

Ce mémoire intitulé

**Devant l'illisibilité du corps malade :
le *Woyzeck* de Büchner, sur scène et sous observation**

Présenté par
Camille Bernier

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Barbara Agnese
Directrice de recherche

Katharina Clausius
Présidente-rapporteuse

Heather Meek
Membre du jury

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts

Août 2020
© Camille Bernier, 2020

Résumé

Si un texte ne peut être blessé comme l'est un corps, une lecture peut effectivement avoir cet effet *blessant* qui se porte sur le corps textuel, et sur celui de la personne qui lit. Le remède s'incarnera autant dans la langue que dans l'attention – comme prélude, et forme de soin – portée à l'humain. Le théâtre et ses scènes sont depuis longtemps le lieu où est accomplie la guérison, à l'aide du langage et des gestes : lieux où les regards médical et littéraire mettent en œuvre leurs méthodes interprétatives respectives. À partir du personnage *Woyzeck* dans la pièce éponyme (1836) de Georg Büchner, seront comparées ces perspectives de lecture en contexte de soin. *Woyzeck*, lui-même un patient, vu les troubles indicibles qui l'animent, devient malgré lui la scène d'expérimentations médicales et de jeux de pouvoir qui le rendent de plus en plus « illisible », à lui-même et à qui le lit. Le présent travail est consacré au rôle du lectorat dans le processus herméneutique et sur la valeur que sa résistance à une interprétation pathologisante – qui ne cherche pas de symptômes dans le texte – peut apporter au récit, et au remède.

La forme même de la pièce fragmentaire rapproche la position de *Woyzeck* de celle du lectorat, condamnant ce dernier à errer d'une scène à l'autre, comme le personnage accablé de visions insensées. À chaque lecture le choix s'impose soit de faire avec l'incomplétude du texte, posture nécessaire à l'interprétation littéraire, ou d'en diagnostiquer les absences.

Au premier chapitre, il est question du lien opéré par le corps malade comme médium premier qui relie les domaines médicaux et théâtraux : un survol historique de ce rapport vient le complexifier par l'exemple. Au deuxième chapitre, le corps malade et la scène sont considérés ensemble comme lieu de savoir, et le corps défini selon ce que ce lieu permet comme limites et possibilités. Enfin, le troisième chapitre expose l'exercice d'une lecture non-pathologique du cas *Woyzeck* – le personnage, le texte, les mises en scènes – afin de composer une interprétation qui prenne en compte les multiples langages inhérents au texte. L'hermétisme apparent de la pièce y est excavé en procédant depuis plusieurs perspectives. L'approche intermédiaire qui sous-tend cette analyse, à travers la relation du théâtre avec le remède, permet d'éclairer la profondeur de l'influence de la pièce de Büchner sur l'histoire du théâtre, et de la lecture.

Mots-clés : herméneutique, soin, maladie, théâtre allemand, remède, allégorie, intermédialité, pathologie, *Woyzeck*, Büchner

Abstract

If a text cannot be injured as can the body, reading can effectively have an *injurious* effect that is carried by the text, and by the person who reads it. Its remedy is embodied as much in the language as in the attention – as a prelude, and form of care – carried to the human. Theatre and its stages have long been places of healing, through language and gesture: a place where medical and literary perspectives carry out their respective interpretative methods. From the character *Woyzeck* in Georg Büchner's eponymous play (1836), a comparison of these reading perspectives is made in the context of care. Woyzeck, himself a patient, given his ineffable illnesses, becomes despite himself the stage of medical experiments and power games that rend him more and more unreadable, to himself and those who read him. The present study is dedicated to the role of the reader in the hermeneutic process and to the value that one's resistance to a pathologizing interpretation – that does not look for symptoms in the text – can contribute to the story, and to the remedy.

Even the fragmentary form of the play positions Woyzeck close that of the reader, condemning the latter to ramble from one scene to another, as the character who is afflicted with frantic visions. At each reading one must compose with the incompleteness of the text, a posture necessary for literary interpretation, or one must diagnose the gaps in the text.

The first chapter concerns the link between the diseased body as the first medium that links the domains of medicine and theatre: a historic review of this link will complexify it through examples. In the second chapter, the diseased body and the stage are considered as a combined space of knowledge, and the body defined according to the limits and possibilities of this site. Finally, the third chapter presents a non-pathologic reading of the case of Woyzeck – the character, text, the staging – in order to compose an interpretation that considers the multiple languages inherent to the text. The apparent hermeticism of the play is excavated by proceeding from several perspectives. The intermedial approach underlying this analysis, through the relation between theatre and healing, illuminates the profound influence of the play of Büchner on the history of theatre, and of reading.

Keywords : hermeneutics, care, disease, German theatre, healing, allegory, intermediality, pathology, Woyzeck, Büchner

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des scènes	iv
Liste des abréviations	vi
Remerciements	viii
Introduction	1
Chapitre I. Sur scène au théâtre et pour guérir : bref historique des relations entre théâtre et médecine	21
Recréer un lieu partagé	21
Le délire et son remède	22
Peines et permissions de la folie	27
Entre les portes du passage : lieu de la définition	32
Représentations de l'exergue malade	34
Patient et patience : conditions de la scène de l'attention	38
Chapitre II. Sur le corps malade comme scène	45
Présences du corps : situer le médium	45
Des scènes parallèles de la maladie : leurs droits et leurs décors	49
Le corps et ses entours : écosystème de la maladie	53
Rencontrer le médium : ses apparitions et transparences	60
Chapitre III. Étude du cas <i>Woyzeck</i>	65
Les regards de Georg Büchner	65
Lecteur et (im)patient : sur l'exemplarité du personnage	66
Les métaphores, les conséquences	76
La voix du remède absent : sur l'exemplarité du texte	86
Traductions de chair : sur l'exemplarité des représentations	88
Traductions d'absence : répondre au silence	93
Devant l'opacité du corps et du texte : le rôle du témoin	100
Conclusions. Les lieux de l'histoire aveugle	105
Bibliographie	125
Annexe I. Manuscrit	132
Annexe II. Tableaux	133
Annexe III. Carte	135

Liste des manuscrits de Woyzeck et de leurs scènes

La traduction des titres allemands des scènes provient de : Georg Büchner, *Woyzeck, fragments complets*, texte français de Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent, L'Arche, coll. « Scène ouverte », Paris, 1993.

Les scènes seront référencées ainsi : *W.*, numéro de l'ébauche [chiffre romain], numéro de la scène [chiffre arabe] : page. Ex : ***W., I, 19 : 37***. La scène référencée est donc : HI, *Louis allein*.

Première ébauche (HI)

1. Buden. Volk (*Baraques. Peuple*)
2. Das Innere der Bude (*L'intérieur de la baraque*)
3. Margreth allein (*Magreth [=Marie] seule*)
4. Der Casernenhof (*La cour de caserne*)
5. Wirtshaus (*Auberge*)
6. Freies Feld (*Rase campagne*)
7. Ein Zimmer (*Une chambre*)
8. Casernenhof (*Cour de caserne*)
9. Der Officier. Louis (*L'officier. Louis [=Woyzeck]*)
10. Ein Wirtshaus (*Une auberge*)
11. Das Wirtshaus (*L'auberge*)
12. Freies Feld (*Rase campagne*)
13. Nacht. Mondschein (*Nuit. Clair de lune*)
14. Margreth mit Mädchen vor der Hausthür (*Magreth et des petites filles devant la maison*)
15. Margreth und Louis (*Magreth et Louis*)
16. Es kommen Leute (*Des gens arrivent*)
17. Das Wirtshaus (*L'auberge*)
18. Kinder (*Enfants*)
19. Louis allein (*Louis seul*)
20. Louis an einem Teich (*Louis au bord d'un étang*)
21. Gerichtsdienner. Barbier. Arzt. Richter (*Huissier de justice. Barbier. Médecin. Juge*)

Deuxième ébauche (H2)

1. Freies Feld. Die Stadt in der Ferne (*Rase campagne. La ville au loin*)
2. Die Stadt (*La ville*)
3. Öffentlicher Platz. Buden. Lichter (*Place publique, baraques, lumières*)
4. Handwerkburschen (*Compagnons*)
5. Unterofficier. Tambourmajor (*Sous-officier. Tambour-Major*)
6. Woyzeck. Doctor (*Woyzeck. Docteur*)
7. Strasse (*Rue*)
8. Woyzeck. Louisel (*Woyzeck. Louisel [=Marie]*)
9. Louisel allein. Gebet (*Louisel, seule. Prière*)

Troisième ébauche (H3)

1. Freies Feld. Die Stadt in der Ferne (*Rase campagne. La ville au loin*)
2. Marie mit ihrem Kind am Fenster. Margreth (*Marie avec son enfant à la fenêtre. Margreth*)
3. Buden. Lichter. Volk (*Baraque. Lumières. Peuple*) (Commentaire de l'édition française : Une page et demie laissée vierge, voir ébauche I, 1 et 2 et ébauche II, 3.)
4. Marie sitzt, ihr Kind auf dem Schoos, ein Stückchen Spiegel in der Hand (*Marie assise, son enfant dans les bras, un bout de miroir à la main*)
5. Der Hauptmann. Woyzeck (*Le capitaine. Woyzeck*)
6. Marie. Tambour-Major (*Marie. Tambour-Major*)
7. Marie. Woyzeck (*Marie. Woyzeck*)
8. Woyzeck. Der Doctor (*Woyzeck. Le Docteur*)
9. Hauptmann. Doctor (*Capitaine. Docteur*)
10. Die Wachtstube (*Le corps de garde*)
11. Wirtshaus (*Auberge*)
12. Freies Feld (*Rase campagne*)
13. Nacht (*Nuit*)
14. Wirtshaus (*Auberge*)
15. Woyzeck. Der Jude (*Woyzeck. Le Juif*)
16. Marie. Der Narr (*Marie. Le Fou*)
17. Caserne (*Caserne*)

Quatrième ébauche (H4)

1. Der Hof des Professors (*La cour du Professeur*)
2. Der Idiot. Das Kind. Woyzeck (*L'Idiot. L'enfant. Woyzeck*)

Liste des abréviations

- Les références abrégées au texte français de *Woyzeck* se rapporteront à cette édition : Georg Büchner, *Woyzeck, fragments complets*, texte français de Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent, L'Arche, coll. « Scène ouverte », Paris, 1993. (*W.*)
- Centre National de Ressources Textuelles et Linguistiques (CNRTL)

à celles, ceux qui chérissent d'avance les pensées encore indicibles

Remerciements

Pour la possibilité du parcours, des questions, des endroits pour écrire, pour les surprises bienvenues, et les encouragements assidus, merci d'abord à mes parents.

Merci à Martine Béland du Centre canadien d'études allemandes et européennes, de m'avoir offert l'opportunité de connaître les efforts de la communauté formée autour du centre, et de pouvoir m'y joindre un moment, aussi à un moment décisif de ma réflexion pour et hors du mémoire. J'aimerais remercier Brigitte Haentjens pour l'accès privilégié aux captations de sa mise en scène de *Woyzeck*, m'ayant beaucoup aidée à trouver ma position de lecture, et je remercie également les employées de la Büchner-Sammlung à la Technische Universität de Darmstadt pour leur assistance lors de mon voyage de recherche en avril 2019.

Il est des professeur.e.s que je voudrais remercier: Claudia Bérubé, pour nous avoir introduit à Büchner et d'autres textes allemands, qui m'ont convaincue que je reviendrais à Büchner; Terry Cochran, car la profondeur des liens à entretenir avec les textes s'est révélée enfin sensible; Éric Méchoulan, dont les corpus et leurs possibilités de pensée m'ont amenée au plus près de ce que j'ai tenté de dessiner ici; Philippe Despoix, avec qui la rigueur de la réflexion signifiait aussi une bienvenue liberté dans la découverte, et avec qui j'ai trouvé d'immenses espaces pour ma curiosité.

Aux amiEs qui m'ont vue écrire ou qui m'ont accompagnée ailleurs que sur une chaise de l'autre côté de la table, qui m'ont lue sur un autre support et m'ont donné envie de continuer à partager ma pensée par le texte – Andrea, avec qui j'ai rédigé un nombre de pages que je n'ai pas comptées, pensé à l'ouvrage et tout le reste, Chloé pour toutes les routines de confinement, Estelle, Claudine, Laurence, Nicolas, Angela, Vanessa, Rakim Mayers pour les derniers jours d'écriture, celles et ceux avec qui je me sens entourée – merci mille fois. Clara, je ne peux assez te remercier de ton support constant, tes regards lancés me laissant entendre que je ne *pouvais* douter davantage, me rappelant à l'ordre du plaisir de penser. Ton imagination en ce domaine est sans limites et m'inspire entre autres à continuer à partager ce don avec toi et les autres, ce à quoi j'ai toujours hâte. Miriam – qui sait quels mots j'aurais pour remercier si tu ne faisais pas partie de cette page. Ma pensée doit une partie de sa vitalité à la tienne, la force de repenser des réponses qui demandaient plus. Les courses, les attentes, les éclairs, les rêves, ont tracé l'amitié et la réflexion, d'un même trait, « à la fois l'empreinte, à la fois le sol » : ligne des plus vivantes, que je me trouve chanceuse de suivre et d'écrire.

Enfin, un immense et nécessairement inachevé remerciement à Barbara Agnese, qui m'a fait confiance dans les moments cruciaux, les plus incertains pour moi, *et* à tous les autres instants. Son partage de savoir, d'expériences, de temps, le matin ou le soir, pour réfléchir ensemble les questions les plus difficiles, font état de son abondante générosité. Merci pour tous les lieux de pensée que j'ai pu découvrir avec vous, que je continue à explorer – et d'avoir regardé avec moi les « lieux de l'histoire aveugle ».

Ce mémoire a bénéficié d'une bourse de recherche du CRSH, d'une bourse du Département de littératures et de langues du monde, et d'une bourse du Fonds Wilrose Desrosiers et Pauline Dunn (UdeM), ces ressources m'ayant permis de meubler mon temps et mon espace selon les besoins de la recherche, et de la vie qui l'assure.

le corps est une ouverture dont le centre est dehors /
sa présence un nouvel outil dont j'attends
l'enseignement / ce qui reste à devenir revient
lumière avec l'eau qui s'écoule, avec l'écoute / sa
frontière est une taupe, une tempe, un tambour, une
veillée en mer seule et sans langage

toino dumas, *animalumière*

WOYZECK. Hm! Je ne vois rien, je ne vois rien. O,
ça devrait se voir : ça devrait pouvoir se prendre
avec les poings.

Introduction

La question est alors de mieux comprendre ce que nous entendons par ce verbe « lire ». [...] Partons classiquement de l'étymologie : le grec comme le latin *lego* signifie « cueillir », « rassembler ». Encore faut-il préciser de quel genre de cueillette on parle. Dans l'Antiquité, il s'agit surtout de cueillir des plantes pour leurs vertus médicinales et les assembler pour composer un remède. Bien sûr, toute cueillette de fruits ou de plantes vise la santé du corps par l'apaisement de sa faim, mais il est important de souligner cette dimension de soin encore plus nettement avec cette valeur thérapeutique. En indo-européen, il y a d'ailleurs une grande proximité entre la racine **leǵ-* : cueillir, rassembler, et la racine *leg-* : prendre soin de quelque chose ou quelqu'un. Ce sens est assez bien indiqué par les dérivés en slavon (*lek* est un remède) et en tchèque (*lécit* veut dire soigner, *lékama* est une pharmacie).
(Éric Méchoulan, *Lire avec soin*)

Le trajet du geste de soin, de son commencement à sa fin, tel celui de la lecture, peut être entièrement invisible : son geste essentiel, qui est en fait l'ensemble de ce qui témoigne d'une *attention*, ne déplace pas invariablement des objets, des outils, pour que son effet soit sensible, manifeste. Je pense aux paroles échangées qui permettent de reconnaître qu'une guérison a lieu, qu'elle était nécessaire, et qu'elle peut se faire par le moyen des mots sans laisser de traces. Un phénomène qui demande le soin n'est pas non plus nécessairement apparent, et cette possible imperceptibilité rend le regard un outil critiquable de la lecture, de l'opération du remède – et cette condition de la pathologie amène la question du remède dans le règne littéraire.

Tout regard n'est pas dans le registre de l'attention, tout comme chaque lecture n'est pas une guérison, mais s'il se veut outil de *traitement*, pour examiner des symptômes, il est l'un des instruments, parmi tant d'autres, d'un acte thérapeutique. La lecture n'est pas le remède d'un texte, mais elle est une attention qui permet de faire parler, potentiellement, ce qui en lui demeure imperceptible. Étant donné que le regard est l'un de ses outils, l'interprétation littéraire

devra faire avec les mêmes critiques qu'on attribuera¹ à l'outil. Un texte, comme une personne, qui se trouve *sous observation*, sera traduit dans le registre du *visible* par l'instance qui regarde : et c'est sur cette condition bien physique que se pose le problème herméneutique que nous souhaitons aborder, le plus près possible de son incarnation pendant l'interprétation. Car qui peut prétendre connaître sans appel le sens des gestes et des mouvements des autres – leur signification, mais aussi leur direction, la fin de leur élan, jusqu'à la forme finale dessinée par le corps? Je cherche l'image qui pourrait convoquer les comportements qui ensemble forment une interprétation, en général mais surtout littéraire – et leurs points aveugles, nous informant de ce qu'il reste à déceler.

Si je choisis d'observer (entre autres manières de le lire) le *Woyzeck* de Georg Büchner – le texte, le personnage – à la suite d'une tradition critique imposante et nécessaire pour faire sens des « fils » qui se détachent de la pièce sous forme de scènes et d'aphorismes sans appartenance, c'est non pour prétendre savoir mieux *refaire* du sens de la pièce que ce qui en a déjà été extrait dans l'histoire de son interprétation, mais pour tenter de nommer autrement la trace de *Woyzeck* dans la mémoire littéraire que par la « blessure ouverte », toujours ouverte, d'un texte qui demande à être déchiré pour être lu : « Tout comme la pièce elle-même, la plupart des scènes commencent et s'interrompent de manière abrupte, comme si elles avaient été arrachées de l'ensemble de manière brutale »². Nous nous pencherons sur les questions que la pièce pose aux problèmes qui lui ont été attribués. Le besoin de la *garder* ouverte, telle la

¹ Une approche intermédiaire permettra de s'attarder aux autres moyens de lire ou d'approcher un texte, qui permettent d'adresser les points morts d'une approche d'un texte entièrement par la *vue*.

² Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Belfort, Circé, 2002, p. 265.

blessure par laquelle Heiner Müller désigne le personnage qui donne le nom à *Woyzeck*³, traduit quel besoin herméneutique, quelle relation au texte, si comme un corps il est blessé, et le demeure par le fait d'être lu?

Le choix de travailler principalement sur le *Woyzeck* de Büchner s'est aisément inscrit dans mon parcours académique lorsque le texte me proposait des questions et problèmes qui me propulsaient directement vers une recherche approfondie que je ne pourrais mettre en place que grâce au temps de réflexion et de travail permis par un mémoire de maîtrise. C'est dans le cadre d'un « Panorama de la littérature allemande », par un détour en études allemandes, que je suis entrée en contact avec Büchner et *Woyzeck* pour la première fois. Immédiatement, le caractère disruptif de la pièce s'est imposé comme lentille de lecture, pour plusieurs raisons. La place de Büchner dans sa communauté, de son vivant et après sa mort, régule les conditions de la publication du texte :

His writing waited long to be understood and appreciated on its own dramatic and philosophical terms (as late as 1891 a German editor was jailed for reprinting *Danton's Death*). One can even say that only with the exhaustive German edition of Büchner's works by Werner Lehmann of 1967 did it become possible to see *Woyzeck* in its pristine state, unadulterated by the arbitrary editorial assumptions and emendations that flawed early versions of the play [...]⁴.

Par rapport au corpus que nous étudions dans le cadre d'un panorama de la littérature allemande du Moyen Âge, brièvement, jusqu'au 20^e siècle, cette position de l'auteur, et de la pièce, est devenue évidente. Je savais, à ma première lecture de la pièce, qu'il me faudrait, et que je voudrais, relire le texte un nombre de fois encore incalculable. Pour mieux cerner le pourquoi

³« Woyzeck ist die offene Wunde »: Heiner Müller, « Die Wunde Woyzeck : Rede ... in Darmstadt 1985 », discours de remerciement, Georg-Büchner-Preis, Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt, 1985. <https://www.deutscheakademie.de/en/awards/georg-buechner-preis/heiner-mueller/dankrede>

⁴ Gary Schmidgall, *Literature as Opera*, New York, Oxford University Press, 1977, p. 290.

de l'intérêt qui en est né, et pour introduire les conditions de production de l'ouvrage auxquelles je reviendrai fréquemment, et qui forment les contours de ma problématique, il me faut présenter les événements qui entourent la naissance de *Woyzeck*.

Du « cas Woyzeck », jusqu'à ses mises en scène

À l'origine du texte de Büchner est un fait divers dont les répercussions l'inscrivent au tableau de plusieurs champs d'étude, et dont le nom du criminel dont il sera question donne le nom au personnage principal de la pièce:

Le 2 juin 1821, Johann Christian Woyzeck avait assassiné à coups de couteau dans une rue de Leipzig sa maîtresse, Johanna Christiane Woost, la veuve d'un chirurgien, âgée de 46 ans. Le mobile est la jalousie : Woyzeck est rapidement interpellé près du lieu du crime et reconnaît les faits. Après trois ans de procédure judiciaire, il est condamné à mort, et décapité le 27 août 1824 sur la place du marché de Leipzig, devant une foule importante. Ce sera la dernière exécution publique dans cette ville⁵.

Entre le moment de son arrestation et de son exécution, toutefois, fut mis en branle un processus dont ce fut la première occurrence dans le Royaume de Saxe, et dans ce qui deviendrait l'Allemagne.

Soon thereafter both the general public and the press promoted the rumor that Woyzeck was suffering from insanity. Consequently, the defense counsel assigned to Woyzeck pushed for the Leipzig public health officer responsible for this type of investigation—Johann Christian August Clarus (1774–1854)—to produce a medical certificate relating to the culprit's state of mind. In addition to being the town's public health officer, Clarus was a privy councillor and *Medizinalrat* (special title awarded to senior medical officers) of the Saxon court, professor of medicine at Leipzig University, and, since 1799, head of the university hospital. [...] Clarus came to the conclusion that Woyzeck showed certain "signs of moral unruliness, of being insensitive toward natural feelings and indifferent to his and others' past and future," yet that his "physical as well as his mental state of mind do not provide any grounds for assuming a state of ill health that would diminish his free will and his sense of responsibility." This conclusion made clear that there were no indications for a plea of restricted responsibility. Consequently, in October

⁵ Besson, *Le théâtre de Georg Büchner, Un jeu de masques*, 221.

1821, based largely on this expert report, the court imposed the death sentence on Woyzeck⁶.

La défense de Woyzeck objectant cependant ce premier rapport rendu par Clarus, la Faculté de loi de Leipzig fut dans l'obligation d'en produire un second, rendu le 29 février 1822 et confirmant la condamnation à mort de l'ancien soldat Woyzeck. La suite des procédures amena le cas au roi de Saxe, devant approuver la sentence avec les recommandations de son conseil, et à qui la défense de Woyzeck avait fait acheminer un plaidoyer pour sa clémence⁷. Le neveu et héritier du roi, le Duc Friedrich August (devenu Friedrich August II à son couronnement), plus jeune membre du conseil, offrit au roi un rapport distinct de celui du reste du conseil, sous la forme d'un *Separatvotum* dans lequel il proposait de considérer un emprisonnement à perpétuité plutôt que l'exécution publique du coupable, ce que demandait la défense vu les circonstances atténuantes invoquées. Le duc mettait en garde contre les conséquences irréparables d'un jugement s'appuyant sur une ambiguïté concernant la responsabilité criminelle de Woyzeck⁸, fondant ses arguments sur l'état psychique instable de Woyzeck et ses connaissances théoriques des débuts de la psychiatrie. Malgré l'inclusion de nouveaux témoins devant faire état des « aberrations » mentales de l'accusé, et la demande à ce qu'un spécialiste supplémentaire en psychiatrie participe à l'examen, un second rapport du Dr. Clarus confirma de façon autonome les conclusions de son premier examen, tout en établissant clairement que la distance avec laquelle il évaluait Woyzeck lui permettait seulement se prononcer sur sa responsabilité criminelle présente mais non rétrospectivement, consolidant tout de même le verdict premier. Le coupable est finalement exécuté publiquement à Leipzig, non sans réactions du public :

⁶ Holger Steinberg, Adrian Schmidt-Recla et Sebastian Schmideler, « Forensic Psychiatry in Nineteenth-Century Saxony: The Case of Woyzeck », *Harvard Review of Psychiatry*, vol. 15, no. 4 (2007), p. 170.

⁷ *ibidem*.

⁸ *ibidem*.

In the wake of the execution, German lawyers and medical experts [...] entered into a virulent journalistic and pamphlet war on the justification for executing Woyzeck, who was suspected of being [...] mentally ill and thus not criminally responsible. This battle took place mostly in the pages of *Henkes Zeitschrift für die Staatsarzneikunde* [...]. Among the contributors was the Hesse-Darmstadt district public health officer Ernst Büchner, who was himself a doctor and also the father of German author and social revolutionary Georg Büchner⁹.

