

L'HOMME EST UN ABÎME

**Notes sur l'œuvre de Georg Büchner
et réflexions autour de la mise en
scène signée Brigitte Haentjens de
WOYZECK**

par **Stéphane Lépine**

Avec la participation de **Mélanie Dumont**

et de **Jessie Mill**



*« Der Mensch ist ein Abgrund,
es schwindelt Einem, wenn man hinunterschaut...
Mich schwindelt... »*

« L'homme (l'être humain) est un abîme (un trou noir),
on a le vertige quand on regarde dedans... le vertige... /
quand on regarde dedans, ça vous donne le vertige... /
cela vous retourne quand vous regardez dedans, vous retourne. »

TRÈS CHÈRE BRIGITTE...

Mis à part nos dialogues et correspondances d'ordre artistique, partagés avec les spectateurs dans les cahiers qui accompagnaient les productions de *Médée-Matériau* de Heiner Müller en 2004 et de *Blasté* de Sarah Kane en 2008, trois fois seulement je t'aurai écrit publiquement : la première fois en 1996, dans une lettre qui marquait en quelque sorte la naissance de notre collaboration et qui venait clore le premier cahier de Sibyllines, portant sur *Hamlet-machine*, la deuxième fois lors d'une communication prononcée à l'occasion du colloque qui t'était consacré au Centre national des Arts à Ottawa en 2003 et que nous avons reproduite dans le cahier sur *L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras... et puis aujourd'hui.

Il me semble que c'était dans une lettre que Roland Barthes adressait au cinéaste Michelangelo Antonioni, mais je n'en suis pas tout à fait sûr, l'auteur des *Fragments d'un discours amoureux* lui rappelait la distinction que faisait Nietzsche entre les prêtres et les artistes. Des prêtres, disait-il en substance, nous en avons aujourd'hui à profusion : ils sont de toutes religions, hors religion et même au théâtre; mais des artistes? Ces êtres qui allient vigilance, sagesse et fragilité, il y en a, remarquait-il, de moins en moins. Mais il ne fait de doute aux yeux de personne que tu en es une.

Depuis plus de douze ans que je t'accompagne, que j'apprends de toi ces trois vertus fondatrices, tu auras pu donner l'impression - fondée, bien sûr - que le social et le politique te préoccupaient hautement, et que ces préoccupations - qui hélas ne sont plus guère dans l'air du temps - étaient particulièrement visibles dans les trois oeuvres de Müller et les deux pièces de Bernard-Marie Koltès que tu auras portées à la scène, dans *Blasté* l'année dernière et dans *Woyzeck* aujourd'hui. Mais il me semble de

plus en plus que les paysages intérieurs et les sentiments - ces sentiments dont parlait Louis Jouvét dans ses célèbres leçons - t'importent encore davantage. D'une œuvre à l'autre depuis *Quartett* en 1996 - production sur laquelle nous avons entamé notre dialogue -, tu auras observé en l'homme, en la femme, quels sentiments, quelles pensées les font agir, engagés qu'ils sont vers le bonheur ou vers la mort. Tu auras fait de la durée, du silence, du temps mort et de ses opposés - l'impact violent, le cri et la condensation des affects - un matériau privilégié. Sans cesse tu auras cherché à communiquer, en faisant des scènes, en inscrivant dans divers espaces théâtraux des psychés ravagées, des présences humaines bouleversées par l'intrusion d'un élément extérieur, une certaine angoisse de vivre, un certain malaise contemporain, la difficulté d'être un corps et d'être une âme dans un monde qui violente l'un et l'autre.

Le social et le politique, disais-je. Puis, l'intime, le privé et l'érotique. Ces deux entités, ces deux paradigmes chez toi s'entrecroisent, s'interpénètrent, entrent en collision, se fracassent l'un sur l'autre. Ainsi comprend-on aisément que tu te sentes chez toi chez Heiner Müller, chez Bernard-Marie Koltès, mais aussi chez Ingeborg Bachmann qui, dans *Malina*, inscrivait le destin d'une femme écrivain dans celui d'une Autriche mal dénazifiée, chez Sylvia Plath qui, dans *La Cloche de verre*, dessinait le portrait d'une autre femme écrivain dans une société conservatrice, avec ses codes et ses valeurs, chez Sarah Kane qui, dans *Blasté*, montrait à quel point les guerres intérieures, vécues anonymement dans des chambres d'hôtel entre des hommes et des femmes, peuvent être de la graine de conflits mondiaux. Voilà sans doute l'une des raisons pour lesquelles tu décides aujourd'hui de redonner vie au *Woyzeck* de Georg Büchner.

Le projet de Büchner dans *Woyzeck* est à la fois simple et infiniment complexe dans ses multiples ramifications. L'auteur prend d'abord deux pauvres : une pauvre fille qui, trop jeune sans doute ou sans l'avoir vraiment souhaité, a eu un enfant et un pauvre soldat sans grade, Marie et Franz Woyzeck. Peut-être ces deux-là n'ont-ils couché ensemble qu'une seule fois et ont-ils formé par la suite un couple de pure convenance. Qui saurait le dire? Büchner les oppose à un officier et à un médecin, plus pauvres d'esprit et de cœur que Marie et Franz, mais qui, eux, ont du pouvoir ou croient en avoir. Et il les fait vivre dans un monde flambé, un monde peuplé de visions et de spectres que *Woyzeck* est le seul à voir, un monde où l'on se divertit du malheur des autres, où l'on est exilé de soi-même et de ses désirs. Büchner, très tôt concerné et révolté par la misère et l'injustice, disait que la situation des pauvres vis-à-vis des riches est l'unique élément révolutionnaire, une idée qui fondera l'œuvre de Brecht et celle de Müller au vingtième siècle, une idée qui est tienne aussi. Et l'écrivain Georg Büchner, en choisissant l'arme du théâtre, inscrit ces hommes et ces femmes dans des lieux, qu'ils soient ouverts ou fermés, où toujours ils ont l'impression d'être sous observation, de ne pas s'appartenir tout entiers. Il capte l'âme troublée de ces êtres dans les différents décors qu'ils arpentent et qui toujours les oppressent. Il crée des dialogues ou plutôt des émulations de paroles, qui irradient les éclairs d'une conscience en crise. Autant de manières de dire l'aliénation. Aucun commentaire, aucune exégèse ne sera jamais en mesure de saisir pourquoi les pages de *Woyzeck*, comme celles d'*Antigone* et de *Médée-Matériau*, comme celles de *Hamlet-machine* ou de *La Nuit juste avant les forêts* - autant de textes que tu as portés à la scène - sont des pages diamantifères, à jamais radioactives. Diamantifères de par elles-mêmes. Mais opter pour le théâtre, c'est impliquer le concours d'une catégorie singulière de femmes et d'hommes de main : les acteurs, dont tu ne cesses de t'émouvoir de leur disponibilité et de leur générosité, ces acteurs qui seuls sont en mesure de transmettre l'irradiation de *Woyzeck* et de Marie, d'en être les conducteurs et de nous étreindre le cœur.

Ainsi, bien avant Brecht et bien avant Müller, un petit jeune homme de 23 ans, activiste politique autant qu'écrivain et chercheur en anatomie, disait déjà que « les idées infligent des blessures au corps » et que l'organisation sociale ne cesse de faire des victimes, que très souvent, trop souvent, un univers



intérieur fragile, affaibli, au bord du déséquilibre ne va pas sans un univers extérieur dévasté, et que l'être humain est saigné tout à la fois au-dedans et au-dehors.

Tu me disais l'autre jour, au moment d'une de ces si nombreuses et nourrissantes conversations téléphoniques que nous avons eues depuis douze ans, avoir particulièrement apprécié le fragment de mon « chapelet de saucisses » qui se trouve à la fin de ce cahier, dans lequel je dis que toutes les représentations théâtrales devraient être comme des accidents de voitures : un bruit de tôles froissées, des gens qui se rassemblent, qui prennent parti pour l'un ou pour l'autre. Que l'on fasse un constat ou que l'on passe son chemin, qu'il y ait des morts ou pas, du sang ou pas, l'accident arrête le temps. Ce point de rupture est à l'image de ce que le théâtre devrait toujours provoquer. C'est là mon opinion et il n'est pas étonnant que tu me dises la partager! Une grande partie de ton art me semble concentrée dans cette vision de l'art. À tes yeux il ne saurait y avoir de théâtre sans ce vertige. Et l'être humain ne retrouve-t-il pas sa pleine et entière humanité que dans ces brefs moments *fracassants* au cours desquels il est confronté à l'impact, au déséquilibre, au chaos, au réel perçu dans toute sa brutalité, à l'humanité dévoilée dans toute sa vulnérabilité... C'est sans doute pour cela que les spectateurs reviennent sans cesse au théâtre. Comme disent les Anglais, *they smell blood!*

Dans le théâtre tel que tu le conçois, on ne saurait se raccrocher à la psychologie, au naturalisme, à la vérité des sentiments, à une représentation factice de la réalité. Dans cette civilisation qui est la nôtre, en voie de déshumanisation, où les gens n'ont souvent plus rien à se dire, où le fracas des paroles formatées s'installe dans le mutisme humain, dans ce paysage qui est le nôtre, réduit à une épave, apeuré, sans désir et peuplé d'âmes mortes, tu oses mettre en scène des corps et des désirs, des âmes bien vivantes.

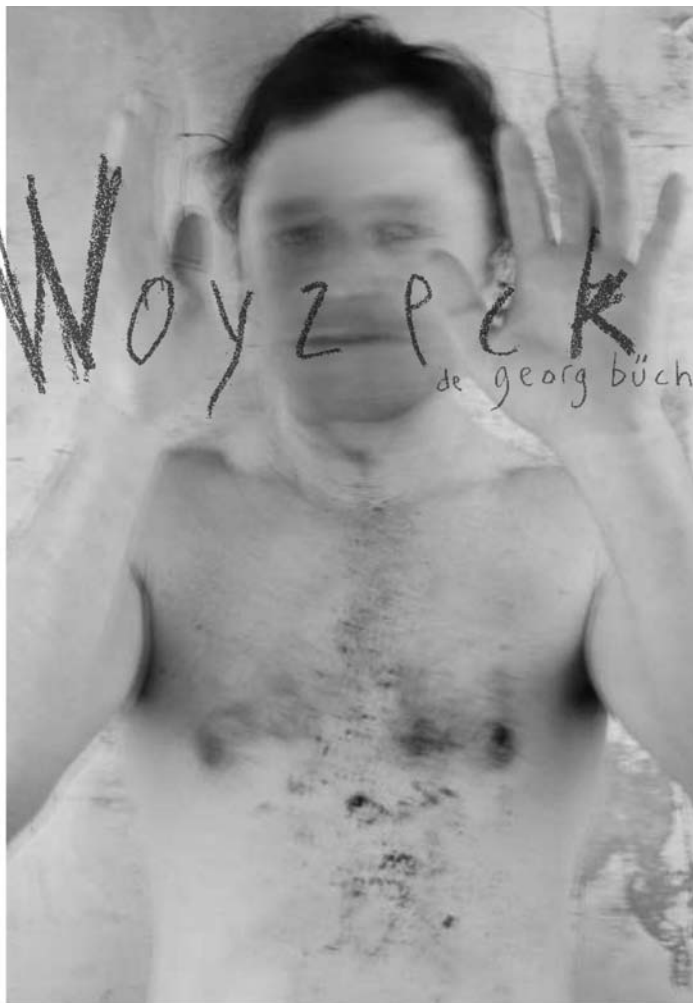
Si le terme n'était pas aussi ambigu (et associé à cet état d'esprit qui nous répugne, caractérisé par la recherche des jouissances et des biens matériels), je dirais qu'il y a une matérialiste chez toi, ma chère Brigitte, une artiste captée avant tout par la matière, par les corps souffrants, torturés, marqués par la douleur. Au-delà de la confrontation entre les sexes, séparés par ces barrières visibles ou invisibles que tu as tant de fois tenté

d'élucider, il y a, inlassablement martelée, la volonté de saisir ce qui se passe dans ces corps où il n'y a nul apaisement, nulle tranquillité, nulle possibilité de se « déposer la tête », pour reprendre le titre du roman de Jonathan Harnois. Que le vertige et l'attraction du néant. Que le sentiment d'être toujours « aux abois », comme l'est Woyzeck, d'être sans avenir, sans postérité, sans transcendance, sans au-delà.

Il y aura, m'as-tu dit, un enfant dans *Woyzeck*, on ne saurait y échapper. Les personnages que tu as mis en scène jusqu'à maintenant (mis à part le couple facétieux *d'On purge bébé* de Feydeau!) n'ont pas d'enfants. Ils étaient tous des fils et des filles, souvent meurtris par les pères et mères, mais jamais ils n'avaient d'enfants. Jamais ils n'auraient pu l'imaginer. Jamais ils n'auraient su imaginer se reproduire. Médée va même jusqu'à tuer ses enfants. Seules les filles de *Tout comme elle* devenaient à leur tour des mères et apprenaient, non sans mal, non sans douleur, à s'inscrire dans le cycle de la filiation, de la transmission.

Peut-être ne te l'ai-je pas dit? En août 1996, le metteur en scène belge Marcel Cremer a loué une cave à Saint-Vith et a lu ligne par ligne les phrases du *Woyzeck* de Büchner à un groupe d'enfants. Puis les enfants ont répété ces phrases, sans toujours les comprendre, sans toujours comprendre ce qu'ils lisaient, ce qu'ils disaient. *Woyzeck* raconte, cela ne fait nul doute à mes yeux, une histoire d'enfants, dont les parents ou l'environnement adulte sont devenus les victimes d'un système corrompu. Et je pense de plus en plus que personne, pas même le plus malin et le plus talentueux des acteurs, même pas Büchner lui-même, n'aurait pu mieux dire la tragédie de Woyzeck, « cette blessure ouverte », ce morceau de viande crue, que des enfants qui ne savent pas toujours ce qu'ils disent. Il y aura donc, m'as-tu dit, un enfant dans ta production, ma chère Brigitte. Saura-t-il, cet enfant, à quel drame affreux il prête son innocence et sa présence? Préférera-t-il la chanson de Marie ou celle de Margreth? Et comment réagira-t-il en entendant le conte pour la première fois? Moi, ce conte, tu t'en doutes bien, il m'effraie encore et me tire les larmes chaque fois que je l'entends. C'est que moi aussi, je suis demeuré un fils.

Stéphane



UNE CRÉATION DE **SIBYLLINES**
PRÉSENTÉE À L'**USINE C** À COMPTER DU 17 MARS 2009

DE **Georg Büchner**

ADAPTATION POUR LA SCÈNE

Brigitte Haentjens

AVEC LA COLLABORATION DE

Louis Bouchard,

Fanny Britt,

Stéphane Lépine

ET **Marie-Elisabeth Morf**

MISE EN SCÈNE

Brigitte Haentjens

ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE ET RÉGIE

Colette Drouin

DRAMATURGIE

Mélanie Dumont

SCÉNOGRAPHIE ET ACCESSOIRES

Anick La Bissonnière

COSTUMES

Yso

MUSIQUE

Alexander MacSween

LUMIÈRE

Claude Cournoyer

MAQUILLAGE ET COIFFURE

Angelo Barsetti

SONORISATION ET RÉGIE SON

Frédéric Auger

COLLABORATION AU MOUVEMENT

Huy-Phong Doan,

Danielle Hotte

ET **Veronica Melis**

DIRECTION DE PRODUCTION

Catherine La Frenière

DIRECTION TECHNIQUE

Jean-François Landry

AVEC **Marc Béland**

ET **Paul Ahmarani**

Catherine Allard

Pierre-Antoine Lasnier

Raoul Fortier-Mercier OU **Victor Croteau**

Gaétan Nadeau

Sébastien Ricard

Évelyne Rompré

Paul Savoie

GEORG BÜCHNER (1813-1837)

La vie de Georg Büchner dessine une trajectoire courte, dense et violente dans l'histoire de la littérature allemande. Michel Cadot n'a pas cessé de le redire dans les textes de présentation et préfaces signés au cours des dernières années et consacrés à l'auteur de *Woyzeck* : Georg Büchner appartient à la famille des « météores » de la littérature germanophone, où Goethe rangeait Jakob Lenz, et dont font aussi partie Hölderlin, Kafka, Kleist et Georg Trakl. Spécialiste d'anatomie, pamphlétaire révolté et poursuivi par les autorités, philosophe, auteur de seulement trois pièces de théâtre (*La Mort de Danton*, *Léonce et Léna* et *Woyzeck*) et d'un court récit (*Lenz*), traducteur, Georg Büchner a produit une œuvre dont l'intelligence et l'énergie fascinent encore près de deux cents ans après sa naissance.

Né en 1813 à Godelau, un village de quelque 500 habitants situé près de Darmstadt dans le grand-duché de Hesse-Darmstadt (entre Francfort et Mannheim, près de la frontière française), fils d'un chirurgien hessois et d'une mère alsacienne, Georg Büchner fait ses humanités au lycée de Darmstadt. Il s'oriente ensuite vers la médecine et les sciences naturelles, et quitte sa famille pour poursuivre ses études à Strasbourg, où il s'inscrit à l'université en novembre 1831 et où il reste jusqu'en 1833. C'est là, nous apprend encore Michel Cadot, qu'il fait la rencontre de la fille du pasteur Jaeglé, Minna, qui devient sa fiancée. En 1833, il revient en Allemagne, à Gießen, où il suit des cours d'anatomie humaine et animale, de psychiatrie, de psychologie et de chimie analytique, qui laisseront des marques indélébiles dans son théâtre.

À cette époque, le jeune Büchner fait déjà preuve d'une conscience morale et politique aiguë et s'intéresse de près aux mouvements de rénovation sociale, à l'histoire de la Révolution française ainsi qu'au soulèvement des Polonais contre les Russes (1830-1831). Même s'il prend très vite ses distances avec la « politique tortueuse » et les « gamineries révolutionnaires » des étudiants radicaux de Gießen, il demeure profondément républicain. Il s'insurge devant le sort des pauvres de la région de Hesse, dont les efforts ne profitent qu'à l'aristocratie et à la bourgeoisie locales. Quoique convaincu du « fatalisme atroce de l'histoire » (cette expression figure dans une lettre de Büchner à Wilhelmine Jaeglé de mars 1834), il s'engage dans l'action politique et rédige un pamphlet très vif pour dénoncer la situation désastreuse du peuple. Intitulé *Le Messager hessois* et fondé sur une enquête statistique publiée en Hesse quelques

années plus tôt, ce texte, limité pourtant à 1 500 exemplaires lors du tirage d'août 1834, déplait fortement aux autorités. Menacé d'arrestation pour avoir fondé à Darmstadt puis à Gießen des sections de la Société des droits de l'homme, Büchner échappe de justesse à une arrestation (on l'accuse de haute trahison envers sa patrie) et trouve refuge chez ses parents (même si, à l'exemple de Franz Kafka, il entretient des relations personnelles plutôt conflictuelles avec son père), qui l'inscrivent au cours d'anatomie de l'hôpital de Darmstadt.



Contraint de taire ses convictions et de ne plus s'exprimer publiquement, Büchner se consacre au cours de l'hiver 1834-1835 à l'écriture de sa première œuvre littéraire, *La Mort de Danton*. Le drame repose sur une documentation importante, notamment une vaste collection constituée par son père de 30 volumes publiés de 1826 à 1830 par Johann Conrad Friedrich sous le titre *Unsere Zeit, oder geschichtliche Übersicht der merkwürdigsten Ereignisse von 1789-1830* (*Notre temps, ou aperçu historique des événements les plus étranges de 1789-1830*), dans lesquels Büchner trouve des anecdotes, des extraits de discours et des détails sur l'arrestation, entre autres, de Danton et de Camille Desmoulins. Il dispose aussi de l'*Histoire de la Révolution française* de Thiers en dix volumes et de divers ouvrages qu'il consulte à la bibliothèque grand-ducale du 1^{er} octobre 1834 au 15 janvier 1835. Obligé de fuir Darmstadt pour éviter les poursuites bientôt déclenchées par la Diète fédérale contre la Jeune Allemagne, il doit se réfugier à Strasbourg sous un faux nom en mars 1835. Il écrit alors : « À l'heure qu'il est, je considère tout mouvement révolutionnaire comme une entreprise vaine et je ne partagerai pas l'aveuglement de ceux qui voient dans les Allemands un peuple prêt à lutter pour son droit. » Avant même d'avoir été saisi par le destin des victimes de la Terreur et celui de Georges Danton, Büchner a pris conscience de la précarité d'une certaine race d'hommes dans laquelle, peut-être, il se reconnaît déjà. Sa pièce *La Mort de Danton* est publiée en juillet 1835 dans une version édulcorée. Elle ne sera créée dans sa version intégrale qu'en 1902 à Berlin. On soutient que Bertolt Brecht vit la pièce en 1916 dans la mise en scène de Max Reinhardt; que cela soit vrai ou non, il la reconnut par la suite pour une des œuvres qui l'avaient le plus influencé. Le même éditeur qui accepte le manuscrit de *La Mort de Danton* publie une traduction allemande de *Lucrèce Borgia* et de *Marie Tudor* de Victor Hugo, pour aider Büchner à survivre.

La Mort de Danton resserre l'action en quelques jours et la concentre autour du duel entre Danton et Robespierre, entre l'hédoniste las de verser le sang, en proie à des remords obsessionnels, et le guide de la Révolution, « l'incorruptible », étranger à toute affection humaine et enfermé dans la spirale infernale de la violence. Mais comme le note Bernard Dort dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, « l'affrontement [...] tourne court; la tragédie révolutionnaire ne peut avoir lieu : elle se défait devant nous. L'histoire bascule dans la mort et dans la folie ».

