

LA DISCONTINUITÉ DU DISCOURS DANS *WOYZECK* DE GEORG BÜCHNER

Jean-Louis Besson

L'Harmattan | « Études théâtrales »

2005/1 N° 33 | pages 9 à 18

ISSN 0778-8738

ISBN 9782930416205

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2005-1-page-9.htm>

Pour citer cet article :

Jean-Louis Besson, « La discontinuité du discours dans *Woyzeck* de Georg Büchner », *Études théâtrales* 2005/1 (N° 33), p. 9-18.

Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.

© L'Harmattan. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Première partie

Ouvertures du dialogue

Jean-Louis Besson

La discontinuité du discours dans *Woyzeck* de Georg Büchner

L'ŒUVRE DE BÜCHNER, et tout particulièrement *Woyzeck*, est considérée comme une des premières manifestations de la modernité au théâtre. Le jeune auteur allemand, mort à vingt-trois ans, aurait pressenti que le monde tel qu'il évoluait à son époque ne pouvait plus être représenté au théâtre sous forme de fable linéaire, de personnages entiers, qui s'affrontent sur un même terrain en maîtrisant la rhétorique du dialogue. Selon Heiner Müller, Büchner n'aurait pas réussi à achever son œuvre non parce qu'il serait mort trop tôt, mais parce qu'il ne disposait pas en son temps d'une forme dramatique qui lui permette de donner corps à sa vision du monde. Son *Woyzeck* serait une tentative inaboutie, un essai qui ne pouvait être mené à bien à l'époque où il fut entrepris, mais qui reste, justement dans son inachèvement, une œuvre pionnière. La pièce de Büchner serait comparable en cela au fragment *Fatzer* de Brecht. Dans un entretien publié en français dans le numéro 3 de *Frictions*, Heiner Müller déclare à propos de ces deux œuvres : « Dans ces deux cas, la situation historique a empêché l'auteur de venir à bout de son projet. C'est pourquoi elles en disent davantage sur leur sujet, leur matériau et, du même coup, sur l'auteur »¹.

Cette interprétation de Heiner Müller rejoint la conception que l'on se fait généralement de *Woyzeck* encore aujourd'hui : Büchner a rompu avec la dramaturgie aristotélicienne en cassant la fable, en faisant éclater sa progression linéaire sous forme de fragments dont l'ordre peut être aléatoire, alors qu'il aurait gardé de l'ancienne dramaturgie peu ou prou la conception générale du dialogue, comme échange verbal entre person-

Jean-Louis Besson
Professeur au Département des Arts du spectacle de l'Université Paris X-Nanterre et au Centre d'études théâtrales de l'Université de Louvain-la-Neuve, il est actuellement vice-président de l'Université Paris X-Nanterre, chargé des affaires culturelles. Ses publications et ses cours portent sur le théâtre allemand classique et contemporain, sur le jeu de l'acteur et sur la pédagogie du théâtre. Il a publié récemment *Le Théâtre de*

Georg Büchner. Un jeu de masques (Circé, 2002). Il a traduit, seul ou en collaboration avec Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingler, des œuvres de Georg Büchner, Heinrich von Kleist, Karl Valentin, Heinrich Heine, Heiner Müller, Botho Strauss, Johan Nestroy, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Lothar Trolle, Gottfried Benn... Il dirige depuis 2001 la collection « Scènes étrangères » aux Éditions Théâtrales, en collaboration avec la Maison Antoine Vitez.

nages. L'hypothèse que je voudrais développer ici est exactement inverse : Büchner n'a pas cassé la fable, mais les dialogues, et c'est la discontinuité du dialogue et non l'éclatement de l'action qui donne à la pièce son aspect de fragment et d'inachevé.

Cette affirmation peut paraître paradoxale. Il me semble cependant qu'elle s'inscrit dans la ligne des recherches les plus récentes sur la pièce et qu'elle peut être corroborée par une étude de détail de la construction des dialogues.