Le Büchner dont nous parlerons est contemporain du procès auquel il est exposé par le biais de son père, procès qui crée un réel précédent, théorique, puisque les oppositions réelles à la sentence donnée n'ont pas influencé son issue, mais non moins réel dans la conversation entre législateurs, médecins et grand public. À la même époque, dans les premières décennies du 19^e siècle dans ce qui sera l'Allemagne, se développe la psychiatrie comme théorie et pratique : « Mentally ill people thus became patients instead of simply being locked away and were given into the custody of doctors rather than philosophers or theologians »¹⁰. La question de responsabilité criminelle y est discutée depuis la fin du 17^e siècle, mais c'est seulement à l'époque du procès de Johann Christian Woyzeck que se cristallise la question en discours usuel pouvant permettre la codification de méthodes d'analyse et de traitement de ce genre de cas qu'est celui de Woyzeck¹¹.

La trame narrative de *Woyzeck*, écrite douze ans après la clôture du procès, entre juillet et octobre 1836 à Strasbourg¹², suit d'emblée d'assez près la prémisse du crime, de même que ses motivations connues. Ayant eu accès aux rapports du Dr. Clarus dans la bibliothèque familiale, Büchner fils, alors étudiant en médecine, y trouve la matière première de son texte¹³.

⁹ *ibid.*, 172.

¹⁰ *ibidem*.

¹¹ *ibid.*, 173.

¹² Besson, *Le théâtre de Georg Büchner, Un jeu de masques*, 223.

¹³ Steinberg, « Forensic Psychiatry in Nineteenth-Century Saxony: The Case of Woyzeck », 173.

Chez Büchner, Woyzeck est dès l'ouverture un homme épuisé et névrosé qui pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille, doit avoir plusieurs emplois, aucun d'eux n'étant vraiment un moyen de vivre autrement qu'en survivant : soldat toujours en retard, trop ou pas assez obéissant, selon son Capitaine, cobaye fautif pour les expériences du Docteur. Sa relation avec sa femme Marie obéit également à la tendance du personnage à ne pouvoir agir *à temps*, avant de perdre le contrôle sur son propre rôle au sein du couple : étant toujours absent, à la course, de par ses obligations, ne pouvant aider Marie avec leur enfant, avec tout ce que demande une famille, Marie le trompe un jour avec le Tambour-Major, membre de la même unité que Woyzeck. La fierté et l'arrogance du Tambour-Major, devant l'impuissance et l'infériorité sociale du soldat, le font se vanter à ce dernier, par des allusions faites pour être comprises, de sa « prise », raillant par le fait même Woyzeck, qui malgré son état d'apparente confusion générale, comprend évidemment les indices : la colère, la tristesse, la jalousie l'envahissent, moins par le moyen de mots, mais semble-t-il par des images : un couteau, une lune rouge. Confrontant Marie, il s'enfuit ensuite, obéissant, pour se diriger, aux images l'assaillant. Il achète un couteau, retrouve Marie, et l'amène la nuit dans un lieu isolé de la ville, près d'un lac. C'est là qu'il la tue, en la pleurant, la condamnant. Il y laisse son corps et revient à la ville. Le corps est retrouvé par les autorités, qui commentent l'efficacité du crime.

Le résumé que je fais de *Woyzeck* en est un assez vague encore pour obéir à diverses versions de la pièce, pour lui offrir une efficacité artificielle que je vais devoir dès maintenant distendre en y faisant entrer diverses scènes dont le lieu dans la pièce est contesté. Il importe d'abord d'introduire le contexte de publication de l'œuvre, le parcours du texte depuis la fin abrupte de son écriture en 1837 occasionnée par la mort de Büchner. Quatre ébauches du texte furent trouvées, identifiées en 1922 par Fritz Bergemann de H1 à H4, dont H1 et H2 sont des

versions préliminaires, H3 est une version finale mais incomplète, et H4, un document contenant deux scènes écrites entre les brouillons et la version finale¹⁴ :

His findings are based on the characteristics of the manuscripts, the presumed order of the manuscript pages, and internal evidence: the first versions are contained on five gray folio sheets, the final version on six quarto sheets, and the two separate scenes on one quarto sheet¹⁵.

De 1879 à 1922, cependant, la seule version accessible de la pièce était celle publiée par le premier éditeur de *Woyzeck*, Karl Emil Franzos¹⁶, qui par passion et grand intérêt pour la pièce mais sans méthode éditoriale transparente et systématique¹⁷, mélange les scènes de chaque ébauche selon son idée de ce qui serait un objet littéraire cohérent, se permettant d'en éliminer des passages, surtout ceux qu'il jugeait grossiers, prétendant que Büchner lui-même avait fait preuve de retenue en usant d'abréviations pour suggérer des termes vulgaires, alors que cette excuse a plutôt servi à Franzos pour retravailler allègrement le texte. David G. Richards cite sa préface dans *Georg Büchner's Woyzeck : A History of Its Criticism*, où la contradiction dans la méthode est évidente:

“If a passage was so illegible that I could only conjecture its content, not ascertain it with certainty”, he wrote, “then I preferred to omit it completely, instead of writing down my supposition. [...] Not a syllable has been omitted. Where all-too-coarse

¹⁴ Pour compliquer davantage la tâche de référencement aux scènes, certaines éditions identifient la version finale comme H4, et d'autres comme H3 : dans le premier cas, les deux scènes complémentaires sont compilées dans H3. L'édition que nous utilisons identifie la version principale comme H3. Toute référence à *Woyzeck*, dans ce mémoire, suit la liste des scènes établie au début du mémoire.

¹⁵ David G. Richards, *Georg Büchner's Woyzeck: A History of its Criticism*, Rochester, Camden House, 2001, p. 6.

¹⁶ « It was not until more than four decades after Büchner's death that *Woyzeck* was made public by Franzos, a journalist and novelist, whose edition of the text first appeared in 1875 in *Die Neue Freie Presse*, a Viennese newspaper, then again in 1877 in a Berlin weekly, *Mehr Licht*, and finally in his 1879 edition of Büchner's *Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlass* (Collected Works and Literary Remains) » : Richards, *Georg Büchner's Woyzeck*, 2.

¹⁷ « Furthermore, neither writer [Franzos, Landau, Zabeltitz] makes mention of any scientific principles or procedures for editing. In each case the guiding principles are the editors' preconceived notions about dramatic form and structure and their subjective, aesthetic sense of what constitutes a strong and convincing development of plot » : *ibid.*, 4.

expressions were simply indicated by initial letters and dashes, the poet had already done the same”¹⁸.

Parmi ce qui lui est reproché est aussi, d’ailleurs, la retranscription erronée du titre du texte, lisant « Wozzeck » et titrant ainsi l’œuvre qui serait probablement aussi la version à laquelle eut accès Alban Berg pour composer l’opéra *Wozzeck* qui a contribué à la dissémination de la pièce – ou le musicien lu la version de Landau, qui édita Büchner en 1909 mais ne changea pas le titre¹⁹, se basant sur le travail de Franzos (voir à l’annexe I une page du manuscrit de *Woyzeck* pour en constater la détérioration et la difficulté de l’écriture).

En 1914 fut enfin remise en question la lecture première de Franzos, faisant autorité, lorsque Hugo Bieber trouva le rapport du Dr. Clarus mentionnant le fait divers rapporté précédemment, ressemblant *étrangement* à la trame de *Wozzeck*, mais dont le coupable fut connu comme « Woyzeck »²⁰. Les éditions suivant cette découverte useront donc du nouvel orthographe pour le titre et le nom du personnage, reconnaissant les liens factuels entre la pièce et le rapport, et l’étude de Bieber à partir des manuscrits faisant clairement état de l’usage ponctuel d’abréviations de la part de Büchner quant au nom de son protagoniste, mais se référant toujours à « Woyzeck » lorsque le nom était écrit en entier²¹.

L’histoire des versions de la pièce est liée aux manipulations éditoriales qui avant l’édition scientifique de 1967 de Werner R. Lehmann ont fait du texte publié une sorte de terrain d’expérimentation où pouvait se lire en filigrane, mais de manière plus ou moins évidente, un

¹⁸ *ibid.*, 3.

¹⁹ « We cannot blame Berg entirely for these radical changes, for he was after all using an imperfect edition (Franzos, 1879, or Landau, 1909 – it is not clear), made when the idea of the well-made play was still strong » : Schmidgall, *Literature as Opera*, 312.

²⁰ Richards, *Georg Büchner’s Woyzeck*, 2.

²¹ *ibid.*, 3.

parti pris idéologique de l'éditeur en question²². C'est ainsi que dans la version de Franzos, par exemple, la fin est modifiée et des répliques ajoutées afin de faire en sorte que Woyzeck se noie.

En cherchant à donner une unité à l'ensemble, Bergemann [en 1922] a privilégié une lecture sociologique : Woyzeck est exploité par son Capitaine, par le Docteur, il est trompé par sa compagne Marie; dépourvu de tout, sans espoir, il la tue et se donne la mort. Soucieux de trouver une logique interne aux matériaux épars, Bergemann tend à en fermer le sens²³.

La scène communément appelée « L'Idiot. L'Enfant. Woyzeck », une des deux seules scènes de l'ébauche appelée « H4 », vraisemblablement écrite avant l'ébauche qui fut celle qui devenue la principale (H3), est également souvent ajoutée à la toute fin de la pièce. Dans cette version, Woyzeck revient trempé de l'étang où il vient d'essayer d'enlever le sang de ses vêtements, et le voyant, l'Idiot pointe à l'enfant de Woyzeck l'allure de son père : « Il est tombé dans l'eau²⁴ »²⁵. L'enfant refuse alors à son père une étreinte, quitte avec l'Idiot, Woyzeck se voit compromis, puis à l'étang, on a retrouvé le corps de Marie. Un autre enchaînement, né de l'ébauche H3, place une scène postérieurement appelée « testamentaire » à la toute fin de l'œuvre :

Après avoir donné un certain nombre de ses effets personnels à Andres, Woyzeck sort un document écrit et lit à haute voix : « Friedrich Johann Franz Woyzeck, fusilier assermenté au 2^e régiment, 2^e bataillon 4^e compagnie, né le jour de l'Annonciation, j'ai aujourd'hui, 20 juillet, 30 ans, 7 mois et 12 jours »²⁶.

²² Besson, *Le théâtre de Georg Büchner, Un jeu de masques*, 225.

²³ *ibid.*, 226.

²⁴ « Notons cependant que « Il est tombé à l'eau » est un vers d'une chanson populaire alsacienne : l'Idiot qui chante ou dit ce vers à plusieurs reprises ne l'applique pas nécessairement à une situation concrète (il peut simplement chanter un air à l'enfant) » (*ibid.*, 229).

²⁵ *W.*, IV, 2 : 77.

²⁶ Georges Felten, « *Comme une toile d'araignée* » : *Régimes du regard dans *Woyzeck* », *Arts et savoirs*, vol. 8 (2017), p. 10. [La scène citée est la scène : *W.*, IV, 17 :74]

Il peut sembler que nous assistons alors à l'attention la plus directe que le personnage porte sur lui-même, usant d'un rare « je », enfin en mesure de se nommer comme entité faisant partie du monde : mais une étrangeté s'y imprègne, du fait que ce registre s'éloigne autant du reste de ses répliques. Ce passage se présente presque comme un prélude à une éventuelle condamnation. Il est cependant intéressant, et très important, de mentionner que dans aucune des versions Woyzeck n'est formellement mis en accusation, l'action s'arrêtant avant ce fait.

Parmi les épisodes qui s'éloignent davantage, à première vue, de la trame narrative que j'ai tenté de résumer précédemment, s'en trouvent qui en disent moins sur le destin de Woyzeck que sur le contexte philosophique de l'histoire, et possiblement sur les recherches de Büchner dans le cadre de ses études et de son travail comme professeur à l'Université de Zurich.

[*W.*, III, 2 : 69] « Pourquoi l'homme existe-t-il? », demande l'orateur. La réponse est une caricature des conceptions téléologiques répandues à l'époque dans les sciences naturelles et qui voudraient que tout élément dans la nature agisse en fonction de buts qui lui sont assignés. C'est contre cette théorie que Büchner s'élève dans sa leçon probatoire *Sur les nerfs crâniens* lorsqu'il écrit : « La nature n'agit pas selon des fins, elle ne s'épuise pas en une série indéfinie de fins conditionnées les unes par les autres; elle est au contraire immédiatement *suffisante à soi-même* dans toutes ses manifestations »²⁷.

La scène I, 14, elle, offre une allégorie de la pièce sous la forme d'un conte raconté par le personnage d'une Grand-mère à un groupe d'enfants, dans lequel un garçon sans parents réalise que la terre est vide, et après un voyage jusqu'au soleil et à la lune, revient au point de départ pour trouver la planète devenue « pot renversé »²⁸.

Comme le conte de la Grand-mère, les chants et les récits du Bonimenteur et du Forain, le prêche du Compagnon constitue donc une ouverture qui contraste avec l'étouffement des personnages dans le présent, laissant entrevoir, sur le mode épique, ce qu'eux-mêmes ne sauraient formuler. Mais les points de vue qui s'en

²⁷ Besson, *Le théâtre de Georges Büchner, Un jeu de masques*, 261. Cf. Büchner, *Œuvres complètes*, p. 346.

²⁸ *W.*, I, 14 : 33.

dégagent sont relatifs : s'ils fournissent des clés pour l'interprétation, ils s'intègrent parfaitement à l'ensemble du drame et n'ont aucun caractère programmatique²⁹.

J'ajouterais également à cet exemple les références à la Bible, qui dans la scène 16 de la version principale, sont de la bouche de Marie, qui feuilletant le Livre après avoir trompé Woyzeck espère au moins réussir à prier : « Seigneur Dieu! Ne me regarde pas. *Feuillette encore* : mais les Pharisiens lui amenèrent une femme, en état d'adultère et la placèrent au milieu – Mais Jésus dit : Je ne te condamne pas non plus. [...] Seigneur Dieu! Je ne peux pas »³⁰.

Une autre scène, la première dans H1 et qui n'est donc pas toujours incluse dans les éditions qui s'appuient davantage sur la dernière ébauche laissée par l'auteur, de même que la scène qui la suit, montrent un forain qui présente aux passants un cheval qui aurait, par ses talents et sa cognition exceptionnelle, le pouvoir de faire « honte à la société humaine »³¹, en imitant finalement le comportement humain, les « messieurs-dames » présentEs recevant une leçon de la part d'un animal. « Voyez quelle sagesse, il peut calculer et pourtant il ne peut pas compter sur ses doigts, pourquoi? Il ne sait seulement pas s'exprimer, seulement pas s'expliquer, c'est une créature en mutation! Dis à ces messieurs, quelle heure il est »³². S'il peut être considéré comme un double de Woyzeck, sans mots autres que ceux qui sont appris comme des réflexes, dressé pour obéir, c'est surtout en renvoyant l'image contraire de l'humain libre et vertueux à laquelle tiennent le Docteur et le Capitaine; image qui leur permet d'exercer leur colère contre Woyzeck lorsqu'il leur semble qu'il *décide* de désobéir, de n'être donc pas un humain convenable *par choix*, selon leurs philosophies.

²⁹ *ibid.*, 262.

³⁰ *W.*, III, 16 : 72.

³¹ *W.*, I, 2 : 23.

³² *W.*, I, 2 : 24.

Cette liberté relative, inhérente à la lecture de *Woyzeck*, que je tente de signaler pour l'instant en présentant les conditions matérielles et formelles qui ont dicté le travail éditorial et la recherche philologique nous permettant aujourd'hui d'avoir accès assez clairement à l'histoire de la lecture de la pièce, j'aimerais l'utiliser comme prétexte pour introduire la construction de ma position de lecture, devant un texte qui demande à ce point, *visiblement* et conceptuellement, la présence et l'intervention de son lectorat.

Matériaux et forme de la recherche

L'envie, la collaboration et la chance m'ont permises de m'immerger dans les études de Büchner et les itérations contemporaines de *Woyzeck* par plusieurs biais : un premier séjour en Allemagne à l'été 2018 s'est articulé autour d'un cours d'allemand d'un mois à la Albert-Ludwigs-Universität de Freiburg, me permettant de compléter le niveau B1, nécessaire pour la suite des recherches. Un second voyage en Allemagne et en Autriche au printemps 2019 s'est mis en place pour de nouveaux objectifs, soit ceux de pouvoir visiter la Büchner-Sammlung de la Technische Universität Darmstadt, qui collecte les écrits théoriques sur Georg Büchner depuis les années 1960³³, et pour voir pour la première fois le texte mis en scène. La première représentation de *Woyzeck* que j'ai vue fut en fait l'adaptation opératique du texte par Alban Berg, *Wozzeck* (dont le nom garde l'erreur de lecture de Franzos), performée à Frankfurt en avril 2019, au Frankfurt Oper. Quelques jours plus tard j'assistais à la pièce de théâtre jouée à Vienne au Akademietheater. Les visionnements de l'opéra en direct du Metropolitan Opera de New York en janvier 2020 ainsi que d'une captation d'une représentation théâtrale dans la mise en scène et adaptation de Brigitte Haentjens avec la compagnie Sybillines, à Montréal à l'Usine

³³ « Seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde an der damaligen Landes- und Hochschulbibliothek systematisch und gezielt Literatur von und über Büchner gesammelt ». <https://buechner.ulb.tu-darmstadt.de/>

C en 2009 ont nécessairement ajouté moult nuances, angles et questions nouvelles à ma lecture. Je consacrerai une partie du troisième chapitre de mon mémoire à une étude comparative des différentes formes de *Woyzeck* auxquelles j'ai pu avoir accès, qui ont donc formé l'imaginaire de ma lecture, et ce pour souligner son attrait contemporain en allemand mais aussi dans sa traduction, dans sa forme théâtrale mais aussi lorsque adapté à l'opéra. Les salles combles m'ont confirmées être bien accompagnée dans ma lecture.

Au premier chapitre, il sera question du lien qu'opère le corps malade, comme idée et comme entité, entre les domaines médicaux et théâtraux. Un corps malade a besoin des symptômes pour être nommé comme tel par l'instance qui en fait l'observation : que l'instance soit la personne malade elle-même, ou l'autorité qui donnera un nom à la maladie³⁴, maladie qui se déploie donc dans la relation d'un regard posé sur le corps qui présente (ou ne présente pas) de signes distinctifs d'un certain type de trouble. Chaque syndrome a sa personnalité, définie par autant de traits de caractère qui la différencient des autres formes de maladie. De la même manière dont différents comédiens interprètent un même rôle, en performant les caractéristiques autrement invisibles pour le public au théâtre, la même maladie se manifeste par des moyens divergents, chez des hôtes distincts : pour le public qui apprécie un comédien, cependant, comme pour le docteur qui observe le corps malade, ce qui apparaît est le personnage, ou la maladie, qui se trouve interprétée par le corps qui performe les symptômes du rôle qui lui incombe.

³⁴ Maladie : Altération de l'état de santé se manifestant par un ensemble de signes et de symptômes perceptibles directement ou non, correspondant à des troubles généraux ou localisés, fonctionnels ou lésionnels, dus à des causes internes ou externes et comportant une évolution. (Définition du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/maladie>)

Au chapitre suivant, je tenterai de définir ce que peut être le « corps malade comme scène », ce que l'image dit de ses limites et possibilités. Enfin, cette idée m'aidera, dans un troisième temps, pour l'étude du cas particulier du *Woyzeck* de Georg Büchner. Ce que Woyzeck, personnage de la pièce, déplore dans l'exergue de notre texte³⁵, est la condition même du corps comme médium, soit son opacité constitutive – la peau, et tout ce qui s'ensuit –, qui l'empêche d'être lu comme un livre, par exemple. Dans le cas du corps malade, cette opacité est la condition de la nécessité d'interpréter les symptômes dévoilés par une maladie qui doit dès lors être *performée* : car les symptômes qui demeurent invisibles, comme ceux qui assaillent Woyzeck, ne peuvent dévoiler leur origine, ou leurs motifs. C'est là que le rôle du docteur et celui du dramaturge peuvent être symboliquement comparés, soit comme lecteurs du corps qui fait montre de son altération, et en tant que responsables de l'interprétation des *signes* provenant du corps, symptômes ou gestes de jeu. C'est dans le creux de ce problème dans le processus interprétatif, devant l'opacité du corps observé (textuel, humain), qu'un autre sens prendrait le relais dans la lecture, celui de l'écoute. Les questions qui surviendront grâce à lui serviront à composer une réflexion proprement intermédiaire, élément important vu le corpus qui nous concerne, mais aussi qui pourrait explorer des passages auxquels le regard (de l'interprète, et de ceux qui observent le corps malade) n'a pas accès. C'est dans le troisième chapitre que nous explorerons des enjeux se rapportant au corps malade dans le texte-même de *Woyzeck*, puis, par le biais d'une étude des représentations vues, nous expliciterons le rôle de l'écoute, et de sa pratique possible par le public et le lectorat devant un tel texte, et ailleurs.

³⁵ WOYZECK. Hm! Je ne vois rien, je ne vois rien. O, ça devrait se voir : ça devrait pouvoir se prendre avec les poings. (*W.*, III, 6 : 63).

Collection de regards évités

Je puis maintenant dire, après quelques années de réflexion, qu'il m'apparaît que mon rôle de lectrice, à cette première rencontre, a été celui de témoin, rôle que je décris plus en détail dans ce mémoire (voir p.102) pour tenter de faire voir la relation qui s'est mise en place entre le texte et moi depuis lors. La position de lecture que j'ai adoptée répondait, pour moi, aux impératifs formels de *Woyzeck* : une pièce de théâtre sans didascalies, sans mise en scène (n'ayant jamais été publiée ou présentée devant public pendant le vivant de l'auteur, n'ayant donc pas de forme *finale et avérée*), offrant au lectorat seul la position privilégiée d'un regard qui a accès à l'acte qui fait de Woyzeck un criminel, aux moments de doute des personnages.

Comme lectrice-témoin, il fallait assister à un événement textuel provoquant la nécessité soit d'y revenir, soit de l'oublier entièrement : ce qui me fait passer, pour expliquer le contexte, par le processus de ma lecture de *Woyzeck* et, pour éclairer ma problématique d'un nouvel angle, par le trauma comme effet de lecture, conséquence de ce qui est demandé du lectorat, du public du texte de Büchner. Nécessairement je voulais étudier cet effet de ma propre lecture, afin que mes mots soient incarnés, que je n'invente pas des symptômes pour le plaisir de les faire voir : c'est en en faisant le « texte-lecture »³⁶ de mon interprétation que j'ai pu discerner les signes de la commotion à travers laquelle je lisais. Ainsi je voulais que mon propre langage puisse faire transparaître les symptômes trouvés et éprouvés, mais aussi que leur présence hors du texte rende mes mots fiables.

³⁶ « Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse dans votre lecture, non par désintérêt, mais au contraire par afflux d'idées, d'excitations, d'associations? en un mot, ne vous est-il pas arrivé de *lire en levant la tête*? [...] Simplement un texte, ce texte que nous écrivons dans notre tête quand nous la levons. [...] Ce texte-là, qu'il faudrait pouvoir appeler d'un seul mot : un *texte-lecture*, est mal connu parce que depuis des siècles nous nous intéressons démesurément à l'auteur et pas du tout au lecteur [...] » : Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 2015, p. 33.

En réfléchissant, donc, à l'effet du texte sur les corps, à travers *Woyzeck*, il semble que mon organisme soit devenu une sorte de scène sur laquelle se jouaient à répétition mes questions, tentant de résoudre celles de *Woyzeck*. L'impossibilité de compléter les fragments de la pièce, l'absence de mots, et l'insuffisance de ceux disponibles pour le faire, n'ont pu que provoquer en moi le besoin de me répéter les scènes, qui peu importe leur ordre, produisaient des images me hantant par surprise :

All trauma is preverbal. Shakespeare captures this state of speechless terror in *Macbeth*, after the murdered king's body is discovered: "Oh horror! horror! horror! Tongue nor heart cannot conceive nor name thee! Confusion now hath made his masterpiece!" [...] Trauma by nature drives us to the edge of comprehension, cutting us off from language based on common experience or an imaginable past³⁷.

Il fallut donc étudier les symptômes de la lecture, et au fil de l'analyse, prendre garde de ne pas répéter les réflexes du Docteur, de ne pas profiter de ce pouvoir attribué au regard : sur le livre, la scène. En tant que témoin, cette position permettant le choix d'éviter le diagnostic, il était possible de posséder un réel *souvenir* du choc des événements de la pièce, bien que ce souvenir doive parfois être oublié pour lui trouver des mots.

Une précision importante est à noter par rapport au choix de s'intéresser à l'écoute comme approche au texte: entre être *sous écoute* et *sous observation*, nous concevons qu'aucune forme « d'espionnage » n'est meilleure en soi. C'est pourquoi il ne sera pas question, justement, de proposer un mode d'interprétation *absolu* qui se voudrait déceler le plus efficacement possible toute l'information contenue dans un texte. La différence que nous voulons d'abord souligner entre les « tactiques » d'analyse, est la différence entre les langages qui seront relevés par

³⁷ Bessel van der Kolk, *The Body Keeps the Score: brain, mind and body in the healing of trauma*, New York, Penguin Books, 2014, p. 43.

l'analyse – celui des mots, ou celui des gestes. En ce qui a trait à *Woyzeck*, nous proposons que si ses paroles sont si souvent incomprises, c'est qu'il est plutôt *vu*, regardé, qu'écouté.