Lors de son second séjour en Alsace, Büchner découvre le *Journal* du pasteur Oberlin, qui avait recueilli le poète et dramaturge Jakob Michael Lenz (1751-1792) en janvier et février 1778, alors qu'il était en pleine confusion mentale et s'était déjà imposé comme un des auteurs les plus fameux du *Sturm und Drang* (littéralement « Tempête et Besoin », mais qu'on traduit souvent par « Tempête et Passion »), mouvement d'avant-garde intellectuel et littéraire. Ce courant rassembla entre 1760 et 1780 la jeune génération des écrivains allemands, parmi lesquels Goethe et Schiller, autour du culte de la liberté et de l'originalité. Sur le plan esthétique et dramaturgique, la tragédie classique française était alors rejetée au profit d'une admiration très vive pour Shakespeare et d'une sensibilité annonciatrice du romantisme. Considéré aujourd'hui comme le fondateur de la dramaturgie moderne allemande, Jakob Lenz fascine Büchner, qui s'intéresse autant à la maladie mentale de l'écrivain (il était schizophrène et victime d'accès de démence, étranger au monde et à lui-même, exilé de la réalité) qu'à son œuvre proprement dite. Il signe alors une nouvelle intitulée *Lenz*, écrite à la troisième personne, mais reflétant le point de vue de Lenz, selon le procédé de l'*erlebte Rede* (littéralement « discours vécu », ancêtre du monologue intérieur), un récit dans lequel Büchner fait montre d'une analyse psychologique d'une grande subtilité et manie une très belle langue. Restée inachevée à la mort de Büchner, la nouvelle *Lenz* paraît chez le même éditeur qui avait accepté de publier *La Mort de Danton*.

Tout en poursuivant ses recherches sur le système nerveux et ses lectures philosophiques (entre autres Descartes et Spinoza), Büchner prend ensuite le temps de participer à un concours de comédies en écrivant *Léonce et Léna*. Comme l'indique encore Michel Cadot dans la préface de l'édition du texte chez Flammarion, cette pièce est le résultat d'un montage de citations et d'allusions à des textes antérieurs. Elle fait référence à un récit du mariage du grand-duc héritier de Hesse paru en 1833 et fait des emprunts à *Fantasio* d'Alfred de Musset, au *Prince Zerbino ou Le Voyage vers le bon goût* de Ludwig Tieck, aux *Déguisements* d'Immermann, aux *Prétendants* d'Eichendorff ainsi qu'à Brentano et à Shakespeare. On pourrait aussi trouver des ressemblances entre le personnage de Valério et le Figaro de Beaumarchais. Au moyen de ce pastiche littéraire, Büchner se livre à une critique de la comédie, qu'il détourne en la reconstituant sur le thème de l'ennui, ainsi qu'à une satire virulente de

la société et du système politique allemands, qu'expriment clairement les discours de Valerio, les adresses du maître d'école au peuple et la transformation de la cérémonie de mariage en un spectacle d'automates.

En 1836, son travail scientifique entraîne Büchner à Zurich où il devient professeur d'anatomie à l'université. À cette époque, il écrit sa troisième pièce, *Woyzeck*, et une autre consacrée à l'Arétin (un écrivain italien du 16^e siècle), aujourd'hui perdue. Dans *Woyzeck*, il poursuit sous une autre forme son analyse de l'affrontement entre l'homme et la société, et entre la société et la « nature ». Il y dévoile l'obscène, ce qui est rejeté hors de la scène, hors du théâtre du monde : l'exploitation de l'homme par l'homme, la folie, les pulsions meurtrières. Büchner y approfondit la critique sociale de ses textes précédents en prenant pour personnage principal un pauvre diable qui sert de domestique à son Capitaine, de sujet d'expérimentation médicale, qui est trompé par sa femme et humilié en public par l'amant de celle-ci. Il finit par la tuer à coups de couteau.

Le 2 février 1837, Georg Büchner tombe malade. Son unique souci est de cacher la gravité de son état à sa famille. Mort du typhus le 19 février, à 3 heures de l'après-midi, dans une petite chambre meublée de la Steingasse à Zürich, sa carrière s'arrête en pleine course. Il a 23 ans et 4 mois.

Il est des morts qui ne font pas de bruit; celle de Büchner fut de celles-là. De son vivant déjà, il n'était rien, ou presque : un exilé politique, un ancien agitateur désormais retourné à l'anonymat, un jeune professeur dont l'enseignement ne dura que deux mois, dans une discipline bizarre, l'anatomie animale. Côté littérature, il était l'auteur d'une seule œuvre, un drame historique. Ce curriculum déjà modeste ne s'est accru que de la publication posthume des rares manuscrits recueillis après sa mort : un autre drame, à l'état de fragments, une comédie destinée à un concours, un récit inachevé. Pourtant, c'est avec rien de plus que ce peu-là que Büchner a fait son entrée dans la modernité. Et la force de cette œuvre inachevée continue de nous étonner, quand on considère la postérité prodigieuse d'un homme mort à 23 ans.

Georg Büchner n'est ni Goethe, ni Schiller, ni même Kleist, il n'est pas romantique, n'appartient pas au mouvement de la Jeune Allemagne, il n'est ni fou, ni suicidé : c'est un sans-papiers, un savant tombé dans la littérature (ou le contraire : un littéraire tombé dans la science). Il est l'étranger, l'irréductible, l'irrécupérable. Sa vie est faite de trois échecs successifs : en politique, en littérature et devant la maladie.

Révolutionnaire et dévoré par le désir d'agir sur les masses, il n'a réussi qu'à faire emprisonner ses compagnons de lutte et n'a dû qu'à une fuite précipitée, de Hesse à Strasbourg, de ne pas partager leur sort. Il est mort trop tôt pour assister à la révolution de 1848. D'ailleurs, il aurait reconnu dans cette œuvre avortée le drame de son existence : être un chef sans troupes, un agitateur sans écho dans le peuple.

Le poète, chez lui, demeure aussi solitaire que le révolutionnaire : la seule pièce qu'il ait publiée de son vivant n'a pas eu le succès auquel il s'attendait; le public allemand n'a vu, dans ce drame de toute révolution qu'est *La Mort de Danton* que du Louis Adolphe Thiers (auteur de cette célèbre *Histoire de la Révolution française*, publiée de 1823 à 1827) ou du Mignet (historien français, auteur d'une autre *Histoire de la Révolution française*, publiée en 1824) découpé en scènes. Son unique nouvelle, *Lenz*, réaliste en ce qu'elle suit de très près des sources sûres et décrit avec une précision clinique la marche de la folie dans un esprit de poète - ce *Lenz* est resté fragment : la revue qui l'avait accepté cessa de paraître avant que Georg Büchner ne l'eût achevé. *Léonce et Lena*, présenté au concours de la meilleure comédie allemande, est arrivé deux jours trop tard chez les membres du jury; on lui renvoya donc le manuscrit sans le lire.

Déçu, mais non pas abattu, il semblait vouloir orienter sa vie d'abord et avant tout vers la science lorsqu'il se heurta à la maladie qui le minait déjà, le typhus, qui devait donc l'emporter à l'âge de 23 ans.

MANDAT D'ARRÊT

Le dénommé Georg Büchner, étudiant en médecine à Darmstadt, s'est soustrait, en quittant sa patrie, à l'instruction judiciaire ouverte contre lui au sujet de sa participation présumptive à des actions concertées de haute trahison. Toutes instances officielles sont pour cette raison sollicitées, tant dans notre pays qu'à l'étranger, d'appréhender le susnommé, où qu'il se trouve, et de le livrer aux services de l'autorité judiciaire soussignée.

Darmstadt, le 13 juin 1835
Le juge d'instruction,
Conseiller au tribunal grand-ducal de la province de Haute-Hesse
Georgi.

Signalement :

Âge : 21 ans

Taille : six pieds neuf pouces (nouvelle unité de mesure hessoise)

Cheveux : blonds

Sourcils : blonds

Nez : fort

Barbe : blonde

Visage : ovale

Stature : vigoureuse, mince

Signes particuliers : myopie

Front : très bombé

Yeux : gris

Bouche : petite

Menton : rond

Teint : frais

Source : Archives Büchner de la SLUB (Sächsische Landesbibliothek - Staats - und Universitätsbibliothek Dresden)



LA DOULEUR DE VIVRE ET D'ÊTRE NÉ

Depuis vingt ans seulement, nous pouvons lire la quasi-intégralité des écrits de Georg Büchner : jusqu'à la publication de ses *Œuvres complètes* aux éditions du Seuil en 1988, ses lettres n'avaient jamais été publiées dans leur totalité, et ses textes philosophiques et scientifiques restaient inédits ou inaccessibles en français. L'édition établie sous la direction de Bernard Lortholary offre depuis lors une sorte de *Pléiade* Büchner.

Il ne s'agit pas là d'une fantaisie d'érudits, réservée à quelques lecteurs maniaques. Si la plus grande part de l'œuvre littéraire de Büchner est connue, ce recueil fait apparaître en toute clarté la nécessité de chacun de ses écrits, leur interrelation, la magnifique persévérance d'un questionnement central. Büchner semble en effet ne s'être jamais diverti, détourné, pour faire dans l'art ou dans l'utilitaire, de ce qui centrerait précisément sa vie : comprendre le vivant. Tous les amoureux de *Woyzeck* ou de *La Mort de Danton* ne peuvent donc, grâce à cette édition, qu'approfondir la lecture qu'ils en avaient et en faire toujours mieux jouer le rayonnement.

Ce que Büchner, de ses écrits d'adolescence à ses dernières notes, s'acharne à saisir, comme dans ses textes majeurs, c'est l'étrangeté de la présence au monde, et plus particulièrement l'étrangeté redoublée de la souffrance d'être au monde. Ce qui le fascine et le tourmente, c'est le vivant tenu en échec, le vivant souffrant d'aliénation. Pourquoi la souffrance? Quel est son sens? Büchner ne se situe jamais au-dessus de la mêlée et des autres hommes. Il veut comprendre, et transformer, et agir. Il n'est pas un homme de lettres. Il n'aurait probablement même guère aimé se définir comme un écrivain. Il cherche à énoncer et dénoncer la douleur, l'horreur d'être étranger à soi, certainement pas pour faire du beau, mais pour poser un acte. Tous ses travaux répètent et modulent cette interrogation. Rien d'anodin, rien d'anecdotique chez lui. Comment la vie d'un individu peut-elle avoir un sens alors qu'elle est trouée de partout, et qu'est-ce que cela veut dire, le sens? De toute façon, comment se poser toutes ces belles questions sans voir le concret de leur incarnation, tout bêtement les conditions de vie desdits individus? Büchner est un esprit clair, qui sait bien que parler de l'Homme avec une majuscule est une telle abstraction qu'elle en est vide et ridicule. Lui ne quittera pas les complications de la réalité, quelque forme qu'elle prenne.

Büchner s'occupe ainsi de politique et de biologie, de la Révolution française et des systèmes nerveux du barbeau, de Jakob Lenz et de Spinoza. Autrement dit, de la raison humaine, de son surgissement, de ses failles. Ce qui est objet d'étude, de lutte, raison de vivre et de désespérer, et de persévérer. Tout est cohérent chez Büchner. Il voulait, avec une fureur froide, être là. Il prend part à des activités illégales et subversives, il rédige avec un ami un pamphlet incendiaire contre les puissants, *Le Messager hessois*, tout comme il écrit *La Mort de Danton*. Il dis-sèque des poissons pour comprendre comment on passe de la moelle épinière au cerveau, tout comme il se saisit du cas de Lenz pour ce qui devait être une étude de psychopathologie, et qui devient une fabuleuse introduction à la vérité, d'une douleur folle. Il annote Descartes et Spinoza, et c'est le mystère tuant de ce « en quoi consiste vraiment la réunion de l'âme et du corps » qui l'y conduit. Dans *Woyzeck* passent les flammes du *Messager hessois*, dans *La Mort de Danton* passent des échos de Spinoza, *Léonce et Léna* entrelace la rêverie sur la folie, la fascination du vide et la raillerie des grands idéaux.

Büchner a moins cherché à écrire une œuvre qu'à définir un espace où pourrait se concevoir la grande déchirure des humains. Cette volonté l'amène dans *Woyzeck* à casser les mots dénués de sens, la rhétorique, les belles phrases, les formes fallacieuses qui ne font qu'enfoncer les hommes dans leur aliénation. Elle l'amène à détourner, à saper cette enflure et à chercher une façon autre de dire, pour rendre compte de ce fracas mental, de cette violence sociale qu'il décèle dans les hommes de son temps. Büchner est un orphelin lucide de la révolution et s'il n'espère pas en refaire une autre à lui tout seul, c'est quand même de la mort de l'universel et de l'apparition de l'homme fragmenté dont il se veut le témoin. Et c'est parce qu'il s'en veut le « dissecteur », pour reprendre un terme de ces études de médecine qui furent les siennes, qu'il inventa une langue, une syntaxe, un vocabulaire et un rythme si incroyablement bouleversants.

Lire les œuvres complètes de Büchner, c'est accompagner ce garçon le long de son court chemin, c'est comprendre peu à peu la radicalité magnifique de ce jeune homme qui voulut penser la pensée et l'inscrire en actes, et se fit ainsi l'observateur d'un monde brûlant, en pleine déroute, au cœur d'une transformation rapide et violente, un monde dont les assises sont ébranlées, un monde si proche de notre réalité actuelle.

À L'ÉPOQUE DE BÜCHNER

- 1749** Naissance de Goethe (il mourra à Weimar en 1832).
- 1750** Mort de Bach. Passage du baroque au classicisme.
- 1756** Naissance de Mozart (il mourra en 1791).
- 1759** Naissance de Schiller (il mourra à Weimar en 1805).
La statue de Goethe et de Schiller trône devant le Théâtre national de Weimar. Ces deux géants, qui représentent la grandeur de la langue et de l'esprit allemands, incarnent à eux seuls le triomphe du classicisme allemand, mais qui, contrairement au classicisme français, est cependant ouvert à l'impur, au désordre, au bruit et à la fureur, au *Sturm und Drang*.
- 1770** Naissance de Beethoven (il mourra à Vienne en 1827).
En 1802, Beethoven, compositeur héritier des Lumières, entreprend la composition de sa troisième symphonie, dite « héroïque », qu'il souhaite fortement dédier à Napoléon et qu'il songe même intituler « Bonaparte ». À cette époque, Napoléon était Premier Consul depuis 1799 et Beethoven l'admirait beaucoup, le comparant avec les plus grands consuls romains. Mais lorsqu'il apprit que Napoléon s'était lui-même couronné Empereur, il fut pris de colère et s'écria : « Il n'est donc qu'un homme semblable aux autres! Il va maintenant fouler aux pieds les droits de l'homme et ne suivre que son ambition : il fera comme tous les autres et deviendra un tyran! » On dit que Beethoven se dirigea alors vers sa table de travail, prit la page de titre sur le dessus, la déchira entièrement et la jeta sur le plancher. Rebaptisée *Sinfonia eroica*, cette troisième symphonie est créée en 1804.
- 1774** *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe.
- 1776** Déclaration d'indépendance des États-Unis d'Amérique.
- 1779** *Nathan le sage* de Lessing.
- 1781** *Les Brigands* de Schiller.
- 1789** Révolution française.
- 1790** *Faust* de Goethe.
- 1794** Mort de Danton, qui s'était officiellement prononcé contre la monarchie en juin 1792, mais contre le régime de la Terreur.
- 1797** Naissance de Schubert (il mourra à Vienne en 1828).
- 1810** Naissance de Schumann (il mourra près de Bonn en 1856).
- 1811** *Les Désastres de la guerre* de Goya.
- 1813** Naissance de Wagner (il mourra à Venise en 1883).
De l'Allemagne de Madame de Staël.
- 1817** Le lied *La Jeune Fille et la Mort* de Schubert (le quatuor à cordes du même nom sera composé sept ans plus tard).
- 1821** Mort de Napoléon.
- 1824** Mort de Louis XVIII.
Création de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven sur un poème de Schiller, la fameuse *Ode à la joie*, *Ode an die Freude*.
- 1830** Révolutions en France, en Belgique et en Pologne.
- 1833** Second *Faust* de Goethe.
- 1835** Condamnation du mouvement Jeune Allemagne.
Premier chemin de fer en Allemagne.

WOYZECK, EIN TRAUERSPIEL-FRAGMENT

L'art de Georg Büchner repose tout entier sur le collage, le montage, sur le choc provoqué par la juxtaposition et le mélange de matériaux venus de diverses sources et disciplines. Büchner se joue de la littérature et des savoirs, incorpore le résultat de recherches historiques à ses récits et pièces de théâtre, puise à même ses travaux en laboratoire pour ainsi mettre la science et la médecine au service du théâtre. Les analyses scientifiques de Büchner sont ainsi indissociables de la dimension intellectuelle, formelle ou purement esthétique de ses écrits, et l'auteur de *Woyzeck* fut grand à la fois par son activité littéraire et par le reste de ses écrits et recherches.

Pas étonnant par conséquent que *Woyzeck* se présente sous la forme de fragments et ait été sous-titré très longtemps, dans plusieurs éditions allemandes, *Ein Trauerspiel-Fragment*. Mais qu'est-ce qu'un fragment? Les fragments, nous dit en substance l'essayiste Ginette Michaud dans son ouvrage incontournable intitulé *Lire le fragment*, ne sont pas des textes « naturels » : leur origine est souvent douteuse, leur destination équivoque. Placé devant ces textes, le lecteur commencera par se demander s'il s'agit là d'ébauches interrompues ou alors de fragments destinés à la publication comme tels. « Morceau frappé d'inachèvement ou qui vise à la fragmentation pour elle-même », comme le disent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dans *L'Absolu littéraire*, pratique délibérée ou aléa posthume, accidentel? En effet, voilà sans doute la première question que suscitent les fragments, tant du point de vue de leur production que de leur réception : cette fragmentation est-elle volontaire ou fortuite?

Puis, d'autres questions surgissent : pourquoi écrit-on des fragments? Que signifie, pour un auteur ou une époque, l'expérience de l'écriture fragmentaire? Que veut dire le geste paradoxal de réunir en livre des fragments? Ne s'agit-il pas là d'une sorte de trahison? Si le recours au fragment implique une certaine mise en cause de la propriété littéraire et de l'autorité, pourquoi souhaite-t-on malgré tout faire passer au statut d'œuvre des fragments qui précisément dénie ce statut? D'autre part, puisque ces textes fragmentaires parviennent aux lecteurs néanmoins reliés en des livres, c'est-à-dire après avoir subi une double opération de reliure et de relecture, ils provoquent nécessairement une remise en question des conditions et des conditionnements de la lecture.

Parce que les fragments se présentent aux lecteurs découpés et montés selon un certain ordre et contexte (pas nécessairement voulus par l'auteur), ils sont, dans une certaine mesure, *déjà lus*, par l'éditeur (ou, au théâtre, par le metteur en scène), déjà organisés, déjà intégrés dans un réseau d'associations, dans lequel le lecteur n'a plus qu'à se laisser guider. Pourquoi, et surtout *comment* les lira-t-on dans ce cas? Pour tenter de saisir l'enjeu soulevé par la question du fragment, il faut par conséquent poser la question problématique de sa nature. Roland Barthes, qui a proposé son autobiographie sous forme de fragments (*Roland Barthes*, éditions du Seuil, collection « Écrivains de toujours », 1980) et signé les désormais mythiques *Fragments d'un discours amoureux* (éditions du Seuil, collection « Tel quel », 1977), écrit pour sa part : « Ce qui vient à l'écriture, ce sont de petits blocs erratiques ou des ruines par rapport à un ensemble compliqué et touffu. [...] Personnellement, alors je me débrouille mieux en n'ayant pas l'air de construire une totalité et en laissant à découvert des résidus pluriels. C'est ainsi que je justifie mes fragments. »

« Petits blocs erratiques, ruines, résidus pluriels... » Les termes employés par Barthes laissent entendre que nous vivons désormais dans les ruines de quelque chose, dans les retombées d'une catastrophe, dans un après. Auparavant les statues étaient belles, pures et complètes; aujourd'hui les membres sont disloqués, détruits, abîmés. Le fragment peut dorénavant être considéré comme un débris de statue antique, une ruine, le résidu d'une totalité perdue, comme un objet inerte, un morceau cassé, un reliquat, le vestige d'un plein détruit, d'un temps perdu. Des restes. Des traces.

Le philosophe Friedrich Nietzsche, dans ses *Considérations inactuelles/intempestives* et dans *Le Gai Savoir*, fut l'un des initiateurs modernes de l'usage du fragment, répandu depuis toujours et plus encore dans les traditions orientales. Mais plus qu'un genre littéraire (au même titre que la sentence, l'épigramme, la maxime, l'aphorisme, le proverbe), le fragment est en fait devenu rien de moins qu'une vision du monde, la vision d'un monde aux allures de « rivage à l'abandon », pour reprendre les termes de l'auteur de théâtre Heiner Müller. « Je me tenais sur le rivage et je parlais avec le ressac BLABLA, dans le dos les ruines de l'Europe », disait son Hamlet-machine.