Pour ce qui est de l'organisation générale de la fable, les analyses philologiques et dramaturgiques ont permis de mettre en évidence que l'ensemble des scènes tel qu'il est agencé dans les manuscrits forme un tout cohérent, dont on peut suivre la progression, et dont les différents moments sont repérables chronologiquement. L'étude des différentes liasses qui composent le manuscrit a permis de les classer avec précision en fonction de la progression du travail de l'auteur, et on sait parfaitement quelle est la dernière version de la pièce, d'autant plus que Büchner a pris soin de biffer les états antérieurs au fur et à mesure qu'il récrivait les scènes. Il n'y a donc pas lieu d'insérer des fragments périmés dans la version finale. Celle-ci doit être considérée comme texte de référence. Par ailleurs, contrairement à ce qui a été parfois affirmé, les pages des manuscrits sont numérotées. Qui plus est, les scènes s'enchaînent sur un même feuillet. L'ensemble ne se présente pas comme un jeu de cartes qu'on peut battre avant de les distribuer, mais comme un tout cohérent. Le seul problème est que le dernier état du texte est inachevé, mais on reprend très bien le fil de l'action en se référant au premier qui, lui, va jusqu'au meurtre.

Autrement dit, la pièce présente une action continue, qui se laisse reconstituer pour peu que l'on suive les indications de l'auteur. Elle repose sur une fable, construite linéairement, depuis la scène où Woyzeck et Andres coupent des baguettes dans les champs, jusqu'au meurtre de Marie. Qui plus est, les nombreuses indications de temps – sur l'heure du jour ou de la nuit – corroborent avec précision cette organisation. Toute l'action se déroule en un peu plus de quarante-huit heures – depuis le soir du jour 1, où Andres et Woyzeck sont dans les champs, jusqu'au début de la nuit du jour 3, où Woyzeck tue Marie. Une action continue, donc, et conduite avec rigueur².

La réorganisation de l'ensemble selon ces principes a des implications dramaturgiques non négligeables : elle permet de mettre en valeur tous les personnages de la pièce, car tous ont un rôle à jouer dans la fable, ils ne surgissent pas sur la scène comme des entités abstraites. La pièce ne se présente plus alors comme un cauchemar du personnage principal, comme une pièce pré-strindbergienne ou pré-expressionniste ; un équilibre s'instaure entre les différentes composantes, la pièce gagne en lisibilité, en matérialité. Elle tend à échapper à la catégorie du poème dramatique et, de ce fait, à une lecture poétique et ontologique qui, ces

dernières années, a sans doute occulté la structure proprement théâtrale que l'on peut y lire.

Pourtant, si on avait retrouvé une œuvre de Racine ou de Goethe avec les scènes dans le désordre, on n'aurait pas hésité sur la reconstitution qui devait être opérée. Dans ce type de dramaturgie, l'enchaînement entre les scènes est suffisamment rigoureux, fondé sur la cause et l'effet, pour que l'organisation générale ne pose pas problème. Si, donc, le doute a pu subsister longtemps à propos de Büchner, c'est bien que, malgré tout, l'écriture est menée de telle sorte que les scènes peuvent sembler indépendantes les unes des autres. Cette impression ne venant pas de l'absence de fable cohérente ou d'un manque de construction de l'œuvre, on est en droit de supposer qu'il faut la rechercher dans les microstructures, c'est-à-dire dans la forme que prend chaque scène et dans l'organisation des dialogues à l'intérieur de chacune.