En nous penchant sur l'idée d'un « *Woyzeck* comme plaie toujours ouverte »³⁸ nous avons réfléchi une lecture de la pièce, du personnage, qui proposerait d'offrir une attention particulière à cette « blessure » de sorte qu'elle puisse être interprétée plutôt que diagnostiquée. L'opacité inhérente du corps, même lorsque visiblement blessé, donc même lorsqu'il laisse apparaître les signes d'un trouble, nous amène à proposer une interprétation de *Woyzeck* qui ne viendrait pas effacer ou remplacer et répéter les blessures, mais qui viendrait plutôt essayer d'en faire l'allégorie : conservant les mystères et les questions du texte lu, ne cherchant pas à cacher les « plaies » bien sûr, mais proposant de mettre en mouvement le texte afin de lui permettre une nouvelle forme, un nouveau sens, pour montrer le théâtre qui se joue dans le langage. Pour revenir vers l'idée de la maladie, du traitement, cette démarche est pour permettre de nommer la blessure autrement, pour rappeler les conditions d'une maladie, d'une plaie, qui sont qu'elles sont dépendantes d'un corps qui *peut* guérir. L'allégorie permettra de représenter le jeu d'une lecture qui n'efface ni la blessure, ni la guérison, donc qui présente les couches de sens dont elle est le dessin.

Cela nous est aussi apparu comme une façon de parler du trauma, de lecture, re-lecture, de la possibilité de donner du sens à quelque chose que l'on ne retrouve qu'en partie, dont les béances sont claires : car l'allégorie dévoile son sens par les liens qu'un-e lectrice doit faire entre les symboles. Ainsi, elle apparaît, dans sa transparence, comme un supplément (je n'ose pas tout à fait dire un baume, étant donné la facilité de la métaphore) de lecture, mais aussi dans

³⁸ Müller, « Die Wunde *Woyzeck* : Rede ... in Darmstadt 1985 », Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung.

une autre forme : image, mise en scène, etc. D'où l'intérêt de parler des mises en scène de Woyzeck, ne pouvant jamais s'imposer comme « les bonnes » mais tout de même comme des formes valides de lecture « avec soin »³⁹.

³⁹ Éric Méchoulan, *Lire avec soin: amitié, justice et médias. Perspectives du care*, Lyon, ENS éditions, 2017.

1. Sur scène au théâtre et pour guérir : bref historique des relations entre théâtre et médecine

La question se pose en effet : existe-t-il vraiment un rapport autre que de lointaine étymologie entre les approches récentes du *care* et nos usages de lecture ? De manière fondamentale, on peut répondre que oui, dans la mesure où ces approches trouvent justement leur point d’ancrage dans la nécessité de rendre audibles et déchiffrables des voix, ou, plus généralement, des *formes de vie*, et non les vertus indispensables en soi à la vie morale ou les principes généraux de l’humanité à des fins de gouvernement.
(Éric Méchoulan, *Lire avec soin*)

Recréer un lieu partagé

Il est des pratiques qui libèrent les voix qui enseignent la nécessité de changer les « principes généraux de l’humanité » car elles les précèdent, et avant de pouvoir *lire* les voix libérées, il faudra leur aménager un espace où elles pourront être accueillies entières : en-dehors des disciplines séparées par des compétences propres et nettement attribuées. Afin de pouvoir argumenter en faveur de la réconciliation des deux disciplines qui nous suivront dans chacun des chapitres de ce mémoire, le théâtre et la médecine, un survol historique forcément partiel de divers terrains de rencontres du médical et du théâtral sera d’abord nécessaire afin de formuler une tentative de définition du « corps malade comme scène », notion qui fut le point de rencontre entre *Woyzeck* et la suite de mes questionnements, et fournira une base, un « décor » permettant à la problématique d’apparaître. Ce à quoi nous visons est de tenter de recréer un lieu que partageaient autrefois les spécialistes de la performance et de la guérison.

Le délire et son remède

C'est dans le *Phèdre* de Platon que nous trouverons une fondation à notre scène. Dans ce dialogue entre le philosophe Socrate et Phèdre, son élève. Socrate, pour fournir un contre-point au discours de Lysias que lui rapporte Phèdre, se prononce en faveur de la folie dont le corps est le médium. L'idée qu'il infirme est celle selon laquelle il est préférable d'offrir ses faveurs à l'amant qui n'aime pas plutôt qu'à celui qui aime, le *délire* amoureux du second étant nécessairement la condition d'une série de caprices, défauts, distorsions de la part de l'amant en proie à cette (mal)heureuse *altération* de l'esprit.

Pour soutenir son propos, Socrate, dans le second discours qui compose sa réfutation, raconte d'abord l'histoire du terme « délire », qui par les anciens « qui ont fait les mots »⁴⁰, a été choisi pour désigner l'art divinatoire. « Le plus beau des arts »⁴¹, donc, était loin d'avoir une connotation négative. « Les anciens nous attestent par là qu'autant l'art du prophète (μαντική) est plus noble que celui de l'augure (οἰωνιστική) pour le nom comme pour la chose, autant le délire qui vient des dieux l'emporte sur la sagesse des hommes »⁴². L'origine dudit délire octroiera dès lors un statut plus ou moins accepté à la folie, qui moins elle prend naissance en l'humain, plus elle acquiert cette noblesse décrite par Socrate. Si le corps peut accueillir le discours des dieux et s'offrir comme *médium* à ce délire pour ensuite le partager, le rendant visible, le mérite sera plus grand que chez ceux qui tenteront d'imiter cette passation de pouvoir par l'acte créateur, par exemple. Un accueil heureux des savoirs contenus dans l'inspiration qui sera divine serait ainsi la moindre des choses pour au moins faire preuve de reconnaissance envers les dieux, sources de ce savoir, mais aussi détenteurs du *sens* de ces élans si mystérieux,

⁴⁰ Platon, *Phèdre*, trad. du grec par Victor Cousin, Paris, Éditions P.-J. Rey, 1849, p. 44.

⁴¹ *ibidem*.

⁴² *ibidem*.

arme à double tranchant : procédé pédagogique efficace. La ritualisation du délire servira à montrer la grandeur de l'expérience reçue, faire état de la valeur et de la reconnaissance de la valeur du délire.

Parmi les quatre formes de folies dont Socrate fait état, c'est la dimension téléstique et cathartique de la possession divine qui nous intéressera, qui, comme elle est folie bienfaisante, serait souhaitable. De la personne qui la porte, Socrate vante l'attrait de ce surplus de connaissance pour sa communauté : « il apprit ainsi à se purifier, à se rendre les dieux propices, et délivra des maux présents et à venir ceux qui s'abandonnèrent à ses sublimes inspirations »⁴³. En étant « à la fois la maladie et l'art de la guérir »⁴⁴, l'appellation « téléstique » fait historiquement également référence aux cérémonies initiatiques qui avaient pour but de *mettre en scène* le remède, la purge rituelle de la maladie. C'est ici que le lieu et l'acte du rituel, d'échange, de jeu comme il est question de performance, entre les domaines du médical et du théâtral, bâtit la scène réelle et théorique sur laquelle ils étaient liées, et à laquelle je tenterai dans les chapitres suivants de donner de nouvelles dimensions (conceptuelles). Avant cela, comme le précise Laxenaire, il faut insister sur les rôles créés par et pour le rituel antique, pour mieux les retrouver par la suite (intacts ou altérés) : « Les personnages qui se chargeaient de ce traitement étaient des “téléstes”, c'est-à-dire des initiés, leur fonction consistant à servir d'intermédiaires entre les hommes et les Dieux »⁴⁵. La maladie était donc la *condition* de la possession dionysiaque, la folie sa conséquence positive, et la médiation de la maladie et son remède par le corps, une nécessité qui établissait le contact avec le divin. Ainsi, l'espace social

⁴³ *ibid.*, 45.

⁴⁴ Michel Laxenaire, « Quand Platon faisait l'éloge de la folie », *Annales médico-psychologiques*, no. 171 (2013), p. 254.

⁴⁵ *ibidem*.

aménagé et pour la folie, la possession et la maladie n'était pas propre au domaine médical ou théâtral, mais constituait un réel point de rencontre entre les discours et aussi entre individus, le phénomène cathartique se constituant en spectacle public.

Au lieu d'être laissées à l'interprétation des guérisseurs, docteurs, les maladies pouvaient, toujours selon Socrate, se présenter avec un *sens* précédant leur apparition :

Il est arrivé quelquefois, quand les dieux envoyaient sur certains peuples de grandes maladies ou de grands fléaux en punition d'anciens crimes, qu'un saint délire, s'emparant de quelques mortels, les rendit prophètes et leur fit trouver un remède à ces maux dans des pratiques religieuses ou dans des vœux expiatoires⁴⁶.

C'était le rôle des prophètes que d'interpréter correctement les symptômes, de regarder l'Histoire et de « purifier » la population concernée; responsabilité morale, artistique, et métaphoriquement hygiénique, entre autres, la maladie surgissant tel un vaisseau étranger pouvant contenir des vérités sur l'organisation sociale, dangereuse *et* libératrice, outil de connaissance en soi. L'espace social, politique, herméneutique lui étant accordé, aura des dimensions des plus variables.

Avant la possibilité d'écrire et de dire la folie, paroles et écritures auxquelles nous devons avoir accès pour prendre connaissance de ce qui est d'abord *incarné*, avant que la folie « souhaitable » ait pu être traduite par un texte, c'est dans le corps qu'elle s'inscrit pour pouvoir se dévoiler aux témoins de la « maladie » - chamans, docteurs, philosophes, public, et « fous ». La connaissance transmise par le phénomène nommé délire se dévoilera historiquement, selon la disponibilité des médiums pouvant faire état de la folie, et systématiquement vu l'enchaînement naturel de la maladie comme succession d'épisodes dépendants du corps. À moins d'avoir soi-même déjà fait l'expérience de ce qui s'apparente à la transe, il faudra croire

⁴⁶ Platon, *Phèdre*, 45.

le témoignage des transiEs ou des observateurs qui ont écrit sur ce phénomène. Ainsi apparaissent les symptômes avant d’être lus. Dans *La transe et ses entours : La sorcellerie, l’amour fou, saint Jean de la Croix, etc.*, l’anthropologue et cinéaste belge Luc de Heusch rappelle les conditions de l’expérience de la transe de possession⁴⁷, qui purent ensuite devenir témoignage, puis théorie : « [...] on constate que bien des prêtres africains pratiquant une forme d’exorcisme méritent d’être considérés comme des psychiatres efficaces »⁴⁸.

Par rapport à ce qui est intéressant pour notre problématique, un récit même bref de la folie qui ne se concentrerait que sur ses manifestations occidentales manquerait immanquablement de reconnaître des formes qui finalement informent la lecture première (et ses suites) qu’il a été possible de faire de *Woyzeck*. Car ainsi, nous pourrions faire contraste entre l’accueil réservé à l’incarnation de la communication avec l’invisible dans divers contextes : de l’accueil violent à la célébration. Il nous sera possible d’insister sur le statut privilégié qui était associé à la possession, que nous avons vu chez Platon par le moyen des téléstes, qui offrait à la personne en transe un rôle particulier dans sa communauté, celui d’être la scène sur laquelle était jouée la vérité divine :

[...] [au Niger] la religion est un théâtre dansé, une explosion dramatique, une exubérance dionysiaque, une allégresse physique. Le corps humain est le véhicule du

⁴⁷ La définition que fait de Heusch de la transe à la suite de ses travaux d’anthropologue peut établir le lien pour l’instant prestement avancé entre maladie et transe, situé présentement dans le rituel qui permet d’identifier une anomalie au corps sur lequel il faut intervenir : « J’ai proposé aussi de distinguer au sein de la possession deux types nettement différenciés. Le premier, peut-être le plus répandu en Afrique (terrain par excellence des cultes de possession), est celui où la transe est délibérément recherchée par une minorité d’adeptes qui, après avoir subi une initiation, établissent un lien privilégié bénéfique avec l’un ou l’autre dieu ou déesse; ils s’identifieront à lui (ou elle) au cours des rites collectifs soigneusement codés. Dans le second type, également représenté en Afrique noire, la transe identificatoire est le moyen thérapeutique de connaître un esprit maléfique qui a pris possession d’un homme ou d’une femme, infligeant très souvent à la victime un dérangement mental; à ce titre, l’esprit pathogène doit être expulsé du corps même du patient » (Luc de Heusch, *La transe et ses entours*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006, p. 30).

⁴⁸ de Heusch, *La transe et ses entours*, 31.

sacré. Les dieux apparaissent sur terre, s'incarnent, « chevauchent » les initiés, leur impriment des bondissements, leur prêtent leur propre voix⁴⁹.

Le *prêt* de son corps à une dimension supérieure, que ce don soit choisi ou non, procure au « malade » un statut *central* d'intermédiaire qui s'avère nécessaire pour faire avancer le savoir de cette même communauté dépendant des faveurs ou défaveurs des dieux concernés. Il est indéniable que le pouvoir naissant de cette position est immense, et que la chance d'investir cette position peut promettre moult privilèges supplémentaires. Cependant, si comme la décrit Socrate, il existe plusieurs types de folie, il n'est donc pas suffisant de faire montre d'une folie quelconque pour posséder le pouvoir qui vient avec son interprétation. Il y a nécessité de maîtriser les codes du rituel, des signes *lisibles*, donc des symptômes, afin de leur accorder un sens qui sera approprié, utile, et ultimement compréhensible, après intervention, pour soi et pour sa communauté. Car si la folie demeure opaque, *inutile*, si sa vérité n'est pas reconnue (ou s'il n'y en a pas, dépendamment de l'approche), quel espace, interne ou public, pourrait l'accueillir, sinon celui du surplus, des marges? Dans un milieu qui n'a pas la possibilité d'offrir des ressources « au surplus », quoi faire avec ses fous, sinon leur enlever le pouvoir d'occuper une place importante qui mobilise les ressources du groupe? *La vérité de la folie est un privilège auxquels les « malades » n'auront pas accès.*

Il y aura un fou par cour, ou un fou par texte, qui pourra énoncer le contre-point, contredire. Comment justifier, sinon, si les voix contraires dominant en nombre le discours éminent, le pouvoir de la voix *première* qui choisira dans les paroles du fou ce qui ne l'invalide pas totalement? Si les prophètes sont vus comme des élus c'est parce que *leur* folie prend sens, est validée pour sa valeur sociale. Les évangiles apocryphes témoignent déjà de la distinction opérée

⁴⁹ *ibid.*, 13.

par une instance de pouvoir, ici religieuse, pour régler le cas de la vérité de textes proposant d'autres dimensions à une histoire déjà « vérifiée »; le terme « apocryphe » prend ensuite, par glissement, le sens de *faux, non authentique*⁵⁰. Le privilège de voir sa folie comme vérité, de voir son message, dans un autre médium que soi, devenir signe, symbole, symbolique, prendre corps dans les mots de ceux « qui ont fait les mots », puis devenir texte, comme témoignage ou théorie, est réservé à peu.

Peines et permissions de la folie

Si la folie est partagée, par le besoin d'une mise en visibilité d'une inspiration par sa représentation publique, il en faut peu pour que si elle n'est pas reconnue comme telle, elle devienne pathogène, virale, contagieuse – dangereuse. Si le délire n'est pas divin, il n'est pas vérité mais plutôt menace à celle-ci, discours sans destinataire. Pourquoi un virus serait-il gardé « en vie » - pourquoi une folie *fausse* serait-elle considérée comme utile au savoir, à la suite de la communauté qu'elle infiltre, attaque, et donc pourquoi la transmettre, l'inscrire au sein d'une histoire⁵¹? La marge qu'elle devra investir pour s'inscrire est peut-être, par le terrain qu'on lui accorde, celle de la littérature⁵².

D'une grande popularité à la Renaissance, la composition littéraire ou picturale d'une Nef des fous mettait autrefois en scène le chemin obligé, l'espace accordé à la folie incarnée dans, ou plutôt hors d'une communauté :

⁵⁰ Une de ses définitions: « *En partic.* [En parlant d'un livre, d'une œuvre, ...] Dont l'attribution à un auteur déterminé est erronée ». (Définition du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/apocryphe>)

⁵¹ Hors de *l'Histoire*, donc.

⁵² La multiplicité des genres et des appellations, dans le domaine littéraire, fait cependant montre d'une forte tendance, fondatrice de la discipline, à créer des marges plus ou moins visibles où pourront s'ébrouer ensemble les *formes* diverses formes de la paralittérature, par exemple. Il est toutefois évident que des *vérités* diverses cohabitent tout de même au sein de la Littérature.

[...] de tous ces vaisseaux romanesques ou satiriques, le *Narrenschiff* est le seul qui ait eu une existence réelle, car ils ont existé, ces bateaux qui d'une ville à l'autre menaient leur cargaison insensée. Les fous alors avaient une existence facilement errante. Les villes les chassaient volontiers de leur enceinte; on les laissait courir dans des campagnes éloignées, quand on ne les confiait pas à un groupe de marchands et de pèlerins⁵³.

Nous verrons par la suite quel rôle a-t-on permis au discours du fou, dans quelle sorte de représentation a-t-il pu prendre sens : permissions et limites nouvelles, nécessairement.

Cette dynamique d'exclusion naissant de la nécessité de posséder la définition de la maladie (et donc la vérité de son traitement) a aussi fait en sorte que des pratiques de guérison qui ne correspondaient pas aux rituels médicaux approuvés par les pouvoirs, conjonction d'un État et d'une Église, furent vilipendées. Dans leur livre *Sorcières, sages-femmes et infirmières : une histoire des femmes et de la médecine*, Barbara Ehrenreich et Deirdre English relatent, par l'analyse de deux phases charnières de l'histoire des relations entre pouvoir et pratique médicale, soit la chasse aux sorcière en Europe médiévale et la naissance de la profession de médecin en Amérique du Nord dans les deux derniers siècles, les moyens par lesquels l'exclusion de certains savoirs et donc de certains groupes de populations fut mise en œuvre par les pouvoirs en place :

Dans l'histoire occidentale, les femmes ont toujours été des guérisseuses : médecins sans diplômes et anatomistes. Elles furent à la fois avorteuses, infirmières et conseillères médicales. Elles furent pharmaciennes, cultivant les plantes médicinales et échangeant entre elles les secrets de leurs divers usages. Elles furent aussi sages-femmes, voyageant de maison en maison, de village en village⁵⁴.

N'ayant pas accès aux études permettant d'acquérir le diplôme qui leur donnerait un droit de pratiquer la médecine, la sagesse acquise devait donc de se transmettre en dehors des

⁵³ Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, 19.

⁵⁴ Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *Sorcières, sages-femmes et infirmières : une histoire des femmes et de la médecine*, trad. de l'anglais par Lorraine Brown et Catherine Germain, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 1976, p. 5.

institutions⁵⁵, mettant du même coup les praticiennes à risque, la répression de la part d'une Église et d'un État ciblant précisément les individus et organisations qui partageaient des savoirs hérétiques. C'est ainsi que les savoirs des femmes, par exemples, furent associés à la sorcellerie en tant qu'*hystérie* individuelle et collective, ce qui pour l'Église catholique représentait une menace grave à la « santé publique » pourrait-on dire avec l'aide d'une expression plus contemporaine; la violence contre les praticiennes était cependant d'abord justifiée par souci moral, religieux, plutôt que par zèle hygiénique.

Il apparaît clairement, désormais, que la nécessité de protéger une définition de la maladie correspond à un besoin de contrôler sa remise en question, qui nécessairement impliquait simultanément la remise en question de la légitimité des gardiens des savoirs légitimés, ceci de la part de la classe paysanne :

Les plus violentes chasses aux sorcières coïncident, en lieux et en temps, avec des mouvements d'agitation sociale attaquant le féodalisme dans ses fondements – grandes révoltes paysannes, complots – c'est le début du capitalisme et la montée du protestantisme⁵⁶.

L'exclusion sociale impliquait, dans ce contexte, l'exécution de masse, constante et organisée. L'opération, prenant naissance en Allemagne, foyer de l'Inquisition⁵⁷, a vraisemblablement causé la mort de millions d'individus⁵⁸ : la difficulté d'estimer un nombre précis vient du fait que les victimes de la chasse furent justement issues de classes n'ayant pas accès à une éducation institutionnelle, pas d'accès à l'écriture, à des médiums qui conserveraient leurs histoires. Les écrits qui demeurent sont ceux des survivants : « l'on ne connaît donc les sorcières qu'à travers

⁵⁵ *ibidem*.

⁵⁶ *ibid.*, 14

⁵⁷ *ibid.*, 11.

⁵⁸ *ibid.*, 13.

les yeux de leurs bourreaux »⁵⁹. Encore une fois, la *purgation* du corps social se devait de passer par le spectaculaire, pour créer l'effet cathartique *et* menaçant voulu, pour reproduire les qualités opposées du remède, possiblement mortifère ou salvateur, pour rendre visible la guérison collective. Les bûchers (nécessairement publics) furent le moyen le plus courant pour ce faire⁶⁰.

Incarnations et symboles de l'échec des médecins ou des prêtres, symboles également du Mal, qui plus elles sont visibles, mieux elles sont combattues, les femmes qui guérissaient (ainsi que d'autres individus qui correspondaient à différents critères maléfiques) se firent offrir un terrible rôle, jamais choisi. Il fut pratique de trouver en un seul morceau ce Mal, qui avait la forme du corps de la femme : « Attaquant les guérisseuses, l'Église croyait attaquer la magie et non la médecine »⁶¹. Une partie du savoir disparut en même temps que ses porteuses, pendant que pour sa part, l'Église offrait si peu aux malades, aux pauvres, aux personnes que soignaient les sages-femmes :

« [...] le dimanche, après la messe, les malades se rassemblaient pour mendier un peu d'aide. Ils ne récoltaient que des sermons : Vous avez péché, Dieu vous en punit. Remerciez-le; car ainsi vous souffrirez moins dans l'au-delà. Souffrez avec patience et mourez. L'Église n'a-t-elle pas des prières pour ses morts? »⁶².

Une autre manière, est-il possible de dire aujourd'hui, d'avouer que les moyens pour offrir un remède n'étaient pas vraiment entre les mains, matériellement parlant, de l'institution. La maladie était un symptôme en soi du travail que devaient faire sur eux-mêmes les malades, symptôme de l'effort qu'ils n'avaient *pas* fait précédemment, symptôme de leur infériorité morale, mais finalement économique, politique, sociale : symptôme d'une lutte obligée contre une grande maladie qui se prétendait remède.

⁵⁹ *ibidem*.

⁶⁰ *ibid.*, 12.

⁶¹ *ibid.*, 23.

⁶² Jules Michelet, *Satanisme et Sorcellerie*, cité dans Ehrenreich, *Sorcières, sages-femmes et infirmières*, 22.

Marie, compagne de Woyzeck, est la victime de cette oppression de classe, et sexiste, ce que l'analyse féministe a récemment pu mettre en lumière en donnant un rôle plus grand à son personnage au sein de l'histoire critique de la pièce, et en déplorant par le fait même l'effacement de la complexité de sa position⁶³. L'orientation de la colère et de la violence de Woyzeck contre Marie est également un symptôme des systèmes qui la plaçaient d'emblée en situation de relative impuissance, malgré elle. Il est difficile d'assister à ses vaines demandes de pardon, suite à l'adultère, connaissant les propos de Woyzeck. Elle demande: « Seigneur Dieu fais au moins que je puisse prier. [...] Sauveur, Sauveur, je voudrais parfumer tes pieds »⁶⁴. Le remède pour lequel prie Marie provient des mêmes lieux qui la rendent criminelle, soit une morale par la suite déformée par Woyzeck, et ce dernier, entité la plus proche d'elle qui aurait pu la soulager de sa culpabilité, deviendra évidemment son bourreau, *pharmakon*⁶⁵ exemplaire : « The passages Marie reads in the Bible refer to Christ but, according to Wittkowski, also to Woyzeck, who should treat the “adulteress” the same way Christ does [...]. “For Marie everything depends on his [Woyzeck’s] coming like Christ and forgiving her »⁶⁶. Le spectre des troubles entre Marie et Woyzeck se complexifie en proposant que pour le soldat, sa femme était un *symptôme* de ses *propres* tourments plus facile à identifier et éliminer que les autres fondements de son geste meurtrier. Elle devient son échec le plus visible, le sien, et pourtant hors de lui : voulant posséder quelque chose, c'est dans cette relation qu'il se permet de croire qu'il a droit de vie ou de mort sur Marie, et son geste l'impose. Il va sans dire que ce droit fatal, que possède le

⁶³ Richards, *Georg Büchner's Woyzeck: A History of its Criticism*, 145.

⁶⁴ *W.*, III, 16 : 72.