Ginette Michaud le précise aussi dans son essai, le fragment réapparaît toujours dans l'histoire au moment où l'on traverse une crise de la pensée et des certitudes : non seulement crise dans la littérature, mais aussi crises sociale, morale, religieuse, politique, dont la littérature ou la théorie littéraire sont le lieu d'expression privilégié. Il y a dans le fragment quelque chose qui nous incite fortement à l'interpréter comme un symptôme, un signe évident et parlant de cette crise. En fait, le fragment ne fait pas que rendre manifeste une certaine crise, il est, de façon plus significative encore, la mise en acte de cette crise de la pensée. La notion de fragment remet en question les modèles formels, elle questionne avec force le rapport traditionnel qui oppose la partie et le tout, elle ébranle même les certitudes quant à la possibilité qu'il y ait (eu) un tout.

Le fragment est à la fois un genre et une absence de genre, contradiction active dont il faut en quelque sorte s'accommoder. Le texte fragmentaire ou qui se présente sous forme de fragments représente un corpus littéraire aussi hétéroclite qu'indécidable, un corpus qui, un peu à la manière des poèmes en prose de Baudelaire, force le lecteur à réévaluer de fond en comble ses systèmes de classification. Le fragment résiste ainsi à se laisser nommer. Son classement, dans quelque système que ce soit, le laisse indifférent. L'analyse des fragments ne peut dès lors s'opérer sous la forme d'une poétique. Si l'on étudiait la rhétorique des fragments, nous irions à contresens du texte, dans la mesure où nous imposerions une forme à un texte qui la dénie. Nous *l'achèverions*.

Ainsi, peut-on dire que *Woyzeck* est une pièce inachevée sous prétexte qu'elle n'est pas constituée définitivement en tant qu'œuvre? Le matériau dont on dispose aujourd'hui, même au bord d'un possible achèvement, n'est que l'anticipation, le projet, le programme, à la fois aléatoire et modifiable, d'une œuvre à venir. On se retrouve ici face à des manuscrits retrouvés parmi les papiers de Büchner, au nombre de quatre, ébauches sans titres, indatables avec une absolue certitude (été, automne 1836, début 1837?), des scènes ou des tableaux dont on a tiré le drame, lui-même sans intitulé, et que l'on a baptisé *Woyzeck*.

La permutation des fragments demeure un exercice tentant, face à la « vulgate ». Exercice auquel s'est livrée la metteuse en scène Brigitte Haentjens. Chaque nouvelle mise en scène de la pièce se présente d'ailleurs comme hypothèse, exégèse, transcription, classification, vérification, collation, élucidation, reconstruction, version combinée. Preuve que ce texte a en vérité quelque chose d'inachevable et qu'il a encore de l'avenir. *Woyzeck* demeurera toujours un texte troué, rompu, mais dont les béances, de quelque manière qu'elles soient organisées, crient l'infini du désir, du manque et de la souffrance, de la colère, de la révolte, et cela seul, cela d'abord et avant tout, suffit à fonder sa nécessité.

Affirmer que l'on peut y voir clair dans la pièce de Büchner et dans le personnage de Woyzeck, que l'on peut mettre de l'ordre dans sa personnalité divisée tout comme dans la composition de cette œuvre constituée de fragments, est parfaitement grotesque. Autant espérer reconstruire un cochon à partir d'un chapelet de saucisses!

« UN JE SANS GARANTIE »



Il y avait foule le 1^{er} juin 1885, lors des obsèques de Victor Hugo. Au-delà de la mort du grand homme, la nation célébrait l'œuvre vivante et féconde d'un de ses plus illustres fils, qui avait su mieux que quiconque exprimer son génie, transfigurer son passé et éclairer l'avenir. Il y avait également foule sur les Champs-Élysées à Paris en 1904, pour accompagner le cercueil d'Émile Zola : d'innombrables mineurs venus du nord de la France étaient venus acclamer celui qui leur avait donné un nom. Le 19 avril 1980, il y a encore foule lors de l'enterrement de Jean-Paul Sartre. Mais le deuil est alors d'une autre nature. Avec « le dernier grand écrivain français », c'est la littérature elle-même et sa place dans la Cité que l'on porte en terre. L'essayiste et historien de la littérature Pierre Lepape en parle admirablement dans le préambule à son essai intitulé *Le Pays de la littérature* (éditions du Seuil, collection « Fiction & Cie », 2003) : « Ce qu'on appelle communément la "crise" de la littérature depuis la fin du 19^e siècle peut être lu comme la traduction du désarroi des écrivains dans leur tentative, face à la puissance d'ingestion du marché, de maintenir la littérature comme pôle de référence d'une vérité de la langue. »

Le romancier, poète et essayiste québécois Pierre Ouellet parlait lui aussi, quelques années plus tôt, de cette apparente crise de la littérature et de la mort du Grand Écrivain dans sa pénétrante présentation du dossier paru dans la revue *Liberté* et consacré aux « Lettres de France - Vingt et un écrivains français d'aujourd'hui » (numéro 228, décembre 1996) :

« On l'annonce régulièrement : la littérature française serait morte. [...] Qu'en est-il des Proust d'aujourd'hui? Des Valéry de demain? Des Giono ou des Artaud de notre fin de siècle, qui semble si peu littéraire et qui l'est tant, pourtant, à en juger par le nombre de poèmes et de romans qui paraissent chaque année à un rythme soutenu - loin, toutefois, des médias et des places publiques où l'Écrivain d'autrefois avait l'habitude de se faire entendre, haut et fort, par la bouche d'un Gide ou d'un Malraux, d'un Aragon ou d'un Breton, d'un Sartre ou d'un Camus, voire d'un Robbe-Grillet, puis d'un Barthes et d'un Foucault, quand ce ne fut pas, il y a peu encore, d'un Philippe Sollers ou d'un de ses clones à face de Janus. Le personnage public du Grand Auteur est mort, et avec lui l'esprit de secte ou l'effet de groupe, manifestes et tracts, mots d'ordre et de ralliement passés à la trappe du

temps, tombés dans le caveau d'une Histoire où de fins érudits les compileront, les archiveront, les compulseront pour notre future mémoire, bien sûr, et notre sens de l'humour qui s'est avec le temps, la chute du Mur aidant, considérablement aiguisé. [...] L'Écrivain est mort, vive les écrivains - avec un petit e, pas du tout muet, et l's final, qui dit leur nombre et leur diversité. On n'écrit plus comme un seul Homme - l'Homme surréaliste, l'Homme existentialiste, l'Homme structuraliste, que sais-je encore? - mais comme l'homme seul qu'on est, avec sa voix unique... [...] Le poète, l'écrivain, sont des personnages privés - on ne le dira jamais assez : *privés* de tout, et de communauté, si l'on peut se permettre ce mauvais jeu de mots, *privés* même d'identité. [...] L'écrivain n'endosse plus l'habit du Grand Auteur : il se confond avec la foule, vivant d'anonymat. On ne le *reconnait* plus. [...] Il ne marche plus devant, flambeau en main, nous éclairant, mais craque dans notre dos une allumette mouillée, qui nous fait voir, quelques instants, le sombre avenir qui nous attend, illuminé par cette faible lueur que le poème et le roman, derrière, loin derrière, entretiennent encore, gardant un peu de soufre entre leurs doigts. »

Et si tout cela était la faute à Büchner? Il n'est certes pas le seul responsable - il y eut avant lui Montaigne et Cervantès, Shakespeare et Descartes, Racine et Diderot, il y eut après lui Nietzsche, Freud, Marx et combien d'autres -, mais le coup qu'il a assené fut mortel. Plus que jamais, à partir de Büchner, l'auteur, comme le dira plus tard Beckett, écrit avec impuissance et ignorance; plus que jamais, à partir de *Woyzeck*, l'incertitude gagne du terrain : le sujet qui s'avance sur scène, seul bien sûr - le héros moderne s'avance toujours seul -, est un « homme sans qualités », qui ne se connaît plus, ne se reconnaît plus, ne se contrôle plus, n'a plus de réelles convictions, de réelles certitudes quant à son identité, ses désirs, ses visions et sa parole. Fondement de l'incertitude, le *Woyzeck* de Büchner constitue l'un des premiers documents instaurant au théâtre le thème de « l'insuffisance du verbe », comme le dit Jean-Louis Besson, témoignant de la déroutante perte des repères face à la suprématie de l'irrationnel. Cela, on l'a vu, dans une forme qui sonne le glas de la maîtrise et de la totalité. Plus de cent ans avant Faulkner, *Woyzeck* exprime (et incarne) le doute à l'égard du langage. Il a « compris que la vie était terrible et que c'en était la réponse », que « les mots ne servent à rien, que les mots ne

correspondent jamais à ce qu'ils s'efforcent d'exprimer », tout comme le proclame le personnage d'Addie Bundren dans le roman *Tandis que j'agonise*.

Bien avant Émile Zola (1840-1902) et son *Docteur Pascal*, bien avant Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) et sa *Lettre de Lord Chandos*, bien avant Joseph Roth (1894-1939) et sa *Marche de Radetsky*, un siècle et demi avant Ingeborg Bachmann (1926-1973) et ses *Leçons de Francfort* et Heiner Müller (1929-1995) et son *Médée-Matériau*, un jeune homme nommé Georg Büchner, contemporain de Schubert et de Schumann, bouleverse complètement la manière de concevoir le sujet et le texte dramatique.

« En tout cas, continua-t-elle, la science a fait table rase, la terre est nue, le ciel est vide, et qu'est-ce que tu veux que je devienne, même si tu innocentes la science des espoirs que j'ai conçus?... Je ne puis pourtant pas vivre sans certitude et sans bonheur. Sur quel terrain solide vais-je bâtir ma maison, du moment qu'on a démolì le vieux monde et qu'on se presse si peu de construire le nouveau? Toute la cité antique a craqué, dans cette catastrophe de l'examen et de l'analyse; et il n'en reste rien qu'une population affolée battant les ruines, ne sachant sur quelle pierre poser sa tête, campant sous l'orage, exigeant le refuge solide et définitif, où elle pourra recommencer la vie... Il ne faut donc pas s'étonner de notre découragement ni de notre impatience. Nous ne pouvons plus attendre. Puisque la science, trop lente, fait faillite, nous préférons nous rejeter en arrière, oui! dans les croyances d'autrefois, qui pendant des siècles, ont suffi au bonheur du monde.

- Ah! c'est bien cela, cria-t-il, nous en sommes bien à ce tournant de la fin du siècle, dans la fatigue, dans l'énerverment de l'effroyable masse de connaissances qu'il a remuées... Et c'est l'éternel besoin de mensonge, l'éternel besoin d'illusion qui travaille l'humanité et la ramène en arrière, au charme berceur de l'inconnu... Puisqu'on ne saura jamais tout, à quoi bon savoir davantage? Du moment que la vérité conquise ne donne pas le bonheur immédiat et certain, pourquoi ne pas se contenter de l'ignorance, cette couche obscure où l'humanité a dormi pesamment son premier âge?... Oui! c'est le retour offensif du mystère, c'est la réaction à cent ans d'enquête expérimentale. Et cela devait être, il faut s'attendre à des désertions, quand on ne peut

contenter tous les besoins à la fois. Mais il n'y a là qu'une halte, la marche en avant continuera, hors de notre vue, dans l'infini de l'espace. »

Émile Zola, *Le Docteur Pascal* (1893)

« C'est ainsi que je voyais maintenant les hommes et leurs actions. Je n'arrivais plus à les apercevoir avec le regard simplificateur de l'habitude. Tout tombait en morceaux, les morceaux s'en allaient à leur tour en morceaux et il n'y avait plus rien qu'on pût entourer d'un concept. Les mots isolés nageaient autour de moi; ils se figeaient et formaient des yeux qui me fixaient et moi aussi, j'étais obligé à mon tour de les fixer : ce sont des tourbillons, y plonger mon regard me donne le vertige, ils tournoient sans cesse et lorsqu'on les traverse on se trouve devant le vide. »

Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos* (1902)

« C'était plus facile alors. Tout était sûr. Chaque pierre était à sa place. Les rues de la vie étaient bien pavées. Des toits solides couvraient les murs des maisons. Tandis qu'aujourd'hui... Les pierres gisent pêle-mêle en travers de la rue en tas menaçants, les toitures sont percées et chacun doit savoir quel chemin suivre et dans quelle maison entrer. »

Joseph Roth, *La Marche de Radetsky* (1932)

« Un Je sans garantie, qu'est-ce donc que ce Je et que pourrait-il être? - un astre dont on n'aurait jamais identifié la position, ni les orbites, et dont on n'aurait jamais reconnu le noyau ni les éléments qui le composent. Il se pourrait qu'il y ait des myriades de particules qui constituent le "Je" mais cette possibilité à peine pensée, il semble que le Je soit un Néant, l'hypostasiation d'une forme pure, quelque chose qui ressemble à une substance rêvée, le chiffre de quelque chose qu'on aurait plus de peine à déchiffrer que l'ordre le plus secret. »

Ingeborg Bachmann, *Leçons de Francfort* (1980)

« Dois-je parler de moi Moi qui
De qui est-il question quand
Il est question de moi Moi, qui est-ce
Sous l'averse de fiente Dans la peau de calcaire
Ou encore Moi un drapeau un
Lambeau sanglant à la fenêtre Un flottement
Entre rien et personne à condition qu'il y ait du vent
Moi déjection d'un homme Moi déjection
D'une femme Lieu commun sur lieu commun Moi enfer de rêve
Qui porte mon nom de hasard Moi angoisse
De mon nom de hasard
MON GRAND-PÈRE ÉTAIT
CRÉTIN EN BÉOTIE
Moi mon périple
Moi mon invasion Ma colonisation Ma
Traversée des banlieues Moi Ma mort »

Heiner Müller, *Médée-Matériau/Paysage avec Argonautes* (1982)

Tous les bouleversements exprimés en d'autres termes chez Zola à la fin du 19^e siècle, dans le dernier tome des *Rougon-Macquart*, chez Hofmannsthal et Roth au début du 20^e, chez Bachmann et Müller au tournant des années 1980 trouvent leur source chez Büchner. Pour la première fois de façon aussi nette, le personnage perd totalement les assises de sa personnalité, de son identité, voit disparaître les repères de son environnement, de son passé et de son présent, cesse d'être constant et « varie » pour ainsi dire d'une scène à l'autre de son histoire. Insaisissable Woyzeck, incompréhensible Woyzeck, à la fois opprimé et oppresseur, Woyzeck à la langue trouée, fulgurante et si puissamment poétique, qui annonce les révolutions freudienne, marxiste, psychanalytique et féministe.

Beckett, qui ajoutera à cette dévastation un désir de silence qui anéantira tout, est impensable sans Büchner. Walser, le petit, le tout petit Robert Walser, ce « vagabond immobile » qui signa de son écriture en pattes de mouche nombre de microgrammes à la limite de l'illisibilité, est impensable sans Büchner. Brecht, qui ajoutera à ce grinçant « opéra de quat'sous » qu'est *Woyzeck* un discours social, politique et moralisant, est tout aussi impensable sans Büchner. Müller, que l'on présente parfois comme le fils spirituel de Brecht, l'est davantage encore de Georg Büchner.

Büchner appartient à cette race de voyants rimbaldiens qui, mal accordés à leur temps, périssent écrasés par lui. Attardé ou précurseur, en avance sur les libéraux et les socialistes de son époque, il eut pour compagnons des protestants libéraux, lui qui était athée; des révolutionnaires précautionneux, plus à l'aise dans les salles de rédaction que sur les barricades, lui qui croyait que l'action et la réflexion allaient de pair. Dans l'ordre des illuminations qui renversent les certitudes établies, il n'y a en effet qu'Arthur Rimbaud pour l'égaliser.

Redisons-le, le héros moderne s'avance toujours seul. Tous les personnages de Büchner sont irréductiblement seuls et privés de transcendance. Aux yeux de Büchner, l'homme n'est rien de plus que ce qu'il est, que la somme de ses actes, de ses pensées, de ses désirs, de ses manques, rien de plus que le misérable tas de secrets avec lequel il disparaîtra. Büchner n'a que faire des spéculations métaphysiques, d'une transcendance à laquelle il ne croyait pas. Son interrogation s'est portée entièrement et uniquement sur l'homme engagé dans le temps historique. Mais ce qui constitue l'extraordinaire nouveauté de son oeuvre, c'est que bien avant Sigmund Freud, Arthur Schnitzler et Stefan Zweig, Büchner va entreprendre l'exploration de « la pénombre des âmes », de « la confusion des sentiments », des territoires jusque-là inabordés. Avec *Woyzeck*, il scrute le réel jusqu'au viol de l'intériorité des êtres. Il observe des suppliciés, des corps gagnés par la misère et la corruption, par des rêves morbides et des pulsions violentes. Son regard se risque du côté de l'irreprésentable et l'éclaire impitoyablement d'une lumière violente.

Le personnage de Büchner est donc irrémédiablement seul et nul ne saurait le délivrer de cette solitude qui tourne à l'obsession et progressivement le coupe de lui-même et du monde : Danton et Robespierre sont murés dans la fatalité révolutionnaire, Léonce dans son ennui, Lenz dans sa folie, *Woyzeck* dans une radicale et insoluble inadéquation à la société, dans une impossibilité de mettre des mots sur les visions qui le traversent et le troublent. Seule sa fiancée, Marie, semble l'avoir aimé autrefois, semble l'aimer encore parfois, sans toutefois parvenir à le comprendre, à le saisir. Rien de surprenant à ce que les socialistes et les naturalistes allemands aient retrouvé en Büchner après 1885 un précurseur; sa vie brève et malheureuse le rendant plus attirant encore. Peu d'auteurs ont connu une

résurrection aussi éclatante que celle de Büchner au début du 20^e siècle, sinon peut-être Hölderlin et Kleist. Comme eux, Büchner a vécu et écrit *contre* son temps, d'où son succès dans le nôtre. Nihiliste ou socialiste? Combattant ou résigné? L'un et l'autre à la fois, car, à l'exemple de Nietzsche, Büchner dit une chose et son contraire, lui dont la vie et l'oeuvre sont clivées entre une inassouvisable soif de justice et une lassitude que l'on pourrait appeler, d'un mot baudelairien, le goût du néant.

Comme toute oeuvre majeure, celle de Georg Büchner s'appuie sur des conflits intimes, mais les transcende en conflits généraux, sociaux. À l'origine, on trouve dans *Woyzeck* l'échec politique de Büchner, sa compassion pour « les misérables », l'idée selon laquelle le grand déchirement, dans la société, c'est la pauvreté, beaucoup plus que la structure politique. Büchner fait de son oeuvre non une confession, mais un prolongement de la guerre sociale qu'il a déjà entreprise, mais cette fois avec d'autres moyens, ceux de la littérature. *La Mort de Danton* et *Woyzeck* ne sont pas plus des pièces historiques que des fragments d'une confession. À travers le rapport d'un docteur dissertant sur le cas *Woyzeck*, Büchner parle de la nécessité de la révolution, de la nécessité de rompre une fois pour toutes ce cycle d'exploitation de l'homme par l'homme, mais aussi de l'existence humaine et plus généralement encore de la misère d'être, de ce que Cioran appellera « l'inconvénient d'être né ». Pour Büchner, l'histoire existe bel et bien, mais en tant que modèle de rapports permanents. Sous des formes diverses, cette lucidité et cette angoisse qui sont siennes assiègent tous ses personnages, tous ceux du moins qui ont gardé leur faculté de compréhension et sont plus que des marionnettes manipulées par les autorités en place. *Woyzeck*, lui, comprend d'intuition ce qu'est notre vie : une féerie d'essais et de ratages.

WOYZECK : UNE RÉVOLUTION SOCIALE, POLITIQUE, PSYCHANALYTIQUE ET NARRATIVE

L'œuvre de Georg Büchner annonce, avec un siècle d'avance, les avant-gardes européennes et les grandes révolutions du 20^e siècle. La fragmentation du texte, le travail de déconstruction/reconstruction du récit que cette fragmentation suppose, l'onirisme du discours des personnages, tous traversés par la fièvre et le délire, l'empreinte obsessionnelle de la citation biblique dans les propos les plus quotidiens ou les plus sulfureux, l'austérité épurée, proprement beckettienne avant la lettre, des personnages (qui ne sont plus parfois que des silhouettes) : tout le théâtre du 20^e siècle est déjà là dans *Woyzeck*. Cent ans avant Antonin Artaud, Georg Büchner nous fait entrer dans « le théâtre de la cruauté ». Cent ans avant Brecht, il nous fait comprendre ce qu'est l'aliénation. Cent ans avant Nathalie Sarraute, il nous fait entrer dans « l'ère du soupçon ». Cent cinquante ans avant Heiner Müller, il dévoile le « fatalisme atroce de l'histoire ».

Pièce chaotique, répétitive, hâtive, brute, sans souci du beau ni du laid, pleine de trous, d'emballements soudains, de raccourcis insolites, d'essoufflements, d'arrêts et de vacillements au bord de l'inintelligible, tout à l'opposé du langage lyrique, *Woyzeck* est une œuvre radicalement nouvelle, puissamment subversive, qui ose une langue brisée, et une forme qui remet en question l'exigence de clarté, d'ordre et de rigueur attachée au classicisme allemand. Si Goethe avait lu ces phrases sans feu ni lieu, sans début ni fin, ces cailloux grossiers que les personnages se mettent en bouche comme Didi et Gogo le font dans *En attendant Godot*, il aurait sûrement clamé que ce n'était pas de l'allemand. *Woyzeck*, cette œuvre dynamitée de l'intérieur, qui questionne même la possibilité de l'aboutissement et de l'achèvement, est faite en grande partie de blancs, de lacunes, de ruptures et d'éclats. Et elle appelle au moins quatre lectures : sociologique, politique, psychanalytique et narrative.