Absence de transition

Büchner enlève au dialogue sa fonction qui consiste à situer chaque scène par rapport aux précédentes et aux suivantes. Autrement dit, le dialogue, au lieu de créer des transitions, produit des béances. La plupart des scènes commencent et s'interrompent de façon abrupte. Le spectateur est projeté au cœur d'un échange qui est amorcé avant le début de la scène. La séquence de l'achat du couteau est à cet égard particulièrement significative. « Le pistolet est trop cher », dit Woyzeck ; « Alors, il l'achète ou il l'achète pas, qu'est-ce qu'il fait ? » répond le Juif³. Avant ces répliques, sur lesquelles s'ouvre la scène, des paroles ont déjà été échangées, le Juif a montré le pistolet à Woyzeck, il lui en a dit le prix. Tout cela s'est déroulé hors scène. Büchner, de manière elliptique, ne garde que l'essentiel, l'achat du couteau. De même, la scène du rasage s'ouvre sur les paroles du Capitaine : « Lentement, Woyzeck, lentement ; une chose après l'autre ; il me donne complètement le vertige »⁴. Auparavant, le Capitaine s'est installé dans le fauteuil, Woyzeck lui a mis du savon à barbe, il a commencé à le raser de manière frénétique. Tout cela n'est pas montré, le spectateur est plongé d'emblée dans le vif du dialogue. Ces ruptures dès le début des scènes tendent à refermer celles-ci sur elles-mêmes, et à accuser la discontinuité dans la mesure où elles rendent problématique tout lien avec ce qui précède.

Dialogues de sourds

Les béances, lacunes et autres syncopes dans le dialogue ne sont pas seulement sensibles à la couture entre les scènes, elles apparaissent à l'intérieur de chacune, au niveau de la réplique, voire de la phrase, créant une constante discontinuité.

Büchner est un des premiers à avoir instauré ces dialogues dans lesquels les personnages « se parlent en passant l'un à côté de l'autre » comme on dit en allemand (*sie reden aneinander vorbei*). Il y a un hiatus, une lacune entre ce que dit un personnage et ce que l'autre lui répond. Ils poursuivent un dialogue de sourds, leurs paroles s'entrecroisent comme des monologues. Si le critère essentiel du dialogue est « l'échange et la réversibilité de la communication »⁵, force est de constater que la pièce de Büchner ne répond pas à cette exigence. Ainsi, au début de la scène du rasage, le Capitaine fait part de ses angoisses sur le temps et l'éternité, un discours que Woyzeck ponctue simplement de « Oui, mon Capitaine ». À ce moment, il n'y a aucune communication entre les deux personnages. Woyzeck réagit seulement lorsque son supérieur lui reproche d'avoir un enfant sans la bénédiction de l'Église. Mais à cet instant, alors qu'un échange semble possible, le Capitaine perd le fil : « Qu'est-ce qu'il dit ? Quelle curieuse réponse ! Il me rend complètement perplexe avec sa réponse »⁶. Et, dans l'espace des deux répliques suivantes, quand s'amorce de nouveau un dialogue, cette fois sur la question de la nature et de la vertu, le Capitaine brise l'entretien, marquant ainsi sa supériorité, mise à mal par le raisonnement de Woyzeck : « Tu es un homme bien, un homme bien. Mais tu penses trop, ça consume, tu as toujours l'air d'être aux abois. Cette conversation m'a complètement épuisé. Va maintenant et ne cours pas comme ça [...] »⁷.

À la fin de la scène entre Marie et le Tambour-major, l'absence d'échange sous forme de formulation verbale est de nouveau flagrant :

« 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 (*véhément*). – 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.
 [Fin de la scène] »⁸

Comment interpréter « Touche-moi, pour voir » : essaie un peu de me toucher, ou caresse-moi ? Cette ambiguïté est le signe des hésitations de Marie. Le Tambour-major ne voit rien de tout cela et poursuit son idée : tu es une bête, une femme diabolique, j'ai envie de toi. Les personnages savent très bien l'un et l'autre pourquoi ils sont ensemble et ce qui va se passer. Mais chacun reste dans son monde, les paroles ne reflètent pas une décision consciente, prise en tout état de cause. Marie passe d'un extrême à l'autre (le refus, l'acceptation) sans qu'aucune justification ne soit donnée. Or, c'est justement là que réside la spécificité de Büchner : le dialogue ne sert pas chez lui à rendre compte d'un état d'âme, de l'évolution d'une pensée. Les personnages expriment ce qu'ils ressentent sous forme de paroles lacunaires. Les sentiments ne sont pas commentés, analysés. Ils restent à l'état brut. Cela donne à la relation entre Marie et le Tambour-major beaucoup de force, d'immédiateté : ce ne sont pas les mots, mais bien les corps qui les portent l'un vers l'autre.