⁶⁵ « [...] le *pharmakon* [est] ce qui, se donnant pour remède peut (se) corrompre en poison, ou ce qui se donnant pour poison peut s'avérer remède, peut apparaître après coup dans sa vérité de remède. L'«essence » du *pharmakon*, c'est que n'ayant pas d'essence stable, ni de caractère « propre », il n'est, en aucun sens de ce mot (métaphysique, physique, chimique, alchimique) une *substance* » : Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 144.

⁶⁶ Richards, *Georg Büchner's Woyzeck: A History of its Criticism*, 105.

Docteur, Woyzeck pouvait l'envier, et il était aussi celui le plus facile à acquérir. Ce n'est cependant pas le patient qui choisit son remède, et Woyzeck a joué tous les rôles. La violence avec laquelle il a confondu le remède et la justice, lui fait dire *après* le crime, croyant à la mort comme guérison ultime : « Est-ce que je ne t'ai pas blanchie maintenant »⁶⁷. Sa propre expérience de la maladie, la pathologisation de son quotidien par ceux qui le dominent, et l'instabilité croissante de ses repères moraux lui font imaginer pouvoir déterminer une loi qui permet de voir les preuves *après* le jugement : « Pourquoi as-tu un cordon rouge autour du cou? Chez qui, as-tu gagné ce collier, avec tes péchés? »⁶⁸. La mort de Marie, pensait-il, pourrait le guérir, ou au moins l'y aider. Sa difficulté à penser l'invisibilité de la preuve du péché de Marie parle aussi de la trajectoire, dans le cadre légal, de la maladie comme crime. Le cas réel du soldat Woyzeck, et le précédent judiciaire de son procès (voir p. 4) traitent justement du problème du corps malade, et de son opacité : il devint possible de croire une preuve sans la voir.

Entre les portes du passage : lieu de la définition

Si nous pouvons tenter une définition personnelle du malade, de la maladie, qui tentera de mettre ensemble les morceaux présentés jusqu'à maintenant, elle ressemblera à celle-ci : La maladie est une condition qui différentie un corps « normal » d'un corps « anormal », condition et norme nommée par une entité externe possédant le pouvoir de *reconnaître* la maladie, de la lire et l'interpréter correctement. Elle est invisible jusqu'à ses symptômes, demandant donc un *dévoilement*, une scène pour apparaître : espace à double tranchant. Elle est lieu de guérison possible, mais c'est aussi là que le malade est vulnérable au regard des personnes qui le placeront sur le *spectre* de la maladie, de celle qui se guérit éventuellement à celle qui trahit tout entier le

⁶⁷ *W.*, I, 19 : 37.

⁶⁸ *ibidem*.

malade, le rend dangereux jusque dans ses mots. En tout temps le malade est *porteur* (de...), *porte* vers un *Autre* qui n'est pas conditionnel de l'humain. Le malade devient malgré lui le responsable de cette porte ouverte. Le diagnostic permet de passer outre l'indicible encore derrière la « porte », derrière le discours du fou, derrière les gestes d'un malade. Le nom qui sera donné à la maladie sera insuffisant jusqu'à ce que la condition disparaisse, par la fermeture ou l'ouverture complète de la porte, par la remédiation ou la mort. Le malade est le « prisonnier du passage »⁶⁹ mais devient aussi le passage même vers la chose étrangère : au risque d'introduire la chose dans sa communauté, il ne peut s'y établir, doit voyager entre les lieux qui lui sont attribués, permis. La définition qui sera faite de la maladie dans le présent mémoire sera confirmée par les signes qui seront appelés ses symptômes, par sa mise en visibilité : c'est ainsi que les lieux de *représentation* de la maladie sont si importants pour valider les savoirs, et le pouvoir.

De la même manière qu'une porte, une ouverture, n'est pas en tant que telle *dangereuse* ou *bénéfique*, une personne n'est pas *intrinsèquement* malade (morale) ou guérisseuse : du moins n'y a-t-il pas de *raison* naturelle qui rendrait cette condition préalable à la vie. De la même manière qu'un remède obéit aux conditions de son utilisation, sa préservation, son environnement, et son lieu d'arrivée, l'ouverture obéira aux qualités lui étant attribuées et aux possibilités réelles de guérison. Du moment que l'ouverture est appelée une *blessure*, elle nécessite l'intervention, la performance répétée du symptôme jusqu'à la guérison, la visibilité de la blessure constituant l'élément central de la performance. Une blessure *fermée* n'appellera pas la même intervention, le même regard, ou les mêmes remèdes qu'une blessure encore

⁶⁹ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 22.

ouverte (le contraire serait difficile à justifier, sauf dans un contexte préventif, souvent un luxe). Cette performance du symptôme jusqu'à guérison est délimitée par les instances qui possèdent les « scènes du remède », et qui distingueront les conditions *souhaitables* du corps de ses dispositions dangereuses.

Représentations de l'exergue malade

Bien que la nature théâtrale ou médicale de la *performance* de la maladie fasse différer le but de sa monstration, l'association de ces deux types de scène d'adresse, en tant que domaines, n'ont pas toujours distingué leurs objectifs et leurs méthodes. La notion de catharsis est peut-être l'un des premiers trait d'union formel entre les discours médicaux et du drame : « [...] en représentant la pitié et la frayeur, [la représentation] réalise une épuration [catharsis] de ce genre d'émotions »⁷⁰. Son emploi par Aristote comme l'effet de la représentation théâtrale sur son public, consolide la dimension performative de la maladie comme processus intime *et* externe au corps. L'origine du terme grec lui-même, la *Katharsis*, peut aussi nous informer des qualités qui ont été reconnues à la représentation. La catharsis comme la « prescrit » Aristote permet de *remédier*, de manière organisée et normalisée, à des affects néfastes, de la même manière que les personnes indésirables d'un espace donné en étaient expropriés⁷¹.

La *Katharsis* lie la purification à la séparation et à la purge, tant dans le domaine religieux, politique que médical. En tant que remède, la *Katharsis* implique plus précisément l'idée de médecine homéopathique : il s'agit, avec la purgation, de guérir le mal par le mal. C'est d'ailleurs pour cela que tout *pharmakon* est poison autant que remède⁷².

⁷⁰ Aristote, *La poétique, texte, traduction, notes*, Dupont-Roc, R. & Lallot, J., Paris, Seuil, 1980, p. 53.

⁷¹ « L'adjectif *Katharos* associe la propreté matérielle, celle du corps et la pureté de l'âme morale ou religieuse. La *Katharsis* est l'action correspondant à "nettoyer, purifier, purger". Il a d'abord le sens religieux de "purification", et renvoie en particulier au rituel d'expulsion pratiqué à Athènes la veille des Thargélies. Il convenait de purifier la cité en expulsant des criminels, puis des boucs émissaires, selon le rituel du *pharmakos* » : Jean-Michel Vivès, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », *Recherches en psychanalyse*, vol. 1, no. 9 (2010), p. 9.

⁷² Vivès, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud », 9.

Le docteur et le dramaturge fournissent tous deux une sorte de remède dont le corps est et l'acteur, *et* la scène où se joue l'action du remède cathartique. Afin d'étudier comment le corps malade performe nécessairement publiquement ses symptômes, et comment le corps malade se définit *par* la performance, nous étudierons quelques liens historiques complémentaires entre les domaines médicaux et théâtraux et les instances où ils s'unissent.

L'idée de la catharsis, telle qu'utilisée par Aristote, nous informe de la mise en scène du remède (médical ou moral), de la nécessité de la performance pour offrir un traitement, et donc de la nécessité supplémentaire d'avoir un public pour que le corps soit nommé comme malade. Se met en place une opération de mise en visibilité de la maladie intangible que sont les émotions néfastes en jeu. Ces conditions créent un espace où peut se produire le corps mis au service du remède : espace permissif ou restrictif, selon les lieux et les époques.

La lèpre disparue, le lépreux effacé, ou presque, des mémoires, ces structures [d'exclusion] resteront. Dans les mêmes lieux souvent, les jeux de l'exclusion se retrouveront, étrangement semblables deux ou trois siècles plus tard. Pauvres, vagabonds, correctionnaires et « têtes aliénées » reprendront le rôle abandonné par le ladre, et nous verrons quel salut est attendu de cette exclusion [...]⁷³.

Seulement lorsqu'il n'y aura plus de mise en place d' « espaces différenciés » pour les malades y aura-t-il fin de la « chaîne de la maladie des maladies » dans laquelle l'hôpital comme espace isolé est un maillon qui reproduit la misère des malades⁷⁴. « En fait, le véritable héritage de la lèpre, [est] dans un phénomène fort complexe, et que la médecine mettra bien longtemps à s'approprier. Ce phénomène, c'est la folie »⁷⁵. La guérison elle-même est aussi associée, en Europe à l'époque classique que décrit Foucault, à un phénomène d'exclusion, à la

⁷³ Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, 16.

⁷⁴ Michel Foucault, « Naissance de la clinique » dans *Œuvres vol. 1*, Paris, Gallimard, 2015, p. 703.

⁷⁵ Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, 18.

stigmatisation qui fait suite au diagnostic premier. Que l'espace vers lequel la personne malade est exclue soit un terrain ou une institution fermée, ou que son domaine devienne celui des marges, des terres liminaires de la ville, souvent ces possibilités ont été réunies pour faire des corps malades des « prisonniers du passage »⁷⁶, dans les « coulisses » de la vérité et de la patrie. Socrate et Phèdre en font de même, s'éloignant de la ville, hors les murs, pour discuter de folie et en faire l'éloge.

Ainsi les réels corps malades furent mis en exergue de la vie en société, mais sur scène, et dans l'imaginaire Renaissant, les « fous » apparaissent régulièrement, dans leur *Nef*⁷⁷, voguant sans destination dans leur barque vouée à l'errance, de même qu'ils apparaissent comme sujets d'expérimentations volontaires : *La Lithotomie (ou Cure de la folie)* de Jérôme Bosch⁷⁸ représente un homme qui fait appel à des « spécialistes » (l'entonnoir à l'envers, sur la tête du chirurgien, symbolisant davantage la fraude que la connaissance) pour qu'on lui retire la « pierre de la folie ». La croyance populaire représentait la pierre, métaphore incarnée d'une folie proprement intangible, comme réel objet propre à l'anatomie des fous. Cette chirurgie de l'âme se déroule dans un lieu précisément liminaire : « The resulting image is a mirror that offers a reflection of folly and human madness, located in a rural world remote from that of the nobility and urban life, hence the setting in the countryside in an open landscape »⁷⁹. La scène mise en place fait écho à l'idée précédemment évoquée d'un diagnostic qui isole le corps malade de l'espace social « non-malade », et le voue aux marges, tout en le plaçant dans les arts à l'avant-

⁷⁶ Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, 22.

⁷⁷ Voir le tableau *La Nef des fous* de Jérôme Bosch : Annexe, figure 2.

⁷⁸ Voir le tableau en annexe, figure 3.

⁷⁹ Pilar Silva Maroto, [sans date], *Extracting the stone of madness*, [en ligne], <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-extracting-the-stone-of-madness/313db7a0-f9bf-49ad-a242-67e95b14c5a2>, consulté le 20 avril 2018.

scène en tant que sujet d'étude visuel et dramatique. Au théâtre⁸⁰, les fous jouent le rôle de parrésias tes en mettant à jour la tromperie par la tromperie, le faux par le faux. C'est par l'erreur que la parole du fou dit vrai, et ce qu'il présentait d'abord au public comme des symptômes de sa maladie, deviennent les *signes* d'un savoir qui peut être représenté, assimilable et récupéré au sein même du dispositif théâtral de la *fiction*, et ainsi révéler des vérités sociales, de sa communauté. Dans la dernière scène écrite par Büchner pour *Woyzeck*, Karl, « l'Idiot », s'exprime ainsi au retour du personnage principal du lac où il a lancé le couteau qu'il a utilisé pour le meurtre de Marie : « KARL, *tient l'enfant [de Woyzeck] sur ses genoux*. – Il est tombé dans l'eau, il est tombé dans l'eau, non, il est tombé dans l'eau »⁸¹. Les indices du crime du soldat sont dévoilés le plus directement par les personnages les plus marginaux. À l'auberge où se réfugie Woyzeck après l'attentat, à la scène 17 de la première ébauche c'est le « Fou » qui accuse indirectement Woyzeck de porter sur lui la trace de son attaque contre un humain, après que les autres clients ont remarqué le sang sur son bras : « FOU. Et alors le géant a dit : je sens, je sens, je sens la chair humaine »⁸². La nature cryptique, pour les autres personnages, des propos de Karl et du Fou, dévoile et confirme cependant, pour qui lit ou assiste à la pièce, la violence de l'acte perpétré par Woyzeck.

La scène (la toile, le théâtre, la poésie), est le lieu du rituel téléstique de performance publique de la maladie, et de l'invocation de son remède. La distance créée par le médium, ici

⁸⁰ « [Vers la fin du Moyen Âge] Si la folie entraîne chacun dans un aveuglement où il se perd, le fou, au contraire, rappelle à chacun sa vérité; dans la comédie où chacun trompe les autres et se dupe lui-même, il est la comédie au second degré, la tromperie de la tromperie; il dit dans son langage de niais, qui n'a pas de figure de raison, les paroles de raison qui dénouent, dans le comique, la comédie : il dit l'amour aux amoureux, la vérité de la vie aux jeunes gens, la médiocre réalité des choses aux orgueilleux, aux insolents et aux menteurs » : Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, 25.

⁸¹ *W.*, IV, 2 : 76.

⁸² *W.*, I, 17 : 36.

artistique, grâce à divers supports, permet au public d’approcher, regarder, et peut-être penser la maladie sans craindre la contagion, même celle du discours du fou, contenu dans le personnage. Puis dans cette distance, ce nouvel espace de savoir, la folie devient précieuse.

Patient et patience : conditions de la scène de l’attention

C’est donc exposé que le malade devient utile, lorsqu’il devient sujet de recherche *et* forme de divertissement, entre autres dans le dispositif scénique qu’est le théâtre anatomique de la Renaissance : « [...] illness was a public affair in early modern Europe; anatomy theatres and the popular exhibitions of the insane in Bethlem (« Bedlam ») hospital were the most overt manifestations of disease’s social face »⁸³. C’est une période où maladie et mort sont exposées, se voient rendues accessible dans l’espace visible, solide, l’espace restreint mais profond du corps humain⁸⁴. En outre, les exécutions publiques, comme celle de Johann Christian Woyzeck (voir p. 4), en plus de fournir les corps criminels qui serviraient aux dissections courues, devenaient occasions festives pour la ville qui l’organisait⁸⁵.

Lorsque de Heusch insiste sur les limites de l’enquête anthropologique⁸⁶, il fait référence à l’indicible de l’expérience de laquelle on peut être témoin mais qui n’est ni vu, vécu, ni transmissible par le médium par lequel la transe est rapportée – j’insiste moi-même sur ce point pour établir mon accord et ma conscience de ces conditions de transmission de la possession, et pour d’autres raisons. Il m’apparaît que le « saut » interprétatif qui doit être effectué par le témoin d’une transe est semblable à celui, dans les relations actuelles et passées entre soignant

⁸³ Stanton B. Garner Jr., « Introduction: Is There a Doctor in the House? Medicine and the Making of Modern Drama ». *Modern Drama*, vol. 51, no. 3 (2008): p. 315.

⁸⁴ Foucault, cité dans : Garner, « Introduction: Is There a Doctor in the House? », 316.

⁸⁵ *ibid.*, 312.

⁸⁶ de Heusch, *La transe et ses entours*, 28.

et patient, que doit faire la personne qui a le pouvoir de guérir l'autre. Ce n'est pas un hasard si les chamans, guérisseurs, chez les peuples qu'a pu observer de Heusch, ont le rôle de faire avec l'invisible, de le traiter, et qu'il y a effectivement un *effet* du rituel. La relation de confiance permet d'établir, de mieux connaître le trouble à guérir, l'esprit à « extirper ».

L'espace doit faire place, présenter les conditions de cette confiance, pour qu'éventuellement le remède puisse être imaginé : « Écoute-moi donc en silence; car ce lieu a quelque chose de divin, et si les nymphes qui l'habitent me causaient dans la suite de mon discours quelque transport frénétique, il ne faudrait pas t'en étonner. Déjà me voici monté au ton du dithyrambe »⁸⁷. Ce lieu différencié parle de *l'écart* demandé par la maladie, la folie, qui insuffle des données inconnues à la pensée et au mouvements du corps, écart symptomatique demandant un type d'attention qui « fait avec » ce saut interprétatif nécessaire. Le « Écoute-moi » de Socrate à Phèdre établit les conditions d'attention permettant d'évoquer au moins la présence de l'indicible, pour ne pas le pathologiser. « [...] il s'agit de savoir non seulement entendre ce qui était apparemment muet, mais aussi comprendre comment certaines voix ont été rendues inaudibles afin de mieux rétablir un juste partage des énonciations »⁸⁸.

L'espace réservé au remède est ainsi, comme celui de la maladie, celui de l'exergue, à l'écart. La scène du rétablissement, malgré son caractère nécessairement visible et public, différencie d'emblée le lieu possible de la guérison de celui du quotidien d'un corps à la constitution et disposition « normale ». La séparation du corps malade de son homologue guérisseur opère la séparation des pouvoirs qui déplace les dons téléstiques, du corps possédé

⁸⁷ Platon, *Phèdre*, 28.

⁸⁸ Méchoulan, *Lire avec soin*, 25.

de maladie, autrefois le même personnage dans le rituel cathartique, vers la personne qui possédera les outils pour lire le trouble et en proposer une interprétation convenable. La scène du rituel téléstique brouillait la distinction entre le malade et le praticien, la *possession* agissant comme liant entre la maladie et le savoir. Par après, le savoir, et donc le traitement des symptômes, est extériorisé, créant les outils de guérison – objets pouvant dès lors être, entre autres, appropriés par les détenteurs de l'autorité nécessaire pour diagnostiquer, que les outils soient matériels ou non, comme le personnage du Docteur le prouve à chaque réplique. Le *patient* apparaît, soumis aux outils et ceux qui les agitent, avec ce que cela peut impliquer d'attente, de désœuvrement, d'angoisse : « (Celui, celle) qui subit, qui est passif. [...] [P. oppos. à celui qui agit] L'être ou la chose qui subit l'action (le procès). (Celui, celle) qui subit un châtiment, qui affronte une épreuve pénible. Malade; (celui, celle) qui subit ou va subir un examen médical ou une opération chirurgicale »⁸⁹. Le *regard* du patient, du malade, sur son propre corps, ne vaut plus autant que celui de la personne qui guérit. Le traitement des symptômes est rendu de façon sensible par la performance du rituel thérapeutique, par le moyen des outils acquis pour remédier au trouble, le langage faisant partie de ces outils, comme Socrate le rappelait à Phèdre (voir p. 22). La hiérarchie des folies, plus ou moins bienfaitrices et dignes, puis avec le temps, leur relégation au domaine des syndromes, est un changement en termes d'utilisation du langage : peut-être, donc, en termes de pouvoir associé au *droit* d'utiliser ces mots, au droit de prétendre les connaître. « Diagnostic reliability isn't an abstract issue: If doctors can't agree on what ails their patients, there is no way they can provide proper treatment. When there's no relationship between diagnosis and cure, a mislabeled patient is bound to be a

⁸⁹ Définition du terme « Patient » tirée du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/patient>.

mistreated patient »⁹⁰. La responsabilité qui incombe aux *agents* du remède, en opposition aux patients, est donc en partie celle de faire obéir le langage aux symptômes. Cependant l'on assiste parfois au contraire, le corps devenant le terrain d'étude des détenteurs de la nomenclature médicale.

DOCTEUR. – Hm, bouffi, gras, cou épais, constitution apoplectique. Oui Monsieur le Capitaine Vous pouvez attraper une apoplexia cerebialis, <à droite> Vous pouvez peut-être seulement l'avoir d'un seul côté, et alors être paralysé de ce côté, ou bien vous pouvez dans le meilleur des cas devenir paralysé du cerveau et continuer simplement à végéter, voilà à peu près vos perspectives pour les 4 semaines à venir. D'ailleurs je puis vous assurer, que vous ferez un cas des plus intéressants et si Dieu veut, que Votre langue soit en partie paralysée, nous ferons les expériences les plus immortelles.

CAPITAINE. – Monsieur le Docteur ne m'effrayez pas, on a vu des gens mourir de frayeur, de pure et simple frayeur⁹¹.

Le Docteur de chez Büchner manie les mots comme des flèches, émettant à distance un diagnostic comme un archer, sans jamais atteindre sa cible, ou toucher le corps, mais assénant à son patient une mort possible dans chacune de ses phrases : l'effet du mauvais diagnostic résultant peut-être en la même finalité. Le regard et le diagnostic du médecin, par le biais du langage dont il peut disposer comme outil, dépasse le Capitaine d'une compréhension intime de ses symptômes.

Revenant vers le littéraire, dans le cas de la lecture, l'interprétation d'un texte est également reléguée à un parti tiers, extérieur au livre. Le lectorat remplit ce rôle, possédant les outils herméneutiques qui accorderont au texte le privilège d'être lu et « transféré » (si nous poursuivons la métaphore du texte « blessé », malade (voir p. 3), pris en charge par la personne, le groupe théoriquement responsable de le rendre intelligible. « Ce sont des tentatives de déchiffrer une sorte de symboles d'écriture devenus presque illisibles. Personne ne doute qu'il

⁹⁰ van der Kolk, *The Body Keeps the Score*, 167.

⁹¹ *W.*, III, 9 : 66.

y a là quelque chose. On doit peser, deviner, compléter beaucoup de choses et l'on finira par lire et par entendre – et peut-être comme il faut »⁹². La visibilité renouvelée du texte, implicite à son transfert vers un nouvel espace de lecture possible, est le premier privilège d'un document lu, et le transfert d'autorité passant de l'interprète au texte peut garantir une vie de plus aux symboles « presque illisibles ». Dans son ouvrage *Lire avec soin*, publié en 2017, Éric Méchoulan décline les pratiques de l'attention, du soin, du *care*, qui vu leurs origines dans la sociabilité des êtres humains, s'appliquent également aux objets qui rendent cette sociabilité possible, nos outils, et moyens d'expression :

[...] comme le souligne, de son côté, Joan Tronto, le soin « ne se limite pas aux interactions que les humains ont avec les autres. Nous y incluons la possibilité que le soin s'applique non seulement aux autres, mais aussi à des objets et à l'environnement ». [...] À partir du moment où l'on pense les êtres, avant tout, comme des nœuds de relations, les objets produits font partie eux aussi du monde des relations : même immobiles et soumis aux regards, ils constituent autant d'actions au sein des vivants⁹³.

C'est ainsi que corps et texte peuvent recevoir les mêmes soins, malgré leurs différences constitutives fondamentales, et donc partager des conditions d'attention. Cette « tension de l'esprit vers un objet⁹⁴ » fait montre d'une volonté supplémentaire d'interprétation de la part de l'humain, tension impliquant la patience de résoudre le savoir de l'objet, ou garder la trace de cette tension, tout simplement. Hans Georg Gadamer s'exprime ainsi, par rapport à la lecture de poèmes contemporains :

Aucun savoir privé ou éphémère n'est nécessaire. Il faut même, quand on le possède, en faire abstraction et ne penser que ce que le poème sait. Mais de son côté, le poème veut que l'on sache, découvre et apprenne tout ce qu'il sait, il veut qu'on en fasse l'expérience et que dorénavant on ne l'oublie jamais⁹⁵.

⁹² Hans-Georg Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu? Commentaire de Cristaux de soufflé de Paul Celan*, trad. de l'allemand par Elfie Poulain, Arles, Actes Sud, 1987, p. 9.

⁹³ Méchoulan, *Lire avec soin*, 28.

⁹⁴ Définition du terme « Attention » tirée du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/attention>.

⁹⁵ Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu?*, 135.

Le soin ne peut pas seulement être octroyé aux blessures qui *parlent*⁹⁶, qui sont visibles et peuvent raconter leur histoire, car comme les objets, livres, qui sont les *patients* obligés de l'interprétation, il est des troubles ou simplement des images, comme dans un poème, qui demandent d'abord à être lus dans le domaine de l'indicible.

J'ai décidé d'insister sur la nécessité de la performance de ces conditions de soin *et* des conditions de la maladie, donc, que ce soient des symptômes ou des signes textuels, en les situant toujours sur une *scène*. Où pouvons-nous situer cette scène, non celle où l'on exhibe le corps guéri, le texte interprété, mais celle où *a lieu* la guérison? Car elle doit être visible, performée, pour que soient établis un *avant* et un *après* de la maladie, de la lecture. Si notre but est donc de trouver le lieu, une modalité de lecture qui permette de penser au moins la possibilité visible de cette guérison, nous avançons que c'est le corps même, le corps malade ou le corps du texte, qui constitue la scène où est performé le remède.