Selon Büchner, toute structure sociale qui laisse subsister la faim en elle porte l'explosif qui la détruira, qu'elle soit tyrannique ou républicaine, qu'elle ait pour principe le bonheur ou la vertu. Aux yeux de Büchner, il n'est d'autre question révolutionnaire que celle des ventres creux. (« D'abord manger, ensuite la morale », écrira Brecht dans *L'Opéra de quat'sous*.) Seuls les pauvres sont dignes qu'on s'inquiète de leur sort; mais leur misère les condamne à la vie des instincts animaux, à l'abrutissement, à la servilité envers les riches et les puissants et, dans les cas les plus extrêmes, au crime. C'est ce que montre l'histoire de Woyzeck. La donnée est simple et on pourrait la résumer d'un mot, celui d'Oscar Wilde, à propos d'un meurtre semblable : « *Each man kills the thing he loves*. » Woyzeck n'a rien au monde que son amie; elle le trompe avec un tambour-major et il la tue. La pièce comprend une suite de scènes le plus souvent très courtes, sans division en actes, une forme qui anticipe celle du drame expressionniste. L'humanité y est partagée en deux sphères : pauvres et ignorants d'un côté; prétendus savants de l'autre, mais tout aussi pauvres en réalité. D'une part, Woyzeck et Marie; de l'autre, le Capitaine et le Docteur, en qui l'on peut voir des incarnations grotesques de l'ordre moral et de la science, et dont le dénuement et l'impuissance sont en vérité aussi grands que ceux des êtres qu'ils croient contrôler.

Le Capitaine répète comme un automate des platitudes sentimentales : un bavardage qui saute de l'éternité au temps qu'il fait, mêlé de réflexions édifiantes et de formules creuses. Le Docteur représente pour sa part un savoir qui allie comiquement le pédantisme à des vues arbitraires sur la liberté : il affirme ainsi de façon contradictoire que Woyzeck est déterminé dans chacune de ses actions, mais libre dans l'ensemble, position en laquelle des commentateurs ont vu une parodie de l'idéalisme allemand. Pour le Docteur, Woyzeck est « un cas intéressant » : il ne voit pas le pauvre soldat dans le pathétique de son existence infime, bouleversée par la passion, mais « un admirable cas d'*aberratio mentalis partialis*, deuxième catégorie ». Au Capitaine comme au Docteur, le brave soldat Woyzeck essaiera gauchement, vainement, d'expliquer son angoisse. Ni l'un ni l'autre ne sont vraiment cruels à son égard; comme le dit encore Wilde, la cruauté ordinaire est simplement stupidité. Eux aussi sont irresponsables, déterminés, malgré leur croyance en l'idéal, par les formes apparemment immortelles des rapports sociaux.



Comme l'animal et le fou, Woyzeck a un instinct sûr, qui lui fait deviner la trahison de Marie ou expliquer à son Capitaine le problème de la vertu. Soumis par le Docteur à un régime absurde (il ne se nourrit que de pois), ses paroles sont souvent confuses. En fait, il exprime sous une forme naïve et imagée la terreur qui le talonne dès les premières scènes; il a peur et ne sait de quoi : des francs-maçons, des signes dans le ciel, des traînées de lumière dans l'herbe, des têtes qui roulent. Les murs lui parlent dans la nuit et une voix lui crie : « Tue-la ! », ou encore le silence tombe « comme si le monde était mort ». Woyzeck erre et s'égaré en un étrange labyrinthe, un puzzle dont les pièces jamais ne s'ajustent. Dans ce monde-là, morcelé et orphelin de signification, Woyzeck étouffe. Il ne connaît pas les gestes du rituel quotidien qui permet aux autres de survivre. Il ne sait pas non plus qu'il étouffe. Il trébuché dans les trous noirs de ce qui n'est pas dit. Marie, elle aussi, est un être d'instinct, sans notion précise du bien et du mal, pétrie de sentiments vagues : désir, crainte du noir, remords d'avoir mis au monde un bâtard, défi. Aux attaques brutales du Tambour-major, elle répond d'abord en se défendant, puis en se laissant aller : « Et puis après! Tout revient au même! »

L'homme, dans *Woyzeck*, apparaît comme une bête plus ou moins bien dressée, dont Büchner montre d'ailleurs la caricature à travers les animaux savants que l'on exhibe dans les foires, qui peuvent aisément revêtir défroque humaine et oripeaux d'une culture abstraite. Dans un monde inconnu, soumis à des forces incontrôlables et même hostiles, l'humain est comme l'enfant du conte, dans lequel Büchner a résumé avec une simplicité poignante tout le sens de *Woyzeck* et sa propre philosophie : tout est mort, le pauvre enfant n'a plus ni père ni mère et il est tout seul au monde. Il cherche vainement un refuge dans les astres, mais vus de près, ceux-ci ne sont que vers luisants, fleurs fanées, morceaux de bois pourri. « Et il était tout seul. Et alors, il s'est assis et il a pleuré, et il est toujours assis, et il est toujours tout seul. »

Büchner a donc choisi, dans la dernière de ses œuvres pour le théâtre, un homme du peuple, à la fois simple et visionnaire, pour mettre dans sa bouche les conclusions désolées de son enquête sur l'homme. « Tout est possible. L'homme! Tout est possible. » Se sentant trompé, par Marie, par la vie, par les autres représentants de l'espèce humaine, Woyzeck s'élève à une conception générale de la vie : « Tous les hommes sont des abîmes, on a le vertige quand on regarde dedans. » Woyzeck souffre de la solitude humaine, comme les héros de l'Histoire, Danton et Robespierre, comme Lenz le dément et comme Léonce le spleenétique. Par sa bouche, c'est le jeune Georg Büchner qui parle et qui confesse sa déroute face au politique, au scientifique et à « l'humain trop humain ».

Il est d'autant plus admirable que Büchner, par une bienheureuse inconséquence, parvenu à des résultats qui auraient dû le mener au suicide, ait désiré vivre, ait cru à l'avenir de la révolution, ait poursuivi sa lutte et sa recherche scientifique, alors qu'on aurait pu le croire désespéré. S'il est vrai que tout homme est un abîme et qu'on a le vertige quand on regarde dedans, Büchner a su éprouver devant l'homme, non de l'horreur, mais une bouleversante pitié fraternelle. Il a su, non pas fuir la vie, mais y combattre, sans toutefois se faire d'illusions consolantes sur son compte.





QUI JE?

« De qui est-il question quand
Il est question de moi Moi, qui est-ce »

Jason dans *Paysage avec Argonautes* de Heiner Müller

Qui est Woyzeck? Question insoluble. Car les conditions dans lesquelles sa parole s'émet restent insaisissables, comme les circonstances d'où naît un mauvais rêve. Si proche que l'on croit être de ce monde, ces vues, ces aperçus d'une psyché troublée n'arrivent jamais jusqu'à nous qu'au travers d'une vitre. On en demeure toujours exclus : l'expérience de Woyzeck est constituée d'images dans un miroir brisé et emplit tout son espace impénétrable comme l'espace du miroir... Saisi, stupéfait, plein de pressentiments et démuné, Woyzeck *ne se possède pas*.

Certains ont vu dans cette pièce la pierre d'angle de ce qui donnera l'expressionnisme allemand. Il est vrai que Büchner annonce Georg Trakl, Hugo von Hofmannsthal et Rainer Maria Rilke. D'ailleurs, comme l'œuvre de Trakl (1887-1914), celle de Büchner est brève et tourne le dos à l'idée du Grand Œuvre, de la somme et de la totalité. Comme les pièces qui naîtront cent ans plus tard, celles de Büchner sont construites sur des silences, des manques et des absences. Les scènes, surtout dans *Woyzeck*, ne sont en réalité que quelques clôtures entourant une parole non exprimée, non donnée, indéfinie.

Büchner - Woyzeck : deux vies ratées, deux œuvres ratées, mais le plus magistralement du monde. Mal-être, soit révolutionnaire, maladie, folie, élan meurtrier sont ici plus que des thèmes littéraires, ce sont les fondements de l'homme moderne, qui lève le voile sur les abîmes qui le constituent.

Voilà un espace dramatique sans profondeur, sans épaisseur, et qui paraît de ce fait immense et plein de secrets inviolables. Mais il n'existe aucune clef pour y entrer. Aucune porte. Cet univers est à la fois transparence et opacité. Nul n'y pénètre par

effraction. Pas même les personnages, tenus hors d'eux-mêmes, aliénés au sens propre du mot : ils ne s'appartiennent pas. À leurs yeux, le réel sans cesse se trouble et se fragmente. Démarche bien périlleuse que celle de Büchner, puisqu'elle vise à cerner au plus près la sensation pure, la division fondatrice du moi et du monde, cet « infernal chaos de rythmes et d'images » dont parlera plus tard Georg Trakl. Mais voilà en même temps une démarche progressive, créatrice, libératrice, car en nommant le chaos, elle l'ordonne en un discours qui, s'il n'est pas logique au sens habituel du terme, n'en reconstruit pas moins un monde : formé, structuré, dans sa fragmentation. Le vocabulaire et la syntaxe sont ici réduits à l'extrême, mais Büchner réussit tout de même à créer un monde qui n'appartient qu'à lui : un monde clos, composé d'un nombre d'éléments restreint, mais en même temps ouvert, varié, plein de surprises, où le tragique s'installe irrémédiablement.

Woyzeck est aussi une histoire de la folie, qui nous incite à relire les travaux de Michel Foucault, celui de *L'Histoire de la folie* et de *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* : une histoire des limites, comme le dira aussi Blanchot, de ces gestes obscurs, nécessairement oubliés dès qu'accomplis, par lesquels une culture rejette quelque chose qui sera pour elle l'Extérieur, l'Occulté, l'Innommable, le Déraisonnable. Freud comparait volontiers l'hystérie à une œuvre d'art déformée, la paranoïa à un système philosophique et la névrose obsessionnelle à une religion. En instaurant de telles passerelles entre des structures psychopathologiques et l'expression de la raison, de l'art ou de la foi, il ne faisait que raviver la grande querelle qui avait opposé, tout au long du 19^e siècle, les aliénistes et les écrivains, depuis la mise en place de l'asile sous la Révolution,

jusqu'à l'instauration définitive, vers 1860, d'une hégémonie du discours de la psychiatrie dans tous les secteurs de la vie intellectuelle et scientifique.

Inventeur du « traitement moral » et fondateur de l'institution asilaire, le célèbre Pinel, auquel on attribuait le geste mythique d'avoir, sous la Terreur, enlevé leurs chaînes aux fous, avait désacralisé la folie pour en faire un objet d'étude scientifique. D'une certaine manière, Büchner, avec *Woyzeck*, même dans ses scènes parodiques et critiques, reprend à sa façon la révolution de Pinel et regarde le fou, non plus comme un insensé dont le discours serait dénué de sens, mais comme un aliéné, c'est-à-dire comme un sujet étranger à lui-même.

Après Sade et Goya, après Hölderlin et Nerval, après Van Gogh et Artaud, après Nietzsche et Büchner et depuis eux, la déraison appartient à ce qu'il y a de décisif, pour le monde moderne, en toute œuvre : c'est-à-dire à ce que toute œuvre comporte de meurtrier et de contraignant. Büchner n'a pas, lui, sombré dans la folie; il s'est contenté de la mettre en scène. Foucault l'écrivait dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, « la folie d'Artaud ne se glisse pas dans les interstices de l'œuvre; elle est précisément l'absence d'œuvre, la présence ressassée de cette absence, son vide central éprouvé et mesuré dans toutes ses dimensions qui ne finissent point ». Il en est de même chez Büchner. *Woyzeck* est l'une des premières œuvres qui s'absente d'elle-même et qui, pour parvenir à nommer le désordre du monde et d'une conscience, met en scène un homme qui ne parvient pas à se faire comprendre, trahi par son propre langage, découvrant qu'un abîme se creuse toujours entre les mots et ce qu'ils s'efforcent d'exprimer. La folie de *Woyzeck* est entre autres dans la faillite du langage : elle forme le moment constitutif d'une abolition, elle en dessine la ligne d'effondrement.

L'œuvre de Büchner, comme celle d'Artaud, éprouve dans la folie sa propre absence, mais cette épreuve, le courage recommencé de cette épreuve, tous ces mots jetés, éparés, en scènes fragmentées, contre une absence fondamentale de langage ainsi qu'une absence fondamentale à soi-même, tout cet espace de souffrance physique et de terreur qui entoure le vide ou plutôt coïncide avec lui, voilà l'œuvre elle-même : l'escarpement sur le gouffre de l'absence d'œuvre.

Cela ne veut pas dire que la folie soit le seul langage commun à l'œuvre et au monde moderne. Mais cela signifie que, par la folie, une œuvre ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse, qu'elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est bien contraint de s'interroger. Ce qu'il y a de nécessairement profanateur dans une œuvre s'y dévoile et, dans le temps de cette œuvre, le monde éprouve sa part fragmentée et incontrôlable, sa part d'ombre, sa part maudite.



MÉFIEZ-VOUS DU HÉRISSEON SUR L'HERBE WOYZECK ET LE PIÈGE DE LA FASCINATION

Jessie Mill

« Oui, Andres, cette traînée, là, sur l'herbe,
là, le soir la tête roule, quelqu'un l'a ramassée une fois,
croyait que c'était un hérisson. »

Woyzeck

La comparaison est célèbre. Elle nous vient du romantisme allemand. Friedrich Schlegel, dans l'*Athenaeum* (1798), compare le fragment à un hérisson clos sur lui-même. *Le fragment tel un hérisson*. Les accents graves du petit animal sont une promesse de circonflexe pour qui le rencontre : un « ô » fasciné qu'on laisse échapper devant la bête hérissée. Il ne faudrait pas craindre de s'y piquer, de se faire mordre, ou de la voir se pelotonner, les épines relevées sous la menace, le doute, l'effroi. Oui, l'animal est captivant. Et il pourrait très bien évoquer la pièce de Büchner, d'autant qu'il apparaît dans l'une des premières répliques (la première, en fait!), par une allusion du soldat Woyzeck lui-même. Mais la fascination pour le hérisson est trompeuse, tout comme celle qu'attise le caractère fragmentaire de *Woyzeck*. Être fasciné, c'est parfois « être prodigieusement inattentif au monde tel qu'il est »². C'est aussi renoncer à cette observation méticuleuse à laquelle invite le théâtre de Büchner.

Épines philologiques

Woyzeck fait encore figure d'emblème pour une poétique scénique du fragment. Pourtant, il n'est plus possible de lire ce drame comme un poème ou un ensemble de fragments, tendance sans doute admissible tant que la pièce échappait à toute élucidation dramaturgique, mais désormais obsolète compte tenu de l'évidence de son organisation. 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. La version reconstituée proposée par Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil témoigne de ce nouvel état des recherches³.

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. 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.

Les interprétations saillantes de l'œuvre büchnerienne 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. 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. Or, choisir de traiter *Woyzeck* comme un matériau est désormais un parti pris qui n'a plus la même signification. Il renvoie davantage à la fortune de l'œuvre et à l'histoire de son interprétation.

1 Dans la version reconstituée de J.-L. Besson et J. Jourdeuil (2004), la pièce commence par la réplique de Woyzeck ici mise en exergue.

2 Jan Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999, p. 11.

3 On y propose aussi de longs extraits du « Rapport d'expertise du docteur Clarus sur Woyzeck (1823) », principale source de la pièce. Voir Georg Büchner, *Woyzeck – Texte, Manuscrits, Source*, traduction nouvelle, préface et notes de J.-L. Besson et J. Jourdeuil, Paris, Théâtrales, 2004.

Fragment et plénitude

« 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*

Si la pièce n'est pas composée de fragments au sens romantique - de hérissons -, il semble que son organisation se fonde néanmoins sur le principe du fragmentaire, une hypothèse à explorer en opérant un glissement de la forme vers le fonctionnement interne de l'oeuvre. Les études de Besson ont mis en lumière les 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. Malgré cette logique d'ensemble et l'achèvement relatif de la pièce, le fragment agit comme une loi interne qui conditionne le fonctionnement du drame.

Tel qu'il se présente dans *Woyzeck*, le fragment n'écarte pas la plénitude. Plutôt que de tendre vers la totalité, 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. Au sein de la modernité, ces deux tendances sont indissociables : la fragmentation et le désir de totalité, notamment associée à la notion de *Gesamtkunstwerk* (oeuvre d'art totale).

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. Le fragment-hérisson est « pareil à une petite oeuvre 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 mais une allusion directe, par simple analogie, au corps décapité.

Petit traité de décomposition

Anatomiste, Büchner se penche sur la vie non pour en contempler le fabuleux fonctionnement mais pour mettre au jour la duplicité de certains systèmes qui prévalent à son époque, et pour développer un mode de compréhension objectif. Son théâtre procède de manière comparable, en se penchant sur la réalité pour en dévoiler le caractère délusoire, le relativisme, pour briser les prismes menteurs et autres 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.

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 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. »⁴ La dramaturgie de Büchner peut être comparée au modèle de la mémoire par sa manière de restituer les expériences : 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. »⁵

⁴ Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner – Un jeu de masques*, Belfort, Circé, 2002, p. 291.

⁵ Heiner Müller, in J.-L. Besson (dir. publ.), dossier « Georg Büchner », *Théâtre/Public*, no 98, 1991, p. 70.

Derrière la fracture, une impression, une fraction...

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, et [de] ce qui se trouve à la fois rappelé comme perdu et présenté dans une sorte d'esquisse (voire d'épure). »⁶ *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 conservées les traces. Il n'en demeure pas moins, encore, 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 l'attention ailleurs. « 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 comme l'infirmité ou la difformité de la déchirure. »⁷

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 »⁸. 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.

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. La langue est « purement matérielle » et « n'a que l'apparence du réalisme »⁹. La forme du langage matérialise 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, il acquiert un caractère performatif alors que la musicalité et le rythme prennent le pas sur le sens des mots. Hésitante, parfois informe ou au contraire essentiellement formelle, c'est une parole qui tend vers sa limite et entraîne avec elle l'individu qui la porte.

Cette parole ne cherche pas la satisfaction esthétique, mais témoigne d'une volonté de libérer une nouvelle faculté de compréhension, un « nouvel esprit » que Büchner élabore au fil d'un travail expérimental indépendant. 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. Dans son écriture, Büchner procède à une matérialisation du regard, un regard anatomique qui va de corps en corps. 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.

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), 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 : il communique l'impossibilité du plein, d'une compréhension complète et univoque de la réalité.

6 Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire – Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 62.

7 *Ibid.*

8 Régis Michel, *La Peinture comme crime ou la part maudite de la modernité*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 18.

9 Jean-Louis Besson, « La Discontinuité du discours dans *Woyzeck* de Georg Büchner », *Études théâtrales*, no 33, 2005, p. 18.

Brigitte Haentjens

UNE IMMERSION DANS L'OPACITÉ DE L'ŒUVRE ET DE L'ÊTRE HUMAIN

Entretien avec Mélanie Dumont

Décembre 2008. S'achève une première phase d'exploration fertile avec les acteurs. Déjà, nombre d'images affleurent. À ce stade-ci du travail, cependant, rien n'est fixé de manière immuable. Tout est encore en mouvement, pour ne pas dire en jeu. Portrait sur le vif d'une œuvre en devenir, d'une réflexion ouverte sur différents horizons.

Subsisteront peut-être dans le spectacle des traces sensibles de cet entretien sous forme d'instantané - que ces marques soient évidentes ou souterraines -, mais il témoigne ici d'un cheminement dans et sur la pièce de Georg Büchner. Un parcours semé de questionnements féconds comme de détours inattendus, et qui se poursuivra jusqu'au moment de la rencontre avec les spectateurs.

Le mystère *Woyzeck*

Pourrais-tu, Brigitte, faire l'historique de ta relation avec Woyzeck ou, plus largement, avec le théâtre de Georg Büchner? Gardes-tu par exemple un souvenir du choc de ta première rencontre avec Woyzeck ou toute autre œuvre de l'auteur?

Brigitte Haentjens : J'ai vu *Léonce et Léna*. J'étais très jeune, je devais avoir quinze ans. J'en garde un souvenir très fort, un souvenir de théâtre : deux personnages, la lumière, la couleur ocre des vêtements. C'est tout ce dont je me rappelle. Quelque chose de très simple, mais de très beau. Quant à *Woyzeck*, je l'ai vu à maintes reprises dans des mises en scène extrêmement différentes. J'ai vu celle d'André Engel : une production luxueuse avec un décor extraordinaire. J'ai également vu les spectacles de Denis Marleau, de Robert Wilson, d'Árpád Schilling, mais aussi l'opéra mis en scène par Christoph Marthaler et plusieurs autres productions. Sans compter les films! (*Rires.*) Mais, j'ai été complètement subjuguée par la mise en scène de Thomas Ostermeier

vue en 2004, à Avignon. Elle a même créé un écran en moi. C'était très difficile après de pouvoir envisager de monter la pièce. À mon sens, la proposition d'Ostermeier touchait au cœur de l'œuvre, même si la mise en scène imposait sa lecture de façon volontaire et que l'ensemble ne rejoignait pas forcément ma sensibilité. Puis, récemment, j'ai vu une mise en scène islandaise à New York. La musique avait été composée par Nick Cave. C'était très « comédie musicale ». (*Rires.*) J'ai beaucoup moins aimé cette proposition, mais elle fonctionnait très bien avec le public, délivrant une grande charge émotionnelle.