Discours d'emprunt

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. Woyzeck pense – il pense même trop, lui dit le Capitaine – mais il ne parvient pas à organiser sa pensée, des bribes de phrases indépendantes se succèdent, sans subordonnées, sans liens de causalité. La parataxe l'emporte sur l'hypotaxe, les détails concrets sont mis bout à bout et s'accumulent, tenant lieu de raisonnement logique.

Faute de trouver les mots qui leur permettraient de s'exprimer de manière personnelle et indépendante, les personnages ont recours à la Bible, aux chants populaires, aux contes, à tout ce qui relève d'une culture qui leur est familière et dans laquelle ils puisent les formulations qui leur manquent. Leurs dialogues sont ainsi truffés de citations et de références. Pour exprimer son angoisse face au monde, Woyzeck se souvient de l'Apocalypse : « Un feu parcourt le ciel et un vacarme tombe sur la terre, comme des trompettes »⁹. Lorsque le Capitaine lui reproche d'avoir un enfant sans la bénédiction de l'Église, il cite les paroles du Christ : « Laissez venir à moi les petits enfants »¹⁰. Marie, prise de remords, trouve dans la Bible des situations analogues à la sienne et lit le texte sacré à voix haute : « Je ne te condamne pas non plus. Va et ne pêche plus »¹¹.

La joie, la peur, les espoirs des personnages, qui dans le drame classique donnent lieu à des monologues ou à des échanges entre personnes conscientes d'elles-mêmes, s'expriment ici sous forme de chants populaires. Dans la première scène, Andres, impressionné par les visions de Woyzeck, et incapable de lui répondre ou de l'apaiser, chante pour se rassurer un refrain anodin sur un petit lapin qui mange de l'herbe. Après avoir vu le Tambour-major à la parade, Marie entonne : « Ma fille, que faire maintenant / T'as pas d'mari, t'as un enfant [...] Personne ne fera rien pour moi »¹², retrouvant dans le chant sa propre situation, de manière presque inconsciente.

Les contes ont une fonction similaire. Après le meurtre, lorsque Woyzeck est à l'auberge avec du sang sur le bras, le Fou commente : « Et alors le géant a dit : je sens, je sens la chair humaine »¹³, citation d'un conte de Grimm, *Les Sept corbeaux*, dont Büchner s'inspire également pour le conte de la Grand-mère. Ce conte lui-même fait écho à la situation de Woyzeck, il décrit son isolement et son désespoir d'une façon que lui-même serait incapable de formuler.

L'incapacité des personnages à mettre en mots ce qu'ils ressentent et ce qui leur arrive est la raison profonde de la discontinuité du discours dans *Woyzeck* et de la carence des dialogues qu'elle engendre. Le texte en porte la trace jusque dans les microstructures, au niveau de l'enchaînement des phrases.

Prenons l'exemple du « monologue » de Woyzeck avant le meurtre :

« Toujours plus ! Toujours plus ! Silence, musique. – (*tend l'oreille vers le sol*)
Hein, quoi, qu'est-ce que vous dites ? Plus fort, plus fort, saigner la chienne, la saigner à mort ? Saigner la chienne, la saigner à mort. Je le dois ? Il le faut ? Est-ce que je l'entends là encore ? Le vent aussi le dit ? Je l'entends toujours, toujours plus, la saigner à mort, à mort. »¹⁴

