux contrarie la recherche d'une fable suivie, telle que la révèle pourtant l'étude serrée des manuscrits : « Büchner n'a pas cassé la fable, mais les dialogues » (Besson, 2005, p. 12).

Suivant cette interprétation, le pari dramaturgique du spectacle, ces scènes muettes ajoutées, n'engouffre pas tant le caractère inachevé du drame, comme le reprochèrent certains critiques, mais propose peut-être un déplacement de l'attention vers cet autre aspect du fragmentaire que sont les dialogues. Soulignement avantageux à l'égard de l'herméneutique récente puisque les dialogues incarneraient la véritable révélation moderne du drame qui, « au lieu de créer des transitions, produit des béances » (Besson, 2005, p. 12).

Néanmoins, ces béances ne sont pas comblées mais plutôt « creusées » par l'extrapolation visuelle silencieuse composée par Ostermeier et Mayenburg. Pour reprendre les propos de Jean-Pierre Sarrazac, « le non-dit creuse le dialogue dramatique et le mot théâtral s'annexe un extraordinaire volume de silence » (Sarrazac, 1999, p. 119). Démultiplié par l'amplitude de la scénographie, le

⁶ « On peut tracer la ligne qui conduit à certaines tentatives du théâtre épique : elle part de la dramaturgie élisabéthaine et passe par Lenz, Schiller (les œuvres de jeunesse), Goethe (*Goetz* et les deux parties de *Faust*), Grabbe, Büchner. C'est une ligne très rigoureuse, aisée à suivre. » (Brecht, 2000, p. 229)

« volume de silence » est en effet inouï, propre à troubler jusqu'au confort du spectateur.

3.2.2 Woyzeck en cinémascope

L'univers du soldat *Woyzeck* s'est transmué : rien ne renvoie plus à la réalité historique du fait divers de 1821. Point d'historicisation dans le travail d'Ostermeier, mais plutôt une actualisation radicale. La scénographie tout en longueur de Jan Pappelbaum rappelle la banlieue anonyme, comme il s'en trouve par exemple aux abords de Berlin (fig. B.1). Lors de la création, un cyclorama couvre entièrement les murs de la Schaubühne, reproduisant l'architecture de béton qui caractérise cette « cité ». À Avignon, faute du cyclorama original, un plan incliné froid et quelconque, surplombé d'immenses panneaux publicitaires, compose le décor. Le plateau prend la forme d'une grande cuve, tranchée en son centre, légèrement à jardin, par une bouche d'égout, trompette franc-maçonnique par excellence, abîme tout désigné pour engloutir « un bon meurtre, un vrai meurtre, un beau meurtre » (Büchner, 2004, p. 50). La scénographie hyperréaliste donne l'impression d'un simulacre, imparfait cependant puisque des espaces laissent à découvert l'architecture du Palais des papes.

Décor précis et détaillé comme les pixels d'un écran, avec ces énormes panneaux aux publicités réelles, le défilement des sous-titres du spectacle, l'éclairage franc et cru, ou la pénombre dramatique des films noirs : le spectateur se retrouve devant un espace en format cinémascope. Les tableaux brefs s'enchaînent à un rythme qui renchérit sur cette perception filmique déjà évoquée par la latéralisation de l'espace. Le montage de courtes scènes cadencées évoque même les vidéoclips. Et si Coppola parlait de la faculté de certaines images d'être toujours déjà cinématographiques, une impression comparable plane ici sur la dimension visuelle du spectacle. Peut-on alors postuler une image toujours déjà « théâtrale » ? Une succession d'images où le réel n'advient que ponctuellement, comme par infraction, dans le « *désert du réel lui-même* » (Baudrillard, 1981, p. 10).

3.2.3 Sous l'œil du guetteur

Le réalisme amplifié d'Ostermeier est un réalisme critique. La promesse d'un théâtre social tenue, le spectateur se trouve cependant en présence d'une société équivoque : il se trame quelques malversations. Le corps social est instable; il semble qu'une lutte de pouvoir puisse le faire vaciller. Déjà il est hésitant, entre corps factice (image idéalisée des publicités) et corps réel (celui des acteurs), abstrait d'une réalité (celle du soldat Woyzeck par exemple), elle-même mise en doute (voire en déroute). Une « société du spectacle », pour reprendre l'expression de Guy Debord, évolue sous l'œil d'un *Big Brother* qui épie. Le sourd tourbillon d'hélices d'hélicoptère menace, passant presque inaperçu entre les chuintements de la bouche d'égout, bruits réels ou rumeurs hallucinées, redoutées par un Woyzeck aux aguets. « Chut! Chut! », scande-t-il en se relevant, venant à peine de se faire injecter un calmant dans la fesse suite à la grave raclée reçue, gracieuseté d'une brute de banlieue. (Scène muette, entre [H4, 2] et [H4, 1].) La paranoïa schizophrénique du personnage intervient dans un contexte de surveillance. Des personnages en surplomb au sommet du plan incliné – Andres, Käthe, l'enfant et le Capitaine – assistent à la scène de violence qui se déroule au centre de la cuve. En position de vigie, ils guettent le sort de Woyzeck.

Pris dans ce *Truman Show* (Peter Weir, 1998), le public accède lui aussi au voyeurisme, la scénographie l'y contraignant. Le dispositif relègue le pauvre Woyzeck à exécuter les ordres de son tortionnaire au creux de l'arène urbaine. Exception faite de la foudroyante scène du meurtre, scène de transe hallucinée et de transfiguration du personnage, il se trouve toujours un ou plusieurs témoins sur le plateau pour renforcer l'expérience de voyeurisme. Du haut de la palissade, le Docteur observe Woyzeck se faire passer à tabac, puis siffle comme pour annoncer la fin du round. Andres, toujours passif, jette un œil tantôt incrédule tantôt avide sur ce qui se joue devant lui. Nombreux et costauds, les bagarreurs de la cité se révèlent de fidèles spectateurs des infortunes de Woyzeck ou du médecin hypocondriaque. Quémandeurs sournois de sensations fortes, ils n'hésitent pas à les provoquer.

Chacun épie son prochain et risque l'indiscrétion des autres. Woyzeck même se dissimule dans la pénombre pour voir Marie onduler, déguisée en femme à barbe. La présence de ces témoins, furtive ou manifeste, amplifie l'impression de mise en abyme du spectacle, et confirme la nature métathéâtrale de la pièce. Les acteurs-témoins ajoutent une couche de théâtralité supplémentaire. Dans les gradins, le spectateur devient alors témoin, témoin au second degré.

3.2.4 Lésions performatives

Le rapport au présent est assidûment interrogé dans le travail d'Ostermeier, non seulement par la mise en péril de la « vraie réalité », mais par le biais de « l'effraction » et du « surgissement » du réel, pour employer des termes chers à Maryvonne Saison (1998). Au cœur même de la représentation, en dévoilant les « marges » de celle-ci, Ostermeier sonde, par à-coups, la frontière entre le réel et la représentation. Moments de bascul, de déséquilibre et de mise en danger, ce sont les « franges » du spectacle, fragiles et déstabilisantes, qui introduisent des lésions dans les codes théâtraux – lésions qui désignent l'horizon de la performance.

La plus redoutable effraction dans la Cour d'Honneur demeure l'arrivée du rappeur français Spike, immédiatement après la scène de démonstration du Docteur. Il semble surgir à l'improviste, accompagné de trois danseurs de *hip hop*, sortis directement des panneaux publicitaires qui masquent les murs du palais, pour venir tournoyer sur la tête devant un public interloqué. Ils tourbillonnent, performant, « trois petits tours et puis s'en vont ». Ironie, bien sûr, tout comme le *hard rock* des années 80, pendant le match de football américain (avant la scène [H4, 8] entre Woyzeck et le Docteur). Mais en France, le public et les journalistes en ont fait la principale cible de leur critique. Comme ses compères allemands de la même génération, Ostermeier truffe aussi ses spectacles de tubes pop, de lancinantes ballades, d'un kitsch musical exploité à outrance.

L'effet est assuré, parfois même trop assuré, noyé dans la surenchère de médiocrité musicale. Le suremploi du procédé jusqu'à l'usure s'avère fatalement inefficace. Christopher Lasch, dans *La culture du narcissisme*, tient de fait un discours de méfiance envers l'ironie individuelle, qui peut sans doute rejoindre la réserve devant une formule très employée au théâtre :

L'évasion par l'ironie et la conscience critique de soi est, elle-même, une ironie; au mieux, elle ne procure qu'un soulagement momentané. La distanciation se transforme bientôt en routine. La conscience observant crée une escalade cyclique de la conscience de soi qui inhibe la spontanéité. Elle intensifie le sentiment d'inauthenticité [...]. (Lasch, 2000, p. 134)

À l'inverse, toutefois, l'effraction surprend, hérisse ou émeut; fait même poindre un sentiment d'authenticité. Pendant le rap de Spike, Woyzeck se tient nu sur un caisson de plastique, les mains cachant son sexe. On a tôt fait de ne plus voir en lui le personnage mais l'acteur, Bruno Carthomas, couvert de crème à raser, chancelant sur un piédestal grotesque. La position de l'acteur est pour le moins déstabilisée; la représentation tient davantage alors d'une présentation pure et simple, à l'instar de la performance.

3.2.5 Ballet pour brutes de banlieue

Les chorégraphies de gaillards lourdauds – véritable ballet pour brutes de banlieue – font irruption dans nombre de scènes muettes. Irruption si surprenante d'ailleurs qu'on se prend à sourire ou à désespérer de la suite. Et quelle suite! L'épilation grotesque du capitaine büchnérien aux airs de maquereau prend le relais, opération trop intime pour ne pas faire sourciller. Le Capitaine en string prend place sur une chaise, les jambes ouvertes pour permettre à son esthéticien du moment d'accomplir un rasage minutieux de la « zone bikini ». Ce Woyzeck-ci adopte des allures de *freak show*. La scène du Bonimenteur – aberration orientalisante à caractère de *garden party* – est suave et baroque : une danseuse de baladi barbue vient clore le discours d'un Bonimenteur masqué à l'accent bavarois. L'étrangeté provoque des collisions fortuites avec la réalité, la contingence de ces rencontres rendant quelquefois les hasards fertiles.

L'immensité des panneaux publicitaires semble donner la mesure du règne des apparences d'une société d'images. Les personnages affublés d'une allure disgracieuse ou dotés d'une physionomie informe risquent de tomber dans le mépris. En faisant de Woyzeck un bouffi à l'apparence peu harmonieuse, mal vêtu, adoptant une démarche pataude, Ostermeier le situe encore plus bas dans cette hiérarchie de banlieue : plus bas qu'Andres – son égal en rang – puisque ce dernier peut se flatter d'une allure moins rebutante et qu'il est habillé d'une veste Adidas à la mode. (Fig. B.2)

Mais la silhouette la plus troublante est celle de l'enfant, joué par un adulte nain (Erwin Bröderbauer). Ostermeier le fait apparaître dans des scènes où il ne figure pas chez Büchner, lui donnant tantôt un rôle de témoin muet, tantôt un rôle de voyou parmi les autres, qui laisse présager son sort futur. À la manière de Langhoff et de Karge, il choisit d'accorder une place centrale à ce « corps étranger », souvent dissimulé.

Que Karge et Langhoff aient choisi non seulement de montrer [l'enfant], par volonté de réalisme et souci du détail, mais de le dramatiser, de le théâtraliser, témoigne de leur pratique générale par rapport au texte de Büchner et à « l'asocial ». L'enfant est de ceux que la société moque et cache, que le théâtre, la plupart du temps, oublie, ou ne sait pas faire vivre sur la scène. (Mervant-Roux, 1994, p. 153)

3.2.6 « Un élevage de tambours-majors »

Chaque acteur flaire l'espace et le prend d'assaut, comme une bête apeurée. L'animalité ne s'épuise ni dans le discours forain – « Voyez la créature! Cheval, singe, canari! » (Büchner, 2004, p. 24) – ni dans la démonstration médicale impliquant le cadavre d'un chat. Dans l'arène, rôde aussi « un taureau bâti comme personne » (p. 30) : c'est le Tambour-Major en veste de cuir. Il incarne un pan de la séduction, ludique celui-ci, mais non le rituel dans son intégralité qui conduit vers la mort.

Fiévreux, en état de transe, Woyzeck poignarde Marie dans une scène hyperréaliste corroborant l'impression filmique dégagée par l'ensemble. Il la poignarde et la détruit, la poignarde et la possède. La danse macabre qui suit est

une « marée montante du meurtre, beaucoup plus acide que la vie » (Bataille, 1957, p. 215). Sur fond de rock industriel, Woyzeck se frappe la poitrine, jubile de son crime ou de son état. Comme Lenz se baignant dans la fontaine, l'homme fou patauge dans le plan d'eau. Le personnage terne, effacé, tourmenté se dresse soudain comme un gorille, fier, grand et furieux. Il semble à la fois libéré et hors de lui, sous l'effet d'une transe passagère. Transformé par le rituel, un vacillement le fait cependant revenir à la peur, au doute, à l'inquiétude de la réalité : la présence inattendue de Käthe qui lui signale des taches rouges sur son bras.

3.2.7 L'intention souveraine

L'hybridité du spectacle ne tient pas surtout des partis pris de mise en scène, d'ailleurs formellement unifiés par la dominante physique, mais elle participe d'abord et avant tout de son intention de prendre pied dans un présent disséminé de manière critique et incisive. Ostermeier crée ainsi un univers quasi télévisuel de l'ordre du simulacre où se produisent des glissements vers la « présentation », au cœur et au-delà même de la représentation, qui font osciller le spectateur-voyeur entre l'hyperréel et le réel. « Nous avons perdu le courage et la force de tout vouloir », dit le metteur en scène (Greffrath, 2004, p. 39). Son *Woyzeck* témoigne néanmoins d'une volonté souveraine : s'inscrire dans un présent éclaté.

Un idéalisme moderne se double d'une conscience critique de l'effritement de la réalité. L'incessante quête de réel confronte à la fois les vestiges du legs historique et les aléas d'une réalité inabordable de front. Le spectacle témoigne d'une lecture serrée et vigilante du texte de Büchner — soulignant sa poésie et ses intuitions lucides — autant que d'une volonté de révéler les franges de la représentation. En cela, l'ancrage social et politique ne peut être démenti.

Mais si les pratiques théâtrales contemporaines ont depuis longtemps semé le doute en ce qui concerne une emprise trop directe sur le tissu social⁷, le drame de Büchner, habité par son désir de restituer aux êtres « [leurs] tressaillements, [leurs] demi-mots, et tout le jeu subtil et imperceptible de [leur] mimique » (Büchner, 1988, p. 178), convie et convient peut-être précisément aux détours, aux infimes mouvements et aux « effractions » du réel, inférences au cœur de la représentation. Entaille précise et ponctuelle dans le réel? Examen au scalpel qui découvrirait le seuil (pluriel et mouvant) de la représentation? Optant parfois pour des chemins de traverse plutôt que des détours, le *Woyzeck* d'Ostermeier semble proposer l'accès direct et immédiat à une réalité qui serait le territoire connu et partagé d'un public à rassembler. Or, en faisant dévier cette trajectoire vers l'inattendu, et ce, avec des moyens proprement théâtraux, il évite l'écueil du simple divertissement populaire.

3.3 La machine à jouer d'Árpád Schilling

L'expérience clinique [...] a vite été prise pour un affrontement simple, sans concept, d'un regard et d'un visage, d'un coup d'œil et d'un corps muet, sorte de contact préalable à tout discours et libre des embarras du langage, par quoi deux individus vivants sont « engagés » dans une situation commune mais non réciproque.

Michel Foucault, *Naissance de la clinique*

L'expérimentation est le leitmotiv du projet d'Árpád Schilling et de sa troupe autour de *Woyzeck*. Leur laboratoire débute dès le processus de création qui les mène d'une ancienne citadelle militaire aux ruines d'une église, où des séjours de quelques semaines permettent aux acteurs d'explorer thèmes et rôles.

⁷ Selon Maryvonne Saison, « il semble difficile, aujourd'hui, de croire à la pertinence d'un théâtre démonstratif ou didactique ou de nourrir un véritable espoir quant à l'efficacité directe ou immédiate d'actions purement artistiques; l'art, en tant que tel, ne se pense pas en termes d'effets, surtout politiques; la volonté d'engagement, entière dans le désir de l'artiste en tant que personne, ne se pense plus depuis l'art : l'art n'est que le mode de manifestation éventuel » (1998, p. 18).

Les corps sont poussés jusqu'à leurs limites physiques : ils devront boire, vomir, cracher du feu, manger du sable, en plus de risquer des figures circassiennes.