Je suis toujours étonnée comment la pièce, même dans des mises en scène que je trouvais parfois plus ou moins réussies, finit par « fonctionner ». Elle parvient à toucher le spectateur sans qu'il sache vraiment de quoi il s'agit. Cette pièce est vraiment un mystère. L'histoire est simple, on peut la résumer ainsi : c'est l'histoire d'un pauvre homme qui tue sa femme par jalousie. Et pourtant... Quand on la voit sur scène, on découvre toujours autre chose : un désespoir profond et une sorte de radioactivité émanant de l'œuvre. Cette pièce m'atteint profondément.

Le mystère de la pièce. C'est le point sur lequel tu as insisté la première fois que nous nous sommes rencontrées pour discuter de Woyzeck. Tu disais à quel point tu étais fascinée par son mystère et, en même temps, qu'il te procurait une sensation de vertige. Un mystère n'est pas une chose absolument impénétrable, mais qu'on a peine à exprimer de manière intelligible, avec les mots. Je trouve cela intéressant dans la mesure où le monde demeure un mystère pour Woyzeck, lui qui semble le comprendre de l'intérieur sans arriver à l'exprimer au moyen de la parole, se révélant insuffisante par rapport à l'expérience, à l'intuition sensible.



Je trouve au contraire que Woyzeck exprime parfaitement les choses. Dans la scène avec le Capitaine, il dit très clairement : « Moi, je ne suis qu'un pauvre homme. Nous autres les pauvres, on n'a pas les moyens d'être vertueux. » S'il y en a un qui est clair dans cette pièce-là, c'est quand même lui. Et les personnages qui croient posséder le langage sont complètement délirants.

Oui, Woyzeck est de toute évidence doté d'une certaine lucidité. Mais avec ce personnage, comparativement au Capitaine et au Docteur, Büchner explore un autre type de langage, loin de toute rhétorique. Sa parole est haletante, balbutiante et parsemée d'images. Elle traduit sa vision intime du monde, bien que lui demeure incompris par ceux qui l'entourent. Enfin, par rapport au mystère, j'avais l'impression que toi aussi, au début, tu comprenais la pièce de l'intérieur, mais que cela restait obscur, informulable.

En effet, la compréhension artistique est toujours plus ou moins intuitive. Woyzeck a, lui aussi, une compréhension assez précise du monde, mais elle ne passe pas par la théorie. Ce qu'il exprime est vraiment au cœur de ce qu'il ressent. D'une façon comparable, au début du travail, j'encaissais l'impact de la pièce sans pouvoir articuler de discours sur l'œuvre. L'explication des choses me prend du temps. Dans le travail théâtral, j'ai aussi besoin de passer par un processus d'identification. Soit avec le personnage, soit avec l'auteur, ou bien les deux. C'est un long travail d'immersion dans le mystère, dans l'opacité de l'œuvre et de l'être humain.

On pourrait dire que tu n'as pas pénétré le mystère, mais bien pénétré dans le mystère. Ainsi, tu n'essaies pas de l'éclairer ou d'en présenter une vision univoque. Quel est ton chemin dans ce mystère?

C'est non pas élucider, mais laisser coexister les contradictions de l'œuvre. J'essaie profondément de ne pas appliquer un système qui l'enfermerait dans une lecture univoque, surtout qu'on sent de multiples tensions dans *Woyzeck*. J'essaie de révéler le mystère. Je pourrais dire que cette quête passe pour moi par le travail du corps des acteurs.

J'ai eu l'intuition par exemple de faire un travail choral. En fait, je souhaitais que tout le groupe d'acteurs soit présent au début des répétitions pour la période d'échanges et d'exploration, et il

était normal de créer des images avec tout le monde sur scène. Nous cherchions ensemble le vocabulaire du spectacle. Comme souvent dans le travail théâtral, les premières images sont déterminantes pour la suite.

C'est intéressant parce qu'a priori le texte n'appelle pas une dimension chorale, les scènes ne réunissant jamais tous les personnages à la fois. Il est vrai en même temps que la communauté des personnages dans Woyzeck est présente. Elle apparaît peut-être disjointe, disloquée ou encore tissée de solitudes. C'est probablement aussi une façon d'en témoigner que de travailler la choralité avec les acteurs.

Peut-être. Je ne sais pas. Au fond, chaque fois que le chœur apparaît, c'est comme si on plantait le décor d'une scène. Puisque les scènes commencent toujours de manière abrupte, sans préambule - un peu comme des scènes de cinéma -, on a besoin de définir un cadre à la scène. Pour ma part, j'aime que ce cadre se passe d'artifices formels comme un changement de décor par exemple. Je préfère que le décor des scènes soit essentiellement composé par le corps et le mouvement des acteurs qui « mettent la table » en quelque sorte. On ne change jamais de lieu, ce sont les acteurs qui le créent. C'est de cette façon que nous établissons les scènes de la parade, de la sortie du travail, de la fête... C'est d'ailleurs une des choses qui me surprend en travaillant *Woyzeck* et que je n'avais jamais vraiment perçue en regardant les différentes mises en scène : un peu à la manière de *Mademoiselle Julie* chez Strindberg, la fête occupe presque la moitié du spectacle. Au fond, peu après le début de la pièce, lors de la première scène avec Marie, Woyzeck lui dit : « À ce soir à la fête. » Et il la tue le lendemain. C'est comme s'il y avait un week-end complet de fête.

L'action se déroule peut-être sur 48 heures, mais la fête revient ponctuellement et rythme le drame.

Il y a neuf scènes dans la pièce où les gens dansent, boivent, etc. Il y a beaucoup d'alcool! Ce qui explique peut-être la fièvre dans le comportement des personnages. La solitude des individus se manifeste-t-elle davantage dans une collectivité en fête? Est-ce que ce n'est pas plutôt la solitude de Woyzeck par rapport à la collectivité?

Il y a en effet une tension entre le collectif et le singulier, puisque Woyzeck n'est pas totalement intégré à cette communauté. Il est isolé au sein de celle-ci.

Lorsque nous avons travaillé une des scènes de fête, une danse frénétique s'est improvisée et les acteurs ont entraîné Marc Béland comme s'ils l'avaient croisé sur le chemin. Ils l'ont presque forcé à danser. Puis, à un moment, Woyzeck a été expulsé du groupe. J'aimais l'idée que Woyzeck tente de « participer ». C'est possible qu'il danse avec les autres, mais comment?

Chaque fois que nous explorons une gestuelle collective en répétition, Marc, intuitivement, ne fait jamais exactement la même chose que les autres. Il possède de toute évidence un sens extraordinaire de la physicalité. Il comprend le mouvement au point qu'il peut ensuite le décaler, le déphaser. À l'intérieur du groupe, il se différencie des autres physiquement, montrant le statut particulier de Woyzeck, sans que je lui aie demandé d'ailleurs. (*Temps*.) Cette collectivité me surprend tout de même.

Pour moi, la dimension chorale telle qu'elle existe maintenant - quoique cela pourrait changer - constitue une trace du principe de travail établi depuis le début, c'est-à-dire de travailler avec un ensemble, avec tous les acteurs, comme tu l'as mentionné. Tu n'as pas abordé les scènes isolément au départ. Donc, j'y vais tout à la fois la communauté des personnages et la communauté des acteurs que tu as rassemblés pour monter la pièce.

Le travail choral m'a toujours fascinée. Il est présent dans beaucoup de mes mises en scène. Quand je travaillais *Hamlet-machine*, par exemple, je suis partie de la collectivité pour aller vers l'individualité. La recherche avec Marc Béland pour *Hamlet* et Céline Bonnier pour le rôle d'Ophélie est venue plus tardivement. Ils devenaient en quelque sorte des choryphées issus de la collectivité. Dans *Malina*, il y avait un chœur d'hommes qui intervenait comme partie prenante de l'univers onirique du personnage féminin. Et puis, bien sûr, *Tout comme elle*, où le chœur était le spectacle.

J'ai l'impression que la choralité constitue un noyau pour organiser le plateau, mais qui permet après coup la diffraction¹⁰. Tu

parles de collectif et d'individualité, mais on pourrait aussi parler de noyau pour arriver à une possible diffraction à l'intérieur de la pièce et des scènes.

Dans ce cas-là, chacun porte un peu de Woyzeck en lui, même ceux qui ont des fonctions d'opresseur. Ce que j'aime du travail choral, c'est qu'il permet aux acteurs de s'approprier les uns les autres par le biais du corps.

C'est une source de joie que de chercher quelque chose physiquement avec des acteurs dans une salle de répétition. C'est un travail qui passe par l'intuition, par le corps; c'est libre. Même si la part de recherche, de théorie, d'analyse qui précède est extrêmement importante, la création se fait là, sur le plateau, avec les acteurs. Le travail préliminaire autour de la table lui sert en quelque sorte d'« engrais ». Mais, il faut séparer les phases d'analyse et de création. Quand on est dans une étape de création, on plonge complètement, sans faire intervenir l'analyse. C'est une fois seulement qu'on est allé au bout de cette étape qu'on réfléchit au sens de ce qu'on a trouvé.

C'est remarquable de te voir travailler à partir du plateau parce que les couches de réflexion se sont déposées lorsque tu te retrouves avec les acteurs. Tu pars alors d'un mouvement ou d'une position dans l'espace pour après laisser vivre et se transformer la matière. Tu donnes parfois des indications, mais par touches seulement. Surtout, tu laisses à la matière le temps de se développer. De mon point de vue, cela paraît vertigineux parce qu'à certains moments on aurait envie de dire : « On arrête tout, puis on reprend. » Mais tu attends patiemment qu'il se produise un déclic, une illumination. C'est tout petit parfois, mais cela prend tout le temps avant pour y arriver.

C'est effectivement très vertigineux. D'où peut-être le plaisir. (*Rires*.) J'aime beaucoup cet état d'excitation lorsqu'on attend que quelque chose jaillisse sur le plateau. C'est tellement fragile en même temps. Cela nécessite beaucoup de confiance : une confiance réciproque entre acteurs et metteur en scène. C'est magique et fragile. Il faut d'abord « chauffer le fer », avoir préparé le terrain. Et puis, quelque chose se produit... ou non. (*Rires*.)

¹⁰ Comme le souligne Christophe Triau dans un article sur la choralité qui, sous divers aspects, ressurgit sur les scènes ces dernières années, elle est « la base nécessaire d'une diffraction désirée » (« Choralités », *Alternatives théâtrales*, no 76-77, 2003, p. 7).

Dans ta démarche créatrice, comme tu l'as toi-même souligné, le corps constitue une pierre angulaire. Te permet-il d'accéder à des émotions que les mots sont incapables de traduire? Est-il une autre voie par laquelle passent les idées?

Probablement. Lorsque nous avons travaillé la scène avec le Capitaine, j'avais demandé à Colette, mon assistante, d'apporter un rasoir. Je me suis dit : bon, de toute façon dans la scène, il faut que Woyzeck le rase, sinon cela n'a pas de sens. Les acteurs semblaient d'ailleurs surpris de voir un rasoir, car le plateau est vide et tout le monde sait bien que je n'ai pas l'habitude de travailler de manière réaliste. On commence à débroussailler la scène puis, dans la proposition qui s'ébauche, Woyzeck n'a pas du tout le temps de raser le Capitaine. Woyzeck est constamment immobilisé par la parole de ce dernier. Il est impressionné par la parole! Cela m'a paru tellement juste. Et cela s'est produit dans l'action, dans la recherche.

Sans cette ouverture, cette disponibilité, tu n'arriverais sans doute pas à ces moments d'étonnement dans le travail. Parce que tout un processus de réflexion a été engagé en amont, tu peux t'abandonner à ce qui se passe sur le plateau. Tu laisses les choses prendre forme et te surprendre dans des directions que tu n'avais pas prévues ou imaginées au départ.

Bien sûr. J'appréhendais énormément la scène du rasage par exemple. Elle fait partie des scènes qu'on pourrait qualifier de « classiques ». Un morceau d'anthologie! J'y ai donc beaucoup réfléchi, sans jamais toutefois imaginer la façon de le faire concrètement. Je me crée alors un espace vide pour penser à la scène. Cet « espace vide » est proche sans doute du processus de méditation. On crée un espace intérieur qui n'est pas pollué par la volonté. Il faut être disponible et ouvert, sans ego dans le chemin!

Trouver des résonances

On a tout de suite abordé le travail de répétition entamé il y a quelques semaines. On pourrait maintenant revenir en arrière, tout en poursuivant avec l'idée de matière. Lorsque tu as rencontré les acteurs et les concepteurs pour la première fois en juin dernier, ta principale préoccupation était de rendre la pièce de Büchner tout à la fois vivante et vibrante. Tu parlais alors de contemporanéité, bien que tu n'aies pas cependant procédé à une transposition radicale de la pièce ici et maintenant ou dans



les années 1960 - deux pôles de la réflexion, puisque tu as jeté des ponts avec les années 1960 au Québec et avec la réalité montréalaise d'aujourd'hui, particulièrement dans Hochelaga-Maisonneuve. Finalement, ce sont toutes ces réalités et ces époques qui se retrouvent et se télescopent à l'intérieur de l'adaptation que tu as faite du texte de Büchner, qui a consisté pour une large part en un travail sur la langue. Pourrais-tu retracer ton cheminement? Quelle a été l'impulsion qui t'a poussée à entreprendre ce travail?

La décision d'établir un nouveau texte a été mûrement réfléchi. Ce fut long chemin dont le point de départ remonte à bien plus loin que *Woyzeck*. Je disais d'ailleurs récemment que si je montais de nouveau *Hamlet-machine*, je ne le referais probablement pas aujourd'hui avec le même texte. Mais dix ans ont passé. J'ai beaucoup réfléchi à ce que cela veut dire de monter un texte de répertoire dans une langue qui n'existe pas ou qui serait issue « du milieu de la mer », pour reprendre la fameuse expression! (*Rires*). J'en ai beaucoup discuté avec Jean Marc Dalpé, et plus

intensément à l'occasion de la traduction de *Blasté*. Il nous paraissait absolument impossible de jouer la pièce de Sarah Kane ici en argot parisien¹¹! La question de la langue est toujours très sensible au Québec, même quarante ans après la création des *Belles-sœurs*. J'ai l'impression qu'on accepte que certaines pièces réalistes contemporaines soient traduites en québécois, mais que c'est plus difficile à faire passer quand il s'agit du répertoire. Après la première de *Blasté*, j'ai entendu certains « journalistes » dire que c'était dommage que ce soit en québécois. C'est quand même incroyable! *Blasté* est écrit dans un anglais *slang* et on aurait voulu la voir représenter au Québec en français international ou en argot parisien! Il subsiste, du moins chez une certaine élite ou qui se prétend telle, un dégoût, voire un mépris de notre langue comme langue théâtrale, comme langue artistique.

Pour en revenir à *Woyzeck*, certaines traductions que j'ai lues me paraissaient bonnes du point de vue dramaturgique, mais je trouvais le texte français poussiéreux. Un texte de théâtre doit pouvoir parler au public dans la salle, être vivant par rapport à l'époque, à la culture dans laquelle il est joué. Un texte de théâtre n'est pas une nature morte, un « objet littéraire » figé dans le temps. Ce qui est problématique au Québec, c'est que certains textes du répertoire sont trop rarement montés. La dernière représentation de *Woyzeck* remonte à une quinzaine d'années dans la mise en scène de Denis Marleau! On a certes pu voir celle d'Árpád Schilling au FTA et au Carrefour, mais la plupart des gens ne connaissent pas la pièce. En Europe, *Woyzeck* est monté - je ne sais pas - cinq ou dix fois par an. La pièce est connue de tout le monde. Donc, comment un texte qui ne fait pas partie de notre histoire peut-il résonner ici et maintenant? Je ne voulais surtout pas présenter un objet de musée! Je me sentais malgré tout immobilisée, prise dans la glace du répertoire, de sa dimension mythique. Je réfléchissais sans pouvoir avancer.

Quel a été le déclencheur?

Je cherchais les équivalents contemporains de *Woyzeck*. À un moment donné, je me suis dit : la seule situation que je connaisse ici, au Québec, ayant des points communs avec

Woyzeck, est celle de la fin des années 1960. C'était pour moi une image, une image concrète qui me donnait d'autres références par rapport à l'oppression. Les années 1960, c'est à la veille du soulèvement, de la prise de conscience de l'oppression. C'est une période révolutionnaire. Cette image a été libératrice. Elle m'a aidée à aller de l'avant et à prendre la décision de faire une nouvelle adaptation.

Encore une fois, je suis entrée bien intuitivement là-dedans. Je sentais qu'il fallait garder les noms des personnages. C'est *Woyzeck*, je ne peux pas l'appeler Jean. J'ai choisi de laisser ce frottement-là se faire, entre l'Allemagne et le Québec contemporain, pour que le texte puisse voyager dans le temps et dans l'espace. Nous avons aussi intégré certaines chansons qui font partie de l'imaginaire populaire québécois et qui interviennent, comme dans le texte original, en relation avec l'action ou avec une chose à laquelle les personnages n'ont pas accès. Ce choix a été déterminant, je pense. Pendant un moment, j'ai même cherché des correspondances plus concrètes avec les années 1960. Quel serait le job du Capitaine par exemple? Pourrait-il être un agent de la GRC?!!! (*Rires*.) Puis, l'idée d'une transposition littérale m'a semblé réductrice. La seule présence d'une langue travaillée par des mots, des expressions et des tournures de phrases d'ici avait le pouvoir de rapprocher le texte de nous. Et la première fois que les acteurs ont lu cette adaptation, il y avait tout à coup plein de chaleur, plein de liberté dans leur voix... Enfin, c'est un travail de longue haleine qui s'est fait sur plus d'une année.

Mais, du moment que tu t'es attelée à la tâche, tout a déboulé. Dans sa présentation de Woyzeck, Jean-Christophe Bailly dit de la langue de Büchner qu'elle « s'invente toute seule », qu'elle « vient toute seule ». J'avais justement l'impression qu'une fois plongée dans le travail, pour toi aussi, la langue est venue toute seule. Tu l'as dit toi-même, c'était intuitif.

C'est quand même drôle que moi, la Française, je le fasse en québécois! (*Rires*.) Bon, j'ai eu de l'aide. Je n'ai pas fait ce travail toute seule!

11 Il existe une traduction publiée chez L'Arche sous le titre d'*Anéantis*.

Dans ton adaptation, la langue paraît familière tout en restant étrange, loin de nous. Sans doute parce que se rencontrent des références langagières issues d'un paysage québécois très vaste, allant de la fin des années cinquante à aujourd'hui en passant par les villes autant que par les régions. Cette part d'étrangeté est importante dans la mesure où la langue de Büchner, dans Woyzeck, n'est pas totalement quotidienne. Jean-Louis Besson mentionne d'ailleurs que c'est une langue « purement matérielle, qui n'a que l'apparence du réalisme ».

On n'est pas dans la reproduction de la réalité. On n'est pas dans le téléroman. Il y a cette espèce de poésie dans le texte allemand. C'est tellement beau. Puis, tous les personnages ne s'expriment pas de la même façon. Le Capitaine et le Docteur utilisent une profusion de mots et ce qu'ils disent est parfois dénué de sens. À l'opposé, les mots de Woyzeck semblent tout droit sortis de la Bible. Il tente d'exprimer ce qu'il ressent et il le fait au moyen d'images qui sont parfois apocalyptiques.

Et comme les dialogues dans *Woyzeck* ne sont pas franchement quotidiens, la langue me semble parfois proche de certaines tragédies : celles de Sophocle par exemple. Oui, il y a une vraie dimension tragique dans ce texte.

Tu as beaucoup travaillé le rythme et la musicalité de la langue. Tu lui as donné une couleur et un souffle particuliers. La première fois que tu as remis le texte aux acteurs, tu les as d'ailleurs invités à l'aborder comme s'il s'agissait d'une partition. Était-ce aussi une façon d'éviter l'écueil du réalisme qu'une langue plus proche des acteurs pouvait entraîner?

Lors de la première lecture de la nouvelle version, j'étais très intimidée. Comme c'est moi qui l'avais écrit, je n'osais pas le défendre avec la même ferveur qu'un texte de Jean Marc Dalpé par exemple. Mais je voulais faire savoir aux acteurs que la langue avait été travaillée!!! (*Rires*.)

Poursuivons du côté de l'adaptation. Parce que procéder à l'adaptation du texte t'a aussi amenée à réfléchir à l'ordonnement des scènes. Tu es partie de la version reconstituée, avec ses 25 scènes, pour ensuite en déplacer certaines, en scinder d'autres, ajouter quelques passages aussi en puisant dans les manuscrits. Par la réorganisation des scènes, qui se veut une réappropriation

du matériau, une réflexion sur lui, quel enjeu, quelle perception, quel mouvement cherchais-tu à faire ressortir?

Dans la version sur laquelle nous travaillons actuellement, le spectacle s'ouvre par un préambule silencieux, une sorte de mise en contexte. Mais, j'aime beaucoup que le texte commence avec la scène où l'on voit Woyzeck et Andrès ensemble en train de travailler, alors que Woyzeck est déjà traversé de visions qui évoquent un cataclysme. Bon, on ne peut pas non plus jouer tant que cela avec l'ordre. Il y a des éléments qui sont imposés par la fable et son déroulement.