La multiplicité d'exemples que nous avons invoqués et surtout rapidement évoqués sert à conceptualiser la « scène », celle que représente le corps ou le texte malade tenu à la performance dans des cadres divers. Étant donné la nature théorique de l'expression, nous avons tenté de l'utiliser comme outil d'analyse qui pourrait mettre en valeur sa portée proprement interdisciplinaire : propre à étudier des phénomènes se trouvant sur l'échelle du purement

⁹⁶ La métaphore d'une blessure possédant la voix peut servir aussi à décrire les effets d'une blessure que l'on ne voit plus, et donc d'une douleur qui devra se passer de la *vue* pour être comprise: « "The most moving poetic picture of a fate such as this," Freud writes, "can be found in the story told by Tasso in his romantic epic *Gerusalemme Liberata*": Its hero, Tancred, unwittingly kills his beloved Clorinda in a duel while she is disguised in the armour of an enemy knight. After her burial he makes his way into a strange magic forest which strikes the Crusaders' army with terror. He slashes with his sword at a tall tree; but blood streams from the cut and the voice of Clorinda, whose soul is imprisoned in the tree, is heard complaining that he has wounded his beloved once again. The actions of Tancred, wounding his beloved in a battle and then, unknowingly, seemingly by chance, wounding her again, evocatively represent in Freud's text the way that the experience of a trauma repeats itself, exactly and unremittingly, through the unknowing acts of the survivor and against his very will » : Cathy Caruth, *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 2.

physique au métaphorique, du visible à l'invisible. De penser pouvoir promettre par cette image, outil d'interprétation, une sorte de remède serait d'assumer que le texte en avait besoin, que j'ai compris sa blessure, ce que mon analyse ne tentera pas de prouver. La filiation proposée par les exemples ne vise pas à fournir une interprétation prescriptive des instances étudiées de rencontre entre registres médicaux et théâtraux, mais à y questionner les ressemblances pour fournir un cadre d'analyse, une « scène d'adresse⁹⁷ » propre à faire parler les exemples pour mener jusqu'à celui qui conclura notre recherche, soit le cas de la pièce de Büchner.

Le « lieu » créé sera construit pour s'adapter aux particularités de lecture demandées par la pièce incomplète, dans sa forme et ses langages, mais également construit pour s'adapter au rôle du public (du texte, de la pièce) que je tente de mettre en lumière tout à la fois. À ce propos, Georges Felten décrit ainsi le dispositif interprétatif mis en place par *Woyzeck*, la question du regard et de son autorité étant nécessaire au texte et à la représentation de la pièce, parce qu'elle permet d'identifier les pouvoirs en jeu :

Mais il nous semble qu'il y va aussi [...] de la question de savoir dans quelle mesure les spectateurs sont eux-mêmes partie intégrante des mécanismes disciplinaires montrés sur scène. [...] De même qu'il y a une pointe d'esthétisme dans le regard disciplinaire du médecin [...] de même, suggère la pièce, le regard esthétique de nous autres spectateurs, n'est pas complètement désintéressé. C'est le dispositif théâtral dans son ensemble qui est alors en jeu⁹⁸.

Avant d'arriver à l'étude rapprochée du cas de *Woyzeck*, nous tenterons dans le prochain chapitre de circonscrire l'idée du « corps malade comme scène », en explorant les nuances de la notion, et tentant de lui être un public généreux.

⁹⁷ « [La scène d'adresse] repose sur l'efficacité du visible, le discours étant là comme ce qui organise dramatiquement l'exemplarité et en même temps la montre dans sa valeur édifiante » : Anne Chamayou, « La question de la destination : considérations théoriques », dans Hélène Merlin, *Éloge de l'adresse : actes du colloque de l'université d'Artois, 02-03 avril 1998*, Arras, Artois Presses Université, 2000, p. 154.

⁹⁸ Felten, « Comme une toile d'araignée : Régimes du regards dans **Woyzeck* », 8.

2. *Sur le corps malade comme scène*

Présences du corps : situer le médium

De lui vient le pouvoir de la décision du premier déplacement (tourner la tête, s'asseoir plus confortablement), transport de soi pour exercer son regard sur les signes du monde environnant. Le corps nous offre d'emblée plusieurs possibles quant aux *postures* de lecture : « La lecture, ce serait le geste du corps (car bien entendu on lit avec un corps) qui d'un même mouvement pose et pervertit un ordre [...]»⁹⁹. Ainsi le corps se situe au sein de cet ordre, adoptant le rôle de public, ajoutant une possible voix au devenir du texte lu, et dès lors acceptant également un rôle d'agent de désordre: ce de quoi le terme *interprète*¹⁰⁰, littéraire ou de manière plus générale, témoigne aisément. Le pouvoir conféré par cette position (au moins) double, interne et externe à *l'ordre* « posé et perversi », peut se voir utilisé dans des sphères variables : pour le plaisir de *se voir jouer* ces différents rôles, ou afin d'accéder à des scènes de la taille du monde.

On voit de toute façon que la lecture est devenue cette manière fondamentale d'accéder aux autres dans la vie civile et aux principes mêmes de l'humanité en général par l'examen attentif et stratégique de soi-même. La figure politique de la lecture semble alors la vouer à la multiplicité anonyme du peuple déchiffré par le souverain – ou par le philosophe. Chacun peut se servir de la lecture de soi pour mieux lire ses proches (*his acquaintance*), mais souverain et philosophe, de leur côté, semblent s'élever dans l'ordre de l'universel : ils sont censés lire l'humanité même. Cet abus de pouvoir a marqué les conceptions de la modernité occidentale jusqu'à aujourd'hui.¹⁰¹

⁹⁹ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 2015, p. 40.

¹⁰⁰ Qui interprète : qui performe comme les comédiens, qui lit et commente comme le public.

¹⁰¹ Méchoulan, *Lire avec soin*, 22.

Les déplacements de l'interprète, dans le règne intellectuel, par des mouvements de pensée auxquels elle ou lui seul a accès, ou des mouvements dans un lieu, un espace, où il possède le droit de se déplacer, composent une performance dont le médium est d'abord le corps.

Si son corps est le premier des médias de l'humain, il est effectivement la condition préalable d'une médiation de savoirs, et dont la fonction de médium a parfois été confondue avec la chose que le corps révèle. La confusion du public qui accède à cette médiation comme révélation, par les apparences de la performance, peut bénéficier la personne qui offre son corps comme médium, en venant valider le discours et le savoir transmis, ou cette confusion peut détruire le sens des signes communiqués. L'amalgame entre le médium et la chose médiée opère, par exemple, de la même façon que les comédiens peuvent être associés au rôle qu'ils incarnent, ou que pour un public occidental, les occurrences de la transe divine que rapportent l'anthropologue Luc de Heusch et les gestes ne peuvent sembler ne communiquer que des symptômes d'hystérie¹⁰² : cependant les effets opposés de l'interprétation de ces performances viendront circonscrire le type de médiation *permis* par le corps. Les parallèles entre les différentes scènes sur lesquelles ont lieu les pratiques théâtrales et les rites de possession sont toutefois éloquents :

Ces personnages fantomatiques [les divinités prenant possession des corps] ne font que passer parmi les hommes – quelques minutes, quelques heures, le temps d'une cérémonie. Ils s'évanouiront bientôt, rendant à leur réalité humaine le corps pantelant des adeptes, alors que les acteurs professionnels s'adonnent à l'art du simulacre en conservant la maîtrise d'un jeu identificatoire dans notre propre civilisation.¹⁰³

¹⁰² de Heusch, *La transe et ses entours*, 67.

¹⁰³ de Heusch, *ibid.*, 82.

Il est d'autres lieux où est acceptée la performance *professionnelle* d'une parole venue d'ailleurs, processus de médiation du savoir nécessaire à ceux qui y participent. Ehrenreich et English évoquent la séparation des rôles passifs et actifs dans le domaine de la santé aujourd'hui, les infirmières ne pouvant espérer finalement que de bien transmettre ou d'exécuter les ordres du médecin, qui lui peut prendre le rôle de *l'interprète*, celui qui comprend, a accès, et donc a le devoir d'incarner un savoir supérieur: « Lorsqu'on nous laisse participer au processus de guérison, ce n'est qu'en tant qu'infirmière. [...] Il [le médecin] est le grand manitou, en contact avec un monde inconnu et d'une complexité toute mystique, le monde de la science, qui, nous a-t-on dit, n'est pas à notre portée »¹⁰⁴. Dans ce cas-ci, lorsque la confusion s'opère systématiquement entre le savoir révélé et le corps comme médium de ce savoir, la guérison est donc attribuée au docteur, qui peut ensuite facilement accepter les privilèges d'un personnage construit pour reproduire un savoir qui le maintient en position de pouvoir. La scène sur laquelle il opère est faite pour lui. Les responsabilités et privilèges qui viennent avec ce rôle sont immenses vu la possibilité de déterminer « qui vivra et qui mourra, qui est fertile et qui est stérile, qui est « fou » et qui est sain d'esprit »¹⁰⁵.

Büchner esquisse un personnage de Docteur qui exploite ce devoir, se plaisant à user du diagnostic comme d'une arme, immunisé des critiques ou des objections, étant le seul personnage pouvant l'émettre. Que ce soit dans la rue en compagnie du Capitaine, ou dans son cabinet avec Woyzeck, son rôle déborde consciemment de l'espace dans lequel son autorité devrait avoir effet.

DOCTEUR. – Woyzeck! Il va aller à la maison de fous, il a une belle idée fixe, une délicieuse *alienatio mentis*. Qu'Il me regard, qu'est-ce qu'il doit faire. Manger des pois, puis manger du mouton, astiquer Son fusil. Il sait tout cela et au milieu de cela les idées fixes, [...] c'est bien Woyzeck, il aura une gratification d'un

¹⁰⁴ Ehrenreich et English, *Sorcières, sages-femmes et infirmières*, 6.

¹⁰⁵ Ehrenreich et English, *ibid.*, 8.

groschen par semaine, ma théorie, ma nouvelle théorie, [...], audacieux, éternellement jeune. Woyzeck, je deviens immortel. Qu'Il montre Son pouls! il faut que je lui prenne le pouls matin et soir¹⁰⁶.

La confluence entre les remèdes alimentaires et les obligations militaires de Woyzeck au sein de la même prescription est un premier signe de l'abus du rôle d'interprète du Docteur, et l'enthousiasme devant la maladie de son patient pouvant lui être profitable, un indice évident d'une lecture qui *demande* à pouvoir non seulement interpréter, mais également *faire apparaître* ce qu'elle voudrait décrire par le diagnostic. Le futur du soldat Woyzeck, lecteur du monde et socialement asservi, se retrouve en partie entre les mains de son « guérisseur », qui en s'attribuant lui-même le rôle normalement divin de connaître les limites d'une vie, s'assure d'avoir les réponses aux troubles de ses patients. Le *pouvoir* octroyé au médecin dans et hors du texte, qui lui est essentiel afin de continuer à justifier ses avantages par rapport aux autres « protagonistes » du processus de guérison en contexte médical, lui permet de garder en place et en divers lieux le simulacre de l'adéquation de l'acteur sur scène avec son personnage, comme un comédien qui garderait son rôle après la fin de la représentation.

Au théâtre, la réalité du corps des acteurs est toujours prise entre leur actualité radicale – leur présence à eux-mêmes et au public – et entre la fiction à laquelle ils doivent se subordonner pour la faire voir¹⁰⁷. Le jeu même des acteurs est informé des théories qui leur sont contemporaines sur la possible adéquation entre condition somatique¹⁰⁸ et psychique : « The humoral system of health, illness and personality that formed the cornerstone of Galen's medical theory influenced dramatic characterization on the Greek, Roman and Elizabethan and Jacobean

¹⁰⁶ *W.*, II, 6 : 48.

¹⁰⁷ Garner Jr., "Introduction: Is There a Doctor in the House? Medicine and the Making of Modern Drama." *Modern Drama*, vol. 51, no. 3 (2008): p. 319.

¹⁰⁸ « [P. oppos. à psychique] Qui concerne le corps; qui est organique, qui provient de causes physiques ». (Définition du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/somatique>)

stages »¹⁰⁹. Le regard médical qui s'institue par un diagnostic antérieur à la performance devient partagé par le public, qui peut ainsi faire une analyse littéraire et médicale des signes et symptômes mis en scène, sur la base de ces théories dont il a connaissance. Aussi les humeurs comme point de référence moral et médical étaient-elles intégrées à la vie sociale en ce que les individus *performaient* leur état mental et physique grâce aux « types » créés par la théorie des humeurs¹¹⁰ : c'est par les mouvements, les expressions, l'apparence, la disposition du corps et des comportements spécifiques que l'on se reconnaissait parmi les types d'humeurs, et que l'on pouvait reconnaître ses contemporains. Le paradigme microbien modifiera la structure métaphorique du corps malade en ce que sa performance se joue sur une scène réellement invisible¹¹¹, et dont la représentation publique des symptômes ne peut plus correspondre à une adéquation avec sa nature.

Des scènes parallèles de la maladie : leurs droits et leurs décors

À la lumière des diverses formes de « scènes » que peut incarner et devenir le corps malade, nous aimerions tenter d'en synthétiser les éléments essentiels. Lorsque Woyzeck dit : « O, ça devrait se voir : ça devrait pouvoir se prendre avec les poings »¹¹², alors qu'il tente de voir apparaître sur Marie le péché qu'il la soupçonne d'avoir commis, nous pouvons l'ancrer dans une longue lignée d'expérimentation et de réflexion sur la nécessité de monstration de la maladie *par* le corps, donc une instance de l'imperfection de ce médium comme scène, et aussi comme signe d'une réflexion, nécessairement, sur la nature et la portée de ce que devrait ou pourrait être un remède.

¹⁰⁹ Garner Jr., *ibid.*, 312.

¹¹⁰ Garner Jr., *ibid.*, 315.

¹¹¹ Garner Jr., *ibid.*, 316.

¹¹² *W.*, III, 7 : 63.

Le corps est une scène d'enjeux et de jeux de pouvoir en ce que son public, les personnes et personnages qui ont *droit de regard* sur lui (ou qui simplement le regardent) gagnent dans cet échange la *possibilité* d'émettre un jugement à son propos qui puisse changer ses configurations, ses droits. Lorsque ce droit est revendiqué par le corps lui-même, dans le contexte d'une lecture *de soi*, par exemple, la reconfiguration de l'espace (interne et externe) qui lui est alloué peut être aussi simple que le « supplément de sens »¹¹³ intime inhérent à la lecture qui s'imprime dans le corps même, « dont ni le dictionnaire ni la grammaire ne peuvent rendre compte »¹¹⁴. De la part de qui veut pouvoir observer ce phénomène chez l'autre, c'est un type d'attention, de lecture particulière qui sera requise afin d'accéder à ce lieu du langage, où le sens se déploie en-dehors des jeux de pouvoirs qui circonscrivent, délimitent, empêchent le corps de posséder ce supplément de savoir.

Il est, cependant, possible de comprendre la lecture des autres comme une interprétation faite avec attention, avec soin, avec « care », [...] sans pour autant la vouer à une politique du contrôle et à un gouvernement de l'humanité en général, sans pour autant sacrifier les singularités, ni même des « publics », à des généralités administratives. Contre une morale universaliste ou un gouvernement produit au nom de l'humanité (mais en fonction d'intérêts dont on peut imaginer qu'ils demeurent ceux de particuliers placés en position de pouvoir), l'insistance sur le care suppose la mise en valeur de relations plurielles à partir de contextes singuliers¹¹⁵.

J'aimerais associer les « contextes singuliers » en question (qui permettent de situer, délimiter, créer un espace sécuritaire où offrir une attention, le soin) avec l'idée de la *scène* : comme nécessaire lieu de relations, donc de jeu – de pouvoir, entre des rôles choisis au sein d'une procédure de guérison, etc. La scène sur laquelle se produit l'opération de soin se décline en des dimensions diverses, qui à leur tour configurent les relations possibles dans leur espace. Le

¹¹³ Barthes, *Le bruissement de la langue*, 35.

¹¹⁴ Barthes, *ibid.*, 35.

¹¹⁵ Méchoulan, *Lire avec soin*, 23.

cabinet du médecin, les salles d'attente, les lieux de parole possible sur les maladies, et donc également les médiums qui en gardent des traces. Les lignes téléphoniques d'aide, les témoignages de nos proches, les articles. En toute scène s'opère une traduction entre l'idée « maladie », et l'idée de sa fin.

Ce qui lie réellement toutes ces scènes évoquées, est l'idée de la scène comme *métaphore* des lieux de la maladie comme processus d'abord, et par glissement, comme performance : reproduction de rôles associés à la guérison, avec ce que cela implique de question d'autorité et de *jeu* possible, performance inévitable des symptômes devant se rendre visibles pour attirer le remède, à tout le moins par le langage, etc. La scène permet d'évoquer un décor, un environnement dans lequel se développe ou non un trouble, des accessoires ou des outils propres au lieu en question – les conditions externes au corps malade. En nommant les différentes instances de la maladie par cette métaphore de la scène, il devient envisageable de lier et de comparer les gestes qui *font partie* du processus de la maladie et de la guérison, mais qui se trouvent dans des espaces et temps différents. Des gestes joués et rejoués, auxquels les patientEs peuvent s'attendre en étant pathologisé. Il faut comparer les manières de guérir, les droits du corps dans les multiples milieux où il peut se déplacer (ou non). Le corps est le terrain d'étude et d'intervention *premier* de la recherche, du traitement, le terrain de la traduction, donc, entre les idées. Il est le médium où elles se confrontent au moment de leur *apparition* : comme symptômes, comme remèdes, ne se rencontrant pas toujours. Le corps (malade) « comme scène » est donc la métaphore qui pourra se déplacer à travers les autres images de la scène de la pathologie, dont la présence, dans le processus d'une maladie, est récurrente et immanquable.

Mais avant de devenir le lieu de travail des guérisseurs, le corps malade est la scène de la maladie elle-même, le prélude et le parallèle de la guérison. J'aimerais situer *les scènes* de la maladie qui se répondent, sont animées en simultanées, comme autant de niveaux d'action de la maladie, des manières variées d'imager le processus, pour mieux en imaginer les *acteurs* et les décors possibles – l'amplitude de ses représentations. Le fait de pouvoir nommer et montrer ses diverses apparences, dont celles encore invisibles, pour soi et autrui par le moyen d'une lecture *attentive* permettant le soin, dépendra de la scène choisie ou construite pour répondre aux besoins du corps *pathologique*¹¹⁶.

Si la tâche morale essentielle est cette façon de se soucier des autres, le contexte dans lequel prennent place les demandes conflictuelles devient un facteur important pour déterminer l'acte moral correct. Recourir à des principes universels abstraits, c'est se mettre hors du réseau des relations humaines¹¹⁷.

Les hiérarchies entre les malades ne purent que se fonder sur les « principes universels abstraits » qui définissent, finalement, la *pathologie* : d'où, encore, l'utilité des marges, des marginaliséEs. Peut-être l'utopie de l'universel put-t-elle donner l'impression que le seul semblant d'équilibre possible se trouverait *dans* le contexte d'exclusion, dans la binarité de l'extérieur et de l'intérieur de la raison (et de la folie), mais le « réseau des relations humaines », lorsque lu, révèle des lieux d'échange qui perturberont inévitablement le contexte, la grande scène qui cache celles qui opèrent *sans* l'exclusion de ses principes, personnages « conflictuels »¹¹⁸, de son espace.

¹¹⁶ « Relatif à la maladie, qui est dû à une maladie ». (Définition du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/pathologique>)

¹¹⁷ Joan Tronto cité dans Méchoulan, *Lire avec soin*, 23.

¹¹⁸ La nécessité de l'exclusion, même au sein des scènes cachées, peut toutefois garantir la sécurité des personnes marginalisées – car il est bien question de corps, donc de groupes. Je nomme « personnages conflictuels » ceux qui ne sont pas reconnus comme pouvant participer à la définition des « principes universels abstraits », et qui donc peuvent avoir le besoin de créer une « scène » leur appartenant, où leur représentation sera honorée : vue et entendue, acceptée comme savoir. Afin de pouvoir conserver la sécurité nécessaire à cette *apparition* du corps sur une scène, une « contre-exclusion » peut devoir être mise en place afin de remédier aux oppressions d'un lieu

Le corps et ses entours : écosystème de la maladie

Le corps comme scène implique un environnement à ladite scène, vu la nature publique du lieu. Le corps et son milieu seront donc indivisibles si l'on veut établir le mode de fonctionnement du corps, la manière avec laquelle il est possible d'interagir avec la scène, et la manière avec laquelle cette interaction précède notre réflexion. Évidemment, lorsqu'il est question d'*expression* intentionnelle, il va sans dire que la personne qui s'exprime considère en avance un lieu, ou plusieurs lieux, où la chose exprimée trouvera refuge. Mais même lorsque le corps simplement se déplace, ses gestes parlent de l'espace alloué pour se déplacer, il y a une conversation en cours. La vitesse de la marche (ou la course), notamment, parle du droit accordé au corps de respecter un rythme personnel ou imposé : « CAPITAINE. [...] Va maintenant et ne cours pas comme ça : lentement, bien lentement tout le long de la rue »¹¹⁹. La manière dont le corps occupe l'espace alloué révèle quels gestes sont permis dans *ce milieu*, ou dans les milieux dans lesquels le corps fonctionne normalement¹²⁰. Comment dès lors désunir le corps de son espace, la scène du public? *L'écosystème*¹²¹ qui se crée offre l'espace pour faire intervenir les données qui apparaissent lors d'une performance.

Si, chez une personne malade hypothétique, ses symptômes répondent à l'environnement, si l'environnement reflète¹²² les symptômes, la personne est donc en position de privilège, en ce

adjacent. Voir la définition de « safe space » par le dictionnaire Merriam-Webster : « a place [...] intended to be free of bias, conflict, criticism, or potentially threatening actions, ideas, or conversations ». En ligne. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/safe%20space>

¹¹⁹ *W.* III, 5 : 61.

¹²⁰ Les exemples tirés des représentations de *Woyzeck* et de *Wozzeck* dont il sera question dans le chapitre suivant (voir p. 90) illustrent les droits différents accordés par la mise en scène aux mêmes personnages. Le bruit des pas, par exemple, omniprésent dans la mise en scène de Brigitte Haentjens à l'Usine C (Montréal), est un indice, par ses variations pendant la pièce, des dynamiques sociales et intimes en jeu.

¹²¹ « Ensemble formé par une communauté d'êtres vivants, animaux et végétaux, et par le milieu dans lequel ils vivent » (Définition du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/%C3%A9cosyst%C3%A8me>)

¹²² Au sens où les symptômes et l'environnement du corps malade concordent dans le cadre d'une recherche de cause à effet entre la maladie et son milieu.

que ses symptômes pourront être attribués à ce qui est reconnu dans l'environnement, ou à ce qui reflète ce qu'une majorité de personnes peut avoir comme symptômes similaires. Les symptômes *correspondent* à ce qui est reconnu, à ce qui est *déjà visible*. Et si les symptômes répondent à *plus d'un* environnement ou bien à un environnement invisible? Dans le cas d'un traumatisme, par exemple, les souvenirs et les réactions du système nerveux, les sensations emmagasinées du moment du trauma, reproduisent physiquement les conditions dans lesquelles le corps se trouvait précédemment :

When people relive an ordinary event, they do not also relive the physical sensations, emotions, images, smells, or sounds associated with that event. In contrast, when people fully recall their traumas, they “have” the experience: They are engulfed by the sensory or emotional elements of the past. ¹²³.

Du point de vue de qui ne voit que les symptômes des rappels du trauma, ils ne référeront probablement à rien de l'environnement où se rejoue le souvenir et ses effets. Si les symptômes et l'environnement ne se reflètent pas, c'est que l'on a affaire à une donnée invisibilisée. Cela peut être : une partie de l'environnement qui est cachée. Dans *Woyzeck* le lectorat, plus que les personnages, a accès à certains de ces lieux invisibilisés où sont révélées par exemple les conditions de travail des classes ouvrières, la violence des forces de l'état contre sa population, violences ciblées et générales, la violence domestique dans le domaine *privé* – et leurs effets. Les abus envers Marie de la part de Woyzeck, et du Tambour-Major, sont toujours dissimulés, de par la volonté de ceux qui profitent d'elle ou l'accusent des maux du monde, mais aussi de par les configurations de l'environnement où se tiennent les actes, qui n'est pas fait pour permettre de *voir* ces abus. Ce qui peut être intéressant dans la notion d'environnement¹²⁴, puis

¹²³ van der Kolk, *The Body Keeps the Score*, 221.

¹²⁴ « Ensemble des éléments et des phénomènes physiques qui environnent un organisme vivant, se trouvent autour de lui ». (Définition du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/environnement>.)

d'écosystème¹²⁵, c'est que les notions du *privé* et d'espace *public* prennent moins d'importance que si l'on parle en termes de société ou de communauté, ou du moins ne peuvent plus servir d'excuse pour *cache*r ce qui est invisible à partir du domaine public (donc qui peut être vu de tous), ce qui est caché par le caractère *privé* des murs. Le domaine privé, au sein de son *écosystème*¹²⁶, ne pourra s'en dissocier au nom de son statut, de la valeur de son terrain : il doit donc lui aussi apparaître sur la carte des relations. L'écosystème des scènes liées ensemble par *Woyzeck*, unies sous le titre de la pièce mais dont la place et l'importance narrative sont constamment contestées, permet de faire voir leurs rapports toujours renégociés par l'apparition de symptômes jusqu'alors inconnus, de gestes d'emblée gratuits. Ce que *Woyzeck* pouvait cacher – dans le privé de son toit, dans le privé de la scène qu'il bâtit pour la mort de Marie, ou même dans l'espace privé des passages où il est seul et décrit tout haut les images et les impulsions qui l'assaillent – sera éclairé par une attention aux affinités entre les scènes publiques et privées. Tel est l'avantage du lectorat, par rapport aux personnages n'ayant accès qu'aux gestes publics de leurs comparses, qui sont pris dans les relations qu'une lecture façonne et commente, en-dehors de l'écosystème de la pièce¹²⁷.