Dans le drame classique, le monologue a pour fonction de permettre au personnage de faire le point sur sa situation et sur lui-même, et de prendre une décision personnelle. Dans *La Mort de Danton*, Büchner s'inscrivait encore dans cette tradition : c'est à la suite d'un monologue intérieur, où les arguments sont consciemment exposés, que Robespierre, à la fin de l'acte I, prend la décision de faire guillotiner Danton. Ici, Woyzeck n'argumente pas, ne décide pas : ça parle en lui. Les paroles le submergent. Il ne contrôle pas ce qu'il dit. En conséquence, les différentes parties du discours sont isolées les unes des autres, séparées par des césures qui créent la discontinuité. L'ensemble se présente comme une succession de termes, qui ne s'inscrivent pas dans une syntaxe cohérente. Rien n'indique le moindre raisonnement. Woyzeck est poussé à agir par des mots qui surgissent en lui, issus de la terre, portés par le vent, et qui lui ordonnent de tuer Marie.

À ce stade, la musicalité des mots, le rythme de leur succession prend le pas sur leur sens. « Toujours plus » : trois syllabes, trois temps. Trois temps forts. Dits par Marie, lorsqu'elle danse dans les bras du Tambour-major à la scène précédente, ils explosent comme un cri de plaisir et se fondent dans la musique. Repris par Woyzeck, ils lui donnent le tournis, ce qu'accentue leur répétition. D'autres mots sont répétés de manière obsessionnelle : « plus fort, plus fort, saigner la chienne, la saigner à mort ». Là encore, les temps forts l'emportent sur les temps faibles¹⁵. Le rythme est brutal, obsédant, comme si les mots étaient martelés dans la tête du personnage.

Parfois le mot devient simple onomatopée, jeté comme un cri dans l'espace, sans appeler le moindre commentaire. Ainsi ce passage à l'auberge après le meurtre de Marie :

« 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. »¹⁶

Nous nous trouvons ici, et à bien d'autres endroits dans la pièce, devant un cas de figure où les éléments rythmiques priment sur les mots. « Le texte perd son caractère langagier, il devient bredouillement – exclamation de douleur, de désespoir ou d'extase. »¹⁷

Une musicalité diffuse

Ainsi, la pièce a un rythme particulier, fondé sur la discontinuité non de la fable mais des dialogues. La poésie qui se dégage de *Woyzeck* en est la conséquence naturelle. Elle ne repose pas uniquement sur un choix d'images recherchées – encore que certaines soient chargées d'émotion poétique : « MARIE. – La lune se lève, comme elle est rouge. / WOYZECK. – Comme un fer sanglant »¹⁸. La poésie du texte vient de son souffle, de sa pneumatique, totalement inédite à l'époque et rarement égalée depuis. Le rythme tient une place essentielle dans chaque phrase (d'où les difficultés de traduction), et dans les échanges dialogués : chaque personnage a son propre souffle, selon sa constitution mentale et physique.

Le rythme du Capitaine est lent, lié à son poids, à sa constitution apoplectique, à sa mélancolie, à ses difficultés à marcher, à son angoisse de la mort. Pour lui, tout va toujours trop vite. Le Docteur a un rythme saccadé, irrégulier, un débit rapide. Il représente la science moderne qui veut aller de l'avant. Woyzeck est sans cesse pris par le temps, toujours en train de courir, sans cesse essoufflé par les efforts qu'il fait pour survivre et par les angoisses qui le hantent. Le rythme de Marie s'accélère au long de la pièce, jusqu'au « toujours plus », crié dans les bras du Tambour-major. Puis il se ralentit à partir du moment où elle cherche à apaiser son angoisse par la lecture de la Bible. À l'instant du meurtre, elle ne résiste pas, elle est comme abandonnée à Woyzeck et à la mort qui l'attend.