Oui, il y a une progression très rigoureuse dans Woyzeck. Quand je dis que tu as déplacé des scènes, c'est donc très petit. Reste qu'il y a eu des changements qui ont été pour toi une façon de mettre en avant Woyzeck dès le début, et ce, comparativement à d'autres versions, où la scène du Bonimenteur fait de la pièce de Büchner un théâtre de la créature ou la scène du rasage du Capitaine qui introduit d'emblée une dimension sociologique. Mettre l'accent au départ sur Woyzeck, c'est le camper aussitôt dans sa relation au monde. D'ailleurs, c'est ainsi qu'a été retrouvé le dernier état du texte. On peut donc supposer que la volonté de Büchner était de commencer avec cette scène-là.

Je ne sais pas... Il m'est difficile à ce stade-ci du travail d'avoir un regard extérieur. J'ai hâte de voir ce que cela donne parce que, là, je le construis. En raison aussi des contraintes de l'horaire, qui m'amènent parfois à travailler dans le désordre, j'ai l'impression d'avancer comme une taupe à la noirceur. Mais, dans le travail, il continue d'apparaître des choses que je ne soupçonnais pas au début.

Je le souligne encore une fois : avec les acteurs sur le plateau, tu découvres des choses, tu comprends différemment des éléments de la pièce.

Oui, absolument. J'emploie souvent cette image, mais je la trouve pertinente : dans le travail théâtral, comme pour la sculpture avec un bloc de marbre, tu ne fais pas ce que tu veux. La matière n'est pas seulement constituée du texte, mais aussi du contexte dans lequel il est monté, des acteurs qui font partie de la distribution; la matière est tout cela à la fois. Si Woyzeck était joué par quelqu'un d'autre que Marc Béland, ou le Tambour-major

par un autre que Sébastien Ricard, et ainsi de suite, ça serait probablement différent. La matière - faite du texte, de la mise en scène et des acteurs - est le bloc de marbre qu'il faut travailler. Et cette matière m'impose parfois sa volonté.

Du côté des opprimés

Ce bloc de marbre est aussi constitué de sources qui proviennent de l'extérieur. Dans ce cas-ci, beaucoup de figures de l'oppression sont venues hanter le travail. Toi qui as souvent abordé le thème de l'oppression dans tes spectacles, tu y reviens d'une certaine manière avec Woyzeck. Quel sens donnes-tu à ce mot? Et quelle forme particulière revêt ici l'oppression?

Ce n'est pas tellement l'oppression qui m'intéresse que les opprimés. Je pense avoir toujours été de ce côté-là dans mes engagements personnels. Tout le temps que j'ai travaillé en Ontario, et notamment avec Jean Marc Dalpé, notre théâtre reflétait ces préoccupations : nous voulions parler des opprimés de ce monde, et plus particulièrement en Ontario français. Le travail artistique était très proche d'une réalité sociale qu'on voulait dépeindre, souhaitant ainsi donner une voix aux gens. Beaucoup de nos pièces étaient par conséquent nourries de recherches et d'observations effectuées sur le terrain. Nous nous sommes entre autres intéressés aux ouvriers du textile à Hawkesbury, aux ouvriers des mines à Sudbury, ville dans laquelle nous avons retracé l'histoire des conflits syndicaux, en particulier entre Mine Mill et Stillworkers. Sans oublier l'histoire des Franco-Ontariens. D'ailleurs, un des premiers spectacles sur lequel j'ai travaillé à Ottawa traitait du Règlement 17 en Ontario français.

J'ai toujours été sidérée par la façon dont l'individu est broyé dans certains mécanismes, comment on tente de le réduire à néant parce qu'on le juge inférieur, en raison de sa race, de sa couleur, de sa langue ou de son sexe. Le thème de l'aliénation m'a toujours passionnée. C'est ce que j'apprécie beaucoup chez Koltès, qui s'intéresse vraiment aux démunis de la terre, et plus particulièrement aux Nord-Africains, aux Noirs, aux exilés. Comme lui, je suis née dans un pays qui possède une longue histoire d'oppression. Un pays qui a conquis et asservi une partie de l'Afrique - pensons seulement à l'Algérie -, pillé des territoires, puis qui a durement accepté la décolonisation. Ce n'est pas tout à fait le même impérialisme que les Britanniques,

mais... (*Rires.*) En France, la dynamique d'oppression est sociale ET raciale, et elle s'est accentuée sur le territoire depuis la décolonisation.

D'un point de vue artistique, ce qui m'intéresse, c'est le lien entre le social et l'intime, l'intériorisation des structures d'oppression. Je retrouve chez Büchner ce qui me touche chez Koltès mais aussi, dans une certaine mesure, chez Müller dont la vision est plus socio-politique. La pièce de Büchner semble se situer au croisement de ces dramaturgies. On pourrait dire que Woyzeck est le frère de celui qui parle dans *La Nuit juste avant les forêts*. Il parle moins, peut-être, mais il est lui aussi envahi par un sentiment de solitude énorme et de perte de soi, de perte d'identité et de recherche de l'autre. En même temps, dans la structure de la pièce de Büchner, il y a des éléments d'ordre sociologique ou socio-politique ainsi que des préoccupations qu'on retrouve plus tard chez Müller - et avant lui, chez Brecht.

Tu dis être venue ici parce que nous n'avons pas un historique d'oppression aussi lourd. En même temps, la première figure dont tu m'as parlé, concernant Woyzeck, c'est celle de l'Autochtone. Tu as tout de suite fait allusion au film de Richard Desjardins et de Robert Monderie, Le Peuple invisible. Étonnamment, sans que tu en glisses un mot aux acteurs et aux concepteurs, la question autochtone a plus tard été soulevée par l'un d'eux. Comme si de notre point de vue - compte tenu du contexte historique et social du Québec et plus largement du Canada -, le personnage de Woyzeck appelait un rapprochement avec l'Autochtone et le régime de « réduction » qui lui a été imposé, pour reprendre l'expression de Jean-Jacques Simard.

Oui, c'est vrai. Disons que les Francophones au Québec et au Canada ont été des opprimés. Malgré tout, la grande oppression concerne les Autochtones, spoliés de leur culture et de leurs territoires. Ils sont ici les plus petits, les plus démunis, les plus opprimés dans le processus de conquête du pays. Certes, il y a eu beaucoup de contacts au moment de la colonisation entre les Francophones des souches populaires, les coureurs des bois et les Autochtones. Il y a eu des mélanges de sang. (*Rires.*) Reste que du côté francophone, le clergé et les structures de l'Église ont beaucoup contribué à l'acculturation des Autochtones. C'était vraiment un projet global, systématique d'assimilation à la culture dominante.



Entre le moment où tu as évoqué la question autochtone et celui où tu as effectué la transposition de la scène du Bonimenteur, il s'est passé du temps. Cette question a donc travaillé en creux chez toi. De mon côté, j'ai entre autres lu un essai en apparence anodin, intitulé L'Attrape-rêves, où Monique Bosco souligne lucidement son « ignorance », pour ne pas dire son aveuglement vis-à-vis des Autochtones. Par là même, elle interroge notre propre rapport à ces communautés. On les oublie trop souvent, sombrant dans la tache aveugle de notre regard. Ce n'est pas pour rien que Desjardins et Monderie ont intitulé leur film Le Peuple invisible. Quel était ton sentiment au moment d'ouvrir et d'investir cette question?

C'est drôle que Desjardins et Monderie aient choisi ce titre, alors qu'un livre de Patrice Desbiens s'intitule *L'Homme invisible/The Invisible Man*. Dans ce livre, Desbiens met en scène un Franco-Ontarien qui est à la fois anglais et français. Cet homme qui possède deux langues n'est visible ni dans l'une ni dans l'autre de ces réalités, car il ne peut s'identifier culturellement. La notion de peuple invisible renvoie au fait que ce peuple n'existe ni aux yeux des autres ni parfois aux siens. Il est privé de son territoire et globalement repoussé dans des endroits fermés, sans véritable partage ou contact avec la société environnante, et aux prises avec tous les problèmes causés par la pauvreté et l'acculturation. Les langues autochtones ne sont pas présentes dans l'espace public. On ne les entend jamais. Si l'assimilation des Francophones du Canada à la majorité anglophone a en grande partie réussi - je le dis bien sûr ironiquement -, celle des Autochtones est ratée. Et la souffrance est toujours vivante. C'est une plaie dans notre paysage et dans notre culture que cette question. On parle beaucoup ici de faire une place aux « minorités visibles » alors qu'on n'en a jamais fait aux Autochtones. Cela pose toujours la question de bâtir un pays, oui, mais aux dépens de qui? Et un pays, on n'en a même pas.

On parle des Autochtones, mais la question de l'oppression t'a aussi amenée à revisiter les années 1960, qui ont débuté au Québec avec la Révolution tranquille et qui se sont terminées avec les événements d'Octobre 1970 pour le dire vite. Pourrais-tu éclairer la parenté que tu pressentais entre Woyzeck et les Canadiens français, pour ne pas dire les Nègres blancs d'Amérique, selon l'expression de Pierre Vallières?

Dans un premier temps, ce qui m'a frappée lorsque j'ai replongé dans cette partie de l'histoire du Québec, c'est de constater que ce temps-là avait vraiment disparu. Je veux dire le temps où il y avait une classe d'ouvriers canadiens-français clairement opprimée. On le voit dans les films de cette époque : *On est au coton* de Denys Arcand, par exemple, et, bien sûr, *Les Ordres* de Michel Brault. On le voit aussi dans *La Mémoire des anges*, le film de Luc Bourdon, qui évoque toute la vie de Saint-Henri, des ruelles. Par différents biais, ces films montrent à quel point le tissu social était serré et solidaire, du moins chez les Canadiens français qui appartenaient à la classe ouvrière.

On dirait qu'aujourd'hui l'oppression se vit davantage dans les marges. Ce sont les sans-abris, les immigrés, les jeunes, et ils se retrouvent totalement isolés. Chaque individu est ramené à lui-même, un peu comme Woyzeck. Si on transposait la pièce de Büchner aujourd'hui, Woyzeck serait peut-être un ouvrier d'origine pakistanaise travaillant dans une usine textile dans le nord du boulevard Saint-Laurent.

Autrement dit, un travailleur pauvre de l'Amérique, immigré ou non. À un moment, on imaginait que Woyzeck pourrait être serveur - il l'a d'ailleurs été dans l'opéra mis en scène par Christoph Marthaler -, commis chez Wal-Mart, gardien de stationnement, livreur de dépanneur conduisant son triporteur. Mais, si d'un côté on se réfère à l'ouvrier dans les années 1960 et, de l'autre, au travailleur pauvre aujourd'hui, le point qu'ils ont en commun est la contrainte du travail. Dans son analyse, Jean-Louis Besson dit de Woyzeck que « travailler lui asphyxie la vie, mais s'il s'arrête il ne peut plus vivre ».

C'est vrai.

Cette dimension du travail a-t-elle eu une importance dans ta réflexion, un impact?

Oui, absolument. La connaissance que j'ai de certains milieux ouvriers, surtout en Ontario, a beaucoup nourri ma réflexion. Je m'aperçois aussi que Woyzeck doit travailler pour nourrir sa famille, et peut-être aussi pour garder Marie. S'il s'arrête, il devient fou. Il l'est sans doute déjà, mais sa folie risque de l'envahir complètement s'il perd sa raison d'être dans la vie - sa famille, Marie.

Même si la nécessité de nourrir sa famille opprime Woyzeck, dans la mesure où les expériences médicales auxquelles il se soumet pour gagner un peu plus d'argent altèrent sa santé physique et mentale, elle est aussi un rempart qui l'empêche de sombrer dans le désespoir ou dans la psychose. Sa dépendance vis-à-vis du travail et de ceux qui l'emploient le rend vulnérable, mais il n'a pas d'autre choix. Il est ballotté dans le monde et en même temps résigné, un peu comme le sont les ouvriers dans le film de Denys Arcand. Woyzeck est placé dans une situation d'infériorité à laquelle il n'offre pas de résistance. En a-t-il vraiment les moyens? Woyzeck est comme une bête traquée, comme un chien battu. Il subit le Capitaine et cherche son approbation. Il intériorise l'opinion qu'on a de lui. Il finit par tuer Marie, l'être qu'il chérit le plus, bien que ce ne soit pas contre elle qu'il devrait tourner son arme. Il exerce sa violence contre la seule personne à laquelle il tient, sachant peut-être que cela va mettre fin à sa vie de *damné*.

UN CHAPELET DE SAUCISSES

Flots de larmes ou flots de sang. L'humanité baigne dans un drôle de jus. Et elle a peu de chances de se reconnaître en un quelconque fleuve tranquille. Elle entonnera plutôt le refrain concocté par Tom Waits pour le premier et dernier tableau du *Woyzeck* mis en scène par Robert Wilson : « La misère est la rivière du monde / Tout le monde rame. » Dans la préface de *Woyzeck - Fragments complets*, Jean-Christophe Bailly relève que

« dans ce monde de l'errance sans loi, plié pourtant sous la loi particulière des hommes, la fidélité d'une femme aimée peut seule tenir lieu de loi vraie. [...] Et si *Woyzeck* est aussi une histoire d'amour - et qui trouve, pour peindre l'effroi et le descellement de la jalousie, une puissance qu'on ne reverra que beaucoup plus tard, dans la peinture de Munch -, elle est d'abord celle de la destruction de cet unique repère, de cet unique fixe dans l'univers mouvant et sans repos de la pensée de Woyzeck, le soldat trahi ».

Mais voilà ce que la pièce de Büchner, en son inachèvement, n'explicitera jamais : s'agit-il donc d'une histoire d'amour entre le soldat Woyzeck et Marie, femme infidèle et mère de leur enfant? Tel serait le cas que cela n'entamerait en rien la portée politique et sociale de l'œuvre testamentaire de Büchner. Il est tout aussi vrai que l'aliénation physique, économique et mentale dont souffre le soldat Woyzeck, soumis aux ordres conjoints de l'armée et du corps médical, est à même de briser toute résistance, fût-elle issue de l'amour.

*

Woyzeck, dans quelque ordre que l'on agence ses scènes, manifeste une hantise de la répétition. Répétition des jours à vivre sans les sous et le pain qu'il faut. Répétition des idées fixes, des servitudes, de la peur des autres et de la peur de soi. Vertige du vide dans la maison, dans la rue, dans la ville. Asphyxie de la psychose qui écrase les ventricules. Renvois de Büchner à la faim et à la folie, à l'espérance d'un désordre, lui qui écrit dans une lettre : « Il y a un degré de misère qui fait oublier tout égard et tout sentiment... La sueur du paysan est le sel sur la table du riche... Les impôts et les amendes sont la dîme du sang tiré du corps du peuple. »

*

Il est pauvre, Woyzeck. Pas un sou dans ses poches. « Et des rêves plein ses poches crevées... » Pauvre d'esprit aussi, et il le sait. Et il n'y a sans doute pas de plus grand drame que de se savoir médiocre, et inadapté, et asocial, et de ne pas avoir les mots pour le dire. Il est seul, Woyzeck. Comme Robert Walser, comme Fernando Pessoa, comme tous les héros modernes. Et à force de solitude, il perd bientôt le contact avec soi et avec le monde. Il est gagné par un autisme dévorant. Son équilibre est fragile, Woyzeck. Comme cette femme d'Amérique du Sud vue dans un reportage à la télé, qui traversait une vallée, accrochée à un câble, son barda avec elle et un mouton en plus, le Woyzeck s'avance au-dessus du vide et son équilibre est de plus en plus fragile. Il ne peut tendre la main à qui que ce soit, il risquerait alors de tomber. Il ne peut accumuler aucun bien (pas de place!), il ne peut faire aucun projet (pas le temps!), il est irrésistiblement attiré vers le bas, mais accroché à son fil, il garde les yeux tournés vers le ciel. Il est seul, Woyzeck, irrémédiablement seul. Et fatigué de porter ce fardeau et de ne pouvoir « se déposer la tête ».

*

Lettre de Georg Büchner à sa famille, Strasbourg, le 5 avril 1833 (traduction personnelle)

« Si je dois contribuer de quelque façon que ce soit à notre époque, c'est par la force, la violence, le combat (*Gewalt* en allemand). [...] On reproche aux jeunes gens l'usage de la violence. Mais ne sommes-nous pas dans un éternel état de combat? Puisque nous sommes nés et avons grandi pour l'essentiel dans un cachot, nous ne remarquons même plus que nous sommes condamnés au trou, pieds et mains attachés, et un bâillon sur la bouche. Qu'est-ce que vous appelez alors un *état de par la loi*? Une loi que doit respecter la grande masse des citoyens, considérée comme du bétail, afin de satisfaire les besoins non naturels d'une minorité négligeable et dépravée? Cette loi, maintenue par une violence militaire brutale et grâce à la sagacité de ses représentants, n'est-elle pas une *violence éternelle et brutale*, qui a aboli le droit et la saine raison? Je vais combattre cette loi *bec et ongles*, là où il m'est possible de le faire. Mais si je n'ai pris part de quelque façon que ce soit à ce qui s'est passé et si je ne participe pas à ce qui se passe en ce

moment, que ce soit par la désapprobation ou par l'expression de ma peur, c'est que je ne peux manquer de considérer tout mouvement révolutionnaire comme une entreprise vaine et ne partagerai pas l'aveuglement de ceux qui y sont engagés et qui voient dans les Allemands un peuple prêt à lutter pour son droit. »

Lettre fort troublante que celle-ci, qui semble dire une chose et son contraire, la soif de combat et la certitude que ce combat est perdu d'avance, l'illusion et la désillusion. Cent quarante ans avant Heiner Müller, Büchner ne parle-t-il pas ici de la position de l'artiste et de la nature singulière du combat qu'il doit mener? N'exprime-t-il pas en d'autres termes ce que dira Hamlet-machine en 1976, faisant écho à l'entrée des chars russes à Budapest en 1956, trois ans après la mort de Josef Staline :

« Le décor est un monument. Il représente, agrandi cent fois, un homme qui a fait date. La pétrification d'une espérance. Son nom est interchangeable. L'espérance ne s'est pas réalisée. Le monument gît sur le sol, renversé trois ans après les funérailles nationales de celui qui fut haï et vénéré par ses successeurs au pouvoir. La pierre est habitée. Dans les spacieux orifices du nez et des oreilles plis de la peau et de l'uniforme de la statue démolie s'est nichée la population pauvre de la métropole. À cette chute du monument après un temps convenable succède le soulèvement. Mon drame, s'il avait encore lieu, aurait lieu dans le temps du soulèvement. [...] Des groupes se forment, d'où émergent des orateurs. Sur le balcon d'un bâtiment gouvernemental apparaît un homme en frac mal ajusté qui se met lui aussi à parler. Quand la première pierre l'atteint, il se retire lui aussi derrière la porte à deux battants en verre blindé. L'appel à plus de liberté se change en cri à la chute du gouvernement. On se met à désarmer les policiers, on prend d'assaut deux ou trois bâtiments, une prison un poste de police un bureau de la police secrète, pend par les pieds une douzaine d'hommes de main du pouvoir, le gouvernement fait donner la troupe, les chars. Ma place, si mon drame avait encore lieu, serait des deux côtés du front, entre les fronts, au-dessus. Je me tiens dans l'odeur de transpiration de la foule et jette des pierres sur policiers soldats chars vitres blindées. Je regarde à travers la porte à deux battants en verre blindé la foule qui afflue et je sens ma sueur froide.

J'agite, étranglé par l'envie de vomir, mon poing contre moi-même qui suis derrière le verre blindé. Je me vois, agité de crainte et de mépris, dans la foule qui afflue, l'écume à la bouche, agiter mon poing contre moi-même. Je pends par les pieds ma viande en uniforme. Je suis le soldat dans la tourelle du char, ma tête est vide sous le casque, le cri étouffé sous les chaînes. Je suis la machine à écrire. »

Heiner Müller, *Hamlet-machine*, éditions de Minuit
(traduit de l'allemand par Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingier)

Déjà, au temps de Büchner, les noms étaient interchangeables et les espérances pétrifiées, non réalisées. Déjà, en 1833, Büchner a le sentiment que son drame n'a plus lieu, que le combattant, l'artiste et le résistant qu'il est doivent trouver d'autres moyens d'engager la lutte. Sa place n'est pas tant sur le front, au milieu de l'odeur de transpiration de la foule, que des deux côtés du front, entre les fronts, au-dessus. Il est bien plus une machine à écrire qu'une bouche pour crier, un bras pour lancer des pierres, un poing levé contre le pouvoir ou contre lui-même.