Introduire un danger est la seule façon de donner un enjeu au spectacle. Tout le monde, les artistes comme les spectateurs, doit sentir le risque. Même dans une pièce qui repose sur le dire et non sur l'action. Cette mise en danger permanente exige une très grande préparation des comédiens et une parfaite maîtrise de la parole. J'aime beaucoup ce qu'on appelle le « nouveau cirque ». Je pense que le théâtre est bon quand il ressemble au cirque ou au sport. L'esthétique vient après. (Schilling, 2001, p, 84)

La nature fragmentaire de la pièce de Büchner stimule Schilling à pratiquer un montage d'éléments hétéroclites en guise de ressort à la création. Poèmes, chansons traditionnelles, figures circassiennes, jeux d'enfants et autres improvisations *in situ* alimentent le chantier de création. Des spectateurs-témoins sont invités en petit nombre à assister à la présentation finale de ces laboratoires, parcours de découverte à travers les lieux explorés, dans l'esprit de la performance, où les acteurs expérimentent le risque physique autour de fragments de l'œuvre.

Plus resserré, le spectacle abouti ramène tous les espaces de jeu à l'exiguïté d'une cage. Les rôles sont distribués, les fragments prennent place dans un ordre calculé qui fait converger l'action vers le meurtre. La déambulation des spectateurs est terminée : ils sont assis autour de la cage. Les acteurs sont cantonnés à leur périmètre étroit, tels des animaux en cage – repas de fauves ou dispositif pour rats de laboratoire. Ils livrent un spectacle qui convoque cirque, musique et chant, poésie. Dans sa forme achevée, le rythme haletant ne laisse plus de place au hasard. Or, les hasards sont mis en abyme, dans ce dispositif sous observation publique où se déroulent les expériences d'un Docteur hystérique. Grâce au montage de scènes et de numéros retenus lors des ateliers préparatoires, Schilling compose un assemblage qui génère le jeu et l'enchaînement des fragments, un peu à la façon de Meyerhold :

Le travail accompli sur le texte par montage, assemblage de différentes parties, genres, registres, actions, transforme celui-ci en une sorte de machine à jouer, productrice d'effets – donc d'émotions déterminées. L'acteur joue avec le texte, avec les cassures du montage, d'un épisode à l'autre comme dans chaque épisode. (Picon-Vallin, 1990, p. 171)

3.3.1 Espace en mutation

Cette filiation est encore plus patente en ce qui concerne l'espace – aussi « machine à jouer », véritable dispositif expérimental dont les potentialités se révèlent au cours du spectacle. Le dynamisme n'est pas imputé au lieu (la cage est fixe, massive et immobile), mais les acteurs semblent être les rouages artisanaux de cette mécanique. Suspendus dans la pénombre au grillage supérieur, et d'abord invisibles du public, le Tambour-Major et le Docteur apparaissent tour à tour par surprise, éclairés soudainement par la lumière qui fouille les extrémités du lieu. Des ballons remplis d'un liquide jaune sont suspendus aux barreaux supérieurs de la cage. Le Docteur s'y trouve dissimulé, nageant dans une poche transparente et aquatique en suspens (fig. B.3). Son apparition est une éclosion, il surgit de sa membrane dans une douche suspecte. Le Tambour-Major joue le trapéziste : il s'agrippe en hauteur et dégringole au besoin, entre Tarzan et gorille, à la vue d'une proie alléchante. Comme les chauves-souris d'une grotte que l'on aurait dérangées, les acteurs explosent de vie en temps et lieu, produisant des effets dramatiques. Le sol de la cage est couvert de sable dans lequel apparaît une bâche sombre, repliée côté jardin. Elle dissimule au début du spectacle le Capitaine immobile.

L'alternance entre confinement et déploiement produit une cinétique à laquelle concourent à la fois les corps et l'éclairage. L'espace est réduit par le clair-obscur – jusqu'à la claustrophobie par moments – et cette cage compartimentée à contenance impressionnante se révèle un lieu complexe. Associée à une baraque foraine – comme le *balagan* de Meyerhold, lieu de carnaval et de variétés – ou à la charpente d'une caserne militaire, la cage des travailleurs pourrait tout aussi bien servir de vivier ou de mouvoir. La promiscuité des spécimens n'empêche pas Woyzeck d'obtempérer, d'autant que celui qu'il soigne – le Capitaine – est ici le plus vulnérable malgré sa hiérarchie. S'il a droit à une balançoire faite d'un pneu, il ne peut que s'y laisser bercer mollement : c'est que l'homme a les membres paralysés et est complètement dépendant du transport d'autrui. Au tout début du spectacle, il repose d'ailleurs nu, allongé

dans cette bache ensablée, en attente du traitement de propreté que viendra lui prodiguer Woyzeck avant de le déposer sur son perchoir [H4, 5].

Les métamorphoses de l'espace sont liées aux apparitions et aux éclosions, à une naissance même, produite par le vacarme de la bétonnière au début du spectacle. Hasard ou clin d'œil furtif, la scène évoque bien sûr l'accouchement de Marie, mais aussi des images de *La classe morte* de Kantor, la bétonnière tenant ici lieu de berceau. L'enfant de Woyzeck et Marie, façonné dans un premier terrain de jeu, dans un espace de construction, un véritable chantier sablonneux, est une boule de ciment sur un crochet de fer, un artefact brut et rudimentaire qui donnera pourtant lieu à des scènes d'une tendresse inouïe, illustrant on ne peut mieux le travail de contrastes sur lequel se fonde la mise en scène de Schilling.

L'orchestre bohémien entendu dès l'ouverture est d'abord invisible des spectateurs, puis il apparaît en hauteur, dans un autre compartiment intégré, surplombant l'aire de jeu principale. Autre révélation, celle d'une chambrette au niveau inférieur (rien de plus qu'un vieux sommiers à ressorts), qui sera un espace d'intimité pour le soldat en préméditation, mais aussi l'occasion et le lieu d'une performance rock criarde ainsi que d'un numéro de trampoline périlleux. La première scène entre Andres et Woyzeck [H4, 1] se déroule dans la pénombre et les chuchotements. En équilibre sur la tête, les deux hommes se font face, séparés par une chandelle qui éclaire ponctuellement cet espace resserré. La scène suivante, par contraste, est marquée par une ouverture de l'espace : l'apparition tonitruante du Docteur révèle l'étendue impressionnante de son dispositif expérimental, ses échantillons liquides suspendus au grillage.

Le montage des fragments est une succession d'épreuves physiques, rudes ou délicates, qui morcellent l'espace unifié par le grillage, tout en étant générées par lui. Le caractère fragmentaire de la dramaturgie trouve donc là sa transposition spatiale. Les fragments de Büchner et les poèmes d'Attila József sont assemblés par l'enchaînement des actions physiques, enchaînement souvent

brutal, au rythme impitoyable d'une routine imposée, celle de l'ouvrier obéissant à la cloche.

3.3.2 Le corps des travailleurs

Dans la dramaturgie, rappelle Jean-Louis Besson, *Woyzeck* contient la première occurrence du travail en tant que tel sur la scène. (Besson, 2002, p. 274) Le spectacle de Schilling rend justice à cette thématique dès son titre, puis en faisant des personnages une troupe d'ouvriers industriels ou oisifs, dans un milieu qu'on imagine délétère par son confinement, encombré de résidus de chantier ou d'usine – machinerie, container ou poussière. Margreth et Marie sont pareillement vêtues d'une jupe simple et d'un débardeur blanc, uniforme qui pourrait aussi être celui de prisonnières. Le corps des hommes – Woyzeck et le Tambour-Major en tête – est costaud.

[L]e corps de l'ouvrier manifeste la puissance physique attribuée aux individus qui appartiennent au peuple; ce que, dans le domaine symbolique, exprime, au début de la Révolution, la prégnance de la figure d'Hercule; corps puissant mais doté de sens rudimentaire. (Corbin, 2005, p. 251)

En effet, le primat de l'instinct s'annonce d'entrée de jeu, dans l'agitation des corps nus qui s'affairent. Les corps se mordent et se reniflent, miment l'acte copulatoire sans inhibition, triomphent par des cris animaux. À l'issue d'une bataille d'ivrognes avec le Tambour-Major, Woyzeck est à quatre pattes, délirant et implorant l'amitié de son rival comme une bête en mal d'affection. Ce sont des travailleurs brusques et sauvages, qui manifestent leur besoin physique sans discrétion et absorbent des alcools bienfaisants au goulot, bruyamment, dans l'urgence d'une consolation artificielle.

La prééminence virile ne fait pas obstacle à la coquetterie de base des femmes. Marie astique tant bien que mal ses bottes avec le revers de sa jupe. Le Tambour-Major flatte son torse nu et athlétique et n'hésite pas à l'exhiber davantage pour son rayonnement martial ou pour le succès de ses charmes. L'exercice d'une profession dangereuse le valorise. Il s'agit d'une fierté inégalée pour celui qui peut se targuer des risques qu'il prend en crachant du feu (fig.

B.4) ou en manœuvrant un outil bruyant et spectaculaire, une meule électrique ou quelque engin rotatif produisant une pluie d'étincelles. Son numéro ultime demeure peut-être la formation d'un groupe de rock industriel dont il est le chanteur, amplifié par un porte-voix. Un rock sale et bruyamment choquant pour des oreilles délicates. Le parolier de ses pièces crachées est nul autre qu'un poète de la nation, matériau poétique plein d'empathie face au sort de ces prolétaires.

3.3.3 Le poète de la faim

L'intégration des poèmes d'Attila József dans le projet de Schilling s'est accompagnée d'une exploration sur la voix et ses limites, sur les processus de communication du corps. Entrelacés dans le texte de Büchner, il sont chantés, criés, déclamés par l'Idiot, la bouche pleine de sable ou de bulles de savon. Ils deviennent morceau de rock, berceuse, chanson bohémienne accompagnée à l'accordéon, et en disant la faim, la soif, la pauvreté, la violence, etc., ils se coulent naturellement dans le spectacle, sans effet de décalage. Ils font écho à la sensibilité de Büchner, que certains éléments biographiques frappants rapprochent du poète hongrois⁸.

Le spectacle tire parti du commentaire social confié au texte de József. Cet ajout souligne aussi l'appartenance de Schilling et de sa troupe à un art des marges, symétrie contemporaine au statut du poète prolétaire. Alors qu'en Hongrie un immense fossé sépare toujours les professionnels des artistes alternatifs, Schilling construit son théâtre dans l'inconfort du présent. Après avoir terminé une formation auprès de Gábor Székely, « [il] a refusé avec audace le contrat que lui offrait le théâtre Katona József (qui a mis ses trois mises en scène à l'affiche). Il envisage en effet une carrière professionnelle avec sa compagnie indépendante, le Théâtre Krétakör ». (Máté Gáspár, 2000, p. 48) Ce choix de travailler loin des contraintes institutionnelles oblige la troupe à des conditions de

⁸ Tous deux morts très jeunes (József à 32 ans), ils se sont engagés dans divers mouvements de contestation sociale. József fut membre du parti communiste et vécut aussi en France, comme Büchner, mais à Paris.

vie précaires, malgré quelques succès internationaux. Mais cette situation ne l'empêche pas, au contraire, de jeter un regard acéré sur la Hongrie d'aujourd'hui, quitte à susciter de longs silences dans un auditoire domestique, sur les inégalités, la méfiance et l'intolérance que Schilling juge encore beaucoup trop présentes dans son pays.

Ce cri du cœur partagé par József et porté par ses poèmes d'une époque encore plus rude fait aussi vibrer les entrailles de l'affamé. Ici, on ne voit pas Woyzeck manger sa ration de pois, mais on chante la faim et le malaise viscéral qui l'accompagne. « Je sonne des tocsins : c'est dur, / Ma pauvre tête sur le mur [...] Ô mes amis, voilà sept jours – / Sept jours que je n'ai pas mangé. » (József, 2005, p. 148) Le Capitaine, dans sa léthargie pathologique, est le seul à recevoir une ration, de la main du pauvre homme affamé. La cage invite à penser que l'heure du repas pourrait sonner l'arrivée d'une ration à disputer; or, il n'y a guère que le sable qu'on finisse par avaler, jusqu'à l'étouffement.

3.3.4 La veine cruelle d'Artaud

Woyzeck hérite du théâtre de la cruauté, suggéré « par esprit de réaction contre nos principes, et à titre d'exemple de ce que l'on peut tirer scéniquement d'un texte précis » (Artaud, 1964, p. 154-155). L'idée de laboratoire, de mise à l'épreuve en quelque sorte, se retrouve donc dans la proposition lancée par ce dernier. Ainsi, en tirant Büchner vers Artaud, Schilling relève le pari d'Artaud lui-même.

Quand Antonin Artaud citait *Woyzeck* parmi les premières œuvres à inscrire au répertoire de son théâtre de la Cruauté, sans doute entrait-il en contradiction avec sa volonté d'« en finir avec les chef-d'œuvre » du passé, mais il présentait aussi la nouvelle alliance entre le texte et la scène qui pourrait bien caractériser le théâtre d'aujourd'hui – au-delà de la pseudo-opposition entre texte et mise en scène, entre un théâtre du texte et un théâtre théâtral. (Dort, 1995, p. 267-268)

L'insatisfaction qui conduit Artaud à élaborer un théâtre-manifeste rejoint la grande expérience littéraire de Büchner. Pour Artaud, le point de rupture – mais aussi bien le point de départ de son théâtre – est la séparation du corps et de

l'esprit, du langage et du corps, de l'art et de la vie. Or, écrit Besson, Büchner souffre du décalage entre le théâtre et la vie : « il considère désormais que l'art doit faire tomber les miroirs déformants qu'il a posés entre le réel et lui » (Besson, 2002, p. 42).

L'absence d'une coïncidence réelle entre l'art et la vie conditionne aussi le travail de Schilling, et justifie le caractère expérimental du dispositif de son spectacle, la violence et l'animalité du jeu des acteurs dans l'esprit du théâtre de la cruauté. « Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera entrer la métaphysique dans les esprits. » (Artaud, 1964, p. 153) La nudité, la chair, les corps ligotés et même violés de ces « travailleurs » semblent subir ce sort radical. L'idée de spectacle total suggérée par les éléments de cirque et les musiciens présents sur scène fait aussi écho au projet artaudien. Toutefois cette filiation se heurte à ses limites : la cage impose une séparation, un cloisonnement entre les acteurs et le public, alors qu'Artaud souhaitait abolir cette séparation et placer le public au centre du spectacle.

3.3.5 Vers une esthétique de l'écorché

Cette cage est-elle une cellule-laboratoire? Des expériences insolites et intimidantes ont cours, sur des hommes dont le sort prochain peut inquiéter les observateurs. Cette microsociété de l'ombre attend-elle que tombe une sentence? Le dispositif qui se déploie pourrait dissimuler l'arsenal d'une chambre de torture, chaque sous-espace ayant le potentiel d'offrir un supplice. Déjà, de laborieuses épreuves sont données à voir. Woyzeck est encordé par le Docteur, dans une scène d'exhibition qui évacue toute imagerie scientifique. Ficelé et muselé de la sorte, monstrueusement étrange dans son cordage, l'homme rappelle les poupées et photos de femmes ligotées de Hans Bellmer.

Dégagé de son tortionnaire, Woyzeck conserve les traces de corde profondément marquées sur le visage et le corps. Altérée par ces empreintes, sa chair prend l'apparence de lambeaux. Une esthétique de l'écorché se dessine, accentuant l'impression de châtiment qui se dégage du lieu d'affliction. L'image a

d'autres occurrences : des objets destinés à chutés sont suspendus à la cage; les vêtements de Marie sont déchirés, d'abord par le Tambour-Major puis par Woyzeck.

Le sable couvrant le sol évoque d'abord une terre riche et généreuse alors que la bétonneuse brasse un mélange encore plus consistant d'où surgit l'enfant. Marie et Woyzeck s'y amusent comme dans un carré de sable, prétendants sculpteurs de leurs propres fantaisies. Or, ce même sable sous les corps déposés n'est plus que cendre ou poussière. Cultivateurs, fossoyeurs ou cadavres, ces corps vivent peut-être de la terre. Ces corps vivent peut-être sous terre...

Dans le même esprit souterrain, c'est précisément sur cette dimension tellurique et matérielle que se fonde la chorégraphie *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994) du Hongrois Josef Nadj. Les personnages craquelés, couverts d'argile ou de terre, évoquent un monde d'outre-tombe. Son adaptation muette, donne la parole au langage des corps et de la matière.

Dans le temps incertain du *Woyzeck* de Nadj, où tout est déjà fini, où le temps lui-même hésite entre un instant et l'éternité, dans l'espace saturé, bouleversé, d'après le meurtre, d'après la catastrophe, les corps maculés d'argile affichent leur difformité, exposent leurs entrailles, manifestent leur degré de décomposition. Ils sont « marqués à vie par leur passé, à la limite de toute ressemblance humaine », explique Nadj. Cependant, selon lui, nous sommes là encore, ou plutôt dans cet « autre chose » qu'est le domaine intermédiaire de l'acteur masqué. Puisqu'avec leurs peaux terreuses, leurs dos contrefaits, leurs membres estropiés, la crudité de leur chair à vif, les personnages sont pensés « comme des globalités », leurs corps comme des extensions de leur visage – et leurs lambeaux de costumes comme des masques. (Bloedé, 2006, p. 142)

Chez Schilling, toutefois, les corps dans leur ultime assaut sont entièrement dénudés. La mort est assimilée à l'acte sexuel, dans un réalisme cru qui tranche avec le jeu qui précède. Woyzeck découpe d'abord ses chaussures, peut-être son bien le plus précieux. Dans un enchaînement de gestes posés, comme s'il s'agissait d'un rituel, il se déshabille et se lave. Ses propriétés sont celles du travailleur. Il tient deux briques jointes à la manière d'une bible ouverte, et trace quelques mots dans le sable, comme s'il écrivait ses dernières volontés.