Pour trouver ce qui a été invisibilisé dans un ensemble de relations, en termes de symptômes et de maladies encore indécélables, l'on *peut* se permettre d'enquêter, de regarder du côté du privé. Au théâtre du moins l'on a ce droit, quand le public regarde littéralement *à travers un mur* (le quatrième). C'est un droit et un privilège, donc, pour le public d'avoir accès

¹²⁵ La différence entre *l'environnement* et *l'écosystème* semble se situer au niveau de la complexité des relations nommées par les termes, et dans l'instance centrée par l'idée. L'espace de l'environnement commence à partir d'un organisme, et se termine à ce qui constitue la limite de « l'autour » de l'organisme en question, alors que l'écosystème se définit par les *relations* entre ce qui se trouve dans l'espace délimité par ces mêmes relations.

¹²⁶ Cette notion nous apparaissait plus dynamique que le *champ* en termes de jeux de pouvoirs, d'attention, d'aide.

¹²⁷ Mais amenant peut-être avec lui ou elle, dans son propre écosystème, celui du livre.

au privé de la maladie, aux maladies privées¹²⁸. Pourquoi cependant *cache* la maladie, ou du moins certaines? Un bref historique de leur hiérarchisation éclairait, dans le premier chapitre (voir p. 22) les raisons qui font que certaines restent sous-diagnostiquées, dès lors indicibles. Les conséquences de l' « indescriptible » sont potentiellement désastreuses, si tant est que les symptômes sont reconnus tout de même : « If doctors can't agree on what ails their patients, there is no way they can provide proper treatment. When there's no relationship between diagnosis and cure, a mislabeled patient is bound to be a mistreated patient »¹²⁹. Est-ce par manque d'outils, de témoignages pour les trouver? Si la maladie est cachée par qui la porte, une des hontes qui peut justifier son invisibilisation peut justement être l'absence de mots pour la dire. Mais la honte viendra d'une valeur donnée précédemment à la maladie, aux symptômes en question, et donc ne peut pas être propre à des troubles particuliers. L'invisibilisation de la maladie viendra de son environnement, car cela peut avantager, aux dépens de certains membres, sa cohésion: le milieu, la communauté peut la cacher parce qu'elle révèle *d'autres parties cachées* de l'environnement lui-même¹³⁰. De les traiter, de les *voir* tout simplement demanderait d'en prendre la responsabilité et d'utiliser des ressources de l'environnement *afin de prendre en compte* (et idéalement soigner) les mots (maux) des personnes, parties, groupes, systèmes pour l'instant évités et cachés¹³¹. De ne *pas* utiliser le regard et tout le pouvoir et le

¹²⁸ Car il est des maladies qu'il est plus avantageux de garder privées, si (comme c'est souvent le cas sur le marché du travail actuel) elles sont une menace non seulement à la sécurité du corps, mais à la sécurité d'emploi, sociale (si la maladie est associée à des stigmas moraux, par exemple). Les *Disability Studies*, entre autres, étudient cette problématique, en veillant à parler de la santé comme d'un *spectre* qui condense des conditions et paramètres des plus divers. Ces études travaillent par une approche interdisciplinaire, et surtout en anglais.

¹²⁹ van der Kolk, *The Body Keeps the Score*, 167.

¹³⁰ Nous pensons par exemple à l'épuisement professionnel, aux maladies liées à un lieu de travail dangereux (usine, mine, etc.).

¹³¹ Le domaine des humanités médicales s'intéresse d'ailleurs à l'éducation de qui prodigue des soins, pour aller dans le sens de ce que je formule ici. L'attention est tournée vers l'élaboration de pratiques de soins de santé qui emploient des outils de divers disciplines, telles le théâtre, la littérature, l'éthique, la sociologie, etc.

privilège qui l'accompagne est aussi un choix : c'est pourquoi l'ignorance est un privilège lorsqu'elle est décidée. En contexte médical, le corps est puissamment assujéti à l'attention de qui doit le regarder avant de lui devoir lui parler¹³².

Si l'environnement, le corps social, est *fait, construit* pour nous voir, fait pour que l'on fonctionne, s'il est optimisé pour notre corps, son rétablissement, sa sécurité, alors le langage s'ajustera aux blessures et aux remèdes¹³³. Nos problèmes seront *plus visibles* car étudiés¹³⁴, sous observation. Le danger de *ne pas* s'en occuper serait plus grand que l'investissement dans la guérison car nos visages, nos corps sont *représentés* partout, regardés : pour garder une position de supériorité et en faire montre efficacement, il faut montrer des corps dominants qui fonctionnent, puissants¹³⁵.

De pouvoir séparer corps et esprit est un privilège, car cela signifie que l'on n'a pas rencontré d'obstacle (physique, émotionnel, économique, politique) assez significatif pour être

¹³² Sauf dans un contexte particulier comme une pandémie, les rendez-vous téléphoniques avec des médecins sont invalides pour cette raison.

¹³³ Dans un article traçant les contours des répercussions psychologiques et physiques chez la population irakienne après la présence au pays de l'État Islamique, Jennifer Percy expose les complications de l'intervention médicale lorsque des médecins étrangers ne connaissent pas les métaphores de la douleur utilisées par la population locale, ou par des réfugiés, et les conséquences de leur incompréhension : « [...] roughly 60 percent of diagnoses given to refugees in Germany are incorrect in some way, because of a lack of cultural knowledge on the therapist's part. "You need to know the religion, coping strategies, the language," he said. For example, he explained, the Yazidis used different metaphors for pain. On his first visit to the camps, a woman said: "I have a burning liver." He was confused. Had she drunk too much alcohol? Instead, he learned, a "burning liver" was analogous to a broken heart; the liver was the body's emotional center », dans : Jennifer Percy, « How Does the Human Soul Survive Atrocity? », *The New York Times*, 3 novembre, 2019 :

<https://www.nytimes.com/interactive/2019/10/31/magazine/iraq-mental-health.html>

¹³⁴ La mortalité beaucoup plus élevée, encore aujourd'hui, pour les enfants noirs que blancs à l'accouchement, témoigne des biais dans l'éducation et la recherche médicale en contexte de maternité (Rob Picheta, « Black newborns more likely to die when looked after by White doctors », *CNN*, 20 août, 2020, <https://www.cnn.com/2020/08/18/health/black-babies-mortality-rate-doctors-study-wellness-scli-intl/index.html>).

. Aussi les « remèdes » offerts aux populations marginalisées ne correspondant pas à leurs besoins, sont parfois des *tests* pour les remèdes qui seront offerts plus tard à la classe dominante – la pilule contraceptive offerte aux femmes seulement en témoigne, les effets secondaires jugés trop dangereux, lors des essais cliniques, pour être offerte aux hommes. Woyzeck, comme cobaye, est dans une situation similaire.

¹³⁵ Tels les canons littéraires.

ressenti, même malgré soi. Ce déni de la réalité physiologique différente d'autrui nie aussi l'effet de la violence (physique, émotionnelle, économique, politique), sentence violente en soi. Qui peut prétendre connaître les corps des autres, connaître les complexités des environnements qui ne sont *pas faits* pour notre corps? Malheureusement, nos milieux étant forgés par le regard, comme nous l'avons vu, du groupe possédant les moyens de faire accepter son regard comme celui qui domine, c'est le regard colonial qui a bâti l'architecture d'un milieu qui ne peut pas le blesser, mais peut le guérir, au détriment, et souvent dans l'intention de faire violence aux autres communautés de ce même environnement. Dans ce même contexte, en rendant le remède *commercial*, il a fallu le rendre inaccessible pour d'autres, il a fallu garder son secret et donner son prix. Les ressources d'un malade, qu'un autre n'a pas, sont une forme de remède *invisible* (différant de ce que l'on considère habituellement comme un remède). Une communauté, un capital: ce premier *Pharmakon*¹³⁶ que sont les conditions sociales déterminera l'efficacité du remède suivant, celui qui sera prescrit, et déterminera quelles blessures seront vues, entendues, crues, et pourront être traitées.

Autrement dit, la scène est injuste comme les corps, qui ne sont pas attribuées uniquement à leurs interprètes principaux, principales, mais donnent la réplique à des acteurs invisibles. Le corps est le seul qui connaît le texte, pourrait-t-on dire, comme la scène ne répond ni à ce qui est joué, ni aux acteurs, ni au public. Pour éclaircir la métaphore et la ramener à la comparaison anatomique qui nous intéresse, je proposerais que le corps, s'il est la scène visible de la maladie, ne répond pas nécessairement à cette-dite maladie, ni aux désirs de la personne à qui la personne appartient, ni aux professionnellEs de la santé qui tenteront une interprétation des symptômes

¹³⁶ Pour en revoir la définition, voir la note de bas de page no. 64, p. 31.

manifestes. Un trouble peut se « manifester » de manière asymptotique, à une autre échelle du visible. L'on pourrait argumenter qu'il n'aurait donc pas de public, mais en sachant qu'il est possible de guérir d'une affection dont l'on n'a pas connaissance¹³⁷ de l'activité, j'aurais tendance à argumenter en faveur du fait que si la guérison est possible, c'est grâce à la réaction d'un des publics qui nous forme, sur l'une des scènes du corps, soit celle au niveau cellulaire. Nous pourrions assimiler les défenses imperceptibles du corps comme des critiques qui assistent à des performances qui correspondent plus ou moins à leurs goûts, et dont l'autorité permet de faire freiner la représentation prolongée d'une pièce du plus mauvais goût. Si une performance n'était pas dangereuse, leur travail de gardes du corps, en quelque sorte, serait inutile. Mais l'effet d'une pièce de théâtre détestable peut être dévastateur, tant pour l'esprit que pour les corps de l'auditoire : fatigue, tensions musculaires, poings serrés.

La scène métaphorique sur laquelle se joue en parallèle, entres autres, la monstration du corps malade, se situe dans le *corps langagier* : dans sa mise en scène, et son usage en tant qu'outil d'analyse de la pensée humaine, manié comme l'instrument nécessaire à l'anatomie d'un corps. Le discours moral fut à une certaine époque le médium propre à décomposer et à faire apparaître les parties distinctes de l'âme, comme les conduits, valves et fibres exposées du corps peuvent informer des mouvements et symptômes autrement inaccessibles¹³⁸. L'utilisation de métaphores offrant à voir le corps comme matériau participe de l'impulsion de médier la maladie pour la rendre visible, accessible. La scène textuelle de la représentation et mise en

¹³⁷ Le contexte actuel (printemps et été 2020) de la pandémie du nouveau coronavirus nous rappelle quotidiennement la chance et les dangers de la maladie asymptotique, en ce qui a trait à la possibilité accrue de contagion d'un trouble invisible.

¹³⁸ Charles Perrault, *Parallèles des Anciens et des Modernes*, Paris, 1688, t. II, p.31. Cité dans Ilana Zinguer et Isabelle Martin, *Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle : fondements d'une science de la Renaissance*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 18.

scène du corps apparaît également dans l'idée d'un tissu littéraire dont les mailles, dans leur nature « échantillonnaire », *servent* à l'analyse d'un texte comme les tissus du corps le composent. Flaubert « use de son écriture comme d'une activité physique, [...] pratique le « coup d'œil médical » sur la vie, seul moyen d'arriver à de grands effets d'émotions »¹³⁹ : le modèle littéraire anatomique prend fonction cathartique et téléstique, met en scène le tissu du texte pour le faire performer les symptômes voulus, dans le texte et chez le public lecteur.

Le corps malade en tant que scène interne *et* externe au corps, donc, s'est mis en place par le biais de tentatives d'externalisation de syndromes endogènes¹⁴⁰. Pour faire parler les symptômes, il a fallu tenter de créer une transparence théorique du corps, opérant toujours en tant que médium de la maladie, de la folie. Pour l'exemple, encore, les saignées et les purges, participaient de cette volonté finalement cathartique de faire s'extérioriser des matières internes¹⁴¹. Évidemment, la transparence demeure théorique lorsque l'on accepte que le corps demeure le médium nécessaire de toute forme de *possession* (dionysiaque, théâtrale, médicale), tout comme la représentation théâtrale demeure une illusion de transparence entre le texte et la performance, malgré un dispositif scénique qui pourrait vouloir faire oublier la mise en scène comme outil de médiation.

Rencontrer le médium : ses apparitions et transparences

La scène en question que nous tentons de faire voir est configurée par le regard porté sur elle, le discours qui en émerge et duquel elle est le sujet, la séparation intrinsèque qui la distingue

¹³⁹ Ilana Zinguer et Isabelle Martin, *Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle : fondements d'une science de la Renaissance*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 10.

¹⁴⁰ « Qui provient de l'intérieur, qui a une cause interne », « Qui est élaboré par l'organisme », « Qui se développe, qui s'effectue à l'intérieur d'un organisme ou d'un organe », « Qui se situe, qui se trouve à l'intérieur ». (Définition du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/endog%C3%A8ne>)

¹⁴¹ Garner Jr., *ibid.*, 315.

d'un public. Par le fait de nommer le corps comme scène, se crée un espace distinct qui lui est réservé, suggéré ou imposé. Aussi, comme nous avons tenté d'en faire montre, la scène du corps malade peut être de l'ordre fictionnel ou manifeste, et donc peut servir de réel décor ou de métaphore à « l'analyse », « l'anatomie » d'un sujet malade, qui présente tout simplement les symptômes d'un désordre à déchiffrer. Ce qui, nous pensons, peut caractériser essentiellement l'ensemble de ces qualités proposées, est une *opacité* constitutive du corps malade : elle témoigne d'emblée d'un regard, qu'il soit médical ou théâtral, posé sur la performance de ce que le corps exprime en termes de signes, qui deviennent symptômes.

Le témoin, comme le malade, aurait tout à gagner à pouvoir opérer dans la transparence : du corps, du discours. La peau et la mémoire sont des obstacles entre la question et l'origine d'un trouble, d'un événement. Le travail le plus important sera la narration. Dans le cas du malade, il faut inventer un regard qui aurait accès aux mouvements *internes* qui doivent être traduits en scène intelligible. La peau ne laisse pas toujours voir les blessures, et la mémoire doit se souvenir des sensations qui peuvent être *racontées*. Concernant le témoignage, il consistera à reconstituer le regard premier qui a bien eu accès à la scène à refaire, la peau et la mémoire recevant des événements *extérieurs* au corps devenu scène des mots et gestes à performer pour *faire voir* : la maladie, l'événement. Dans les deux cas, l'espace aménagé par l'histoire racontée offre un décor et un public absolument artificiels à l'événement premier, éléments nécessaires à la création du regard qui aura le pouvoir, et le droit, d'interpréter le syndrome, l'incident.

Le corps est le premier public : de la maladie, du crime, d'une blessure, d'une pièce. Le langage traduira le témoignage du corps pour offrir le second témoignage qu'est la narration. Avant que la parole commence, le public reçoit déjà la pièce, a accès à la scène, aux éléments

de la mise en scène qui forment un code allié à la parole. Si ce code n'est pas langagier, il se loge tout de même dans le corps, les muscles tendus qui écoutent : les planches sous le poids de la troupe entrant en scène par exemple, une musique annonçant le ton des premières interactions, créant un contexte aux discours. De même le trauma, même sans langage, dans sa forme préverbale¹⁴², demeurera dans certains lieux auxquels le corps lui-même est aveugle :

[...] other [than speech], unprocessed sense fragments of trauma, like sounds and smells and physical sensations, are also registered separately from the story itself. Similar sensations often trigger a flashback that brings them back into consciousness, apparently unmodified by the passage of time¹⁴³.

La transparence nécessaire à l'exposition du trauma viendra ainsi d'une (re)performance, souvent involontaire, donc, des sensations sans mots qui peuplent encore le corps, qui ne se désagrègent pas vu l'impossibilité de les traduire dans le langage. Il n'est pas possible non plus de prétendre qu'il n'y a pas *tentative* de passage d'un règne à l'autre. Il y aura deux transparences (théoriques) à créer avant d'arriver au son, prémisses d'un dialogue : la transparence qui assignera aux sensations un sens, et la transparence qui fera de ce sens un discours qui puisse être entendu. La peau retient les sensations, et la mémoire, l'effet de ces sensations qui restent.

La transparence nécessaire à l'assignation d'une forme aux symptômes qui les transforme en syndrome¹⁴⁴ est ainsi similaire, entre les passages du signe au sens, pour la maladie et le traumatisme. Je différencie les deux affections étant donné la différence du diagnostic, étant donné la grande variabilité possible de leurs origines et de leurs effets sur l'organisme. La raison pour laquelle je me sers du champ lexical de l'un des termes pour parler de l'autre, est pour mettre en lumière l'activité de traduction que doit provoquer le corps pour former l'image de

¹⁴² van der Kolk, *The Body Keeps the Score*, 43.

¹⁴³ van der Kolk, *ibid.*, 44.

¹⁴⁴ « Ensemble des symptômes qui identifient une maladie. Ensemble des comportements d'un groupe de personnes qui ont subi une expérience traumatisante. » De la définition de *syndrome*, dictionnaire Antidote.

l'ensemble des signes de son trouble tels que décrits plus haut, signes encore « fragments » d'une dénomination englobante.

En photographie argentique, le « procédé de révélation » est l'étape à laquelle le papier photosensible est plongé dans le révélateur¹⁴⁵, ayant déjà reçu la lumière qui y imprime de manière invisible le portrait que l'on souhaite agrandir. En quelques secondes, le souvenir réapparaît sur une feuille blanche semblant jusqu'alors inaltérée. Si l'on est la personne qui fit passer l'image capturée du viseur au papier, il ne nous est cependant pas permis de croire à l'apparition seule de l'image : aussi la vérité de la photographie produite ne correspond qu'à la « vérité » du travail qui la précède. La révélation ne peut donc correspondre qu'aux effets de l'invisible : le temps donné à la lumière que le bouton de déclenchement fait entrer dans la caméra, les portraits que recèlent le film encore non-exposé, en apparence intact, l'impression du papier sous la lampe, qui lorsqu'elle s'éteint a altéré le papier, mais dont la transformation ne peut pas encore nous être prouvée. Les traces de la *traduction* vers le nouveau médium nous étaient simplement imperceptibles. Il va sans dire que c'est ainsi l'unicité d'une photographie plutôt que sa véracité qui la rendra éloquente. Le corps, comme le papier, sera le médium *et* l'outil de l'image à dévoiler.

La révélation serait le mode idéal de rencontre avec l'origine de l'affection, transparence non plus seulement théorique mais réelle, outrepassant le besoin d'examiner les symptômes, le de les lier entre eux pour nommer le syndrome, pour espérer pouvoir former la bonne constellation d'indices. Nul besoin de performer, de traduire les sensations qui agissent sans

¹⁴⁵ « Produit chimique, généralement en solution, utilisé pour rendre visible l'image photographique latente ». (Définition du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9v%C3%A9lateur>)

avoir besoin de noms. L'image révélée offrirait immédiatement ses limites, ses nuances. La vérité révélée se passe aussi d'intermédiaire autre que le corps qui ne doit que la dire. Mais ce qui est révélé demeure le fruit d'un travail, peut-être invisible, peut-être impossible à retracer, car la transparence aura comme effet de cacher ce travail préalable, dont le mode d'apparition laisse croire au miracle. En ce qui a trait à la maladie, afin de la décoder lorsqu'elle se révèle, une connaissance préalable des signes d'un corps sain sera nécessaire de la part de l'interprète : afin d'établir la différence, faire converser les signes ensemble, et finalement en soumettant le *bon mot*¹⁴⁶ qui pourra *créer* la transparence attendue pour faire l'histoire du corps invisible.

La maladie aura droit, comme chaque photographie, à un corps et un travail différent pour faire apparaître ses signes, dont les contours devront épouser ceux des attributs de l'individu qui la portent. Le travail interprétatif demandé de la personne qui devra guérir peut espérer l'aide de la transparence qui alignerait le langage aux symptômes, mais les médiums en jeu, leur opacité, rendent cet idéal théorique. « Lire n'est pas reconnaître des ressemblances plus ou moins cachées, mais, en regardant attentivement se déployer des mouvements de corps et de pensée, établir des différences »¹⁴⁷. L'attrait du théâtre se trouve en partie en la chance d'assister à des gestes uniques qui composeront des tableaux dont les écarts ne sont pas silencieux (et donc trouveront du sens dans leurs répétitions dissimilaires) ou fautifs (et ainsi peuvent être regardés *pour* leur différence).

¹⁴⁶ Soit le nom qui sera donné à la maladie, qui scellera l'idée d'une maladie *lisible*.

¹⁴⁷ Méchoulan, *Lire avec soin*, 20.

3. *Étude du cas Woyzeck*

Les regards de Georg Büchner

Le cas particulier qui nous intéresse, un des cas d'étude majeurs, et plus contemporain, d'une intersection entre médecine et théâtre, est la pièce *Woyzeck* de Georg Büchner, dont les fragments forment l'adaptation libre du récit véridique d'un Woyzeck (Johann Christian) qui tue sa maîtresse « par jalousie¹⁴⁸ ». Georg Büchner, devenu médecin, écrit trois pièces de théâtre parallèlement à sa profession et à ses activités politiques, à cause desquelles il fut obligé de s'exiler en Suisse afin de poursuivre sa carrière. Il mourut avant d'avoir publié autre chose que le pamphlet révolutionnaire *Der Hessische Landbote* [Le messager Hessois], dans lequel il prône l'insurrection paysanne. À partir de ces données biographiques pouvons-nous peut-être comprendre comment s'est articulé l'intérêt de Büchner pour le cas « Woyzeck », de même que la tournure narrative de son adaptation : « De même, l'ensemble de l'œuvre est largement tributaire des études et des recherches en médecine, en biologie et en philosophie entreprises par son auteur »¹⁴⁹. Pour revenir à la notion de « corps comme scène » et son articulation dans les domaines confondus de la médecine et du théâtre, nous chercherons de quelle manière chez Büchner le format et la mise en récit d'un personnage, Woyzeck, relèvent d'une tension entre monstration et opacité du corps malade.

¹⁴⁸ « [...] in a fit of jealous rage » (Zwart, 2013, p. 101). C'est ainsi que fut publicisé l'acte de Johann Christian Woyzeck, et ainsi qu'il est encore souvent résumé.

¹⁴⁹ Besson, *Le théâtre de Georg Büchner : Un jeu de masques*, 11.

Lecteur et (im)patient : sur l'exemplarité du personnage

« Woyzeck is introduced as a creature on the edge of a dignified life, a “pauper” [pauvre] »¹⁵⁰: l'espace social liminaire qui revenait aux malades, aux irrécupérables, est conférée au personnage principal par défaut, avant même la « mise en action » de son trouble interne. C'est un des moyens par lesquels Büchner pose d'emblée la question des conditions matérielles de l'homme qui provoqueraient antérieurement la maladie, dont les symptômes sont découverts pendant la pièce : c'en est une interprétation courante dans la littérature spécialisée¹⁵¹ qui nous concerne dans la mesure où les conditions de Woyzeck peuvent jouer le rôle d'un décor précédant la performance publique de son corps *malade*. La scène très généralement placée la première¹⁵², vu l'absence d'un ordre absolument établi des fragments et la mort de Büchner avant la complétion de la pièce, est celle identifiée par le sigle H3, 1 : « *Rase campagne. La ville au loin. Woyzeck et Andrès coupent des joncs dans les broussailles* »¹⁵³. Les joncs en question, ou baguettes, sont les outils des soldats pour punir leurs camarades condamnables¹⁵⁴, forme de *remède* parmi les autres qui parsèment le parcours de Woyzeck (réprimandes formelles, conseils condescendants, supplément monétaire du Docteur, ordres du Capitaine), faisant état de la nature aliénante de son rôle de soldat. La multiplication de ses responsabilités, de ses rôles dans

¹⁵⁰ Nicolas Pethes, « "Viehdummes Individuum", "unsterblichste Experimente". Elements for a Cultural History of Human Experimentation in Georg Büchner's Dramatic Case Study "Woyzeck" », *Monatshefte*, vol. 98, no. 1 (2006), p. 70.

¹⁵¹ « Büchner's unfinished tragedy stages working class people rather than bourgeois or aristocratic characters, at a time when this was still highly unusual. Thus, Woyzeck is often regarded as a proletarian tragedy, because it deals with the dramatic life story of a poor, desolate soldier – ruthlessly exploited by his superiors as a menial servant – and his enchanting low-class mistress Marie » (Zwart : 99). Voir aussi: Richards, *Georg Büchner's Woyzeck : A History of Its Criticism*, 2001.

¹⁵² Voir la Liste des manuscrits de Woyzeck et de leurs scènes à la p. iv.

¹⁵³ *W.*, III, 1 : 55.