« À présent, en écrivant, je me sens mieux. Le simple fait d'écrire m'aide. C'est donc la seule chose qui va me rester. Mais "la vie", c'est-à-dire la vie politique, celle de l'État, continue sur ses anciens rails. Parfois j'ai le sentiment qu'elle file, vers une fin funeste. Et nous nous tenons sur le côté, y allant de nos commentaires désabusés. Mais une fois qu'on a déraillé avec une telle brutalité, plus possible de se remettre en route... [...] Temps très doux aujourd'hui, comme en septembre. Sauf que le vent arrache aux arbres leur feuillage et vient le balayer dans un bruit sec de feuilles mortes devant la porte. »

Christa Wolf, *Un jour dans l'année 1960-2000*, éditions Fayard
(traduit de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein)

« Avec le temps... Avec le temps, va, tout s'en va », chantait Léo Ferré. « J'ai des amis que vent importe et il vente devant ma porte. » Dans ce bref passage tiré d'*Un jour dans l'année* et écrit en 1968, Christa Wolf, comme Georg Büchner le faisait en 1833 et comme le fera Heiner Müller en 1976, exprime la déception et la désillusion de plusieurs représentants de sa génération, qui ont cru au communisme, qui ont perdu leurs illusions et qui dorénavant doivent affronter le fait qu'ils se sont trompés. Hier ils avaient la foi, aujourd'hui ils portent le deuil. Christa Wolf

prend conscience de l'échec généralisé, réalise que les idéaux de la révolution ont été déformés par l'usage et qu'elle a vécu en réalité sous deux dictatures. Les gens de sa génération ont cru au « cheval blanc de Lénine » (l'expression est de Régine Robin), susceptible de les emporter vers un avenir meilleur. Aujourd'hui la réalité est tout autre : les chars soviétiques entrent dans Prague et dans Budapest, comme ce fut le cas en 1938 lors de l'annexion de l'Autriche, lorsque les troupes de Hitler sont entrées à Klagenfurt et à Vienne. Depuis les mouvements révolutionnaires ratés de la première partie du 19^e siècle, l'histoire se répète. Dans ce contexte, que peut faire l'artiste? Son œuvre a-t-elle le pouvoir de changer les choses? « Le simple fait d'écrire m'aide », écrit donc Christa Wolf. Personnellement, certes, mais collectivement? À partir de 1968, bien des intellectuels se réfugient dans leur chambre, dans les sphères du privé, mais il vente devant leur porte : « Sauf que le vent arrache aux arbres leur feuillage et vient le balayer dans un bruit sec de feuilles mortes devant la porte. » Peut-on demeurer inflexible? Doit-on rester inflexible? Après avoir été confronté à de telles corruptions, à un tel déclin de nos espérances, comment entretenir à nouveau la foi? L'œuvre complète de Wolf est une réflexion sur le devoir de responsabilité des artistes dans une société aux idéaux corrompus. Elle aussi, comme Heiner Müller, fait écho aux propos tenus par le jeune Büchner quatre ans avant sa mort, à l'âge de 19 ans.

*

Le prix Georg-Büchner est sans contredit la plus prestigieuse distinction remise à un écrivain de langue allemande. À la lecture de sa présentation et définition officielles, on apprend qu'il a été créé en 1923 dans l'état de Hesse, en l'honneur du poète et révolutionnaire Georg Büchner, qu'il fut d'abord décerné chaque année à deux artistes d'exception, parmi lesquels la grande écrivaine de l'ancienne Allemagne de l'Est Anna Seghers en 1947. Puis, que le prix a été suspendu de 1933 à 1944. Depuis 1951, le *Büchnerpreis* est un prix uniquement littéraire, décerné par la *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* (l'Académie allemande de langue et de poésie) de Darmstadt à un auteur ou une personnalité dont l'œuvre littéraire aura admirablement servi la langue allemande et la culture germanophone. Le premier auteur à être couronné fut Gottfried Benn en 1951. Il fut suivi entre autres par Max Frisch (1958), Paul Celan (1960), Ingeborg



Bachmann (1964), Günter Grass (1965), Heinrich Böll (1967), Thomas Bernhard (1970), Elias Canetti (1972), Peter Handke (1973), Christa Wolf (1980) et Elfriede Jelinek (1998). Heiner Müller, l'auteur de *Quartett*, d'*Hamlet-machine* et de *Médée-Matériau*, autant de pièces portées à la scène par Brigitte Haentjens, l'a reçu en 1985. Le discours qu'il prononça lors de la réception du prix s'intitulait « La blessure Woyzeck », était dédié à Nelson Mandela et se lisait comme suit :

« 1

Toujours Woyzeck rase son capitaine, mange ses pois sur ordonnance et de son amour qui sent le renfermé torture sa Marie - sa population, une fois qu'il est devenu État -, entouré d'un cercle de spectres : le chasseur Runge, l'instrument prolétarien des meurtriers de Rosa Luxemburg, est son frère dans le sang; sa prison s'appelle Stalingrad, où la femme assassinée lui fait face sous le masque de Kriemhild; son mémorial à elle est sur la colline de Mamaï, son monument allemand est le Mur, à Berlin, le train blindé de la révolution coagulée en politique. LA BOUCHE COLLÉE CONTRE L'ÉPAULE DU POLICIER QUI, D'UN PIED LÉGER, L'EMMÈNE, Kafka l'a vu disparaître de scène après le fratricide, RÉPRIMANT AVEC PEINE L'ULTIME ENVIE DE VOMIR. Ou bien sous l'aspect du malade, dans le lit duquel on couche le

médecin : avec sa plaie béante comme un puits de mine, d'où les vers dardent leur tête. Le géant de Goya a été sa première apparition : assis sur les montagnes, il compte les heures qui restent aux dominants, lui, le père de la guérilla. Sur une peinture au mur d'une cellule, dans un couvent de Parme, j'ai vu ses pieds coupés, gigantesques dans un paysage d'Arcadie. Quelque part, son corps continue peut-être à s'élancer sur les mains, peut-être secoué de rire, vers un avenir inconnu, qui sera peut-être son croisement avec la machine, poussé contre la pesanteur dans l'ivresse des fusées. En Afrique, il suit encore son chemin de croix vers l'histoire, le temps ne travaille plus pour lui, même sa faim n'est peut-être plus un élément révolutionnaire depuis qu'on peut la calmer avec des bombes, tandis que les tambours-majors du monde dévastent la planète : champ de bataille du tourisme, piste pour situation d'urgence, pas un regard pour le feu que le soldat Franz Johann Christoph Woyzeck vit faire le tour du ciel près de Darmstadt, alors qu'il coupait des baguettes pour les soldats condamnés à passer par les verges. Fille de Prusse et fiancée née après terme d'un autre enfant trouvé de la littérature allemande, qui s'est enterré à Wannsee, la protagoniste du dernier drame du monde bourgeois - LE RETOUR, l'arme au poing, DU JEUNE CAMARADE SORTI DE LA FOSSE À CHAUX -, Ulrike Meinhof est sa sœur, le collier sanglant de Marie à son cou.

2

Un texte auquel le théâtre en a fait voir de toutes les couleurs, qui est arrivé à un homme de vingt-trois ans dont les Parques, à sa naissance, ont coupé les paupières, un texte que la fièvre a fait exploser jusque dans son orthographe, une structure comme il peut s'en former lorsqu'on verse dans l'eau le plomb fondu de l'oracle et que la main qui tient la cuiller tremble devant le coup d'œil dans l'avenir - voilà l'ange insomniaque qui barre l'entrée du paradis où l'innocence des auteurs de pièces était chez elle. Combien il est inoffensif, l'effet de la pilule EN ATTENDANT GODOT de Beckett sur la courbe du drame contemporain, en face de cette tempête rapide qui survient à la vitesse d'un autre temps, dans ses bagages Lenz, l'éclair éteint de Livonie, le temps de Georg Heym dans l'espace sans utopie sous la glace de la Havel, de Konrad Bayer dans le crâne vidé de Vitus Bering, de Rolf Dieter Brinkmann dans la circulation à

droite devant SHAKESPEARE'S PUB; et combien il est éhonté le mensonge de la POSTHISTOIRE en face de la réalité barbare de notre préhistoire.

3

LA BLESSURE HEINE commence à cicatriser, mais mal; WOYZECK est la blessure ouverte. Woyzeck vit là où le chien est enterré, le chien s'appelle Woyzeck. Nous attendons sa résurrection, dans la crainte/l'espoir que le chien revienne en loup. Le loup vient du Sud. S'il ne fait qu'un avec notre ombre quand le soleil est au zénith, de l'histoire peut commencer, à l'heure de l'incandescence. Tant qu'il n'est pas arrivé d'histoire, il ne vaut pas la peine de périr en commun, dans le froid glacial de l'entropie ou bien, en accéléré politique, dans l'éclair atomique qui sera la fin des utopies et le début d'une réalité au-delà de l'homme. »

(Première publication en allemand dans le *Süddeutsche Zeitung* du 19-20 octobre 1985.

Ce discours de réception, traduit ici par Jean-Pierre Morel, fut publié pour la première fois en français dans le volume collectif intitulé *Pour Nelson Mandela*, paru en 1986 aux éditions Gallimard dans une traduction de Bernard Umbrecht.)

NOTE. « L'enfant trouvé de la littérature allemande, qui s'est enterré à Wannsee », auquel fait référence Müller dans ce discours de réception, ne saurait être que Heinrich von Kleist (1777-1811), l'auteur du *Prince de Hombourg* et de *La Marquise d'O*, qui s'est suicidé au bord du petit lac de Wannsee d'une balle de pistolet en novembre 1811, après avoir tué à sa demande sa jeune compagne Henriette Vogel. Et si, bien sûr, Müller rappelle à ses auditeurs cet événement sanglant et inscrit tragiquement dans l'histoire littéraire allemande, c'est que le nom de Wannsee est aussi tristement célèbre à cause de la conférence de Wannsee à propos de l'extermination des Juifs d'Europe, qui s'est tenue là le 20 janvier 1942.

Puis, lorsqu'il déclare que « la blessure Heine commence à cicatriser, mais mal », il ramène le souvenir douloureux de Heinrich Heine (1797-1856), l'auteur du célèbre poème *Lorelei*, avec qui les Allemands ont depuis toujours une relation amour/haine. Cet autre contemporain de Büchner est sans conteste l'un des plus grands poètes allemands, dont la langue est considérée comme un sommet inégalé. Mais - car il y a un mais! -, Heine était juif,

issu par sa mère d'une riche famille de banquiers et d'érudits (tout comme Félix Mendelssohn-Bartholdy, le compositeur de Leipzig avec qui aussi les Allemands ont longtemps entretenu des rapports complexes). Puis, si le poète Heine était admiré de tous, le journaliste qu'il fut également l'était beaucoup moins, car, comme à Büchner encore, on reprochait à Heine d'attiser des aspirations révolutionnaires. Et comme Büchner encore, Heine fut forcé d'aller se réfugier en France, où il a fréquenté des « socialistes utopistes » et où il est mort de la syphilis. Aussi, quand il revient en Allemagne en 1843, il va apprendre que le gouvernement a interdit ses oeuvres. Il y a donc beaucoup de liens entre les positions politiques de Büchner, de Heine et de Müller. Et chose enfin qu'il ne faut surtout pas oublier : parmi les livres que les nazis firent brûler sur la place de l'Opéra de Berlin en 1933 se trouvaient ceux du Juif Heine, dont la citation la plus célèbre (et tragiquement prémonitoire) est précisément : « *Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher/Verbrennt, verbrennt man auch am Ende Mensche.* » (« Ce n'était qu'un prélude : là où l'on brûle les livres, on finit par brûler les hommes. »), phrase que l'on a attribuée à tout un chacun, mais qui est bien de Heinrich Heine. Ainsi, dans ce discours prononcé soixante-deux ans après l'autodafé qui vit partir en flammes les livres de Heine ainsi que ceux de Freud, de Zweig, des frères Mann et de tant d'autres, Heiner Müller dit que « la blessure Heine commence à cicatriser, mais mal », très mal...

*

« La parole chez Büchner, écrit Robert Musil dans ses *Essais*, est comme un accès de fièvre suscitant par sa magie de belles taches colorées, irrégulières, qui composent çà et là d'étranges figures. Au commencement était la parole : c'est vrai de toute cette époque. »

*

Incapables que nous sommes de supporter le monde, de faire face aux violences quotidiennes, aux humiliations, à la pauvreté, à la tristesse de la chair, nous éprouvons angoisse ou ennui, nous nous réfugions dans l'alcool, la violence ou le rêve ou nous faisons notre cinéma. Woyzeck et Marie se réfugient tous deux dans l'abîme du rêve, s'engagent chacun à sa façon dans « l'annexe spacieuse de l'aliénation mentale », pour reprendre les mots de Beckett. Woyzeck imagine des complots, perçoit des signaux,

dans le ciel, dans l'herbe, Marie entretient des rêves de midinette, un mariage en blanc, une vie dans le luxe et l'opulence, où les bijoux ne seraient pas en toc, où un homme la regarderait dans les yeux. Le Tambour-major représente pour elle l'échappée, un sauf-conduit amoureux, la liberté, hors de sa famille, de son milieu, de ce avec quoi elle n'est pas parvenue à rompre jusqu'à. Woyzeck et Marie sont faits de l'étoffe même de leurs rêves. Ils sont faits de la même matière que nous. Ils témoignent de « l'inconvénient d'être né », de « la tentation d'exister », de la douleur d'être un corps avec des pulsions, de l'envie, urgente parfois, d'ouvrir « par effraction sa viande scellée », d'enfoncer « un bout de fer dans la viande la plus proche ou celle d'après », de se « massacrer tranquillement les uns les autres et avec quelque espoir, quand la vie devient trop longue ou la gorge trop serrée pour nos cris ». Oui, Müller a lu Büchner. Hamlet-machine est un Woyzeck doté de la conscience politique de son créateur.

*

Lettre de Georg Büchner à Gutzkow, Strasbourg, début juin 1836 (traduction personnelle)

« D'ailleurs, pour être honnête, vous et vos amis ne me semblez pas être engagés dans la voie la plus brillante qui soit. Réformer la société au moyen des idées? Que la classe cultivée procède à la réforme? Impossible! Notre époque est purement matérialiste. Si vous étiez véritablement engagé sur le terrain politique, si vous abandonniez vos belles idées pour en venir enfin aux faits, vous constateriez que la réforme n'est pas qu'une idée. Vous n'arrivez pas à sortir de la division entre le peuple et la société cultivée. [...] Je crois que l'on doit observer les faits sociaux en cessant d'obéir au principe du bon droit, viser l'établissement d'une vie spirituelle dans le *peuple* et envoyer au diable la société moderne agonisante. Pourquoi donc, me direz-vous, entretenir une telle illusion? Parce que la vie n'est en soi qu'une quête perpétuelle pour combattre le terrible ennui qui nous guette. Que les gens de votre espèce disparaissent afin que puissent s'imposer les idées nouvelles. »

*

Qu'il soit poète, auteur de théâtre, chercheur scientifique ou activiste politique, toujours Büchner est un radical, une tête brûlée,

un révolutionnaire pour qui tous les champs d'activités qui sont les siens participent d'un même combat pour la justice et pour briser le joug qui asservit le peuple et le soumet à la servitude.

*

Exact contemporain du romantisme allemand, qui est né en Allemagne en 1798 et s'est éteint au milieu des années 1830, Georg Büchner en est en réalité un opposant. Au cœur du romantisme tel qu'il s'est exprimé en Allemagne, tant chez Novalis que chez Mendelssohn, chez Caspar David Friedrich que chez Heine, il y a l'expression du sentiment, de l'individualité, de l'expérience personnelle et de l'âme torturée, autant de données qui n'entrent pas dans les équations de Georg Büchner, qui, en véritable marxiste avant la lettre, entretient infiniment de méfiance à l'égard d'un art perçu uniquement comme expression du moi et croit au contraire en un art ancré dans le réel et la réalité historique.

Moins fasciné que la majorité de ses contemporains par « la pénombre des âmes » et « la confusion des sentiments », Büchner rompt toutefois, comme eux, avec le monopole de la philosophie de la raison des Lumières et avec le classicisme inspiré de l'Antiquité. Alors que compositeurs, philosophes, peintres et écrivains de son époque explorent les méandres de la *Sehnsucht* allemande (terme en partie intraduisible qui signifie à la fois désir et nostalgie, qui évoque à la fois le languissement et l'ardeur), Büchner parle non de la nostalgie de Dieu ou de l'autre qui nous manquent, mais bien de la nostalgie de nous-mêmes, qui ne sommes pas suffisamment. Alors que la plupart des artistes de son temps se complaisent dans l'indécision et l'appel d'un horizon inaccessible, l'auteur de *La Mort de Danton* s'affirme également comme un homme de terrain et de combat, même si, ses lettres en témoignent, il hésite constamment entre le combat et la démission. Les romantiques entretenaient la nostalgie d'un monde où les contradictions et les contraires s'unissaient harmonieusement; Büchner cultivait ces antagonismes et se refusait le refuge mélancolique des vallées embrumées, des forêts obscures et des pics rocheux des tableaux de Caspar David Friedrich.

*

Brecht est impensable sans Büchner. *Woyzeck* est à lui tout seul un *Petit Organon pour le théâtre*. Déjà, entre 1833 et 1837,

Büchner remet en question la fonction sociale du théâtre, de l'acteur et du spectateur en choisissant de mettre en scène des personnages victimes d'une société viciée où l'homme est un loup pour l'homme. *La Mort de Danton* et *Woyzeck* ne constituent pas un théâtre de la dénonciation avant la lettre, ces pièces n'appartiennent ni au genre de l'agit-prop ni à celui du théâtre didactique ou engagé, mais elles dessinent les bases de ce qui deviendra avec l'auteur de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* le théâtre épique, dans lequel le spectateur est interpellé à hauteur d'intelligence et amené à juger la représentation en être libre et désaliéné plutôt qu'à la recevoir en être passif, dans la position de la « grenouille qui regarde un oiseau », pour reprendre l'expression de Peter Handke dans son *Outrage au public*. Le philosophe Althusser disait qu'avec Brecht, le spectateur devient « un acteur qui commence quand la pièce finit ». Ainsi en est-il déjà chez Büchner.

Dans *Woyzeck*, sa critique de la société et de ses lois (que certains jugeront marxiste quelques décennies plus tard), ses cris de révolte face à l'exercice du pouvoir et à l'aviilissement du peuple, sont intégrés dans une théâtralité sans caches, ouverte et déboîtée, comme des jeux de blocs avec lesquels les metteurs en scène sont amenés à construire leur vision du drame.

Entre 1926 et 1932, Brecht étudiait la théorie marxiste et l'histoire. Parallèlement, la montée du fascisme en Allemagne allait précipiter son positionnement artistique : Brecht entreprenait alors de faire du théâtre un instrument de connaissance et de (com)préhension des rapports sociaux. Il refusait à l'art d'être une simple activité d'évasion. Pour lui, le théâtre de pur reflet, d'imitation de la réalité, est improductif car il ne permet pas de découvrir les forces qui déterminent les opinions et comportements des membres d'une société. En montrant sur scène les contradictions des personnages, en se livrant parfois même au procès de leurs actes et intentions, Brecht souhaite que le spectateur reste actif, qu'il porte un regard neuf sur la société. Ainsi en était-il déjà pour Büchner exactement un siècle plus tôt. Büchner n'a pas mis en garde ses contemporains contre les dangers du national-socialisme hitlérien et du nationalisme germanique, mais, bien avant Brecht, bien avant Müller, il a utilisé le théâtre pour montrer comment les idéaux de la révolution avaient été foulés aux pieds. Et déjà, au théâtre traditionnel, dit « dramatique », Büchner appose une forme qui n'a pas encore

pour nom « épique », mais qui en a tous les fondements. Au lieu de provoquer l'illusion, il cherche à la détruire; au lieu de divertir et même d'aliéner - la scène de la fête foraine et du Bonimenteur est d'ailleurs en partie là pour montrer la fascination qu'exerce ce type de représentation auprès du peuple -, il souhaite que le spectateur soit empoigné par l'action, soit amené à réfléchir sur elle.

*

Toutes les représentations théâtrales devraient être comme des accidents de voitures. Un bruit de tôles froissées, des gens qui se rassemblent, qui prennent parti pour l'un ou pour l'autre. Que l'on fasse un constat ou que l'on passe son chemin, qu'il y ait des morts ou pas, du sang ou pas, l'accident arrête le temps. Ce point de rupture est à l'image de ce que le théâtre devrait toujours provoquer.

*

Qu'est-ce donc qui pousse Woyzeck à tuer? Un adepte de pop-psycho répondrait sans doute : la folie ou la rage d'avoir été humilié par Marie. Büchner met en échec ces réponses trop simples et pose en fait la question : qu'est-ce qui pousse les gens (hommes ou femmes) comme Woyzeck à la démence, à une telle explosion de violence, au suicide ou au meurtre (ce qui, dans bien des cas revient au même, la question fondamentale demeurant : tuer ou se tuer)?

Les circonstances de la vie font en sorte que les mots deviennent inutiles, que les mots ne servent plus à rien, qu'il n'y a plus de mots. Woyzeck, cet homme apparemment dépourvu socialement, psychologiquement, humainement, cet homme qui n'a que peu de mots transmet cependant très souvent des illuminations, dirait Rimbaud, en des formules ésotériques et *sibyllines* que nul ne semble vouloir comprendre et qui sont autant de traînées de lumière dans le ciel ou dans l'herbe, comme celles qu'il aperçoit avec son ami Andrès en taillant des baguettes. Le drame de Woyzeck est de n'être pas compris, que sa langue, que sa vision du monde, que sa manière de percevoir le réel semblent irrecevables, inopérantes, qu'il soit impuissant à sortir hors de soi, à vivre l'extase, le mot extase venant précisément du grec *ekstasis*, « action d'être hors de soi », et de *exis-*

tasthai, qui signifie « se tenir, exister ». Woyzeck ne parvient pas à se tenir, à exister dans ce monde dont il ne comprend pas les codes, dans ce monde auquel il est asservi, dans ce monde impropre, « qui a un caractère d'impureté morale ». Les tenants du pouvoir et du savoir, le Capitaine et le Docteur, lui reprochent justement de ne pas avoir de morale. À leurs yeux, Woyzeck est l'esprit immonde, rien de moins que le démon, qui a commis le



péché suprême, celui de la chair, projetant ainsi dans la mortalité un enfant né hors les liens sacrés du mariage, un enfant qui n'avait rien demandé au monde. Qu'on se rappelle la dernière phrase d'*Arturo Ui* : « il est encore fécond le ventre d'où est sortie la bête immonde », la bête immonde étant ici le nazisme. Préfiguration des dérives du pouvoir qui allaient saccager l'Allemagne, incarnations des dérèglements du savoir, le Capitaine et le Docteur s'entêtent à détecter en Woyzeck sa nature inadéquate, en opposition à la spiritualité et à la bonté, pour mieux le rejeter hors de leur monde, faisant de lui un « expulsé » beckettien condamné à la chute et à l'errance. « J'ai pris donc le parti de me laisser aller », dit l'expulsé de Beckett. Woyzeck fait de même et il (se) laisse aller, jusqu'à l'extinction, jusqu'à l'effondrement.