Il domine complètement Marie par derrière, suffisamment pour freiner toute résistance. Un ralentissement quasi cinématographique accompagne l'épuisement des corps. Les pleurs étouffés de la belle ensablée cessent quand Woyzeck porte une main remplie de sable à sa bouche, geste symbolique d'étouffement et d'extinction qui met fin à la parole comme à la vie, à la parole *comme vie*. Marie est balayée tendrement par son tortionnaire, puis jetée dans un grand baril aussitôt refermé, véritable sépulture industrielle. Woyzeck s'assoit dessus, muni d'un porte-voix, entonne un air accompagné à l'accordéon, un chant folklorique qui s'épuise en un dernier cri du cœur : « le silence appartient au pauvre » (fig. B.5).

La poésie du spectacle naît de collisions improbables, tel l'accouchement soudain d'une boule de béton tenue par un crochet de ferraille, enfant de fortune aux pleurs silencieux, ou cet ersatz de copulation, avec Margreth à califourchon sur le Capitaine quadruplé, sa poitrine dans le visage de l'homme mélancolique en larmes. Partenaires de cirque – avec ce que cela implique de confiance et de complicité essentielles –, Andres et Woyzeck se retrouvent chaque fois dans des postures acrobatiques. Le Docteur hystérique est aérophage. Il écarquille les yeux en permanence et parle la tête dans un sceau ou au fond du baril illuminé. Marie et Margreth terminent ensemble leur toilette, leurs ablutions ludiques dans le petit bain de l'enfant. Puis, avec une nonchalante vulgarité, Marie essuie ses bottes sur sa jupe. Souriant et recroquevillé, l'Idiot récite le poème d'ouverture, la bouche pleine de sable. Tantôt il parle en faisant des bulles, tantôt il chantonne des poèmes. Il pose l'enfant sur lui, prenant ainsi le relais de l'enfance : animal ou créature?

Ainsi, le spectacle brut et viscéral de Schilling produit une force vive et dynamique, un théâtre de la cruauté dominé par la performance des corps, et les images poétiques et sensibles. Les moments de fragilité, de ludisme et de douceur établissent des contrepoints avec l'intensité et la brutalité du jeu des acteurs, creusent l'écart avec le destin violent et la condition affamée des

personnages. Derrière les barreaux, devant toutes ces nuances exprimées, il est difficile de demeurer à distance d'un pathos de la créature. Difficile aussi de s'y abîmer.

3.4 Le cabinet de curiosités de Robert Wilson

The higher that the monkey can climb
The more he shows his tail

Tom Waits,
« Misery Is The River Of The World »

À cette fulgurance des corps et à cet effrangement (franges de la représentation d'une part, franges d'un spectacle laissé brut d'autre part, comme les barbes d'une gravure), semble faire contrepoids l'orfèvrerie de Robert Wilson. Créée en 2000 au Betty Nansen Teatret de Copenhague, sa mise en scène formaliste de *Woyzeck* oppose une propreté clinique, une gestuelle lente et stylisée à l'agitation et au bouillonnement d'Ostermeier et de Schilling. L'abstraction du spectacle de Wilson tranche avec le chaos urbain du *Woyzeck* d'Ostermeier. De la même façon, le corps-image rencontré ici contraste avec le corps-matière du « cirque des travailleurs » de Schilling. Tom Waits⁹ compose la partition musicale du spectacle, réécriture désinvolte entre onirisme fleur bleue et pessimisme résigné, extension du drame d'origine annoncée dès le prologue. Les paroles des chansons de Waits remplacent de nombreuses répliques de Büchner.

Les interprètes entraînent leur voix au parlé-chanté profond et caverneux qui fait la signature de Waits, alors que Wilson peint une grande roue dans la palette du *Die Brücke* (fig. B.7). Une grande roue, peut-être, ou la roulette russe. Les jeux sont faits : il s'agit « avant tout d'un conte prolétaire » et d'une « merveilleuse histoire d'amour parce qu'elle est si bizarre » (Wilson et Waits,

⁹ Sa femme, Kathleen Brennan signe avec lui la musique et les paroles. Une équipe de musiciens collabore étroitement avec eux lors des séances de travail où la composition se fait à tâtons, au gré d'improvisations et de hasards, sans se cantonner à un style particulier. *Woyzeck* est la troisième collaboration de Waits et Wilson après *The Black Rider : The Casting of the Magic Bullets* (1990) et *Alice* (1992).

2000, n.p.). La collaboration de Robert Wilson et Tom Waits notamment, se place sous le signe du plaisir et de l'invention¹⁰. L'histoire est simple, son dénouement funeste plane dès le défilé d'ouverture; le tableau composé de personnages fantasmagoriques est une vanité.

Les lettres composant le titre *Woyzeck* sont peintes à l'oblique sur le rideau de scène, éclairées par des tubes au néon placés derrière. Un défilé de jouets mobiles, un frêle cheval de bois et quelques accessoires animés glissent côté jardin sur la berceuse hésitante (« Coney Island Baby ») jouée par des violons. Cette vitrine révélatrice de l'enfance insolite anime un théâtre musical pour grands enfants, de préférence, à supposer que le meurtre fasse entrave au ludisme. La baraque vole en éclats, la foire s'étend de cour à jardin, dans la parade des protagonistes.

3.4.1 L'extravagance savante

Les racines du grotesque büchnérien se déploient dans une variante fantaisiste : les personnages-types de la pièce se muent en créatures à la voix grinçante et au souffle sépulcral. Le texte fourmille d'éléments qui peuvent servir d'invite à un traitement grinçant, ne serait-ce que dans le rapprochement des extrêmes – du bestial et du rationnel notamment; dans les farces et les allusions en-dessous de la ceinture – le poil du Tambour-Major dans la soupe de *Woyzeck* et l'insistance sur les urines; dans les phénomènes étranges, carnavalesques, franc-maçonniques. Wilson récupère certains éléments de manière stylisée. Là où leur caractère animal se traduit ailleurs par un jeu physique, une approche viscérale et artaudienne, il s'exprime ici par l'étrangeté et l'excentricité.

¹⁰ « Le mot clé de notre collaboration est certainement "ludique" », affirme Tom Waits en entrevue. (Wilson et Waits, 2000, n.p.)

Marie et Margreth, telles d'écarlates impératrices, tiennent du bout des doigts les cages aux angles improbables de leurs canaris : volatiles savants ou sujets désignés pour une allégorie de la science empirique? Accompagné à la guitare électrique, le Capitaine vocalise des invectives en hybride tapageur, avec sa démarche pesante – une lourdeur de sumo – et sa moustache hitlérienne. Le Docteur incarne une double nature : un siamois à lunettes de soleil – mi-masculin, mi-féminin – vêtu d'une queue-de-pie, dont les ailes noires et la chevelure conique complètent l'allure d'insecte. Il annonce l'absence de dieu et chevrote : « Bacteria, bacteria... »

Dans le spectacle de Wilson, les dissonances – au sens propre d'abord, puis figuré – sont nombreuses. L'univers sonore créé par Tom Waits ajoute une couche parfois incongrue ou cacophonique¹¹, troublante par son étrangeté, qui semble pourtant inscrite dans les interstices de la pièce. Certains personnages se meuvent suivant un code ou un rythme particulier, dans une démarche caricaturale. Woyzeck court sur place ou au ralenti; le Docteur siamois avance en se balançant ou à petits bonds. À la dernière scène du deuxième acte, où Woyzeck surprend Marie et le Tambour-Major à la guinguette, la chanson de Margreth – « It's over » – se termine dans un dérapage progressif où les danseurs semblent perdre tout contrôle. Il se produit alors un glissement, de la légèreté du bal populaire à l'étrangeté d'un désordre sous la supervision d'un *deus ex machina*. Une chorégraphie spasmodique apparente soudainement les interprètes à des marionnettes.

Un étrange carnaval s'installe sur la scène comme sous un globe de verre. Les travestissements et les déviations font ressortir l'étrangeté de certains moments du spectacle, les isolent dans leur singularité, et tiennent le regard à distance. Le procédé intervient entre autres comme un cadrage analytique du

¹¹ À titre d'exemple : le bruit subit et strident d'un déchiporteur, à la scène 2 de l'acte I, alors qu'une ombre en forme d'une branche s'avance vers Woyzeck.

spectacle, c'est-à-dire qu'il permet une séparation minutieuse des éléments – altérités souveraines –, comme l'avait fait remarquer Müller¹² pour l'ensemble du théâtre de Wilson¹³.

3.4.2 Compartimentation

Dans cet esprit d'hétérogénéité, d'autres matériaux du spectacle apparaissent aussi de manière disjointe et autonome. Waits imagine notamment une superposition des couches sonores, une texture rugueuse qui enveloppe les images lisses. La géométrie wilsonienne, soignée et raffinée, se heurte à une topologie acoustique non apprivoisée. Un entraînement aux modulations granuleuses assure aux interprètes une maîtrise de la dissonance et des aspérités : les paysages sonore et visuel composés sont donc asymétriques et tirent parti de cette asymétrie. Si la notion de fragment semble écartée des préoccupations dramaturgiques, elle réapparaît dans la trame musicale, sous la forme de syncopes, de modulations, d'interruptions soudaines et d'associations inopinées.

En guise de décor, des formes sombres s'élèvent comme des ombres projetées devant les grandes plages colorées et lumineuses de Wilson. Ces formes reprennent simplement, mais à l'échelle monumentale de la scène, des dessins au fusain en deux dimensions, au trait large et imparfait, semblables à des gravures sur bois, réalisés par le metteur en scène (fig. B.6). Elles concourent, dans la pénombre, à créer une atmosphère oscillant entre angoisse sourde et béatitude, rappelant le cinéma expressionniste des années 1920.

¹² L'approche de Wilson pour le théâtre de Büchner n'est peut-être pas très loin de son travail sur l'œuvre müllérienne, non seulement dans les affinités possibles avec le brechtisme mais aussi dans les oppositions fécondes entre les deux créateurs. À titre d'exemple : le matérialisme et le mysticisme; les images « chaudes » du texte de Büchner superposées aux images « froides » de Wilson.

¹³ « L'essentiel dans le théâtre de Wilson, c'est la séparation des éléments, un rêve de Brecht. » In *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures*, trad. de l'allemand par Michel Deutsch avec la collab. de Laure Bernardi, Paris, L'Arche, 1996, p. 281.

Des codes de couleur simple clairement intelligibles opèrent aussi indépendamment du reste : subordonnés aux états d'âme des personnages, les éclairages misent sur des oppositions franches entre couleurs chaudes et froides. « Wilson extracts sense both from Büchner's drama and the text of his production, translating it into light-colour. » (Shevtsova, 2007, p. 67) Les costumes sont des corollaires du jugement moral posé sur les personnages : le blanc pour Woyzeck, Andres, l'idiot et l'enfant; le noir pour le Capitaine et le Docteur; le rouge pour Marie, Margreth et le Tambour-Major.

« Red, throughout *Woyzeck*, is the colour of sex, passion, danger, violence, humiliation and jealousy, and spectators have time to associate the colour and these emotions during the performance. » (Shevtsova, 2007, p. 67)

3.4.3 Une histoire simple en isolation

En refusant d'aborder *Woyzeck* comme un casse-tête dramaturgique, Wilson propose en guise de prémisse une fable linéaire sans ambiguïté, du moins dans la logique et la chronologie de son déroulement. Sa version assez convenue, voire relativement obsolète¹⁴, de l'ordre des fragments est aussi largement épurée¹⁵. Alors que la scène dite de la baraque est placée en ouverture (« Prologue »), le spectacle se clôt sur la scène plus marginale – parfois même supprimée – du conte (une narration livrée par l'Idiot et Margreth plutôt que par la Grand-mère). L'amour de Marie et Woyzeck – « a love you'd kill for » – devient le foyer rayonnant de cette histoire « simple », qui se forme et se déforme, se tisse et se distend selon qu'elle est rêvée par Woyzeck ou bien perçue et ironisée par les autres.

¹⁴ Wilson ne tient pas compte des reconstitutions récentes de la pièce, ni des arguments philologiques qui justifieraient l'ordonnement des fragments. L'établissement d'une fable lisible et intelligible semble déterminer les choix d'organisation et de retranchement.

¹⁵ Cf. tableau en annexe. Il n'y a que quinze scènes dans la version de Wilson pour vingt-cinq dans la version reconstituée de Besson/Jourdheuil, par exemple. Wilson procède de la même manière dans plusieurs mises en scène de pièces du répertoire, notamment pour *Peer Gynt* ou dans *Le Songe*, etc.

Wilson affranchit la pièce de ses appartenances ou affiliations présumées avec le drame social ou l'esthétique du fragment, et il réfute toute autre étiquette en usage. Le fait divers devient une simple anecdote à valeur universelle, dégagée de la plupart des références contextuelles.¹⁶ Il ne reste que peu de choses du cas historique de 1821, du monde militaire, de ses obligations, des rapports de force initiaux entre les personnages qui sont, quant à eux, réinterprétés en partie par l'extrapolation musicale qui inscrit la pièce dans une vision du monde située au-delà (ou en dehors) du drame, dans une *caricature* sombre et affligée de la nature humaine – « caricature » au sens propre du terme, sans connotation péjorative : un portrait schématique aux traits accentués.

3.4.4 Dans le retrait de l'histoire

Wilson décontextualise la pièce de Büchner. Il épure le drame et en extirpe son contenu concret (ses références, son contexte), mais il le recontextualise aussitôt par une américanisation. Ce *Woyzeck*-ci échappe au poids de l'histoire et au ferment idéologique (fondé ou non) qui semble souvent en être indissociable pour les metteurs en scènes européens, mais il s'ancre dans l'américanité.

« These pieces celebrate a raw kind of "Americanness" that Wilson cherishes, and his choice of collaborators is also evident of the pull of his roots. Tom Waits, the quintessence of home-spun "popular" art combined with folk "wisdom". » (Shevtsova, 2007, p. 36)

Cette imprégnation marque singulièrement le spectacle qui doit autant à Broadway, à la revue et aux traditions américaines de la comédie musicale qu'au cabaret à l'allemande, bien que cette référence soit sans doute plus perceptible dans *The Black Rider*.

¹⁶ Cette position neutre ou désengageante est d'ailleurs critiquée par certains commentateurs, notamment dans ce compte rendu de *Theatre Journal* : « Wilson is a great illustrator, but he finally refuses to interpret, to get his hands dirty with the guts of this grungy play. The text gets stripped of all folklore, of the mud and misery of the Hessian provinces, passes through this relentless image extruder, and is poured into pristine pictures. » (Remshardt, 2002, p. 474)

Pour légitimer cette décontextualisation, Wilson adopte une position qu'il qualifie d'universaliste, dans le même esprit que son travail sur *La mort de Danton* (1992), où il avait entre autres gommé les références à la Révolution Française, alléguant le caractère philosophique et universel du drame¹⁷. Nulle orientation socialisante; l'éloignement d'une pensée socialiste, marxiste ou post-marxiste où s'enracinent presque naturellement bon nombre de mises en scène des pièces de Büchner¹⁸ dégage le drame des interprétations idéologiques.

Le motif universel agit donc comme un prétexte à la dépolitisation, tire la pièce vers le conte, impression accentuée par la scène finale – à la fois épilogue et métaphore du drame –, dans la narration de Margreth et de Karl l'idiot (en anglais et suédois). « Once upon a time there was a poor child, with no father and no mother, everything was there, and no one was left in the whole world. » En fin de compte, subsiste une vision plus désespérée que pessimiste, vision mélancolique peut-être, néanmoins tempérée par l'humour et la dérision, notamment dans cet ajout à la réplique finale de Margreth : «when it [the child] wanted to go back to earth, the earth was an overturned *pissed* [sic] pot and was all alone and it sat down and cried and there it sits to this day, all alone. » (Rommen et Wiens, 1999, p. 31)

3.4.5 Derrière la lucarne

À cet univers sombre, misérable et résigné (« If there's one thing you can say / About mankind / There's nothing kind about man ») s'oppose l'espoir candide du monde verdoyant de Woyzeck (« All the world is green »), culminant par un cyclorama vert qui accompagne son étreinte avec Marie. (II, 3.) Ce monde où Marie a le pouvoir de transformer les gueux en rois (« turn beggars into kings ») apparaît comme une brèche onirique, une petite fenêtre de

¹⁷ « La Marseillaise » était supprimée à la scène 7 de l'acte II par exemple.

¹⁸ L'exemple de Jean-Louis Hourdin est peut-être le plus probant : le spectacle *Veillons et armons-nous en pensée* créé en 2005 au Théâtre national de Chaillot regroupe notamment des textes de Marx, Büchner et Brecht.

dérobade, dont la représentation visuelle pourrait figurer à la scène 4, dans le cabinet du Docteur. Des cadres de fenêtre lumineux flottent dans l'espace. Un petit carreau à l'écart scintille autrement que les autres – rappel, peut-être, de cette perspective d'espoir, indice trompeur d'une intervention extérieure possible (« God's away on business ») (I, 5).