Chaque personnage ayant sa respiration, l'ensemble prend un aspect musical. Les sonorités surgissent indépendamment du sens. Construit sur le souffle, le texte de Büchner est fait aussi de blancs et de silences, il contient des césures durant lesquelles l'action est suspendue. Il est porté par une « musicalité diffuse »¹⁹, qui donne à la pièce une dimension chorale.

Le caractère lacunaire des dialogues dans *Woyzeck*, les ellipses dans la pensée, l'immédiateté du discours ont donné des arguments à ceux qui considèrent la pièce comme une des premières manifestations du réalisme, voire du naturalisme au théâtre. Il ne fait pas de doute que l'écriture des dialogues est marquée du sceau du quotidien. Ils semblent pris sur le vif, tirés de la bouche du peuple. Certains éditeurs ont même considéré que les personnages s'exprimaient en dialecte. Ils se fondaient sur la difficulté de retranscription des manuscrits, qui pouvaient laisser penser que les nombreuses élisions seraient la marque de formes dialectales. Le problème est que le dialecte qui ressortait des différentes retranscriptions n'avait aucune assise géographique ! Depuis, les recherches ont montré que ce que certains prenaient pour un parler populaire n'était en fait que des abréviations courantes sous la plume de Büchner, que l'on trouvait déjà dans ses cahiers d'écolier.

L'étude des dialogues confirme que le souci de Büchner n'était pas de retranscrire la parole du peuple de manière réaliste. L'effet de vérité est une conséquence de la discontinuité de la parole, elle n'en est pas la cause. La dynamique de la pièce repose sur le contraste entre une action conduite de manière linéaire, et des dialogues discontinus qui en interrompent le flux et créent des tensions. Les mots se succèdent, proférés dans un jaillissement incontrôlé, comme étrangers à ceux qui les prononcent. Le sens est ailleurs : dans les lacunes, les césures, les rythmes. Cette langue purement matérielle, qui n'a que l'apparence du réalisme, est une des premières manifestations de l'insuffisance du verbe au théâtre.

Ainsi, avec *Woyzeck*, Büchner s'est donné les moyens dramaturgiques de la tâche qu'il avait assignée à l'auteur dramatique dans la nouvelle *Lenz* : restituer « dans ses tressaillements, ses demi-mots, et tout le jeu subtil et imperceptible de sa mimique » la vie des êtres « les plus prosaïques qui puissent exister sous le soleil »²⁰.

(1) Heiner Müller, « Histoire et drame.

Entretien », traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, in *Frictions* n. 3, automne-hiver 2000, p. 132.

(2) Voir à ce propos mon livre *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Belfort, Circé, 2002, p. 235-248, et la préface de *Woyzeck. Texte, manuscrits, source*, traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, Paris, Théâtrales, 2004, p. 5-18.

(3) Je cite la traduction parue en 2004 aux Éditions Théâtrales (voir note précédente), p. 41.

(4) *Ibid.*, p. 28.

(5) Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, art. « Dialogue », p. 89.

(6) *Woyzeck, op. cit.*, p. 29.

(7) *Ibid.*, p. 30.

(8) *Id.*

(9) *Ibid.*, p. 21.

(10) *Ibid.*, p. 29.

(11) *Ibid.*, p. 42.

(12) *Ibid.*, p. 23.

(13) *Ibid.*, p. 48.

(14) *Ibid.*, p. 39.

(15) Ce que nous avons tenté de rendre dans la traduction en évitant autant que faire se peut les syllabes féminines.

(16) *Woyzeck, op. cit.*, p. 47.

(17) Helmut Krapp, *Der Dialog bei Georg Büchner*, Munich, Hanser, 1958, p. 82.

(18) *Woyzeck, op. cit.*, p. 46.

(19) Je reprends l'expression à Hélène Kuntz. Cf. « La musicalité contre le dialogue ? », dans ce volume.

(20) Extrait de la conversation sur l'art dans *Lenz*, in Georg Büchner, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1988, trad. Jean-Pierre Lefebvre, p. 178.