¹⁵⁴ On les voit d'ailleurs mises en scènes dans le film *Barry Lyndon* (1975) réalisé par Stanley Kubrick. Le protagoniste irlandais (Redmond Barry, plus tard Lyndon) est fait soldat/prisonnier de l'armée prussienne pendant la guerre de Sept Ans, après avoir déserté l'armée anglaise et tenté de se faire passer pour un officier en déplacement. Une scène survolant le quotidien du camp prussien nous fait voir deux rangs de soldats tenant des baguettes, au centre desquels passent certains de leurs compagnons, dos nus, qui se font punir par les soldats agitant lesdites baguettes pour les atteindre.

son milieu, entraîne aussi la multiplication de ses fautes possible, traquées par ses supérieurs, et interprétées comme propres à ses conditions sociales. Woyzeck les reconnaît et les porte visiblement, éclairant en fait le regard de ses concitoyens plus aisés sur les gens de sa classe :

WOYZECK. Oui mon capitaine, la vertu! [...] Voyez-vous, nous les gens ordinaires, ça n'a pas de vertu, c'est seulement la Nature qui nous vient, mais si j'étais un Monsieur distingué et si j'avais un chapeau et une montre, et si je savais parler avec distinction je voudrais bien être vertueux [...] ¹⁵⁵.

Autant dire que ce qui est considéré comme les signes d'un être « vertueux » représente ce qui est gardé de la classe populaire, afin de mieux voir se déployer les effets de la pauvreté et garder les avantages d'une morale associée au statut des riches. En provoquant la rareté (spirituelle, de savoir disponible, monétaire, temporelle, rareté du sens), de la même manière que le Capitaine provoque la *faim* de Woyzeck, par le dérèglement « scientifique » de son alimentation, sont soumis les personnages pauvres aux désirs et volontés de ceux qui les dirigent : « *Woyzeck can be read as a dramatic case study, drawing from as well as contributing to the discourse on human experiments and the anthropological concepts connected to them* » ¹⁵⁶. De par l'aliénation presque obligée, en partie artificielle, sociale et environnementale, qui attend l'attend dans les détours, le personnage principal est tout de suite le sujet d'une expérimentation, narrative et formelle ¹⁵⁷.

Dès le départ, donc, l'exclusion du personnage apparaît géographiquement évidente, le montrant d'emblée hors de la ville, à la manière des exclusions des marginaux hors des cités

¹⁵⁵ *W.*, III, 5 : 61.

¹⁵⁶ Pethes, « "Vieh dummes Individuum", "unsterblichste Experimente" », 70.

¹⁵⁷ « With regards to the two accounts on a nutrition experiment and a psychiatric inquisition, the fictional and the historical Woyzeck is a victim of the two main paradigms of human experimentation in the 19th century: on the one hand, physiological examinations that were usually referred to as "vivisection"; on the other hand, psychological interviews that were supposed to provide insights on the inner processes of a subject. 19th century medicine and psychiatry developed a twofold experimental observation of both the human body and soul, replacing anatomical research on the dead with empirical data from the living ». Pethes, *ibid*, 69.

décrites par Foucault (voir p. 35), mais elle se déploie aussi comme espace moral et psychique. C'est à cet endroit – « *Rase campagne. La ville au loin.* »¹⁵⁸ – que nous assistons pour la première fois à la manifestation des hallucinations de Woyzeck, premier symptôme de son contact avec un monde qui, pour les autres personnages, et les lecteurs, est inaccessible.

WOYZECK : Dis quelque chose! *Regarde fixement quelque part.* Andrès! Quelle lumière! Un feu traverse le ciel et un vacarme de trompettes qui descend, comme ça monte! Partons. Ne regarde pas derrière toi. *L'entraîne dans les broussailles*¹⁵⁹.

Sans la présence d'Andrès, qui relance son ami pour tenter d'élucider les images, Woyzeck n'aurait pas d'interlocuteur qui s'interroge vraiment sur ce qui lie sa parole à son lieu. Andrès n'est pas surpris des peurs et des métaphores de son collègue soldat : « Woyzeck! Tu l'entends encore? »¹⁶⁰. C'est un rare moment de la pièce où ce que Woyzeck entend est « entendu », ou du moins reconnu comme son faisant (possiblement) partie du décor. Sans public, les événements rapportés par Woyzeck demeureraient de l'ordre du signe, mais deviennent *indices* et *symptômes* quand les spectateurs ou le Docteur tentent de les interpréter : « [...] Woyzeck's "nature" is not the Doktor's "nature" and that is why Woyzeck is neither able to meet the moral nor the discursive standards of the Doktor »¹⁶¹. Les gestes du soldat ne deviennent toutefois pas des signes *discursifs*, qui pourraient parler aux autres personnages, participer à la parole de Woyzeck et au moins aider à donner un sens à sa pensée parlée. Une opacité voile toujours son rôle, et le sens de son rôle, l'identifiant paradoxalement comme anomalie et le rendant visible en tant qu'élément perturbateur. Il fait dire au Capitaine qu'il « court à travers le monde comme un rasoir ouvert, on pourrait s'y couper »¹⁶² : son corps est vu par ses supérieurs comme un objet

¹⁵⁸ *W.*, III, 1 : 55.

¹⁵⁹ *W.*, III, 1 : 55.

¹⁶⁰ *W.*, III, 1 : 55.

¹⁶¹ Pethes, *ibid.*, 72.

¹⁶² *W.*, II, 7 : 49.

qui entrave, et non comme un corps avec qui l'on interagit de manière intentionnelle autrement que comme un objet à éviter ou utiliser, selon les scènes. Dans la première scène de l'ébauche complémentaire H IV, c'est en tant qu'*animal* que le Docteur interpelle Woyzeck :

DOCTEUR. Messieurs, vous pouvez voir quelque chose d'autre à la place, voyez l'homme, depuis un quart d'année il ne mange que des pois, observez le résultat, sentez donc comme le pouls est irrégulier, là, et les yeux.

WOYZECK. Monsieur le Docteur je vois tout sombre. *Il s'assied.*

DOCTEUR. Courage! Woyzeck encore quelques jours et après c'est fini, sentez. Messieurs sentez. *Ils lui palpent les tempes, le pouls, la poitrine.* À propos*¹⁶³ Woyzeck, remue un peu les oreilles pour ces Messieurs, j'avais l'intention de leur montrer ça. Deux muscles sont chez lui en activité. Allons* hop!

WOYZECK. Ah Monsieur le Docteur!

DOCTEUR. Animal, veux-tu que je te remue les oreilles, veux-tu faire comme le chat! Voilà Messieurs, il y a comme ça des ponts de l'homme à l'âne, souvent suite à l'éducation par les femmes, et à la langue maternelle. Combien de cheveux ta mère t'a-t-elle déjà arrachés comme souvenir par tendresse. Ils sont devenus bien clairsemés, eh oui les pois, messieurs¹⁶⁴.

Le rôle quasi-littéral de bête de scène donné à Woyzeck ne peut que faire écho aux scènes H I, 1 et 2 et la version H II, 3, où dans une foire est présenté un cheval censé, par son intelligence, rendre honteuse l'espèce humaine. Woyzeck y assiste avec Marie. L'Annonceur présente le cheval avec un discours, au moins aussi décousu que celui du Docteur, à propos de la raison, de la Civilisation, du progrès:

Tout est instruction, ils ont une sagesse bestiale, ou plutôt une bestialité très sage, ce n'est pas un individu idiot-bête comme beaucoup de gens, notre cher public excepté. [...] Le singe est déjà soldat, c'est pas encore beaucoup, le premier degré du genre humain!¹⁶⁵.

Il ne semble pas y avoir de mots qui pourraient redonner une humanité à Woyzeck, pas même ceux que ne prononce *pas* un cheval; duquel il est le spectateur mais finalement l'objet de risée. De manière égale, comme le fait remarquer Besson, mais au moins l'animal ne le sait pas : « Ce

¹⁶³ *En français dans le texte.

¹⁶⁴ *W.*, IV, 1 : 76.

¹⁶⁵ *W.*, II, 3 : 43.

qui manque au cheval pour être un homme – des mains et la parole – manque aussi à Woyzeck, du moins au sens figuré : la contrainte du travail le prive de la libre disposition de son corps et l'absence de culture, d'éducation ne lui permet pas de maîtriser le langage »¹⁶⁶.

Concernant le langage, cependant : après avoir lu les argumentaires des personnages tentant de décrire l'Entendement, tenté de montrer l'Humain par le contre-exemple, comment prétendre que les images utilisées par Woyzeck sont moins à bien de décrire la pensée? S'il est impossible de prétendre qu'il *raisonne*, au sens où l'entendraient ses concitoyens, ce qu'il *voit* fait partie du même monde que celui des hommes qui se dissocient fièrement des « idiots-bêtes », qui sont certains d'appartenir à un groupe absolument incomparable de Pensants. De ce que Woyzeck arrive à dire de sa vision, ceci résonne – mots qui, au lieu d'être écoutés, sont plutôt regardés comme faisant partie du décor : « Monsieur le Docteur je vois tout sombre »¹⁶⁷. Voile forcé sur son regard, qui nous informe, dans cette scène « volante », de sa connaissance de sa condition, de ce qui obstrue non seulement ses mots *possibles*, mais donc aussi son corps et ses gestes. Le corps de Woyzeck est comme toujours recouvert d'un costume supplémentaire qui le rend invisible comme humain *et* apparent, mais presque toujours en tant que chose que l'on peut donc utiliser. L'on pourrait également proposer qu'il n'adopte tout simplement jamais le costume *adéquat* : car il est bien visible pour Marie, mais trop peu souvent, et avec elle ne répond pas aux conditions pour remplir le rôle de père. La pensée, présence et visibilité de Woyzeck ne répondent pas à sa volonté mais aux regards des autres personnages. Il en est autrement des gestes, qui témoignent bien de la *lecture* du protagoniste sur son monde voilé, et dont la visibilité morbide est certaine et effective en la mort de Marie. Par ce geste, de lecture *et*

¹⁶⁶ Besson, *Le théâtre de Georg Büchner: Un jeu de masques*, 258.

¹⁶⁷ *W.*, IV, 1 : 76.

tentative d'autorité interprétative et matérielle sur le monde duquel il fait à demi partie, et sur une personne au moins aussi malchanceuse que lui, Woyzeck tente de participer au « réseau tissé par les regards des différents personnages où se mêlent inextricablement des enjeux de pouvoir et de savoir »¹⁶⁸. Woyzeck (ou Louis dans la première ébauche de la pièce) examine Marie, cherche sur sa peau et dans leur espace commun les traces de l'adultère, que seul Woyzeck nomme comme crime, et dont lui seul en « trouve » les preuves : « Le meurtre [...] est à voir dans le droit fil de cette logique : incapable de trouver, à même le corps de sa compagne, des preuves de son infidélité, Louis l'entaille pour en forger de son propre chef »¹⁶⁹. Moyen pour lui d'enfin voir quelque chose à travers l'opacité du voile, qui puisse aussi être touché, mais ce geste et les paroles qui le précèdent cachent Woyzeck derrière un récit auquel lui seul a réellement accès – ou peut-être son récit est-il insondable pour lui aussi, en-dehors des images que nous pouvons lire et voir nous aussi.

L'opacité constitutive du discours comme du corps de Woyzeck en font la scène tout indiquée d'une analyse médicale de la part du Docteur et donc du public du théâtre, qui dans les deux cas demandent à voir se performer le récit caché de Woyzeck, ou sa maladie, selon la lecture, pour tenter de la nommer et d'en prévoir les effets, pour y remédier. Le corps du soldat se met à répondre au regard de son public :

[...] *Woyzeck* is without precedent because it casts for the very first time a human individual as a research subject participating in a trial explicitly designed to demonstrate a theoretical point of view, to systematically examine a hypothesis. And indeed, in accordance with the experimenter's theory, and as a confirmation of his hypothesis, Woyzeck starts to develop symptoms of paranoid schizophrenia as the play unfolds¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Felten, « Comme une toile d'araignée : Régimes du regard dans *Woyzeck », 5.

¹⁶⁹ *ibidem*.

¹⁷⁰ Hub Zwart, «Woyzeck and the birth of the human research subject. Genetic disposition and the nature-nurture debate through the looking-glass of fiction », *Bioethic Forum*, vol. 6, no. 3 (2013), p. 100.

La dimension *publique* de la maladie crée les conditions pour que l'effet décrit ci-dessus se réalise, soit le développement de symptômes correspondant à un diagnostic les anticipant. Les différentes instances du regard sur la performance du corps malade donnent leur sens à la forme théâtrale même du récit de Büchner, en ce que le public hypothétique a presque accès aux mêmes indices que le Docteur pour déchiffrer le déplacement psychique de Woyzeck, qui plus est en scènes éparses et recomposées par les éditions différentes de la pièce. Son drame interne est immédiatement public lorsqu'il soumet ses interrogations et exclamations fragmentaires aux autres personnages, dont *l'incapacité à les interpréter* ne forme toutefois aucune image de ce que pourraient être les référents de Woyzeck.

Non sans renier l'existence d'une conscience propre au personnage, nous pouvons constater que Büchner ne tente pas réellement de décrire l'intériorité de son personnage principal, intériorité qui pourrait, si elle était montrée par des moyens littéraires, venir expliquer les manifestations de la maladie possible du personnage. Woyzeck ne dissimule pas intentionnellement son état fragile : il répond honnêtement aux questions de ses camarades et supérieurs, et ne cache pas ses symptômes¹⁷¹. C'est seulement après le meurtre de Marie, après la manifestation de sa maladie maintenant sans équivoque *médiée*, seulement après que la maladie devienne visible, que Woyzeck tente d'échapper à ses conséquences rendues publiques. Avant ce moment, le personnage auquel nous avons accès peut nous laisser croire qu'il ne possède aucun savoir supplémentaire quant à la nature des signes qu'il reçoit et communique:

LOUIS. Magreth, on va y aller il est temps.

MAGRETH [Marie]. Où ça?

¹⁷¹ « LOUIS *très froid* [à Andrès]. De quoi ça m'a rêvé cette nuit? C'était pas d'un couteau? Comme on a des rêves de fou » (*W.*, I, 8 : 28).

LOUIS. Est-ce que je le sais¹⁷²?

La « scène » que constitue le corps malade de Woyzeck est bien médicale, au sens où se jouent des symptômes d'un trouble quelconque. Cependant, ils sont pour Woyzeck sa nouvelle vérité : il devient le parrésiasite incompris de la pièce en annonçant d'avance sa fin, cependant ni le Docteur ni le Capitaine, par exemple, ne l'interprètent correctement. Décomposé, comme l'est un tissu textuel, par des instances diverses, le personnage principal ne révèle jamais, dans ses symptômes comme autant de parties physiques et métaphoriques de lui, l'entièreté de son trouble :

ANDRÈS. – Louis, tu as du sang sur la tête.

WOYZECK. – Dans la tête. C'est seulement ça. [...] Dehors il y a quelque chose. Dans le sol. [...] maintenant et maintenant [...]. Tu ne l'entends pas, je l'entends toute la journée. Toujours plus. Crève, crève la Woyzecke.

ANDRÈS. – Couche toi Louis il faut aller à l'hôpital. Il faut boire du schnaps avec de la poudre, ça coupe la fièvre »¹⁷³.

Le temps semble s'écouler au rythme des sons entendus par Woyzeck, *maintenant et maintenant*, le présent devenant immense, comportant en un même lieu les bruits menaçants et les voix familières surgissant toujours, *et* toujours présentes même si seulement à lui-même. De cela il n'en est pas ignorant, mais il semble prêt à croire que ce qu'il est seul à entendre mérite écoute.

Luc de Heusch argumente, dans *La transe et ses entours*, selon ses observations faites chez les Nuer¹⁷⁴, que la possession identificatoire a des vertus défensives – pour les Nuer, la menace est coloniale, et la transe est une occasion de puiser une autorité hors du cadre sémantique violemment infligé par les Blancs :

¹⁷² *W.*, I, 14 : 33.

¹⁷³ *W.*, I, 11 : 31 et *W.*, I, 12 : 32.

¹⁷⁴ Peuple vivant surtout au sud du Soudan mais aussi en Éthiopie.

Les possédés s'identifient à ces dieux dérisoires le temps d'un rêve éveillé pour surmonter leur angoisse, leur désarroi face à la civilisation que la colonisation leur a imposée brutalement. Dans l'espoir insensé de s'approprier la force des Blancs dans un univers menaçant et de leur arracher quelque raison de survivre dans un monde devenu fou¹⁷⁵.

Un espace est ainsi créé, inviolable, ne pouvant être colonisé, et dont le sens appartient totalement aux possédés et leur public prévu – même si plus tard les dieux peuvent être décrits comme « dérisoires » par d'autres spectateurs. Ce qui est intéressant par rapport à Woyzeck est son rôle, de par son discours en apparence incohérent, l'étrangeté des tableaux qu'il peint de ses images parlées impénétrables, et ce qu'elles permettent comme miroir des conditions de sa classe : rôle évident dans la pièce, et encore lu comme tel. La différence est évidemment énorme entre l'oppression de la colonisation, spécifique et mondiale, et l'exploitation d'un individu occidental, dont les difficultés quotidiennes représentent tout de même celles de sa classe. Ce qui peut lier ces récits de violence bien distincts est la forme de la *résistance* à l'assujettissement total.

L'un des seuls autres textes « publié » de Georg Büchner est le pamphlet révolutionnaire *Le messenger hessois*, où sont clairement exposées les aversions du docteur-auteur pour l'autorité et ses violences, quotidiennes et systémiques, visibles dans les gestes *et* le décor de son milieu:

La vie des *privilégiés* est un long dimanche : ils habitent de belles maisons, ils portent des vêtements élégants, ils ont des visages replets *et ils parlent une langue à eux* [je souligne ici]; mais le peuple gît devant eux comme du fumier sur un champ. Le paysan marche derrière la charrue, le *privilégié* marche derrière lui et la charrue et le pousse ainsi que les bœufs; il prend le blé et lui laisse les chaumes. La vie du paysan est un long jour ouvrable; sous ses yeux, des étrangers dévorent ses champs, son corps est une callosité, sa sueur est le sel sur la table du *privilégié*¹⁷⁶.

¹⁷⁵ de Heusch, *La transe et ses entours*, 45.

¹⁷⁶ Georg Büchner, *Lenz, Le Messenger hessois, Caton d'Utique, correspondance*, textes traduits de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, collection « Détroits », Paris, Christian Bourgeois Editeur, 2014, p. 76.

Büchner ne manque pas de métaphores pour décrire la misère de la classe paysanne. Le privilégié peut profiter de son propre corps et ses accessoires, de son propre langage, *et* du corps du paysan – mais le paysan est dépossédé, de son temps, son travail, de son corps, qui n'est utile que pour d'autres, et lorsqu'on le lui rend il est une grande blessure. L'image employée par Müller accolée à *Woyzeck*, au texte donc aussi au personnage, résonne depuis le début de son écriture. Ce court détour par la pensée politique de Büchner sert à revenir au langage, et donc à la voix possible en contexte d'oppression, dans un écosystème visiblement inégalitaire. La résistance nécessaire du corps, et les voies qu'il devra emprunter pour retrouver un espace de parole, témoigneront des rouages de l'ordre à déjouer. Si l'on peut nommer les phrases et les déplacements de *Woyzeck* (outre son crime) des symptômes d'un trouble interne indiscernable et obscur, l'on pourrait également, pour revenir à ce que nous proposons au chapitre précédent (voir p. 55) concernant le dialogue entre le corps et son environnement, nommer les symptômes comme des réponses, plutôt, au monde limitant et hostile du protagoniste. « WOYZECK. [...] Nous autres on est toujours les malheureux dans ce monde et dans l'autre, je crois que si nous allions au Ciel, il faudrait encore aider à faire le tonnerre »¹⁷⁷ : comment trouver un autre monde encore, et comment savoir où regarder, quelles voix écouter, et comment y répondre?

Cerné dans le seul monde qui lui soit visible, comme un acteur qui répond à un public qui n'est pas réceptif et mais doit continuer la performance, *Woyzeck*, modifie son jeu, il sait, ou il sent, que l'assistance parle – laquelle, et quelle est sa forme, cela nous est inconnu. Mais il répond bien à des voix qui s'adressent à lui et lui sont externes, surtout dans le sol. Il communique bien *quelque chose*, semblant toutefois chercher le bon auditoire, en courant,

¹⁷⁷ *W.*, III, 5 : 61.

pourrait-on dire, parmi les scènes : « Les scènes longues sont celles des nantis. Woyzeck, lui, est toujours de passage, il n'a pas le temps de « s'offrir » de longs moments d'inactivité, sauf quand il est retenu par ceux qui pensent avoir le temps de leur côté »¹⁷⁸. Le corps répond au temps de son milieu, de son rythme de travail effréné et en même temps aux injonctions du Capitaine d'aller moins vite – le présent perpétuel ne peut permettre que le *constat*, mais non l'utopie, comme le futur est inenvisageable au-delà des ordres du présent¹⁷⁹. Woyzeck peut voir mais non prévoir, ou plutôt, ce qu'il prévoit, lui-même ne semble le voir, et l'itinéraire du personnage auquel nous avons accès ne peut pas reconstruire, dans le *temps*, l'élaboration précise de sa pensée jusqu'à son crime. Le texte, dans sa forme ultime reconstituée, et dans sa matière, échanges fulgurants comme un orage court et dévastateur¹⁸⁰, ne répond pas à la question de ce qui *devrait* précéder le meurtre pour le résoudre, le temps diégétique ne permettant pas, pour le savoir, de seulement regarder en arrière. Les scènes sont liées par l'interprétation constellationnelle, des indices que le doute relève, mais comme le dit Marie à son conjoint qui tente de déceler sur elle des traces de déloyauté : « On peut voir beaucoup, quand on a 2 yeux, qu'on n'est pas aveugle et que le soleil brille »¹⁸¹.

Les métaphores, les conséquences

Dans son article « Comme une toile d'araignée : Régimes du regard dans **Woyzeck** », Georges Felten métaphorise les instances du *regard* dans la pièce, pour nous montrer comment la relation œil-sujet opère comme outil de pouvoir. Cette approche est à notre avis si cruciale, que c'est en nous appuyant sur plusieurs conclusions et questions amenées par Felten que nous

¹⁷⁸ Besson, *Le théâtre de Georg Büchner : Un jeu de masques*, 253.

¹⁷⁹ Besson, *ibid.*, 256.

¹⁸⁰ «WOYZECK. [...] Quelle lumière! Un feu traverse le ciel et un vacarme de trompettes qui descend, comme ça monte! Partons. Ne regarde pas derrière toi » (*W.*, III, 1 : 55).

¹⁸¹ *W.*, III, 7 : 63.

allons développer notre analyse des liens de pouvoir possibles au sein de la pièce, mais aussi entre les lecteurs/lectrices, spectateurs/spectatrices.

En étendant jusqu'aux spectateurs le système panoptique dans lequel est pris l'ensemble des personnages de la pièce, celle-ci ne rouvre pas tant le dossier du procès « historique » qu'elle n'interroge en permanence le statut dévolu au spectateur qui la regarde et qu'elle ne pose, en tant que texte, la question de sa propre lecture¹⁸².

Le point de départ de notre réflexion sur la pièce, dans cette perspective, est de redonner du pouvoir au langage et à la « vision » du personnage de Woyzeck. Felten propose de lire le discours du soldat, comprenant les monologues et les dialogues, en assumant ultérieurement qu'il fait sens; ceci se révèle d'une part plutôt difficile à défendre, mais d'autre part fait à notre avis tout l'intérêt de la question. Car ce simple changement interprétatif modifie l'ensemble des relations de pouvoir possibles entre, encore, les autres personnages, mais aussi avec le public, transformant les codes d'une éventuelle représentation scénique, soit la manière dont sera utilisé le discours de Woyzeck pour créer du sens, par rapport aux possibilités habituellement accordées au personnage.

Cependant, notre but depuis le début de notre réflexion est d'imaginer une lecture de *Woyzeck* qui ultimement ne perpétuerait pas les images, les métaphores, qui placent encore le personnage principal comme soumis à tout sauf au langage, et le sien seulement lui offrant refuge. Je propose donc plutôt de métaphoriser les conditions d'un autre sens, physiologique, et d'un autre moyen herméneutique : l'écoute.

La voix, enfin, que personne n'entend mis à part le lecteur invétéré Woyzeck, projette une théorie de la lecture conçue comme prosopopée du texte, dont le caractère « effrayant », déstabilisant, semble justement résider dans le fait qu'elle ne se laisse pas rapporter à un Auteur situé, tel un gardien du sens, en amont du texte (« c'est comme si ça vous parlait d'une voix effrayante », dit Woyzeck), mais

¹⁸² Felten, « Comme une toile d'araignée : Régimes du regards dans **Woyzeck* », 1.

est générée dans l'acte même de toute lecture, qu'elle est un effet du texte et pas son origine¹⁸³.

Si cette voix se fait comprendre par le biais de la lecture du monde, tâche qu'entreprend Woyzeck seul, ce même travail devrait donc être entrepris à la lecture de *Woyzeck* de la part du lectorat pour avoir accès à la même « voix » que le protagoniste. Il y a bien d'autres personnages qui *entendent* mais les scènes d'*écoute* sont rares. Les bruits, dont la plupart des voix, souvent des ordres ou des expressions d'angoisse, sont menaçants.