Woyzeck n'est pas a priori un drame de l'espoir, ni une utopie; son substrat réel l'en écarte. Or, Wilson semble introduire un projet de nature inversée. Il ne (ré)invente pas l'utopie, mais la renverse : le meilleur des mondes est le pire des mondes. Caractérisée par la quête d'un âge d'or perdu¹⁹, le dessein du personnage de *Woyzeck* est une contre-utopie, une dystopie dont l'apogée serait le meurtre : « Let's pretend we can bring back the old days again / And all the world is green. » L'espoir du soldat combiné ou mêlé au désespoir généralisé forme une proposition dualiste – manichéenne? – à même d'établir un équilibre au cœur de cette dystopie essentialiste et autoréférentielle. Wilson propose des lignes pures qui ont tôt fait de prendre le pas sur un assemblage de fragments éventuellement discordants. Le spectacle réalise une fiction moderne. Le drame se déroule donc « dans le retrait du réel » (Lyotard), comme aperçu derrière la vitrine d'un magasin de jouets après l'heure de fermeture.

3.4.6 Hors de l'enfance, point de salut!

Les rêves ordinaires de la misère – faute de grandes espérances – sont l'apanage de *Woyzeck*; ici, l'homme est demeuré enfant. Il court, le corps incliné vers l'avant, sur place ou suivant une trajectoire linéaire fidèle à la géométrie wilsonnienne. Ses déplacements sont parfois ponctués par des flèches dirigées vers un territoire de rêves, vers le « dreamland » de la chanson. D'autres flèches sournoises lui reviennent en boomerang, rappel de ses obligations ou fatalité du personnage : elles pointent, littéralement dans les scènes de la caserne (II, 4 et III, 1), alors que les toits en pente de petites maisons d'ombre s'avancent vers

¹⁹ Motif wilsonien par excellence depuis *Edison* (1979).

lui comme vers une cible. Woyzeck semble être la proie d'un hasard ludique qui sème des indices par l'image. Chez le Capitaine qu'il rase (I, 1), Woyzeck est le pendu du jeu du pendu que suggère la silhouette d'une forme de potence se profilant à contre-jour.

Réunis, Franz et Andres sont semblables à des gamins en colonie de vacances. Soldats vêtus de blanc, couleur de l'innocence partagée avec Karl l'idiot et l'Enfant, ils chantent l'immuabilité de leur destin : « Because it's just the way we are boys ». Assis les pieds pendants sur le bord de la scène, ils donnent à l'intimité sans raffinement des hommes des casernes une nouvelle candeur, baignée par la lumière blanche. Ils se racontent des histoires (I, 2) : des têtes, dit-on, roulent ici, le soir.

Aux mains de Wilson, le drame de Woyzeck est d'abord celui de l'innocence perdue, celle que rappelle l'enfant dans sa danse, parade dégourdie autour de l'Idiot jusque dans la petite maison jouet (III, 2). Cette réplique miniature de la maison de Marie – une échappatoire pour l'enfant exposé aux échanges adultères – matérialise le rêve de Woyzeck du monde vert de la chanson. L'homme demeure enfant; sa course est un jeu, macabre, mais un jeu tant qu'il reste dans l'espace du rêve, figuré par les éclairages verts, couleur de l'espoir et du paradis perdu, espace onirique qu'accompagnent les airs de Woyzeck – « All the world is green », « Coney Island Baby ». À la suite du meurtre (III, 3), alors que Woyzeck entonne sa complainte chagrine (« Woyzeck's woe »), il se trouve sans cesse captif de cet imaginaire où tinte encore sa ballade d'espoir : « The band is playing our song / And we won't go home, 'til morn ».

3.4.7 « Laissez-faire mi amour se la vie »

Dans l'univers féminin, le ludisme intervient sous un angle plus corrompu : les jeux ont perdu toute candeur. « Why be sweet, why be careful, why be kind? / A man has only one thing on his mind. » (I, 6) Marie et Margreth sont de grandes femmes anguleuses, vêtues de rouge, résignées dans leur rôle de pécheresses mais déterminées à tirer parti de cette condition.

Margreth est la plus amère. Elle se pose tantôt en meneuse de jeu – dans la scène de la guinguette par exemple (II, 5) –, tantôt en Cassandre, prophétesse de malheur – comme dans le conte final (III, 4). Elle tranche de sa voix rauque : « The world does nothing but turn ». Constat sans appel : l'espoir est inutile. « It's over », chante celle dont les mots favoris sont « good-bye ». Il n'y a que les inconnus qui ont droit à sa couche, inconnus qui sombrent ensuite dans l'oubli : « I'll always remember to forget about you. » Personnage secondaire à qui l'on donne parfois le rôle de directeur de conscience de Marie, Margreth apparaît ici comme la plus libertine des deux, encourageant l'audace de la femme fauve aperçue par le Tambour-Major. La plus désespérée et la plus grinçante, Margreth tourne en dérision toutes les situations où vient son tour de chanter. Elle joue en continu un jeu dangereux : « I always play russian roulette in my head ».

Dominatrice, Marie prend le Tambour-Major pour monture à l'occasion de leur rencontre furtive en pleine rue (I, 5). Empoignant ses cheveux pour chanter « Everything goes to hell », elle ne résiste qu'un instant au « Laissez-faire mi amour se la vie » que lui lance le Tambour-Major, dont le brame ne recèle aucune ambiguïté. Marie reconnaît toutefois le rôle de chacun et les limites aux contrats sociaux établis, dans le désert humain de cette nature fondamentalement mauvaise. Elle en dicte les grandes lignes au Tambour-Major :

« I only want to hear you purr and to hear you moan
 There is another man who brings the money home
 I don't want dishes in the sink
 Please don't tell me what you feel or what you think
 There are few things I never could believe »²⁰

Son scepticismisme et sa froideur semblent parfois marquer une trêve – une hésitation tout au plus, par pitié ou par attendrissement? – quand le soldat Woyzeck, pourtant insensible à leur enfant, lui rend une visite généreuse et rentable. De la tendresse affleure à la scène 3 de l'acte II, où, après un cri hystérique, Marie et Woyzeck s'enlacent sur la scène dénudée, l'instant d'un long

²⁰ Cf. Appendice D pour les textes des chansons de Tom Waits.

éblouissement, comme si cet apaisement n'avait lieu que dans le monde rêvé de l'homme puisque, au bout de quelques secondes, le décor de la maison de Marie réapparaît. Marie n'est pas hostile au rêve de Woyzeck, mais sa vision du monde est sombre, froide, funeste. « Now the shadows are getting longer / Winter's moving in / It is colder than I remember. » Elle est empreinte de culpabilité ainsi qu'en témoigne son couplet de la chanson thème de Woyzeck : « Can you forgive me somehow. » Lorsqu'il la prend par la main, Marie s'incline lentement dans la direction opposée, mais elle ne résiste pas : la résignation est son lot.

Dans le ralentissement de la scène du meurtre, elle semble perdre toute combativité, toute individualité; elle devient une ombre menacée. Comme souvent chez Wilson, il n'y a contact ni dans l'amour (sauf à de rares exceptions ici) ni dans la mort. Ainsi, le meurtre, sans aucun effleurement charnel, est lent et rituel. Un coucher de soleil noir obscurcit la scène, éclipse de soleil ou soleil noir de la mélancolie. L'acte ultime s'accomplit à l'extérieur des prescriptions morales, en dehors de toute religiosité, dans un espace autre qui est celui de la mort. Le cyclorama gris-bleu du début se transforme, des changements de lumière accompagnent l'accélération de la danse. Marie est au sol, devant l'ombre noire, condamnée par la lame étincelante du couteau. (Fig. B.9)

« Woyzeck and Marie dance to each other rather than with each other – there is no body contact between them – and their movements trace a circle, which, initially wide, narrows as Woyzeck prepares for the kill. » (Shevtsova, 2007, p. 68)

Rigoureusement esthétisé, le geste du bourreau épouse celui de l'orfèvre. Le couteau à la lame triangulaire, le cercle parfait qui illumine le sol, le ciel rouge forment une abstraction géométrique où l'assassinat devient le prétexte d'une simple composition gestuelle, à ajouter au ballet que dansent les mains vivement éclairées se détachant des silhouettes noires. Il semble soudain que « la beauté seule, comme l'écrit Bataille, [rende] tolérable un besoin de désordre, de violence et d'indignité qui est la racine de l'amour » chez Marie et Woyzeck. (Bataille, 1956, p. 18)

Dépolitisée et, suivant la chanson, achevée en l'absence de Dieu (« away on business ») la mise en scène de Wilson produit une translation vers la sphère plastique, dans un engagement d'abord et avant tout formel. L'essentialisme de cette dystopie autoréférentielle est à la fois philosophique et esthétique. Dans leur hétérogénéité et leur étrangeté, les propositions esthétiques ne cherchent pas à soutenir les choix dramaturgiques, mais se présentent plutôt comme des matériaux indépendants et juxtaposés. Sans verser dans la surinterprétation, on peut y voir une manière déviée de faire écho à la fragmentation. Si la fable est rétablie, les chansons procèdent à son extrapolation en contribuant parfois à refermer le sens du texte ou à le renverser. Par exemple, dans la pièce de Büchner, le Tambour-Major questionne Marie : « C'est le diable que tu as dans tes yeux? » Marie répond, de manière évasive et équivoque : « Peu importe. De toute façon, ça revient au même. » (Büchner, 2004, p. 30) Mais la même scène chez Wilson est autrement explicite. Marie chante à répétition : « Everything goes to hell, anyway. » (I, 6) Ne s'agit-il pas, en somme, d'une stratégie externe pour compléter autrement le drame? À moins que le spectacle en entier ne fasse figure d'extrapolation du drame.

Transformant *Woyzeck* en un conte apolitique à teneur universelle, Wilson emprunte peut-être une voie connue, une solution conséquente de son travail formaliste qui ne cherche pas de légitimation dans le texte même. Pourtant, en y regardant bien, *Woyzeck* pris comme fait divers, suivant la définition qu'en donne Roland Barthes, fournit le substrat de cette orientation universalisante. Le fait divers est une structure fermée qui ne renvoie à rien d'implicite, plus près de la nouvelle ou du conte que du roman.

Le fait divers [...] est une information totale, ou plus exactement, *immanente*; il contient en soi tout son savoir : point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers; il ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même (Barthes, 1964, p. 195)

Cette immanence met en échec le dialogue avec l'œuvre büchnérienne, et referme la plaie laissée ouverte par *Woyzeck*. Le revers sombre du spectacle n'est que le symptôme de sa propre dissolution. Cette structure fermée et exclusive n'empêche pas cependant d'atteindre autrement, de manière déviée,

par détour ou par simple écho, l'esprit du drame. Les voies d'accès sont nombreuses, à proportion de l'épaisseur des signes du spectacle.

3.5 Vivisection : dans l'inconfort du présent

Si l'autopsie suppose une dissection du mort a posteriori, regarder, comme le rappelle Jean Clair, peut être un acte de « répétition, un retour en arrière, une rétrospection vers un état antérieur » (2004, p. 9). L'anatomie théâtrale ne saurait cependant se réduire à une simple archéologie poétique, à une exploration des traces, mémoires et lambeaux. Indissociable d'un présent inquiet et d'une matière vibrante, le théâtre tient davantage de la vivisection, manœuvre à vif dans l'inconfort du présent. L'incision ou la brèche laissée est un indice de temps – de présent, en l'occurrence – dans l'espace-laboratoire qui se voulait, en « ouverture », un espace pur. La dramaturgie de Büchner porte elle aussi la marque du présent : elle est constituée d'une succession d'instantanés exempts d'indices du passé ou du futur, comme le fait remarquer Bernard Dort :

Le théâtre de Büchner refuse toute échappatoire et toute transcendance : il s'en tient obstinément au présent. C'est ce qui en fait la singularité et le constitue, depuis plus de cent cinquante ans, en cas-limite : le présent y est nu. [...] L'éternité et l'instant se contaminent mutuellement. Entre eux, de l'un à l'autre, il n'y a plus place pour le temps : il n'existe plus que *du* temps – un horrible mélange de secondes et de siècles. (Dort 1991, p. 36-37)

Cet « horrible mélange de secondes et de siècles » est aussi celui qu'évoque le temps de la prison comme celui de la cité, suggérés par les espaces des mises en scène d'Ostermeier et Schilling, qui confondent instant et éternité. Le temps est captif d'un régime de survie ; les personnages sont soumis à la loi de conservation. « Le présent y annule tout passé et rend vain tout avenir » comme l'écrit encore Dort (1991, p. 38), et il semble ici que ce soit d'abord la conséquence d'un monde austère, ne laissant aucun répit ni au corps ni à l'esprit pour se perdre ou s'évader dans les replis de la mémoire ou l'attente de jours meilleurs. « La dramaturgie du présent absolu n'a pas d'utopie, elle préfère le simple constat. » (Besson, 2002, p. 256) Or, ce qui diverge dans le spectacle de

Robert Wilson, c'est la création de cette dystopie essentialiste qui met en déroute le postulat de Besson. Les extrapolations musicales opèrent précisément dans le sens de l'évasion, de « l'attente des jours meilleurs ». Les personnages semblent hors du temps, évoluant dans une temporalité – voire une intemporalité – qui est plus près de celle du conte ou du mythe. Paradoxalement, il pourrait aussi bien s'agir d'un des principaux attraits du spectacle du point de vue dramaturgique : un véritable contrepoint au temps du drame büchnérien.

3.6 Anatomie/anomalie

Le spectacle de Robert Wilson peut sembler, a priori, être un simple morceau de son répertoire. Or, il réalise le substrat du fait divers, serait-ce aux dépens d'une résonance réelle avec le drame de Büchner. Schilling et sa troupe tirent Büchner vers Artaud, dans un dispositif spatial qui agit comme moteur des expériences physiques, corporelles, telluriques. Les acteurs « engagés » esquissent une esthétique de l'écorché, un théâtre de la cruauté pour travailleurs affamés, tableau fidèle de la poésie triste d'Atila József. Attaché aux impératifs d'un théâtre social, entre idéalisme clairvoyant et réalisme critique, Ostermeier s'inscrit dans une réalité morcelée. Il la convoque de front ou par effraction, en brossant le portrait hyperréaliste d'une société en tension historique avec celle de Büchner.

Trois mises à l'épreuve, trois rendez-vous à la baraque. Chacun de ses spectacles répond à l'invite du Bonimenteur – ou de l'Annonceur – qui enjoint à porter un regard attentif, devant les effets de la science ou du cosmos, un regard voyeuriste sur l'anomalie ou l'exception. Les symptômes sont semés de part et d'autres. *Enfant-nain*, *Capitaine quadruplégique*, *Docteur siamois* : le retour du « singulier » dans le « régulier » est attendu, entendu, perçu comme une anatomie théâtrale. La médecine n'est pas le seul guide de lecture des corps, mais son œil savant est envisagé comme une autorité difficile à écarter.

CONCLUSION

WOYZECK, « ŒIL VIVANT »

L'œil devient le dépositaire et la source de la clarté; il a le pouvoir de faire venir au jour une vérité qu'il ne reçoit que dans la mesure où il lui a donné le jour : en s'ouvrant, il ouvre le vrai d'une ouverture première.

Michel Foucault, *Naissance de la clinique*

Ce qui m'intéresse, c'est le destin de l'énergie impatiente qui habite le regard et qui désire autre chose que ce qui lui est donné : guettant l'immobilité dans la forme en mouvement, à l'affût du plus léger frémissement dans la figure au repos [...].

Jean Starobinski, *L'œil vivant*

Articulation du regard : l'observation

L'autopsie métaphorique conduite jusqu'ici trouve ses composantes dans le *geste* initial de l'écriture de *Woyzeck* (ouverture/fermeture/cautérisation), dans son *objet* (la rencontre des corps) et dans son *lieu* (les laboratoires examinés). Or, s'ajoute à l'équation un quatrième terme essentiel : le *regard*. Conditionné et défini par l'autopsie, il éclaire et accompagne le processus, mais il en est aussi le principe et le corollaire, depuis le « voir par soi-même » jusqu'à la vision. À même de résoudre certains hiatus, en déterminant une trajectoire de l'œil qui souligne le plein plutôt que le vide, le regard permet de reconstruire « le réseau des nécessités essentielles », pour reprendre l'expression que Foucault réservait au regard clinique (1963, p. 138).

Le théâtre de Büchner initie une poétique de l'œil : il tient lieu d'invite à l'observation, à une observation singulière et féconde répondant à des modalités propres. Il construit en quelque sorte une pédagogie du regard. L'autopsie est donc une opération du regard. Mais qui regarde? Sur quoi le regard se porte-t-il? Que regarde-t-on? Quel est cet œil qui s'écarquille, cligne et s'assoupit? Le corps est-il seul ou souverain dans la ligne de mire du regardeur? De l'effleurement au viol de sa surface, il est épié, traqué, anatomisé; il est déformé, grossi sous la lorgnette ou multiplié dans le kaléidoscope.