Extinction - Un effondrement, tel est le titre de l'avant-dernier roman de Thomas Bernhard, qui s'ouvre sur une citation de Montaigne : « Je sens la mort qui me pince continuellement la gorge ou les reins. Mais je suis autrement fait : elle m'est une partout. » Comme Montaigne et comme Murau, le narrateur d'*Extinction* de Bernhard, Woyzeck sent continuellement la mort qui le pince, il « sent sa mort » et sent que les mots tirent à leur fin : phrases proliférantes chez Bernhard, mots et formules de plus en plus parcellaires chez Woyzeck. Incapable de se faire entendre, de se faire comprendre, ébranlé dans sa vision du réel et perçu aux yeux de tous comme un immonde, Woyzeck peut donner l'illusion de se réfugier dans la folie, alors qu'en vérité cet extralucide condamné à la solitude cherche bientôt sa damnation comme une joie. Noir et dur comme l'acier de la lame de couteau, il va, tailladant sur sa route certitudes creuses et apparences trompeuses sur lesquelles s'édifie la bonne société, poursuit son destin à l'inverse du monde en fuyant cette vi(II)e qui a l'hypocrisie pour fondement. Ce mouvement tête baissée vers sa propre fin, emportant tout sur son passage, ne supporte aucune trace de sentimentalisme, aucune affectation, aucune affection, aucun relâchement. Woyzeck n'est pas un désespéré - cela supposerait que l'espoir soit possible. Il incarne la lucidité même, jusqu'à l'absolu désenchantement, jusqu'à la destruction de qui incarnait pour lui l'amour même et la possibilité d'une rédemption. Tout le monde chante dans *Woyzeck*. Lui tardera à le faire. Car il ne sait pas chanter. Il n'y a chez lui aucun lendemain qui chante, aucun présent enchanté. Il n'appartient pas à la génération lyrique. Il est coupant, tranchant, décapant.

Woyzeck l'homme et *Woyzeck* l'œuvre témoignent tous deux de la transformation d'un monde. En plein romantisme allemand, ils sont des témoins de l'après : après la fin des illusions, après la faillite des savoirs, après la chute des espoirs, après la trahison des espérances, après la mort des projets d'affranchissement des peuples, après que le langage eût atteint ses limites. Büchner et Woyzeck, comme Bernhard cent cinquante ans après eux, sont des puritains qui prennent le risque de l'exclusion, qui, dans leur société consensuelle et hypocrite, militarisée et nostalgique de l'empereur, osent « se tenir et exister » autrement. *Woyzeck* est une œuvre en ruines, une œuvre ruinée, qui découvre les défauts d'une société, les désigne et les dénonce. C'est une œuvre qui, comme celle de l'incorruptible Autrichien, dont une caricature célèbre le montrait, lui le bougon, le démolisseur, un marteau à la main, marchant au milieu des statues détruites des « maîtres anciens », décapite et met en échec les petits-bourgeois accrochés à leurs certitudes, qui osent croire encore en les institutions, la culture, l'amour, en les savoirs, la science et l'avenir. « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir », disent déjà Woyzeck et Büchner, bien avant Beckett et sa *Fin de partie*. Comme tous les personnages de Beckett, comme ceux de Bernhard, comme le Hamlet-machine de Müller, Georg Büchner et son Woyzeck sont au bout du rouleau. Ils se tiennent sur un « rivage à l'abandon », à l'extrême limite de leur continent et de l'Histoire avec, dans le dos, les ruines de l'Europe, de l'humanisme, des idéaux, des élans révolutionnaires, de toutes les fois (en Dieu, en l'homme, en l'avenir, en la vie), devenues caduques. Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable. Après cela, la vie en ce monde n'est plus possible. Il n'y a d'autre choix que l'embarquement vers un ailleurs aussi vaste que le rêve, que l'exil vers des terres intérieures. Il n'y a d'autre choix que la mort, afin que quelque chose peut-être puisse enfin advenir.

« Mais enfin quel est votre espoir ?
Qu'il y ait encore de la manne au ciel
pour des imbéciles comme vous ? »
Hamm dans *Fin de partie* de Samuel Beckett

C'est sur toi, avec toi que je termine la rédaction du dernier cahier écrit pour cette chère Brigitte et pour Sibyllines. Et, cher vieux camarade, sache que cela me touche infiniment. Au fil des ans, j'ai signé des textes sur plusieurs comédiens qui ont participé aux productions de la compagnie : Annie Berthiaume, Céline Bonnier, Anne-Marie Cadieux, Sylvie Drapeau, Roy Dupuis, James Hyndman, Gaétan Nadeau. J'aurai très peu écrit sur toi. La chose peut paraître absurde, elle ne l'est pas. Nous sommes pour ainsi dire trop proches l'un de l'autre pour que je puisse trouver les mots. Depuis près de trente ans que nous nous connaissons sans nous connaître, nous ne serons jamais de véritables amis, mais je persiste à voir en nous deux funambules sur leur fil respectif, qui, dans le même paysage, dans le même ciel qui aura vu passer bien des nuages et bien des orages, affrontent leur terreur du vide et continuent d'aller de l'avant, sans tomber. Il y a, oui, bientôt trente ans que je jette des regards vers toi, mon cher Marc, toi qui peux parfois donner l'impression de fléchir (« le sol te fera trébucher », disait Jean Genet à Abdallah), mais qui jamais ne tombe vraiment. Il y a bientôt trente ans que nous sommes en réalité unis par le vertige. Peut-être ne le sais-tu pas, mais à plusieurs moments de ma vie, le fait de te savoir là, émettant, passant, transmettant, portant des auteurs et des textes, m'aura aidé à faire face à mon propre vertige, ma peur du vide, ma crainte d'être absorbé par le bruit et la fureur, et par le désordre du monde. Tu te rappelles, j'y reviens encore, ce que disait Jean Genet à son Abdallah : « Cet amour - mais presque désespéré, mais chargé de tendresse - que tu dois montrer à ton fil, il aura autant de force qu'en montre le fil de fer pour te porter. »

Cher Marc, je t'aurai donc longuement accompagné dans ton art de funambule, d'abord à distance puis parfois de très près, ou dans une absolue proximité comme ce fut le cas sur *Hamlet-machine* de Müller. La première fois, c'était, si je me souviens bien, dans *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac au TNM. À moins que cela fût dans *La Métamorphose* de Kafka au Quat'Sous, deux productions présentées au cours de la même année 1980. Mais ma rencontre déterminante avec toi, le moment où tu es devenu pour moi une sorte de contemporain capital se passe au parc Lafontaine, où tu entamais une performance qui se concluait dans un appartement situé non loin. Qui m'avait amené là? Je ne me souviens plus. Markita Boies peut-être? Mais comment avais-je fait la connaissance de Markita? Là aussi ma mémoire me fait faux bond. Mais l'essentiel est que, ce soir-là,

quelque chose s'est *passé* entre nous, que rien n'aura pu dénouer après coup. Dans cet acte performatif fondateur, tu mâchouillais des betteraves que tu recrachais sur une toile, te faisant ainsi peintre alimentaire, inscrivant des signes rouge sang sur le blanc d'une toile. Au même titre qu'*Orfène*, présenté par la Veillée à peu près au même moment, cette représentation ésotérique et déjà *sibylline*, dans laquelle tu te donnais corps et âme, comme tu ne cesseras de le faire par la suite, que ce soit pour Édouard Lock ou pour Brigitte, aura fait de nous des frères. Je ne te l'ai peut-être jamais dit, mais au cours de mon analyse entre 1985 et 1990, je refaisais très souvent le même rêve, dans lequel tu passais, comme l'infirmière Pauline-Émilienne dans *Ines Pérée et Inat Tendu* de Réjean Ducharme. Il m'a beaucoup fallu associer librement avant de saisir le sens de ta présence réitérée! Elle avait à voir avec l'enfance dans un corps d'homme et avec la masculinité dans un corps d'enfant, cette double postulation qui t'a longtemps déterminé dans mon esprit. À cette époque et plus tard, dans la majorité de tes rôles, ce combat entre l'homme et l'enfant m'a souvent semblé présent, toi, à la fois fort et juvénile, toi, éternel fils en position de combat, homme refusant un temps sa virilité et pourtant, à mes yeux, rassurant comme le père que je n'ai pas eu, comme le frère que j'aurais aimé avoir. Aujourd'hui d'ailleurs, tu es devenu père et tu as beaucoup changé depuis la naissance de ta fille. Quelque chose en toi s'est relâché, s'est détendu, comme si tu avais perdu tes eaux et ainsi pu donner libre cours à une liberté nouvelle. Tu es devenu un homme tout en sachant préserver cet enfant que tu n'as jamais cessé d'être.

Je l'écrivais dans l'album venu marquer les dix ans de Sibyllines : il y a toujours eu en toi un ogre et un petit garçon. Et cette apparente contradiction culminait dans ton incarnation troublante et dérangement de l'Hamlet devenu machine de Müller, sous la direction de Brigitte : ce fils qui invective sa mère, qui va jusqu'à la baiser, non par plaisir, non dans un instant de démence ou de perversion, mais pour refermer la plaie par laquelle il est passé, pour lui permettre de retrouver sa virginité et pour ainsi s'épargner « l'inconvénient d'être né », aurait dit Cioran. « LE VENTRE D'UNE MÈRE N'EST PAS À SENS UNIQUE », écrit Müller. Cette scène, plus encore que celle au cours de laquelle tu cessais de jouer un rôle pour redevenir l'interprète d'Hamlet et appeler les artistes à la résistance, à l'engagement, à être des deux côtés du front à la fois, me bouleversait soir après soir. L'enfant Marc Béland cessait d'être un enfant, d'être un fils,



abolissait le cycle des aliénations et des transmissions ratées, tuait l'enfant qu'il avait été. Le fils qu'il n'avait jamais cessé d'être jusque-là devenait un homme, un père, un citoyen, un être qui se tient debout. Après *Hamlet-machine*, tu n'as plus choisi tes rôles de la même façon. Tu as été capable de plus de légèreté, de plus d'insouciance, de plus de malléabilité. Tu as su apprendre à te jouer de tes rôles et à faire de ta vie un jeu moins dangereux, même si, très souvent, comme dans *Visage retrouvé* de Wajdi Mouawad, sous le regard si attentif et aimant de Marcel Pomerlo, tu allais très loin dans la voie de l'incandescence et de l'émission d'énergie. Bien sûr, je te mentirais si je te disais que toutes les oeuvres que tu as endossées par la suite m'ont ravi aussi intensément, m'ont amené aussi loin que celles que tu portais dans le passé, signées Racine ou Camus, Michel Marc Bouchard ou René-Daniel Dubois. J'allais tout de même te voir, toujours, mais je ne t'en parlais pas. Car il aurait alors fallu te dire que je t'en voulais un peu d'avoir cessé d'être un fils souffrant pour pouvoir ainsi t'abandonner avec désinvolture au simple plaisir de jouer, ce qui évidemment aurait été absurde. Et ce n'est certes pas un hasard si c'est aussi après *Hamlet-machine* que tu as pu passer à la mise en scène, avec tout ce que cela peut signifier symboliquement : être le maître d'œuvre, tenir les fils, être totalement responsable d'une création et ne plus te contenter d'y jouer, même admirablement, un rôle, un rôle d'exécutant.

Nous avançons donc sur nos fils respectifs et jamais nous ne nous perdons de vue. La vie tourne, des pages et des chapitres se closent, des décisions sont parfois difficiles à prendre, certaines ruptures difficiles à gérer, rien n'est définitif. Comme le dit si bien Botho Strauss dans *Le Jeune Homme*, « le vivant ne trouve jamais sa forme », ce qui pourrait être notre devise à tous deux, n'est-ce pas? Ainsi peut-on retrouver une autre liberté, prendre des routes plus exigeantes, moins fréquentées. Ainsi apprend-on à reconnaître nos valeurs essentielles. D'ailleurs, j'aurais envie de citer encore Botho Strauss et le monologue de Marie Steuber au début de sa pièce *Le Temps et la Chambre* :

« À qui ne me suis-je pas adaptée!, dit-elle d'entrée de jeu. Je me suis adaptée à l'homme méticuleux, à l'homme sentimental, à l'*homo commercialis*. J'ai partagé leurs problèmes. Étudié, assimilé, fait mienne leur façon de voir le monde. J'ai répondu au silencieux comme au bavard. J'ai aidé le malheureux à remonter la pente, j'ai été boute-en-train avec le gai

luron. Avec le sportif j'ai couru, avec le buveur j'ai bu. Rien n'est resté. D'aucun. Pas une trace. C'est bon pour la santé. J'y ai laissé ce que j'y ai trouvé à foison : ce que je suis. »

Comme Marie Steuber, tu te seras adapté à tous les hommes, à tous les univers artistiques, à tous les metteurs en scène, à tous les chorégraphes, à tous les cinéastes, à tous les auteurs... et tu y auras laissé ce que tu y auras trouvé à foison : ce que tu es. Toujours tu étais là, que ce soit dans la douleur ou dans la joie, dans la contrainte ou dans la liberté, dans *La Contre-nature de Chrysisse Tanguay* de Michel Marc Bouchard au Théâtre d'Aujourd'hui, dans *Hamlet* de Shakespeare au TNM, dans *L'Échange* de Claudel au défunt Café de la Place, dans *Le Passage de l'Indiana* de Normand Chaurrette avec UBU, dans *Les oranges sont vertes* et *L'Asile de la pureté* de Claude Gauvreau au TNM, et plus incandescent encore selon moi, dans toutes les productions signées Brigitte Haentjens : *Bérénice* de Racine, *Caligula* de Camus, *Quartett* et *Hamlet-machine* de Müller, *Électre* de Sophocle, *On purge bébé* de Feydeau. Toujours tu étais là et apprenais, à travers toutes ces incarnations, à être qui tu es profondément. Et ainsi, tu m'apprenais à moi, spectateur, qui je suis, qui je pourrais être.

Nous n'aurons pas travaillé ensemble sur cette production de *Woyzeck*, mais je ne te dis pas pour autant adieu, mon cher frère, mais bien : au revoir. Si le théâtre ne nous réunit plus dans les salles de répétition, il continuera à nous unir autrement, toi sur scène, moi dans la salle, et les mots, les textes, les auteurs et leur parole ne cesseront jamais d'être notre pain et notre beurre quotidiens. Dans le dédale de ce qui surgit de toute part, ce que font les artistes et ce que moi aussi je tente de faire, il restera toujours une forme d'art qui sera notre langage commun. Comme une inconnue : nos regards orientés vers l'avant - puisque le monde va devant un mystère. J'aurai aimé durant trente ans et j'aime encore t'entrevoir, toi aussi épris d'un sphinx, toi qui cherches. Au bout de la traverse, on trouve, sinon la paix, du moins une sorte de beauté faite de la vie et des rencontres. La tienne, je te le redis, aura été déterminante dans ma vie, et consolante, et rassurante. Et je me refuse d'en parler dorénavant au passé, toi qui, comme le vivant, « ne trouve[s] jamais sa forme ».

À bientôt. À toujours.

Stéphane



QUELQUES REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

Œuvres de Georg Büchner en français :

Œuvres complètes, inédits et lettres, traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Lefebvre, Bernard Lortholary, Gérard Raullet et Robert Simon, Paris, Seuil, 1988, 650 pages.

Woyzeck – Fragments complets, traduit de l'allemand par Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent, préface de Jean-Christophe Bailly, Paris, L'Arche, 1993, 77 pages.

La Mort de Danton, Léonce et Léna, Woyzeck, Lenz, traduit de l'allemand par Michel Cadot, Paris, Flammarion, 1997, 255 pages.

Woyzeck – Texte, Manuscrits, Source, traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Paris, Théâtrales, 2004, 126 pages.

La Mort de Danton – Texte et Sources, traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Paris, Théâtrales, 2005, 104 pages.

Léonce et Léna – Texte et Sources, traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Paris, Théâtrales, 2006, 118 pages.

Articles et essais consacrés à Georg Büchner et à son œuvre :

Jean-Louis Besson (directeur de publication), dossier « Georg Büchner », *Théâtre/Public*, no 98, 1991, pages 7-89.

Jean-Louis Besson, *Des sources au texte – Histoire d'une autopsie – Des essais de jeunesse à « La Mort de Danton »*, Berne, Peter Lang, 1992, 398 pages.

Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner – Un jeu de masques*, Belfort, Circé, collection « Penser le théâtre », 2002, 317 pages.

Jean-Louis Besson, « La Discontinuité du discours dans *Woyzeck* de Georg Büchner », *Études théâtrales*, no 33, 2005, pages 11-18.

Jean-Louis Besson, « Sortir de l'état de tutelle? Kant, Foucault, Büchner », *Théâtre/Public*, no 176, 2005, pages 40-43.

Jan-Christoph Hauschild, *Georg Büchner*, traduit de l'allemand par Christian Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995, 237 pages.

Jessie Mill, « Le Laboratoire *Woyzeck* – Autopsie de trois mises à l'épreuve scéniques par Thomas Ostermeier, Árpád Schilling et Robert Wilson », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2008, 124 pages.

Pierre Silvain, *Le Brasier, le Fleuve – Georg Büchner*, Paris, Gallimard, collection « L'Un et l'Autre », 2000, 144 pages.

Autres ouvrages consultés :

Ginette Michaud, *Lire le fragment – Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989, 321 pages.

Fondée en 1997 et dirigée par Brigitte Haentjens, Sibyllines privilégie une démarche artistique où la liberté se traduit dans les choix dramaturgiques et dans les méthodes de production. Sibyllines a créé jusqu'à ce jour onze spectacles :

© Angelo Barsetti



Woyzeck (2009)
DE Georg Büchner
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



L'Éden Cinéma (2003)
DE Marguerite Duras
UNE CRÉATION DU Théâtre français
du Centre national des Arts
EN COPRODUCTION AVEC Sibyllines
ET LE Festival de théâtre des
Amériques ET EN COLLABORATION
AVEC LE Musée d'art contemporain

© Angelo Barsetti



Blasté (2008)
DE Sarah Kane
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



Hamlet-machine (2001)
DE Heiner Müller
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COLLABORATION AVEC LE
Goethe-Institut de Montréal

© Angelo Barsetti



Vivre (2007)
D'APRÈS L'ŒUVRE DE Virginia Woolf
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC Usine C

© Lydia Pawelak



Malina (2000)
LIBREMENT INSPIRÉE DE L'ŒUVRE DE
Ingeborg Bachmann
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC LE
Festival de théâtre des Amériques

© Angelo Barsetti



Tout comme elle (2006)
D'APRÈS UN TEXTE POÉTIQUE
DE Louise Dupré
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC Usine C

© Brigitte Haentjens



La Nuit juste avant les forêts
(1999-2000-2001-2002)
DE Bernard-Marie Koltès
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



Médée-Matériau (2004)
**(Rivage à l'abandon
Matériau-Médée
Paysage avec Argonautes)**
DE Heiner Müller
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC Usine C

© Brigitte Haentjens



Je ne sais plus qui je suis
(1998)
Collectif
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



La Cloche de verre (2004)
DE Sylvia Plath
UNE COPRODUCTION
Théâtre de Quat'Sous
ET Sibyllines

L'équipe de Sibyllines

Brigitte Haentjens

directrice artistique et générale

Cyrille Commer

adjoint à la direction générale

Jean-Sébastien Rousseau

responsable des relations de presse

Indiana Escach

coordonnatrice du financement privé

Mélanie Dumont

chargée du développement des publics

Le conseil d'administration

Jacinthe Bergevin

Hélène Dumas

Brigitte Haentjens

Louise Latraverse

Stéphan Pépin

SIBYLLINES

24, rue Mont-Royal Ouest

Bureau 1002

Montréal (Québec)

H2T 2S2

Téléphone : (514) 844-1799

Télécopieur : (514) 313-5432

www.sibyllines.com

info@sibyllines.com

Sibyllines reçoit le soutien

du Conseil des Arts du Canada

du Conseil des arts et des lettres du Québec

et du Conseil des Arts de Montréal

ainsi que de nombreux donateurs

Cet ouvrage a été publié le 17 mars 2009

à l'occasion de la première de *Woyzeck*

à l'Usine C.

PHOTOS DE LA PAGE COUVERTURE ET DE RÉPÉTITIONS **Angelo Barsetti**

GRAPHISME **Folio et Garetti**

GRAPHISME DE L'AFFICHE **T-Bone**

RÉVISION DES TEXTES **Mélanie Dumont**



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