« Apprendre à observer : telle est en fin de compte l'activité créatrice que Büchner exige du lecteur et du spectateur », écrit Besson (2002, p. 312). Ne s'agirait-il que de cela, *d'ouvrir l'œil*, pour satisfaire aux exigences de ce théâtre? Visée modeste et dégagée, pourrait-on croire, puisque « le regard qui observe se garde d'intervenir : il est muet et sans geste » (Foucault, 1963, p. 107). Or, le regard sollicité par le théâtre de Büchner est autrement expressif. Il rencontre la définition du regard anatomique élaborée par Foucault : « [c]'est un regard de la sensibilité concrète, un regard qui va de corps en corps, et dont tout le trajet se situe dans l'espace de la manifestation sensible » (1963, p. 121). Dans son écriture, Büchner procède à une matérialisation du regard. Ainsi, le regard n'est plus simplement le lieu où aboutit la représentation, mais il soulève des questions de perception, de pouvoir et de rapport au réel dont la scène se fait l'écho – ou qui surgissent à la scène.

Cristallisation du mythe

Dans le plus heureux des cas, le poète peut réussir deux choses : représenter, représenter son époque et présenter quelque chose dont le temps n'est pas encore venu.

Ingeborg Bachmann, *Leçons de Francfort : problèmes de poésie contemporaine*

Choisir de suivre un fil interprétatif dans la pléthore des hypothèses suscitées par *Woyzeck*, c'est aussi s'inscrire à l'intérieur ou à l'extérieur d'une

marge de manœuvre définie par le texte, aller à la rencontre ou à l'encontre des observations du « paysage de symptômes » matérialisé dans la pièce. Ces symptômes, susceptibles d'être observés avec une certaine objectivité, permettent d'échapper aux interprétations approximatives et de légitimer, par exemple, le passage par la métaphore anatomique, perspective subjective mais non fortuite. Comme le souligne Stéphane Braunschweig, cette marge peut servir à orienter le choix d'une œuvre et à en baliser la lecture.

[O]n a, en tant que metteur en scène, une responsabilité, celle d'apprécier « la marge d'interprétation » des textes. Ces marges existent, elles sont souvent très grandes, mais elles ne sont pas infinies. C'est intéressant de les définir parce que cela crée des contraintes [...] Que la mise en scène travaille dans la marge d'interprétation induite par le texte lui-même, on pourrait dire que c'est ce qui « sauve » pour le théâtre un certain nombre d'auteurs. (Braunschweig, 2005, p. 89)

Mais à l'aune de quoi mesure-t-on cette marge? Qu'est-ce, précisément, qui « sauve » Büchner pour le théâtre? Devant le foisonnement de lectures d'obédience historique, sociale ou philosophique qui compose le discours critique autour de *Woyzeck* et oriente les partis pris de mises en scène¹, se pose la question de la valeur de ces interprétations. À première vue, elles ménagent une « marge d'interprétation » très vaste. Quelles hypothèses de sens peut-on alors émettre?

Walter Benjamin fournit un modèle dans son étude sur les *Affinités électives* de Goethe². À celui-ci peut être emprunté, sinon une méthode critique, du moins un vocabulaire permettant de dégager l'essence, le caractère immuable d'une œuvre, ce qui lui permet de durer notamment : son « noyau mythique ». Benjamin oppose le « contenu concret » de l'œuvre à sa « teneur de vérité ». Le premier relève selon lui du commentaire et concerne les éléments réels qui dépérissent, éléments manifestes et frappants; le second est dissimulé et survit

¹ Cf. chapitre I.

² « Les Affinités électives de Goethe », étude datant de 1922 et publiée en français pour la première fois en 1959 aux éditions Julliard. (Benjamin, 2000, p. 274-395.)

indépendamment de l'éloignement historique qui peut tenir le contenu de l'œuvre à distance d'une époque (2000, p. 274-275).

Or, comme ce que l'œuvre a d'éternel ne ressort que sur le fond de ces éléments réels, toute critique contemporaine, si éminente soit-elle, saisit en elle plutôt la vérité en mouvement que la vérité au repos, plutôt l'efficacité temporelle que l'être éternel. (2000, p. 276)

Le « cas Woyzeck » – entendu comme fait divers – tout comme les allusions au contexte historique d'ailleurs, compose le contenu concret. Ces éléments frappants d'emblée, dont la pertinence historique et dramatique n'est pas à mettre en doute, donnent lieu à différents commentaires d'ordre social ou métaphysique. Ainsi, que la teneur de vérité puisse se trouver plutôt dans la dispersion d'indices, derrière les interprétations courantes mais aussi en elles tout à la fois, n'invalide nullement lesdites interprétations.

À ce stade, il s'agit de resserrer l'œuvre autour de son « noyau », sur la base d'observations intimes, d'une autopsie. À l'arrière-plan, dans ce « paysage de symptômes », repose l'idée d'un nouveau regard, plus spécifiquement d'un regard sur les corps, qui suggère aussi un nouveau rapport au réel. Vient alors la proposition du « noyau mythique » de *Woyzeck*, figuré par la naissance d'un regard anatomique. Suivant cette hypothèse, le personnage du Docteur, et de son relais le Bonimenteur, acquiert un rôle essentiel dans la pièce.³

« As far as the study of science and literature is concerned, Büchner's lasting achievement in *Woyzeck* is his creation of the Doctor, a composite character embodying aspects of both idealist and materialist science held in creative tension. » (Smith, 2000, p. 140)

Le Docteur incarne aussi les doutes, les hasards et scrupules d'une période de passage entre les traditions scientifiques. Les nouvelles modalités de perception des corps et du monde présentes dans l'œuvre de Büchner – certainement en avance sur son temps – sont analysées par Foucault dans le

³ Cette importance se traduit aussi dans les mises en scène. Chez Wilson, le Docteur est un personnage double, incarné par deux acteurs. Schilling en fait un hystérique mégalomane à la voix stridente, dont les expériences douteuses envahissent l'espace en hauteur de la cage. Dans le spectacle d'Ostermeier, l'intérêt réside davantage dans la scène du Bonimenteur, un étrange théâtre dans le théâtre que les personnages préparent longuement et dont ils sont les spectateurs captifs.

contexte de l'avènement d'une médecine anatomo-clinique. « Le regard clinique, écrit-il, a cette paradoxale propriété d'*entendre un langage* au moment où il *perçoit un spectacle*. » (1963, p. 108) En utilisant le langage comme une nouvelle faculté de compréhension – même à tâtons – et en fondant sa poétique sur l'observation, *Woyzeck* concentre les spécificités de ce regard.

Un regard qui écoute et un regard qui parle : l'expérience clinique représente un moment d'équilibre entre la parole et le spectacle. Équilibre précaire, car il repose sur un formidable postulat : que tout le *visible* est *énonçable* et qu'il est *tout entier* visible parce que tout entier *énonçable*. (Foucault, 1963, p. 116)

Or, c'est la difficulté de ce théâtre – celui de Büchner – mais aussi plus largement *du* théâtre, que de miser chaque fois sur un équilibre hypothétique qui, malgré un potentiel incommensurable (entier, visible et énonçable *in extenso*), ne peut montrer que d'infimes parcelles de réel. L'activité est partagée – auteur, metteur en scène, acteurs, spectateurs, etc. –, ce qui rend la vision d'ensemble impensable ou idéale; elle ne peut être que fragmentaire par essence. Le théâtre participe du voir et du faire voir, à l'instar du regard de l'anatomiste. De la même manière, son impulsion semble venir d'un désir de voir – d'une *libido vivendi* peut-être –, laissant supposer qu'à l'origine demeure une part cachée non résolue, un réel occulté.

Büchner laisse des trous – hiatus, failles ou béances. Le sens reste ouvert. Et l'espace demeuré libre n'est pas à remplir, mais il communique l'impossibilité du plein, d'une compréhension complète et univoque de la réalité. Mais « cette réalité n'est pas aussi adéquate à elle-même qu'on pouvait le supposer : sa vérité se donne dans une décomposition qui est bien plus qu'une lecture puisqu'il s'agit de la libération d'une structure implicite » (Foucault, 1963, p. 121).

La « structure implicite » de *Woyzeck* est une force vive qui n'équivaut pas à un terrain de jeu illimité, mais à une limite sur laquelle jouer. Le fragment agit comme une loi interne qui conditionne le fonctionnement du drame. La pièce se situe sur le seuil, au moment d'un passage; elle signale même une hésitation. Que l'œuvre ait une organisation interne organique et solide, cela ne change rien.

C'est le mouvement, le glissement qui la marque, la brise, l'écorche. Au point de rupture ou de suspension, ce qui différencie l'homme de l'animal s'estompe.

Si l'on supprime [le langage], la différence entre l'homme et l'animal s'efface – à moins que l'on imagine un *homme* non parlant, *homo alalus*, justement, qui devrait faire fonction de pont permettant le passage de l'animal à l'humain. [...] L'homme-animal et l'animal-homme sont les deux faces d'une même fracture et d'une même béance, qui ne peut être comblée ni d'un côté ni d'un autre. (Agamben, 2006, p. 60-61)

Animal en redressement

Dans l'art, on ne progresse pas à l'horizontale, on ne peut qu'y pratiquer des brèches verticales et c'est un processus qu'il faut toujours recommencer.

Ingeborg Bachmann, *Leçons de Francfort : Problèmes de poésie contemporaine*

La vue *touche* à sa limite : elle oscille entre la vision animale et la vision humaine dans une mobilité caractérisée par des va-et-vient successifs. Le regard de l'animal est une extension du toucher, une perception haptique qui fonctionne dans un espace s'apparentant à « l'espace lisse » de Deleuze⁴ – espace de proximité, ouvert et mouvant. « La perception y est faite de symptômes et d'évaluations » des qualités tactiles ou sonores, des forces et des intensités (Deleuze, 1980, p. 598). Elle correspond à la vision rapprochée qu'oblige un regard dirigé au sol, celui d'un animal traquant sa proie, celui d'un animal traqué. C'est le regard de la surveillance.

Vertical, l'homme n'a biologiquement de sens qu'à regarder le soleil à s'en brûler les yeux ou à contempler ses pieds dans la boue : son architecture actuelle, par quoi son regard horizontal traverse un champ visuel vertical, est un travestissement (Bois, 1996, p. 23-24)

⁴ Cf. « Le lisse et le strié », in *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, 1980, p. 592-625.

La position érigée de l'homme lui permet une plus grande complexité du regard. Les modalités visuelles sont nombreuses : « contemplation, émerveillement, investigation scientifique, désintéressement, plaisir esthétique » (Krauss in Bois et Krauss, 1996, p. 85). L'espace visuel déployé est aussi un espace contrôlé – « l'espace strié » – ramené essentiellement à la vision optique. Cette vision « crée l'horizon, la perspective, la limite, le contour ou la forme » (Deleuze, 1980, p. 616). Alors que la position basse et horizontale de l'animal correspond au pulsionnel, au sexuel et au tactile, la verticalité de l'homme connote un détachement, détachement au sens de surplomb et donc de réflexion.

Le regard anatomique compose avec ces modes d'appréhension du corps. Regard scientifique, il traque pourtant le corps dans son morcellement, dans une proximité édifiante jusqu'au toucher. Cherche-t-il ainsi à comprendre l'homme pour faire le deuil de l'animal? Dans *Woyzeck*, l'animalité – non pas tant comme attribut qu'au sens de nature primitive – demeure un thème fondamental. Elle n'intervient nullement dans une perspective d'évolution ou de progrès, mais dans un esprit de mutation, de travestissement et de va-et-vient continu. Entre l'animal et l'homme, il n'y a pas de « transgression », mais un « côtoiement » régulier et singulier (Bailly, 2007, p. 15).

Les personnages de la pièce emblématisent ces deux pôles. *Woyzeck*, Marie et le Tambour-Major incarnent des animaux. Le Docteur et le Capitaine figurent davantage, quant à eux, des caricatures de l'homme debout. Les questions de perception et de seuil sensoriel sont soulevées métaphoriquement par leurs rapports, leurs modes d'expression et leurs comportements. Le morcellement et la réfraction de ces personnages prismatiques mis au jour dans le second chapitre éclairent le « vide central, le hiatus qui sépare – dans l'homme – l'homme et l'animal » (Agamben, 2006, p. 146).

Parce qu'il interroge le regard et, de ce fait, le rapport à la réalité, le seuil sensible renvoie à des préoccupations élémentaires du théâtre. Aussi la métaphore anatomique la plus proche du *noyau mythique* de *Woyzeck* et la plus apte, en définitive, à illustrer l'acuité artistique de sa constante réitération à la

scène se trouve-t-elle peut-être dans une formule organique : *Woyzeck, œil vivant*. Cristallisée autour de la naissance d'un regard anatomique, la pièce de Büchner présente le moment où l'homme se dresse. Érigé, fasciné, séduit, apeuré, les yeux brûlés par le soleil et les pieds plantés dans la boue, il subit et célèbre l'attraction inéluctable du sol. Le réflexe, cette fois, est humain. Mais, à la manière de l'animal pourtant, une chasse s'engage. Prudence de l'approche : un clin d'œil. Précision du tir : une touche. Et pourtant, encore, un retour au sol. Une chute? Un enracinement.

RÉFÉRENCES

- Abirached, Robert. 1994. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, nouv. éd. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard.
- Adelon, Alard, Alibert *et al.* 1812-1822. *Dictionnaire des sciences médicales*. Paris : Pancoucke.
> Gassicourt, Cadet de. 1818. «Laboratoire », t. 27, p. 74-83.
> Monfalcon, J.B. 1819. « Médecin », t. 31, p. 279-380.
- Agamben, Giorgio. 2006. *L'ouvert : De l'homme et de l'animal*. Trad. de l'italien par Joël Gayraud. Paris : Payot et Rivages.
- Arendt, Hannah. 1972. *La crise de la culture : Huit exercices de pensée politique*. Trad. de l'allemand sous la dir. de Patrick Lévy. Paris : Gallimard.
- Artaud, Antonin. 2004. *Œuvres*. Coll. « Quarto ». Paris : Gallimard.
- . 1964 [1938]. *Le théâtre et son double*. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard.
- Aslan, Odette. 2005. *Matthias Langhoff*. Arles : Actes Sud; Paris : CNSAD.
- (dir. publ.). 1994. *Matthias Langhoff*. Coll. « Arts du spectacle », série « Les voies de la création théâtrale », vol. 19. Paris : CNRS.
> ———. « Désir d'un théâtre de l'asocial », p. 144-152.
> ———. « Le sous-prolétariat. L'armée. Le sexe. La mort », p. 121-143.
> Langhoff, Matthias. « À propos du fragment de *Woyzeck* », p. 117-120.
- Azouvi, François. 1981. « La femme comme modèle de la pathologie au XVIII^e siècle ». *Diogène*, n° 115, p. 25-40.
- Bachmann, Ingeborg. 1986. *Leçons de Francfort : Problèmes de poésie contemporaine*. Trad. de l'allemand par Elfie Poulain. Arles : Actes Sud.
- Bailly, Jean-Christophe. 2007. *Le versant animal*. Paris : Bayard.
- . 1988. « La beauté de Marion ». In *Le paradis du sens*, p. 117-122. Paris : Christian Bourgois.
- Banu, Georges (dir. publ.). 2000. Dossier « L'est désorienté ». *Alternatives théâtrales*, n° 64.
- Barthes, Roland. 1964. *Essais critiques*. Paris : Seuil.

- Bataille, Georges. 1993. *Le dictionnaire critique*. Orléans : L'Écarlate.
- . 1971. *Les larmes d'Éros*. Paris : Jean-Jacques Pauvert.
- . 1970. « L'anus solaire ». In *Œuvres complètes*, t. 1, *Premiers écrits 1922-1940*, p. 79-86. Paris : Gallimard.
- . 1957. *Le bleu du ciel*. Paris : Gallimard.
- . 1956. *Madame Edwarda*. Paris : Jean-Jacques Pauvert.
- Benjamin, Walter. 2000. « *Les affinités électives* de Goethe ». In *Œuvres*, t. 1. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, p. 274-395. Paris : Gallimard.
- . 1985. *Origine du drame baroque allemand*. Trad. de l'allemand par Sybille Müller. Paris : Flammarion.
- Besson, Jean-Louis. 2005a. « La discontinuité du discours dans *Woyzeck* de Georg Büchner ». *Études théâtrales*, n° 33, p. 11-18.
- . 2005b. « Sortir de l'état de tutelle? » *Théâtre/Public*, n° 176, p. 40-43.
- . 2002. *Le théâtre de Georg Büchner : Un jeu de masques*. Belfort : Circé.
- . 1992. *Georg Büchner : Des sources au texte. Histoire d'une autopsie. Des essais de jeunesse à "La Mort de Danton"*. Berne : Peter Lang.
- (dir. publ.). 1991. Dossier « Georg Büchner ». *Théâtre/Public*, n° 98.
- > Bailly, Jean-Christophe. « François Tanguy : *Woyzeck*, ivre de pensée », p. 29-31.
 - > Braunschweig, Stéphane. « *Woyzeck* par le Théâtre-Machine, 1988-1990 », p. 14-15.
 - > Dort, Bernard. « Un théâtre au présent : Notes sur le temps », p. 36-38.
 - > Lefebvre, Jean-Pierre. « Les frères Büchner et la science allemande », p. 44-50.
- Biéder, J. 2003. « Georg Büchner (1813-1837), le fait psychopathologique dans son théâtre et son œuvre ». *Annales Médico-Psychologiques*, n° 161, p. 234-239.
- Blanchot, Maurice. 1980. *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard.
- . 1955. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard.

- Bois, Yve-Alain, et Rosalind Krauss. 1996. *L'informe. Mode d'emploi*. Catalogue d'exposition. Paris : Centre Georges Pompidou.
> Leiris, Michel. 1996. « Débâcle », n.p.
- Braunschweig, Stéphane. 2007. *Petites portes, grands paysages*. Coll. « Le temps du théâtre ». Arles : Actes Sud.
- . 2005. « Stéphane Braunschweig ». In *Mises en scène du monde*, sous la dir. de François Le Pillouër, p. 86-89. Besançon : Les solitaires intempestifs.
- . 1991. « Appels d'air ». Propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou. *Le Journal du Maillon* (Strasbourg), (janvier-mars), p. 14.
- Brecht, Bertolt. 2000. *Écrits sur le théâtre*. Trad. de l'allemand par Bernard Banoun, Jean-Louis Besson, Michel Cadot et al. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard.
- Broman, Thomas H. 1996. *The Transformation of German Academic Medicine, 1750-1820*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Büchner, Georg. 2005. *La mort de Danton : Texte et sources*. Trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil. Paris : Théâtrales.
- . 2004. *Woyzeck : Texte, manuscrits, source*. Trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil. Paris : Théâtrales.
- . 1997. *La mort de Danton. Léonce et Léna. Woyzeck. Lenz*, Trad. de l'allemand par Michel Cadot. Paris : Flammarion.
- . 1993. *Woyzeck : Fragments complets*. Trad. de l'allemand par Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent. Préf. de Jean-Christophe Bailly. Paris : L'Arche.
- . 1988. *Œuvres complètes, inédits et lettres*. Trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil et al. Paris : Seuil.
- . 1953. *Théâtre complet : La mort de Danton, Léonce et Léna, Woyzeck*. Trad. de l'allemand par Marthe Robert et Arthur Adamov. Paris : L'Arche.
- Bueltzingsloewen, Isabelle von. 1997. *Machines à instruire, machines à guérir : Les hôpitaux universitaires et la médicalisation de la société allemande (1730-1850)*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Celan, Paul. 1971. « Méridien ». Trad. de l'allemand par André du Bouchet. In *Strette. Poèmes suivis du "Méridien" et d'"Entretien dans la montagne"*, p. 177-197. Paris : Mercure de France.
- Clair, Jean. 2004. *L'an 1895 : D'une anatomie impossible*. Paris : L'Échoppe.

- Corbin, Alain (dir. publ.). 2006. *Histoire du corps*, t. 3, *Les mutations du regard. Le XXe siècle*. Paris : Seuil.
 > Moulin, Anne Marie. « Le corps face à la médecine », p. 15-69.
- (dir. publ.). 2005. *Histoire du corps*, t. 2, *De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris : Seuil.
 > Fauré, Olivier. « Le regard des médecins », p. 15-50.
- , Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir. publ.). 2005. *Histoire du corps*, t. 1, *De la Renaissance aux Lumières*. Paris : Seuil.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2007. *L'image ouverte*. Coll. « Le temps des images ». Paris : Gallimard.
- . 1990. *Devant l'image*. Paris : Minuit.
- . 1982. *L'invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris : Macula.
- Dort, Bernard. 1995. *Le spectateur en dialogue : Le jeu du théâtre*. Paris : P.O.L.
- . 1988. *La représentation émancipée*. Coll. « Le temps du théâtre ». Arles : Actes Sud.
- . 1979. « Un objet nommé *Woyzeck* ». In *Théâtre en jeu : Essais de critique (1970-1978)*, p. 162-169. Coll. « Pierres vives ». Paris : Seuil.
- Engelhard, Barbara (dir. publ.). 2004a. Dossier « Théâtre à Berlin. L'engagement dans le réel ». *Alternatives théâtrales*, n° 82.
 > ———. « Le rapport à la réalité : Entretien avec Stéphane Braunschweig », p. 27-31.
 > ———. « Quel rôle pour le théâtre dans l'espace social? », p. 2-3.
 > Debroux, Bernard. « Pertinence et possibilités sociopolitiques du théâtre : Entretien avec Thomas Ostermeier », p. 50-53.
 > Dürrschmidt, Anja. « Les histoires inscrites dans le corps », p. 44-49.
 > Greffrath, Mathias. « This Is Not The End », p. 36-43.
 > Michalzik, Peter. « Entre ironie et vision du monde : Nouvelle tendances des jeunes metteurs en scène allemands », p. 16-21.
- . 2004b. « Le théâtre allemand contre l'illusion ». *Mouvement*, n° 29, p. 68-71.
- . 2001. « Les théâtres berlinois en crise ». Trad. de l'allemand par Emmanuel Béhague. *Mouvement*, n° 13, p. 32-33.

- Fauré, Olivier. 1994. *Histoire sociale de la médecine (XVIIIe – XXe siècles)*. Paris : Anthropos.
- Foucault, Michel. 2001. *Dits et écrits*, t. 2, 1976-1988. Paris : Gallimard.
 > « Des espaces autres », p. 1571-1581.
 > « Qu'est-ce que les lumières? (What is Enlightenment?) », p. 1383-1397.
 > « Qu'est-ce que les lumières? », p. 1498-1507.
- . 1975. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
- . 1963. *Naissance de la clinique : Une archéologie du regard médical*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Grillet, Thierry (dir. publ.). 1992. Dossier « Robert Wilson ». *Théâtre/Public*, n° 106.
- Grmek, Mirko D. (dir. publ.). 1999. *Histoire de la pensée médicale en Occident : Du romantisme à la science moderne*. Paris : Seuil.
 > Tsouyopoulos, Nelly. « La philosophie et la médecine romantique », p. 7-27.
- Jourdheuil, Jean. 2002. *Un théâtre du regard : Gilles Aillaud, le refus du pathos*. Paris : Christian Bourgois.
- . 1976. *L'artiste, la politique, la production*. Coll. « 10/18 ». Paris : U.G.E.
- , et Thomas Ostermeier. 2001. « Conversation entre Thomas Ostermeier et Jean Jourdheuil ». Propos recueillis par Bruno Tackels. *Mouvement*, n° 13, p. 24-30.
- , et Nikolaus Müller-Schöll (dir. publ.). 2001. Dossier « Heiner Müller. Genèse et généalogie d'une œuvre à venir ». *Théâtre/Public*, n° 160-161.
- József, Attila. 2005. *Aimez-moi : L'œuvre poétique et écrits intimes*. Trad. du hongrois sous la dir. de Georges Kassaï. Paris : Phébus.
- Kadivar, Pedro (dir. publ.). 2000. Dossier « Berlin 1989-1999 ». *Théâtre/Public*, n° 150-151.
- King, Lester S., et Marjorie C. Meehan. 1973. « A History of the Autopsy ». *American Journal of Pathology*, n° 73, p. 514-544.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, et Jean-Luc Nancy. 1978. *L'absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil.
- Lakos, Anna (dir. publ.). 2001. *Théâtre hongrois : D'une fin de siècle à l'autre, 1901-2001*. Montpellier : Climats / Maison Antoine Vitez.

- Langhoff, Matthias. 1984. « A propos du *Woyzeck* de Büchner - désir d'un théâtre de l'asocial ». *Références*, n° 3, p. 73-75.
- Le Breton, David. 1999. *L'adieu au corps*. Paris : Métailié.
- . 1993. *La chair à vif : Usages médicaux et mondains du corps humain*. Paris : Métailié.
- Levine, Michael G. 2007. « Pendant : Büchner, Celan and the Terrible Voice of the Meridian ». *Modern Language Notes*, vol. 122, n° 3, p. 573-601.
- Matossian, Chakè (dir. publ.). 1995. *La part de l'œil : Médecine et arts visuels*, n° 11.
- Maurin, Frédéric. 1998. *Robert Wilson : Le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Arles : Actes Sud; Paris : Académie Expérimentale des Théâtres.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1969. *La prose du monde*. Paris : Gallimard.
- Michel, Régis. 2001. *La peinture comme crime ou la part maudite de la modernité*. Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- Müller, Heiner. 2001. *Anatomie Titus Fall of Rome*. Trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil. Paris : Minuit.
- . 2000. « Histoire et drame. Entretien ». Trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil. *Frictions*, n° 3, p. 132-147.
- . 1996. *Guerre sans bataille : vie sous deux dictatures. Une autobiographie*. Trad. de l'allemand par Michel Deutsch et Laure Bernandi. Paris : L'Arche.
- . 1991. *Fautes d'impression : Textes et entretiens*. Trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel et al. Paris : L'Arche.
- . 1988. *Erreurs choisies : Textes et entretiens*. Trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel et al. Paris : L'Arche.
- , et Alexander Kluge. 1997. *Esprit, pouvoir et castration : Entretiens inédits (1990-1994)*. Trad. de l'allemand par Marianne Beauviche et Eleonora Rossi. Paris : Théâtrales.
- , et Carl Weber. 1987. « The Wounded Woyzeck ». *Performing Arts Journal*, vol. 10, n° 3, p. 73-75.
- Nadj, Josef. 1994. *Woyzeck ou l'ébauche du vertige*. Captation du spectacle. Archives du Centre Chorégraphique National d'Orléans. 1h03.

- Nancy, Jean-Luc. 2007. « Philippe Lacoue-Labarthe, la syncope reste ouverte ». *Libération* (2 février).
- . 1993. *Le sens du monde*. Paris : Galilée.
- . 1992. *Corpus*. Paris : Métailié.
- Nochlin, Linda. 1994. *The Body in Pieces : The Fragment as a Metaphor of Modernity*. New York : Thames and Hudson.
- Ostermeier, Thomas. 2005. « Le risque, c'est de refuser sa signature : Entretien avec Anja Dürrschmidt ». Trad. de l'allemand par Christine Gaspar. *Alternatives Théâtrales*, n° 85-86, p. 66-67.
- Picon-Vallin, Béatrice. 2004. *Meyerhold*, 3^e éd. Coll. « Arts du spectacle », série « Les voies de la création théâtrale », vol. 17. Paris : CNRS.
- Pilloud, Séverine et Micheline Lousi-Courvoisier. 2003. « The Intimate Experience of the Body in the Eighteenth Century : Between Interiority and Exteriority ». *Medical History*, n° 47, p. 451-472.
- Prendeville, Brendan. 1995. « The Features of Insanity, as Seen by Géricault and by Büchner ». *The Oxford Art Journal*, vol. 18, n° 1, p. 96-115.
- Richards, David G. 2001. *Georg Büchner's "Woyzeck" : A History of Criticism*. Rochester : Camden House.
- Rommen, Ann-Christin, et Wolfgang Wiens. 1999. « Woyzeck : Phase of a Workshop. Watermill Center, August 1999 ». Adaptation de *Woyzeck* de Georg Büchner en allemand et en anglais, accompagnée de notes et dessins de Robert Wilson. New York: Byrd Hoffman Foundation, The Robert Wilson Archive.
- Rossacher, Hannes (réal.). 2004. *Woyzeck de / von Thomas Ostermeier*. ARTE, 2h15.
- Rugen, Barbara. 1980. « Woyzeck : A New Approach ». *Theatre Journal*, vol. 32, n° 1, p. 71-84.
- Saison, Maryvonne. 1998. *Les théâtres du réel : Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1999. *L'avenir du drame*. Belfort : Circé.
- Schilling, Árpád. 2002. « The Story of Krétakör ». www.kretakor.hu.
- . 2001. *W-Munkáscirkusz*. Captation du spectacle. Archives de la compagnie Krétakör Színház. 1h50.

- Shevtsova, Maria. 2007. *Robert Wilson*. Londres et New York : Routledge.
- Smith, Peter D. 2000. *Metaphor and Materiality: German Literature and the World-View of Science (1780-1955)*. Oxford : Legenda.
- Stafford, Barbara Maria. 1993. *Body Criticism : Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge et Londres : MIT Press.
- Thibaudat, Jean-Pierre (dir. publ.). 1998. *Où va le théâtre?* Paris : Hoëbeke.
- Tompa, Andrea. 2002. « Schilling's Way ». Trad. du hongrois par Júlia Tompa. www.kretakor.hu.
- Veress, Anna. 2007. « Krétakör : 2003-2006 ». www.kretakor.hu.
- . 2003. « The First Circle : 2000-2003 ». www.kretakor.hu.
- . 2001. *W-Munkáscirkusz*. Texte du spectacle en anglais. Budapest : Krétakör Színház.
- Vésale, André. 1987. *La fabrique du corps humain*. Arles : Actes Sud.
- Waits, Tom. 2002. *Blood Money*. Los Angeles : Anti.
- Weil, Simone. 1990 [1949]. *L'enracinement*. Paris : Gallimard.
- Wilson, Robert. 2001 [1998]. « Une expérience directe des choses ». Entretien avec Josette Féral. In Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur : Entretiens*, t. 2, p. 359-372. Montréal : Jeu; Carnières : Lansman.
- . 2000. *Woyzeck*. Captation du spectacle. New York: Byrd Hoffman Foundation, The Robert Wilson Archive. 2h06.
- . 1996. « Interview ». In *The Twentieth-Century Performance Reader*, sous la dir. de Michael Huxley et Noel Witts, p. 389-397. Londres et New York : Routledge.
- , et Tom Waits. 2000. « Interview ». Entretien par Peter Laugesen, s. trad. Programme de *Woyzeck* au Théâtre de l'Odéon (Paris : 29 novembre - 9 décembre 2001).
- Wolf, Christa. 1981. « Rosetta sous ses multiples noms ». Trad. de l'allemand par François Rey. *Théâtre/Public*, n° 37, p. 24-30.
- Wübbolt, Georg (réal.). 1999. *Woyzeck : Ein Fragment*. Adaptation, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig. ARTE. 1h28.
- Zahnd, Jean-Matthieu (réal.). 2007. *Cycle Georg Büchner : "Woyzeck"*. France Culture (diffusé le 2 septembre dans « Fictions / Théâtre & Cie »). 1h56.

APPENDICE A

WOYZECK – ORDRE DES FRAGMENTS

Version reconstituée (Besson et Jourdeuil, 2004, Éditions théâtrales)	Woyzeck T. Ostermeier (2003, Schaubühne, Berlin)	W-Munkáscirkusz Á. Schilling (2001, Sophiensaele, Berlin)	Woyzeck R. Wilson (2000, Betty Nansen Teatret, Copenhague)
1. [H4, 1] <i>Rase campagne. La ville au loin. Woyzeck et Andres.</i>	SCÈNES MUETTES. <i>Enfants jouant. Andres arrive à la cantine, reçoit une livraison. Premier client. Arrive Woyzeck. Café avec Andres. Pêche à la grenouille. Alerte alimentaire. [...] Le Capitaine arrive. Le Docteur arrive. Marie, Käthe et l'enfant arrivent.</i>	<i>Marie et Woyzek. L'Enfant de béton. Le Fou. Chanson. (A. József)</i>	PREMIER ACTE*
			(3.) <i>La Baraque. Annonceur</i> * Division en actes et en scènes établie pour le spectacle. Cf. programme du Théâtre de l'Odéon, 2001. « Misery Is the River of the World »
2. [H4, 2] <i>Marie (à la fenêtre avec son enfant). Marie, Margreth puis Woyzeck.</i>	(2.) <i>Marie, Käthe. Le Tambour-Major et sa bande. (Sans Woyzeck)</i>	(5.) <i>Woyzeck. Le Capitaine. Marie : intervalles chantés.</i>	(5.) <i>Woyzeck. Le Capitaine. (Rasage)</i>
3. [H2, 3 + H2, 5 + H1, 2] <i>Baraques. Lumières. Foule. Vieil homme, enfant, Woyzeck, annonceur, Marie, Sous-officier, Tambour-Major, Bonimenteur.</i>	<i>Woyzeck arrive. Il est assailli par le Tambour-Major et sa bande. Le Docteur lui injecte une piqûre.</i>	<i>Marie et Woyzeck. Pirouettes.</i>	(1.) <i>Woyzeck. Andres. Rase campagne.</i> « Diamond in your Mind »
4. [H4, 4] <i>Marie est assise, son enfant sur les genoux, un petit bout de miroir à la main. Marie et Woyzeck.</i>	(1.) <i>Woyzeck et Andres. (Les franc-maçons)</i>	(1.) <i>Woyzeck. Andres. (Les franc-maçons)</i>	(2.) <i>Chambre de Marie. Marie. Margreth. Puis Woyzeck.</i> « Overturned Pot »
5. [H4, 5] <i>Le Capitaine. Woyzeck. Le Capitaine sur un chaise, Woyzeck le rase.</i>	(2.) <i>Marie, l'Enfant, Woyzeck. (« Qu'est-ce que tu as, Franz? »)</i>	(8.) <i>Woyzeck. Le Docteur. Marie : intervalle chanté.</i>	(8.) <i>Woyzeck. Le Docteur.</i> « God's Away on Business », « Coney Island Baby »
6. [H4, 6] <i>Rue ou ruelle. Marie. Tambour-Major.</i>	<i>Le Docteur, Le Capitaine, Le Tambour-Major et sa bande, l'Enfant. Chorégraphie. Alerte alimentaire. Woyzeck éclabousse Le Capitaine avec sa bicyclette.</i>	<i>Woyzeck nourrit Le Capitaine. Chanson.</i>	(6.) <i>Marie. Tambour-Major.</i> « Everything Goes to Hell »
7. [H4, 7] <i>Rue ou ruelle. Marie. Woyzeck. (« Je ne vois rien, je ne vois rien. [...] Ta bouche est rouge, Marie »)</i>	<i>Match de foot américain. Woyzeck avec le ballon se retrouve au sol.</i>	(2.) <i>Marie. Margreth. Chanson. Le fou. (Roi David) Observation du Tambour-Major.</i>	DEUXIÈME ACTE (4.) <i>Chambre de Marie. Marie est assise avec l'enfant à ses côtés. Un miroir à la main. Puis arrive Woyzeck. (Margreth pour le duo.)</i> « A Good Man Is Hard to Find »
8. [H4, 8] <i>Woyzeck. Le Docteur.</i>	(8.) <i>Woyzeck. Le Docteur.</i>	(4.) <i>Marie. Woyzeck. (« Quelque chose de brillant »). Margreth. Chanson.</i>	(9.) <i>Une rue devant la maison de Marie. Le Docteur. Le Capitaine. Puis arrive Woyzeck.</i> « All the World is Green », « Starving in the Belly of a Whale »
9. [H4, 9 + H2, 7] <i>Rue ou ruelle. Le Capitaine. Le Docteur. Woyzeck.</i>	(4.) <i>Marie tenant un petit miroir. L'enfant, puis Woyzeck.</i>	(6.) <i>Tambour-Major nu et Marie.</i>	(7.) <i>Chambre de Marie. Marie. Woyzeck. (« Ta bouche est rouge »)</i> « All the World is Green »

Version reconstituée	Woyzeck T. Ostermeier	W-Munkáscirkusz Á. Schilling	Woyzeck R. Wilson
10. [H4, 10] <i>Le corps de garde.</i> Woyzeck, Andres. (« Faut que je sorte. Ça tourne devant mes yeux. »)	<i>Le Tambour-Major et sa bande. Le Capitaine. Le Docteur. L'enfant. Andres. Un ivrogne.</i> (« L'homme courageux est imbécile »)	(9.) <i>Le Capitaine. Le Docteur. Woyzeck.</i>	(10.) <i>Woyzeck. Andres.</i> (« Faut que je sorte. ») « It's Just the Way We Are Boys », « Shiny Things »
11. [H4, 11] <i>Auberge. Les fenêtres ouvertes, danse.</i> Premier compagnon, deuxième compagnon, les autres, Woyzeck, Marie, Tambour-Major.	<i>Les mêmes. Le Capitaine se déshabille et plonge dans le plan d'eau.</i>	<i>Tambour-Major. Le Docteur. Le Capitaine. Marie. Chanson.</i>	(11.) <i>Auberge. Couples dansant. Marie. Tambour-Major. Woyzeck.</i> « It's Over »
12. [H4, 12] <i>Rase campagne.</i> Woyzeck. (« Toujours plus! [...] Saigner la chienne, la saigner à mort. »)	(5.) <i>Woyzeck. Le Capitaine.</i> (Rasage)	(7.) <i>Woyzeck. Marie.</i> (« Ta bouche est rouge ») <i>Chanson.</i> (Marie)	TROISIÈME ACTE (13.) + (14.) <i>Woyzeck. Andres. Puis le Tambour-Major.</i> (« Je suis un homme! ») « Another Man's Vine »
13. [H4, 13] <i>Nuit. Andres et Woyzeck dans un lit.</i>	(6.) <i>Marie. Le Tambour-Major. Puis l'Enfant.</i> (« fière entre toutes les femmes »)	(13.) <i>Woyzeck. Andres.</i> (Rêve.) <i>Chanson.</i> (Andres)	(16.) <i>Marie. L'Enfant. Le Fou.</i> (Puis Woyzeck.) « All the World is Green »
14. [H4, 14] <i>Auberge. Tambour-Major. Woyzeck. Des gens.</i>	<i>La bande du tambour. Le Capitaine. Le Docteur. L'Enfant. Chorégraphie (hip hop).</i>	<i>Le Docteur. Woyzeck. Démonstration.</i> (« Regardez cet homme »)	(19.) <i>Marie et Woyzeck.</i> (LE MEURTRE) « Woyzeck Woe »
15. [H4, 15] <i>Woyzeck. Le Juif.</i>	(9.) <i>Le Docteur. Le Capitaine. Puis arrive Woyzeck.</i>	<i>Tambour-Major et son band rock.</i>	(18.) <i>Karl et l'enfant. Margreth.</i> « Lullaby », « Misery Is the River of the World »
16. [H4, 16] <i>Marie. L'Enfant. Le Fou.</i>	(7.) <i>Marie. Woyzeck.</i> (« Je ne vois rien, je ne vois rien. [...] Ta bouche est rouge, Marie »)	(14.) <i>Bagarre de Woyzeck et du Tambour-Major.</i>	
17. [H4, 17] <i>Caserne. Andres. Woyzeck, fouille dans ses affaires.</i>	(10.) <i>Woyzeck, Andres.</i> (« Faut que je sorte. Ça tourne devant mes yeux. »)	<i>Woyzeck. Le Docteur. Expérience / exhibition.</i>	
18. [H1, 14] <i>Marie avec des petites filles devant la porte de sa maison. Petite fille, Premier enfant, Deuxième enfant, enfant, Marie, grand-mère, Woyzeck.</i>	<i>Installation d'un cinéma en plein air. Le Docteur prépare une démonstration. Cinéma.</i>	<i>Woyzeck. Chanson.</i>	
19. [H1, 15] <i>Marie et Woyzeck.</i> (LE MEURTRE)	(3.) <i>Le Capitaine masqué joue l'Annonceur. Marie en femme à barbe, (La baraque)</i>	<i>Tambour-Major. Rock.</i>	
20. [H1, 16] <i>Des gens arrivent. Première Personne, Seconde Personne.</i>	(11.) et (12.) <i>Woyzeck, Karl.</i> (« comme des mouches », « Toujours plus! »)	<i>Woyzeck et sa guitare.</i>	
21. [H1, 17] <i>L'auberge.</i> Woyzeck, Käthe, Aubergiste, Fou. (« Du rouge, du sang »)	<i>Woyzeck. Le Docteur. Démonstration / exhibition.</i>	(18.) <i>Le fou. Conte.</i>	
22. [H1, 18] <i>Enfants. Premier Enfant, Second Enfant.</i> (« Il y en a une qu'est morte, là-bas! »)	<i>Woyzeck nu. Le Rappeur Spike et 4 danseurs.</i>	(17.) <i>Woyzeck. Andres.</i> (La bible de sa mère)	
23. [H1, 19] <i>Woyzeck seul.</i> (« Le couteau? »)	(14.) <i>Tambour-Major. Woyzeck.</i>	(19.) <i>Marie et Woyzeck.</i> (LE MEURTRE)	
24. [H1, 20] <i>Woyzeck au bord d'un étang.</i>	(15.) <i>Woyzeck. Le Juif.</i> (Le couteau.)		
25. [H1, 21] <i>Auxiliaire de justice. Barbier. Médecin. Juge.</i>	(19.) <i>Marie. Woyzeck.</i> (LE MEURTRE) (21.) <i>Käthe et Woyzeck.</i> (« Du rouge, du sang ») (23.) et (24.) <i>Woyzeck au bord de l'étang.</i> (25.) <i>Le Docteur. Le Capitaine.</i> (« Un bon meurtre. »)		

Jaune.
Le Bonimenteur et le Docteur

Violet.
Marie et le Tambour-Major

Rouge.
Le meurtre

APPENDICE B

IMAGES



Figure B.1 *Woyzeck* dans la cité : dispositif scénique.

M. e. s. Thomas Ostermeier, Festival d'Avignon (Cour d'Honneur), 2004.
Marie et le Tambour-Major [H4, 6] : « Je suis fière entre toutes les femmes. »
Panneaux publicitaires (alternance entre les images de la cité et les publicités réelles), plan incliné, bouche d'égout.

[photo de Franck Beloncle]

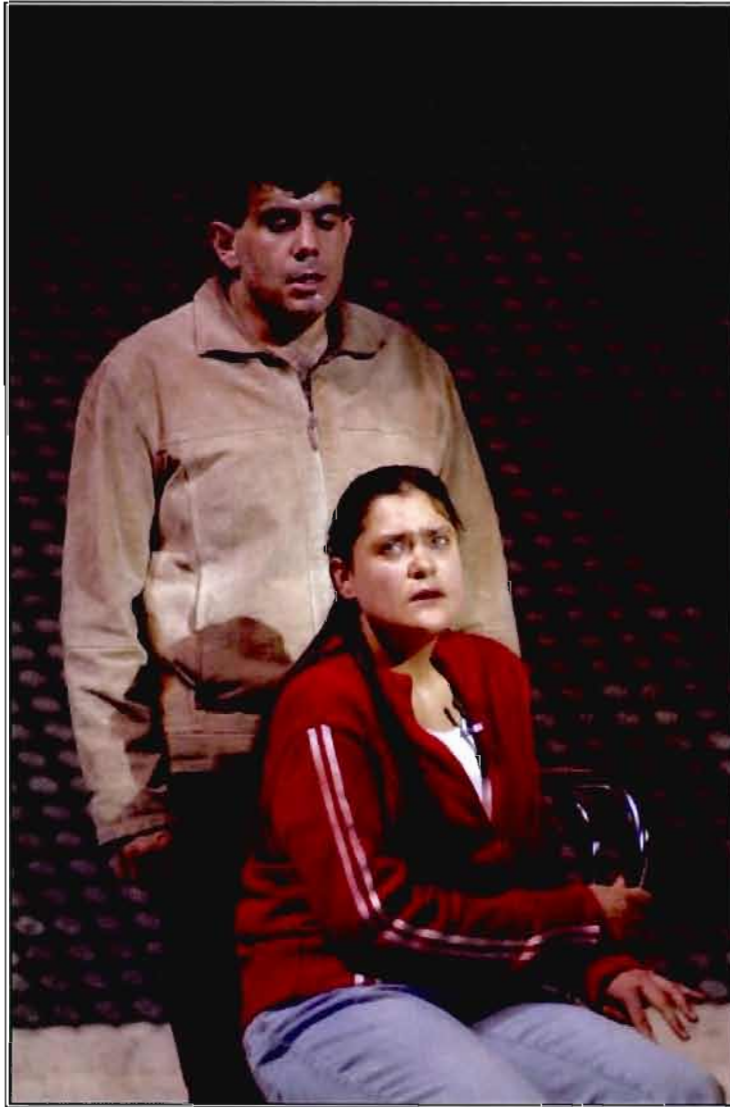


Figure B.2 Woyzeck et Marie.

M. e. s. Thomas Ostermeier, Festival d'Avignon (Cour d'Honneur), 2004.

Woyzeck à l'apparence peu harmonieuse, Marie dans sa veste rouge Adidas [H4, 7] : « Ta bouche est rouge. »

[photo de Franck Beloncle]



Figure B.3 Éclosion de la poche du Docteur.

M. e. s. Árpád Schilling, *Sophiensaele* (Berlin), 2001.

Apparition du Docteur pour la première fois [H4, 8] : suspendu dans une poche de liquide qu'il perce, il émerge au milieu de la cage en haletant.

[www.szinhas.hu/kretakor]



Figure B.4 Le Tambour-Major cracheur de feu.

M. e. s. Árpád Schilling, Sophiensaele (Berlin), 2001.

Le Tambour-Major – costaud et athlétique – accompagné de son groupe rock [H4, 15] : Andres à la guitare, le Docteur à la batterie.

[www.szhaz.hu/kretakor]

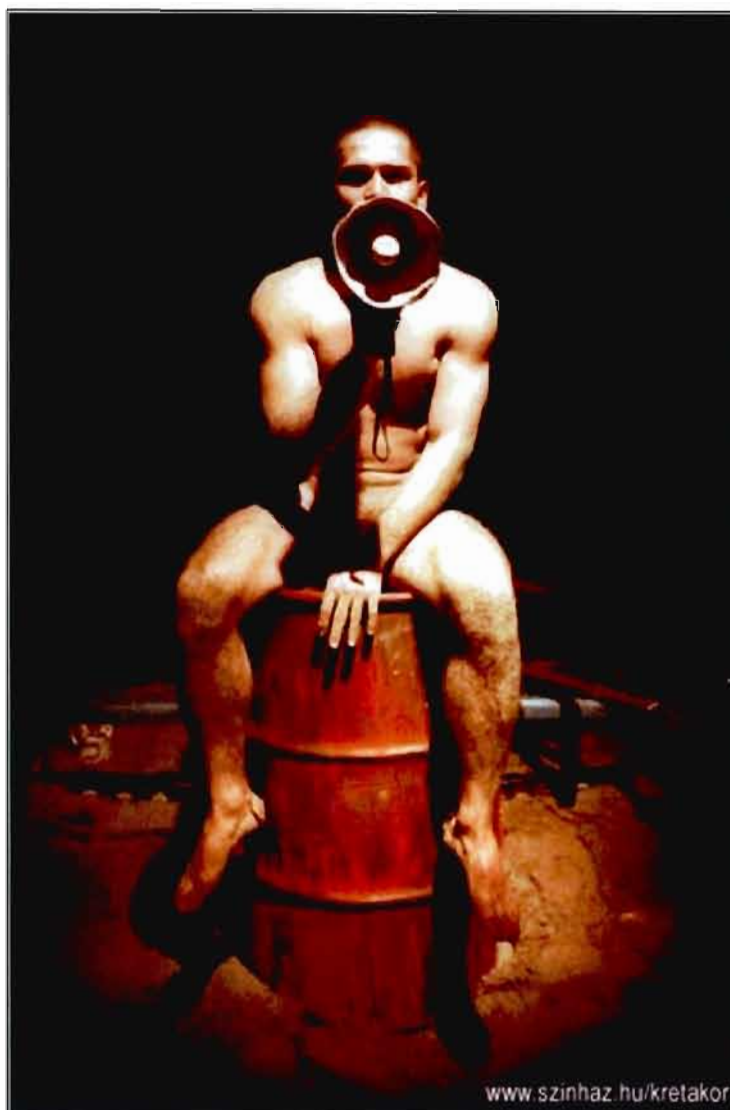


Figure B.5 Sépulture industrielle.

M. e. s. Árpád Schilling, *Sophiensaele* (Berlin), 2001.
Sable au sol. Au fond, le lit de Woyzeck (un sommier à ressort), et une guitare. Ultime scène du spectacle (après le meurtre) [H1, 15] : Marie repose dans le baril. Woyzeck chante un poème de József : « le silence appartient au pauvre ».

[www.szhaz.hu/kretakor]

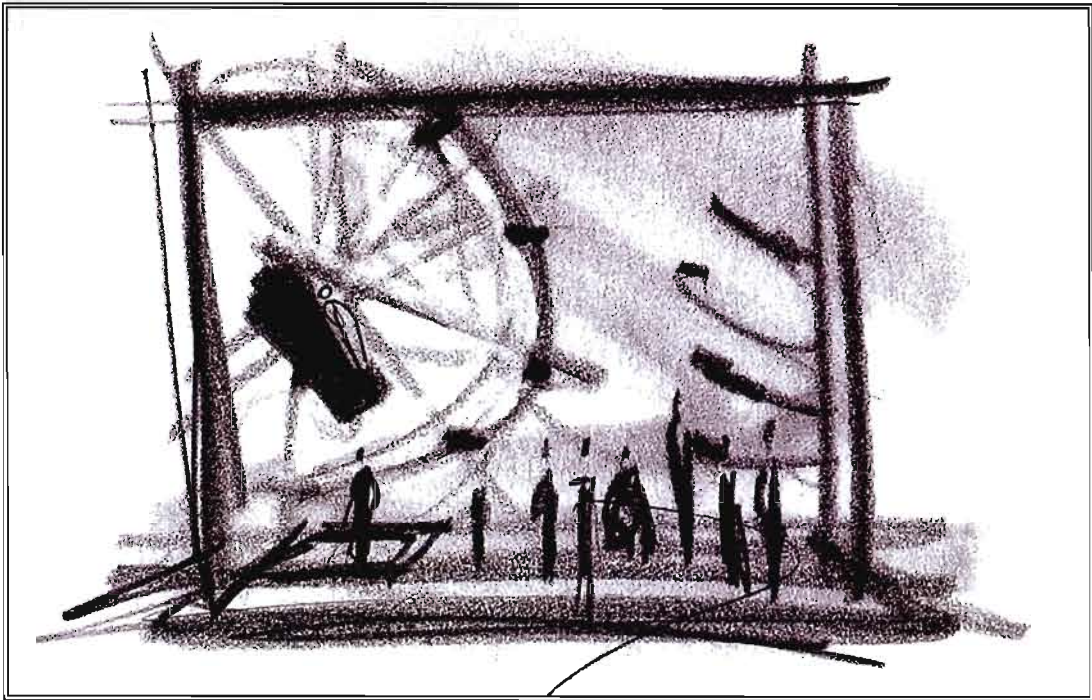


Figure B.6 La baraque (croquis).

Dessin préparatoire de Robert Wilson lors du « workshop », Watermill Center, 1999.

[Byrd Hoffman Foundation, The Robert Wilson Archive]

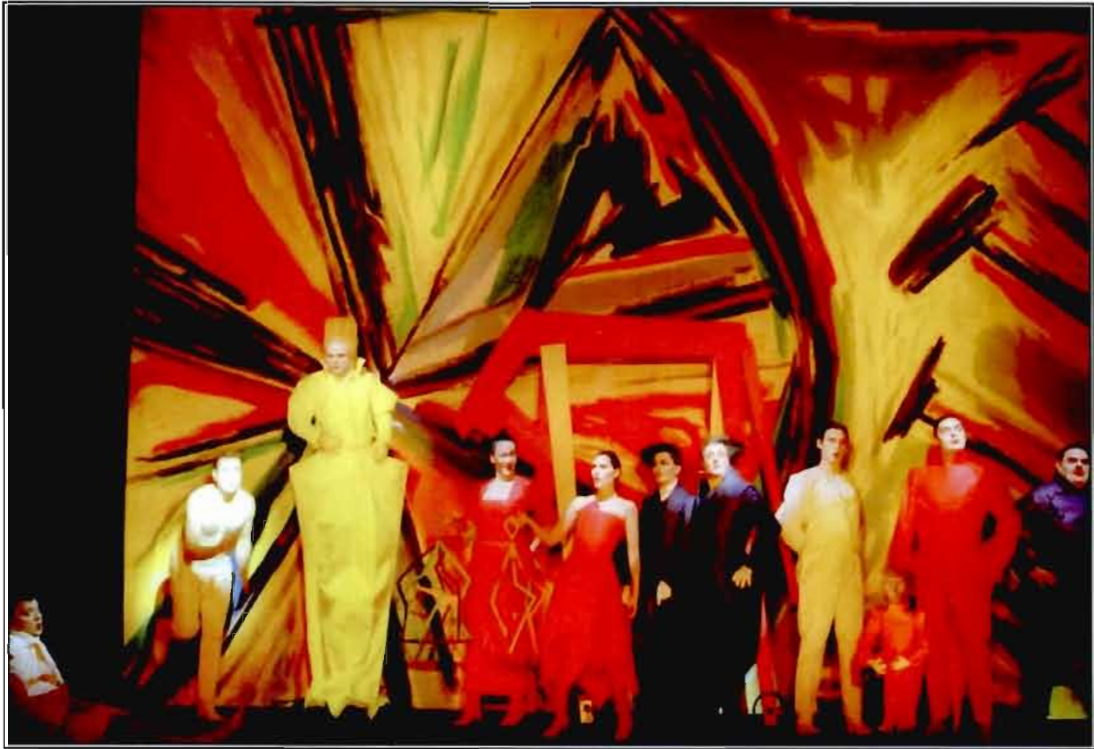


Figure B.7 La baraque.

M. e. s. Robert Wilson, Betty Nansen Theater (Copenhague), 2000.
 Prologue [H2, 3 + H2, 5 + H1, 2] : traits expressionnistes du dessin, grande
 roue, couleurs symboliques des costumes. Défilé des protagonistes, de gauche à
 droite : Karl (le fou), Woyzeck, le Bonimenteur, Margreth, Marie, Le Docteur
 (double), Andres, le Tambour-Major, le Capitaine.

[photo d'Eric Hansen]



Figure B.8 La chambre de Marie.

M. e. s. Robert Wilson, Betty Nansen Theater (Copenhague), 2000.

Marie, Margreth et l'enfant (Christian) observe le Tambour-Major qui défile [H4, 2] : « Quel homme, comme un arbre. » Géométrie du décor. Robe rouge des femmes.

[photo d'Eric Hansen]



Figure B.9 Le meurtre.

M. e. s. Robert Wilson, Betty Nansen Theater (Copenhague), 2000. Le meurtre [H1, 15] : lame triangulaire du couteau, assombrissement progressif, soleil noir, aucun contact physique.

[photo d'Eric Hansen]

APPENDICE C

LES TROIS MISES EN SCÈNE DE *WOYZECK*

Woyzeck [2h05]

créée en 2000 en danois au Betty Nansen Theater à Copenhague

produit par le Betty Nansen Theater

Mise en scène	Robert Wilson
Traduction danoise	Peter Laugesen
Adaptation	Wolfgang Wiens et Ann-Christin Rommen
Musique et paroles	Tom Waits et Kathleen Brennan
Scénographie et lumières	Robert Wilson
Costumes	Jacques Reynaud
Éclairage	A.J. Weissbard et Robert Wilson
Woyzeck	Jens Jorn Spottag
Le Capitaine	Ole Thestrup
Le Docteur	Morten Eisner, Marianne Mortensen
Margreth	Ann-Mari Max Hansen
Andres	Morten Lutzhoft
Karl	Benjamin Boe Rasmussen
Le Tambour-Major	Tom Jensen
Le Bonimenteur	Troels Il Munk
Christian	Jeppe Dahl Rordam / Joseph Driffield / Morten Thorup Koudal

Woyzeck [2h15]

créé en 2003 en allemand à la Schaubühne am Lehniner Platz à Berlin

produit par la Schaubühne am Lehniner Platz

coproduit par le Festival d'Avignon avec le soutien d'ARTE

Mise en scène	Thomas Ostermeier
Dramaturgie	Marius von Mayenburg
Musique	Niclas Ramdohr
Scénographie	Jan Pappelbaum assisté de Karin Wilpert
Lumières	Urs Schönebaum
Costumes	Almut Eppinger
Woyzeck	Bruno Cathomas
Marie	Christina Geiße
Le Capitaine	Felix Römer
Le Docteur	Kay Bartholomäus Schulze
Margreth	Linda Olsansky
Andres	Ronald Kukulies
Le Sous-officier	Lars Eidinge
Le Tambour-Major	Ruud Gielens
Le Bossu	Udo Kroschwald
L'Idiot	Detlev Schmitt
Itze	André Szymanski
Christian	Erwin Bröderbauer
Le premier enfant	Mai-Nam Scharapenko
Le deuxième enfant	Mai-Ly Scharapenko
Les voisins	Josef Hoffmann, Paul Matzke, Niklas Polhans, Martin Winkel et Diesel "Patrock" Patrick Schulze, "Rico" Enrico Schwarz, "Sancho" Christian Garmatter, "Hawk" Ralf Habicht
	Rappeur Spike

W-Munkáscirkusz [1h49]d'après les fragments de *Woyzeck* et les poèmes d'Attila József

créé en 2001 en hongrois à Sophiensaele à Berlin

produit par le Berliner Festspiele (Sophiensaele)

coproduit par la MC93 Bobigny

Mise en scène	Árpád Schilling
Dramaturgie	Anna Veress
Musique	Gábor Ruzsnyák
Scénographie	Márton Ágh
Lumières	Tamás Bányai
Costumes	Klára Varga
Woyzeck	Zsolt Nagy
Marie	Annamária Láng
Le Capitaine	Sándor Terhes
Le Docteur	Gergely Bánki
Margreth	Borbála Péterfy
Andres	László Katona
Le Tambour-major	Gábor Viola
L'Idiot	Lilla Sárosdi
Musiciens	Fenyő Katalin / Szentkirályi Aladár, Agnecz Katalin / Szokolai Zoltán, Vámos István / Simai László

APPENDICE D

BLOOD MONEY DE TOM WAITS

Blood Money [mai 2002]

par Tom Waits et Kathleen Brennan

produit par Jalma Music / Anti Inc.

1.	Misery Is the River of the World
2.	Everything Goes to Hell
3.	Coney Island Baby
4.	All the World Is Green
5.	God's Away on Business
6.	Another Man's Vine
7.	Knife Chase (instrumental)
8.	Lullaby
9.	Starving in the Belly of a Whale
10.	The Part You Throw Away
11.	Woe
12.	Calliope (instrumental)
13.	A Good Man Is Hard to Find
textes des chansons publiés dans <i>Woyzeck songbook</i> par le Betty Nansen Teatret en 2000	
voir www.tomwaitslibrary.com	

1. Misery River

Carnival Announcer: *"Ladies and gentlemen here you see the astronomical horse and the two little canary birds - favorites of all potentates and of all crowned heads, tell the people everything, how old, how many children, what illnesses."*

Gentlemen! Gentlemen! Look at this creature, as God made it: nothing, nothing at all.

Misery's the River of the World
 Misery's the River of the World
 Misery's the River of the World

The higher that the monkey can climb
 The more he shows his tail
 Call no man happy 'til he dies
 There's no milk at the bottom of the pail
 God builds a church
 The devil builds a chapel
 Like the thistles that are growing
 'round the trunk of a tree
 All the good in the world
 You can put inside a thimble
 And still have room for you and me

If there's one thing you can say
 About Mankind
 There's nothing kind about man
 You can drive out nature with a pitchfork
 But it always comes roaring back again

Carnival Announcer: *"Gentlemen, now see the effect of art. The monkey is already a soldier - that is not much, it is the lowest level of the human race! The little dummy is musical. Gentlemen this animal that you see here, with a tail on his body, with his four hooves, is a member of all learned societies, professor of our university, with whom the students learn to ride and fight. Man - you are created of dust, sand and dirt. Do you want to be more than dust, sand and dirt? Observe the progress of civilization. Everything progresses: a horse, a monkey, a canary bird. The commencement of the commencement is starting now!"*

The higher that the monkey can climb
 The more he shows his tail
 Call no man happy 'til he dies
 There's no milk at the bottom of the pail

God tempers all the winds
 for the new shorn lambs
 the devil knows the bible
 like the back of his hand

All the good in the world
 You can put inside a thimble
 And still have room for you and me

If there's one thing you can say
 About Mankind
 There's nothing kind about man
 You can drive out nature with a pitchfork
 But it always comes roaring back again

For want of a bird
 The sky was lost
 For want of a nail
 A shoe was lost
 For want of a life
 A knife was lost
 For want of a toy
 A child was lost

Misery's the River of the World
 Everybody Row! Everybody Row!
 Misery's the River of the World
 Misery's the River of the World
 Misery's the River of the World
 Everybody Row! Everybody Row!
 Everybody Row

2. Everything Goes to Hell

Why be sweet, why be careful, why be kind?
 A man has only one thing on his mind
 Why ask politely, why go lightly, why say please?
 They only want to get you on your knees
 There are a few things I never could believe

A woman when she weeps
 A merchant when he swears
 A thief who says he'll pay
 A lawyer when he cares
 A snake when he is sleeping

A drunkard when he prays
I don't believe you go to heaven when you're good
Everything goes to hell, anyway...

Laissez-faire mi amour, se la vie
Shall I return to shore or swim back out to sea?
The world don't care what a soldier does in town
It's all hanging in the windows by the pound
There are a few things I never could believe...

Chorus

I only want to hear you purr and to hear you moan
There is another man who brings the money home
I don't want dishes in the sink
Please don't tell me what you feel or what you think
There are few things I never could believe...

Chorus

3. Coney Island Baby

Every night she comes
To take me out to dreamland
When I'm with her, I'm the richest
Man in the town
She's a rose, she's the pearl
She's the spin on my world
All the stars make their wishes on her eyes

She's my Coney Island Baby
She's my Coney Island Girl

She's a princess in a red dress
She's the moon in the mist to me

She's my Coney Island Baby
She's my Coney Island Girl

4. All the World's Green

He:

I fell into the ocean
 When you became my wife
 I risked it all against the sea
 To have a better life
 Marie you're the wide blue sky
 And men do foolish things
 You turn kings into beggars
 And beggars into kings

Pretend that you owe me nothing
 And all the world is green
 Let's pretend we can bring back the
 old days again
 And all the world is green

She:

Let me lie about it all
 Call back yesterday
 We lay down in a shady grove
 With the yellow buds of May
 Now the shadows are getting longer
 Winter's moving in
 It is colder than I remember
 That it's ever been

Pretend that you owe me nothing
 And all the world is green
 Let's pretend we can bring back the
 old days again
 And all the world is green

She:

The face forgives the mirror
 The worm forgives the plow
 The questions begs the answer
 Can you forgive me somehow
 Maybe when our story's over
 We'll go where it's always spring
 The band is playing our song again
 And all the world is green

Pretend that you owe me nothing
 And all the world is green
 Let's pretend we can bring back the
 old days again
 And all the world is green

He:

When the moon is yellow silver
 On the things that summer brings
 It's a love you'd kill for
 And all the world is green
 He is balancing a diamond
 On a blade of grass
 The dew will settle on our grave
 When all the world is green

5. God's Away on Business

There's a one-eyed man in the poker pit
 They're digging up the dead with a shovel and a pick
 The sun went down; the moon wept blood
 A bloody jack of Diamonds, a plague and a flood

There's a leak, there's a leak
 In the boiler room, the poor, the lame, the blind
 Who are the ones left in charge?
 Killers, thieves and whores

There's a leak, there's a leak
 In the boiler room, the poor, the lame, the blind
 Who are the ones left in charge?
 Killers, thieves and whores

God's Away, God's Away, God's Away on Business ...
 Bacteria, bacteria ...

6. Another Man's Vine

Bougainvillea's bloom and wind
 Be careful mind the strangle vines
 The rose is climbing over blind
 'Cause the sun is on the other side
 The bees will find their honey
 The sweetest every time

Around a Red Rose
 I see a red rose, a red rose
 Blooming on another man's vine

Golden Willie's gone to war
 He left his young wife on the shore
 Will she be steadfast everyday?
 While Golden Willie is far away
 Along the way her letters end
 She never reads what Willie sends

Now I see a red rose
 I smell a red rose
 I'll pick a red rose
 Blooming on another man's vine

8. Lullaby [Overturned Pot]

Sun is red; moon is cracked
Daddy's never coming back
Nothing's ever yours to keep
Close your eyes, go to sleep
If I die before you wake
Don't you cry don't you weep

Nothing's ever as it seems
Climb the ladder to your dreams
If I die before you wake
Don't you cry; don't you weep
Nothing's ever yours to keep
close your eyes; go to sleep

9. Starving in the Belly (of a Whale)

Your life is whittled
Time's a riddle; man's a fiddle
That it plays on
When the day breaks
And the earth quakes; your life's a mistake
All day long

Who gives a good god damn
You'll never get out alive
There's no meaning; don't go dreaming
A man must test his mettle
In a crooked old world

Starving in the Belly
Starving in the Belly
Starving in the Belly of a Whale

10. The Part You Throw Away

You dance real slow
And you wreck it down
Walk away and you turn around
What did that old blonde guy say
That's the part you throw away

I want that beggar's eyes
The winning horse
A tidy Mexican divorce
St. Mary's prayers Houdini's hands
And a barman who always understands

Will you lose the flowers
Hold on to the vase?
Will you wipe all those teardrops away from your face?
And I can't help feeling as I close the door
I have done all of this many times before

The bone must go
The wish can stay
A kiss don't know what the lips will say
Forget I ever hurt you
Put stones in our bed
Remember to never mind instead

But all of your letters burned up in the fire
And time is just memory mixed with desire
That's not the road It's only the map, I say
Gone just like matches from a closed down cabaret

In a Portuguese saloon
A fly is circling round the room
You'll soon forget the tune that they play
For that's the part you throw away
For that's the part you throw away

11. Woe [Woyzeck's Woe]

The ribbon round your neck
 against your skin it's pale as bone
 It is my favorite thing you've worn
 The band is playing our song
 And we won't go home, 'til morn

13. A Good Man Is Hard to Find

I lit a wooden match; I let it all burn down
 I've broken every rule; I've wrecked it all down
 There are no words in the wind, the trees are all bare
 Life's mean as a needle; but why should I care?

A good man is hard to find
 Only strangers sleep in my bed
 My favorite words are good-bye
 And my favorite color is red

I always play Russian Roulette in my head
 It's seventeen black and twenty-nine red
 How far from the gutter; how far from the pew
 I'll always remember to forget about you

A good man is hard to find
 Only strangers sleep in my bed
 My favorite words are good-bye
 And my favorite color is red

A long dead soldier looks out from the frame
 No one remembers his war; no one remembers his name
 Go out to the meadow; scare off all the crows
 It does nothing but rain here, and nothing will grow

A good man is hard to find
 Only strangers sleep in my bed
 My favorite words are good-bye
 And my favorite color is red