1^{re} PERSONNE. Arrête!

2^e PERSONNE. Tu entends? Silence! Là-bas.

1^{re} PERSONNE. Ouh! Là! Quel bruit.

2^e PERSONNE. C'est l'eau, elle appelle, depuis longtemps personne ne s'est noyé.
Partons, c'est pas bon d'écouter ça.

1^{re} PERSONNE. Ouh ça recommence. Comme un homme qui meurt.

2^e PERSONNE. C'est étrange, si brumeux du brouillard partout, gris, et le bourdonnement des insectes, comme des cloches fêlées. Partons¹⁸⁴!

Dans la première ébauche composée par Büchner, cette scène suit directement le meurtre de Marie. L'on voit que l'environnement « parle », et sa voix inquiétante est bien entendue par d'autres. Mais la tâche discursive entreprise par Woyzeck, la traduction des bruits du monde, le signale comme interprète complice des « cloches fêlées » : et si son langage le rapporte aux objets, comment lui parler comme à un humain? Mais quiconque le lit seulement, et n'a pas à interagir avec le personnage, n'a pas à craindre d'être lu à son tour *par* Woyzeck, de faire partie du paysage effrayant que ses métaphores esquissent. Le travail d'écoute de la voix « que personne n'entend mis à part le lecteur invétéré Woyzeck » n'est pas dangereux pour le lectorat, et donc devrait être entrepris sans crainte de sombrer avec lui dans des interprétations qui lui appartiennent. À partir de ce constat, nous nous demandons alors pourquoi, si le protagoniste a

¹⁸³ Felten, *ibid.*, 12.

¹⁸⁴ *W.*, I, 16 : 35.

déjà œuvré à construire et communiquer sous forme de métaphore les images entendues, le devoir additionnel lui serait relégué de faire sens de ces allégories produites. Car alors, ce serait ne pas reconnaître la validité des images, et demander au texte de se dévoiler sans faire voir le travail demandé au dévoilement.

Si Felten argumente de façon convaincante en écrivant que les interprétations de ses propres allégories font de Woyzeck un lecteur, nous proposons que cette production d'images, et sa qualité d'acteur principal de la pièce, font de lui non seulement un lecteur actif et original, mais aussi un interprète produisant du sens par la performance de ses propres expressions littéraires : « WOYZECK. – [...] Quand le monde devient si noir, qu'il faut tâtonner après lui avec les mains, qu'on pense qu'il s'échappe comme une toile d'araignée! C'est, comme si quelque chose existe et pourtant n'existe pas »¹⁸⁵. Ne possède-t-il pas le droit, comme Büchner, comme un auteur, de léguer un texte avec l'espoir premier de l'écoute, hors du contrôle autoritaire du regard inhérent à la lecture?

La toile d'araignée, évanescence dès qu'on essaie de la toucher du doigt, dessine un texte où tout se tient sans que l'on puisse jamais mettre la main sur ce *primum signatum* : signifiant et signifié ne sauraient être co-présents. Les figures géométriques font signe vers des questions de structure (Woyzeck emploie d'ailleurs précisément ce terme quand Büchner remanie la scène dans la version « principale ») autant que de rhétorique, la polysémie du terme « Schwämme », qui signifie également « éponges »¹⁸⁶, suggérant que ces figures effacent le sens au moins autant qu'elles ne le font advenir¹⁸⁷.

Quel rôle avons-nous à jouer dans la lecture, si Woyzeck est encore et toujours victime, et emprisonné, finalement, dans la « toile d'araignée » qui, même si elle est « créée » par lui, piège

¹⁸⁵ *W.*, II, 6 : 47.

¹⁸⁶ De même que *champignon*, et *fungus*, « Excroissance charnue, molle et spongieuse qui se développe sur la peau, sur les lèvres d'une plaie, sur un organe; spéc., tumeur d'aspect fongueux ». (Définition de FONGUS du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/fongus>)

¹⁸⁷ Felten, *ibidem*.

inévitablement le personnage dans sa propre pensée? Certes, l'image redonne un certain pouvoir, une agentivité au sujet, mais si ce réseau de sens n'est jamais investi que par Woyzeck, comment le partager? N'est-il pas, donc, aussi le rôle de la communauté des personnages, des spectateurs qui le lisent, de l'investir, s'il y a réel désir de *comprendre*? Il faudrait pouvoir contenir le doute, une part de l'indicible, dans le commun : « Toutefois, regarder en face un gouffre et s'affronter du regard ne sont pas sans analogie, si le regard de l'autre n'ouvre jamais que sur de l'insondable : sur de l'étrangeté absolue, sur une vérité qui ne peut être vérifiée mais à laquelle il faut pourtant tenir »¹⁸⁸. Si nous assumons que le langage est le seul lieu d'échange possible avec Woyzeck, le seul terrain de rencontre, il apparaît que de tenter d'approcher le texte et le personnage par le régime du regard coupe le lien qui aurait pu former un pont vers le moyen d'expression auquel a encore droit Woyzeck pour donner à voir une quelconque intériorité. C'est par la métaphore qu'est dessiné le paysage vécu par lui, par cette figure de style que les proches de Woyzeck (peu importe leur statut social, leur autorité sur le protagoniste) ont accès à ses perceptions hors de la surveillance physique ou littéraire de ses gestes et paroles. Physiquement, les mouvements (externes et internes, pourrions-nous argumenter, vu la teneur de ce à quoi il se soumet pour le Capitaine) de Woyzeck sont déjà dociles aux expérimentations du Docteur, aux ordres du Capitaine. Ainsi le regard ne permet pas de participer au réseau de sens construit par le personnage, donc ne permet pas d'extirper les images formant le discours du protagoniste; en plus, comme le montre Felten, d'être le véhicule de l'autorité qui annihile le devenir possible des allégories de *Woyzeck*, du personnage, et de la pièce. En d'autres mots, l'espace créé par les relations qui naissent des regards entre les personnages ne crée pas une communauté, soit un espace qui permette de voir et d'intégrer le « rayonnement sombre de notre propre devenir et de

¹⁸⁸ Jean-Luc Nancy, *La communauté affrontée*, Paris, Éditions Galilée, 2001, p. 19.

notre propre déchirure »¹⁸⁹, mais obscurcit plutôt davantage les lieux sombres de ce même écosystème, les rendant redoutables. Ces lieux, la loi en tant que regard régulateur de la communauté peut toutefois les investir, pour décider de ce qui, dans un espace, est une preuve, un indice ou un simple signe : « HUISSIER. Un bon crime, un vrai crime, un beau crime, aussi beau qu'on pouvait le demander voilà longtemps qu'on en a pas eu un comme ça »¹⁹⁰.

Woyzeck-personnage est soustrait par la tournure du texte de Büchner au système judiciaire qui a fait le Woyzeck-historique criminel, l'action de la pièce s'arrêtant avant toute condamnation en bonne et due forme, et donc ne rendant pas non plus le personnage inoffensif. Il y a bien des indices de sa préparation au crime, et des indices de complicités externes, intra- et intertextuels : « Marie, il y a eu de nouveau quelque chose, beaucoup de chose [*sic*], [...] n'est-il pas écrit, et vois une fumée monte de la terre, comme la fumée d'un poêle? [...] Ça m'a suivi jusque devant la ville. Qu'est-ce que ça va devenir? »¹⁹¹. Faisant sans la nommer une référence directe au verset 9,28 de la Genèse, où Abraham voit la plaine où se trouvaient les villes de Sodome et Gomorrhe avant d'être anéanties par le feu par punition divine, Woyzeck reproduit donc le passage mais aussi une posture propre aux prophètes et possédés. Luc de Heusch décrit ses incarnations :

La transe fut abusivement interprétée jadis comme une manifestation de l'hystérie. [...] Du point de vue anthropologique on se demandera si l'état psychique ainsi qualifié n'est pas une forme de possession sans dieu, une forme pathologique du phénomène [...]. On n'oubliera pas que des crises de possession peuvent surgir de manière sauvage, en dehors de tout contexte rituel¹⁹².

¹⁸⁹ Nancy, *ibidem*.

¹⁹⁰ *W.*, I, 21 : 38.

¹⁹¹ *W.*, III, 2 : 57.

¹⁹² de Heusch, *La transe et ses entours*, 67.

Plusieurs personnages « empruntent aux chants populaires et au texte sacré des vers et des sentences qui leur montent inconsciemment à la bouche »¹⁹³, interventions demandant l'écoute, donc - cela afin de produire un commentaire sur la situation dans laquelle ils se trouvent présentement, pour la questionner, ou exprimer des émotions complexes par le biais de ces mots disponibles. Pour Woyzeck cependant, ces voix auxquelles il prête son corps n'agissent pas comme des références pour appuyer ses idées propres. Elles deviennent la matière de sa pensée, produisant des images qui par leur force d'évocation et la multiplicité de signes que Woyzeck leur attribue, deviennent fatalement mais toujours obscurément annonciatrices.

But while Woyzeck's hallucinations appear to indicate a deranged mind, they are also prophetic. Like the oracles in Greek tragedy or the witches' prophecies in *Macbeth*, they anticipate and foreshadow what is to come. In the first moments of the play a connection between nature, death, and the action of mysterious forces is established¹⁹⁴.

Marie, qui remarque déjà qu'elle ne peut pas répondre à Woyzeck, qu'elle est exclue des voix qu'entend son partenaire, prévoit : « Il n'a pas regardé son enfant. Il va dérailler avec ses pensées. [...] Ça devient si sombre, on dirait qu'on est aveugle. D'habitude la lanterne éclaire à l'intérieur »¹⁹⁵. À la différence de Woyzeck, Marie devine à partir d'indices très visibles le cours probable des événements, elle est consciente de son environnement et est capable d'en décoder les signes. Au lieu de les remarquer comme des éléments extérieurs à sa pensée et sa parole, les signes qui servent à Woyzeck pour élaborer les interprétations qu'il partage sont comme intégrées à sa pensée en tant que codes qui préexistent à son énonciation: d'où un

¹⁹³ Besson, *Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, 259.

¹⁹⁴ David G. Richards, *Georg Büchner and the birth of the modern drama*, Albany, State University of New York Press, 1977, p. 175.

¹⁹⁵ *W.*, III, 2 : 57.

environnement, un monde, qui s'il est créé pour lui mais devient dangereux, est nécessairement un *mauvais* signe.

Les complicités, et leur culpabilité dans le crime seront à discerner dans le discours de Woyzeck, et dans ce à quoi il répond. Si « d'habitude la lanterne éclaire à l'intérieur », elle nous est aussi refusée pour suivre le chemin d'un sens commun aux métaphores en ce qu'il semble que Woyzeck, pour comprendre le moment du monde plongé dans l'ombre, doive éteindre sur sa route erratique la lumière qui éclairerait les images qu'il décrit. David G. Richards traduit « die Lantern » par « the street light »¹⁹⁶. Au lieu de permettre à l'intérieur d'être illuminé par l'extérieur, et de permettre à l'intérieur d'être vu, la noirceur accentue l'isolement de l'espace intérieur, tout en brouillant simultanément les espaces. À partir de là se divise *et* se multiplie l'espace scénique mais aussi la parole possible, la direction d'un récit que l'on constate par moments *caché* – l'obscurité narrative séparant la scène vue et ce qu'elle peut être, ce que l'on (lectorat, public) sait que l'on devrait voir et ce qui est visible. L'illisibilité de la scène, son environnement et ses limites, coïncide ici avec celle du corps nécessairement confus de naviguer dans ce lieu où l'on est comme aveugle. Lieu seulement métaphorique pour le public, mais également physique pour le protagoniste :

WOYZECK. – [...] Quand le monde devient si noir, qu'il faut tâtonner après lui avec les mains, qu'on pense qu'il s'échappe comme une toile d'araignée! C'est, comme si quelque chose existe et pourtant n'existe pas [...]. Quand tout est sombre, et seulement une lueur [...] rouge à l'Ouest, comme d'une forge. Quand – *Va-et-vient dans la pièce.*

DOCTEUR. – Bougre Il tâtonne avec les pieds, comme avec des pattes d'araignée.

WOYZECK *se tient très droit.* – Avez-vous déjà vu les cercles de champignons sur le sol, de longues lignes, [...] c'est là! Là! Celui qui pourrait lire ça. Quand le soleil est au zénith et c'est comme si le monde devait s'enflammer. Vous n'entendez

¹⁹⁶ Richards, *ibidem*.

rien? [...] comme si le monde parlait, vous voyez les longues lignes, et c'est comme si ça vous parlait d'une voix effrayante¹⁹⁷.

Les responsabilités du crime seront également à chercher dans les voix qui ont participé au dialogue menant à la mort de Marie, dialogue auquel nous avons seulement partiellement accès, par l'entremise des répliques de Woyzeck¹⁹⁸. Dans l'extrait tout juste cité, il essaie d'expliquer au Docteur que si, en urinant contre le mur avant leur rendez-vous, il a désobéi aux règles imposées par le Docteur pour ses expériences, c'est parce que ce geste qui semblait « contre-nature » au médecin est en fait peut-être une *autre forme* de la nature, forme qu'il tente de dessiner par les images énumérées ci-dessus. Images devant traduire la voix de ces formes normalement inaudibles, et dont les métaphores liées entre elles forment une constellation inconnue:

Dans chacune de ses répliques, Woyzeck traduit son affirmation première, dont la signification échappe au Docteur, au moyen d'un interprétant différent (toile d'araignée, champignons, voix), et esquisse ainsi autant d'allégories d'un texte en elles-mêmes parfaitement compréhensibles mais dont le signifié est résolument indécidable¹⁹⁹.

Pour son étayer son argumentaire, Felten utilise la scène H2, 6 tout juste citée, soit la sixième de la deuxième ébauche, rayée par Büchner et retravaillée pour devenir H3,8, afin de montrer l'accumulation de métaphores utilisées par Woyzeck pour décrire l'effet d'une nature « visiblement » protéiforme. « Monsieur le Docteur vous avez déjà vu quelque chose de la nature double? Quand le soleil est au zénith et c'est comme si le monde prenait feu une voix effrayante m'a déjà parlé! »²⁰⁰. Cet extrait provient quant à lui de l'ébauche principale de

¹⁹⁷ *W.*, II, 6 : 47.

¹⁹⁸ « WOYZECK. Toujours plus! Toujours plus! Silence musique. Se penche vers le sol. Hé quoi, qu'est-ce que vous dites? [...] Je dois? Il le faut? Là aussi je l'entends, le vent aussi le dit? Je l'entends toujours, toujours plus, [...] à mort. » : *W.*, III, 12 : 70.

¹⁹⁹ Felten, « Comme une toile d'araignée : Régimes du regards dans **Woyzeck* », 12.

²⁰⁰ *W.*, III, 8 : 65.

Woyzeck, version utilisée dans la très grande majorité des éditions de la pièce en langue originale et en traduction. La *doublure* de la nature remplace et concentre l'idée d'une nature dont les métamorphoses sont imprévisibles car elle « arrive », vous tombe dessus (*W.*, III, 8 : 64), presse²⁰¹, est lâchée (*W.*, II, 6 : 47): « Aber Herr Doktor, wenn einem die Natur kommt »²⁰².

Je vais, dans la lignée de Felten, nourrir mon commentaire par le détour de l'accumulation d'images proposées par Woyzeck dans la scène rayée de la deuxième ébauche. La répétition de l'idée maintes fois reformulée n'en garantit pas la finitude, ou sa réception. Cet élan interprétatif de la part du personnage principal sera voué au lectorat, seul refuge possible des images exprimées pour quiconque pourrait les lier à leur sens. Car si elles servent à convaincre Woyzeck de la nécessité de son crime, un secret demeure en elles.

[...] Büchner ne fait donc rien d'autre que Woyzeck lorsqu'il essaie de cerner, dans le dialogue avec le Docteur, un même problème au moyen d'un interprétant à chaque fois différent. Revanche de Woyzeck, en quelque sorte, jusque sur Büchner lui-même, si on fait le pari de lire le texte auquel on a donné son nom à travers ses yeux à lui²⁰³.

Car le personnage de Woyzeck cherche lui aussi, comme le lecteur, à cerner l'origine et le message de la voix qui nous échappe, à nous qui pouvons seulement lire. Dans le texte, dans les lieux que traverse Woyzeck, il n'y a pas d'espace, ou pas de médium capable de recevoir ces voix qui se trouvent comme « prises » dans le médium « Woyzeck », seul corps pouvant les recueillir comme instances poétiques vocales cherchant leur forme²⁰⁴. « À travers ses yeux à lui », elles sont attachées ensemble par le geste interprétatif, par sa lecture du monde au moment

²⁰¹ Georg Büchner, *Woyzeck*, traduit de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, Éditions Christian Bourgois, Paris, 2002, p. 39.

²⁰² Georg Büchner, *Woyzeck*, Stuttgart, Reclam, 2013, p. 19.

²⁰³ Felten, « Comme une toile d'araignée : Régimes du regards dans **Woyzeck* », 13.

²⁰⁴ [...] « sur la parole et la voix « poétiques » : [...] leurs usages possédant une certaine finalité interne et une formalisation adéquate à cette finalité » (Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990, p. 11).

où le monde apparaît illisible : soit le moment où il faut continuer à chercher à le comprendre pour espérer s'y retrouver.

« L'originalité de la dramaturgie de Büchner n'est pas d'avoir abandonné le fil temporel directeur, mais d'en avoir troublé le déroulement, ce qui permet de faire coexister deux perceptions du temps contradictoires »²⁰⁵ : c'est ainsi que Jean-Luc Besson, dans *Le théâtre de Georg Büchner : Un jeu de masques*, avance l'idée selon laquelle il y a bien une cohérence temporelle et narrative dans *Woyzeck* malgré le caractère nécessairement fragmentaire de la pièce. Ce qui trouble visiblement le déroulement du fil temporel directeur est l'intervention toujours possible de la voix venue de la *doublure* de la nature, principe censé être également directeur pour tous les personnages. Pour Woyzeck, cependant, sa « lutte avec le temps »²⁰⁶ fait en sorte qu'il est toujours en proie à être interrompu, rattrapé ou comme visité par la voix le forçant à *réinterpréter* les signes visibles pour composer de nouvelles images censées faire sens de ce qui *pourrait* survenir si la nature surgissait de nouveau. Le corps réagit et dans le langage, et au-dehors de lui. Le dialogue, autant dans la deuxième ébauche que dans la version principale du texte, se clôt par le diagnostic de l'*aberratio mentalis partialis* offert à Woyzeck de la part du Docteur, pour qui les allégories ne renvoient à rien : le diagnostic « ([...] colmatant par un coup d'autorité la brèche ouverte par Woyzeck dans la loi du Sens) »²⁰⁷, et du temps.

La voix du remède absent : sur l'exemplarité du texte

Plusieurs détails formels viennent imager davantage notre idée du « corps malade comme scène » : tout d'abord, comme pronom, le « il » utilisé par les supérieurs de Woyzeck pour le

²⁰⁵ Besson, *Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, 251.

²⁰⁶ Besson, *ibidem*.

²⁰⁷ Felten, « Comme une toile d'araignée : Régimes du regards dans *Woyzeck », 12.

désigner même en sa présence en est un proprement condescendant²⁰⁸. D'un usage vieilli en allemand, il sert ici à placer le soldat hors de toute possibilité de rapport égalitaire, nous ramenant à l'espace liminaire accordé historiquement aux fous. De plus, le diagnostic du Docteur, à l'aide de symptômes isolés, vient nommer un trouble qui expliquerait l'ensemble du malaise de Woyzeck. Diagnostic partiel, s'il en est, vu sa question « il fait tout sinon comme à l'accoutumée, il rase son capitaine? » : car nous avons le droit de penser que c'est ce qui constitue le coutumier de Woyzeck qui le rend malade. Pour le Docteur, son patient représentera à partir de ce moment la personnification de la maladie qu'il vient de nommer, et c'est ainsi que le discours de Woyzeck devient une entité séparée de sa condition physique, son sens se perdant en devenant, pour le Docteur, symptôme parmi les autres : « the exceptional originality of Büchner's drama first of all resides in the fact that it stages [...] a new type of role played by human beings, both on stage as well as off stage, namely that of a research subject »²⁰⁹. Une des mises en scène contemporaines (*Woyzeck 91*, 1991, Rina Yerushalmi) de *Woyzeck* situe d'ailleurs l'action dans une salle d'opération et ajoute au texte du docteur des segments

²⁰⁸ « Restituer *Woyzeck* en français pose un problème spécifique, celui des niveaux de politesse et de brutalité entre les gens de statut social différent. Les années durant lesquelles Büchner écrit voient s'opérer une transition fondamentale dans les formules de politesse de l'allemand courant : le « Vous » (*Sie*, troisième personne du pluriel) de l'allemand moderne n'est pas encore systématiquement en usage, le tutoiement (*Du*) suppose une intimité, même entre gens du peuple. La troisième personne du singulier, *Er* ou *Sie*, reste l'interpellation normale entre personnes des classes inférieures ou d'une personne d'une classe supérieure vers une autre d'une classe inférieure, ou tout simplement quand il y a une grande distance entre elles : on en a l'exemple avec les conversations Capitaine/Woyzeck et Docteur/Woyzeck. Dans la conversation Capitaine/Woyzeck on voit ces trois formes coexister [...]. Dans la mesure où les trois formes (*Er*, *Du*, *Sie*) coexistent il paraît indispensable de conserver ce « Il » ou ce « Elle », différents du « Tu » français courant [...]. Nous avons conservé le « Il » ou le « Elle » en tant qu'expression de la condescendance du supérieur envers l'inférieur [...]. On peut à la représentation ignorer ce qu'a de glaçant cet archaïsme et transformer ce « Il » ou ce « Elle » en « Tu » ou en « Vous » selon les relations de hiérarchie ou de proximité courantes en français du XIXe siècle, marqué par la Révolution. On manquera toutefois un effet de distanciation qui est bien réel pour les Allemands contemporains quand ils entendent ce texte dans la langue originale, puisque l'allemand moderne n'utilise plus ces tournures. Il est clair que le « Il » que le docteur adresse à Woyzeck fait de celui-ci moins qu'un domestique : une entité à laquelle on s'adresse par un détour. Le « Tu » français le plus brutal n'accède pas à cette violence insidieuse » (commentaire du traducteur de *Woyzeck*, traduit de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, Éditions Christian Bourgois, Paris, 2002, p. 14).

²⁰⁹ Zwart, « Woyzeck and the birth of the human research subject », 100.

théoriques sur l'anatomie du corps humain²¹⁰, corps devenant encore une fois une démultiplication de la scène de théâtre en se transformant en le lieu physique et moral de l'aliénation de Woyzeck, du drame : scène pour le docteur, et pour le dramaturge.

Un autre personnage est simplement identifié par le titre « Le Fou » : par rapport à Woyzeck, il est intégré à l'espace social construit dans la pièce, s'inscrit dans la lignée « des fous-types », dont l'erreur est productive, narrativement parlant. Dans la scène 17 de la première ébauche (*W.*, I, 17 : 35), il entraîne la quasi-confession du meurtre de Marie par Woyzeck à un groupe éclectique à l'auberge, menant finalement à la découverte du corps. Intégré au tissu littéraire historique du drame, le discours du fou est transparent dans sa « folie » évidente, il interprète ce que le public attend *du fou* au théâtre, alors que la folie propre à Woyzeck est impénétrable car inédite. L'inadéquation entre le rôle dont il fait montre en société (soldat docile, cobaye efficace, mari respectueux) et le crime qu'il accomplira fait état de l'absence de remède ritualisé, de structure téléstique adéquate pour faire voir et faire parler les symptômes qui sont exposés dans la pièce comme autant de pièces à conviction, rassemblées à posteriori par l'analyse littéraire et médicale qui compose la théorie composite qui nous a servi pour étudier Woyzeck aujourd'hui.

Traductions de chair : sur l'exemplarité des représentations

À la lumière de la proposition amenée par rapport aux lacunes d'une lecture accordant une place prépondérante au pouvoir visuel, nous nous attacherons à comparer deux mises en scènes

²¹⁰ Sharon Aronson-Lehavi, « Rina Yerushalmi » [1^{er} mars 2009]. *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia, Jewish Women's Archive*. <https://jwa.org/encyclopedia/article/yerushalmi-rina>. Consulté le 20 avril 2018.

et deux adaptations de la pièce de Büchner pour exemplifier les effets de lectures et de mises en scène très distinctes, et pour nous rapprocher encore davantage des propriétés distinctives de *l'écoute* comme outil interprétatif. L'écoute se prête, avant même sa mise en scène, dans le texte de *Woyzeck* : elle doit se prêter aux voix du soldat, aux nombreux passages monologués desquels le lectorat est le seul public, et doit se prêter attentivement aux voix qui retentissent de par l'intertextualité persistante mais presque involontaire de la part des personnages : puisant dans les contes folkloriques, récits bibliques, chants divers. Les multitudes de paroles peuvent être rendues par les mises en scène de la pièce. Deux d'entre elles en la forme de la pièce de théâtre de Büchner, *Woyzeck* : l'une à l'Akademietheater de Vienne (avril 2019) et une captation d'une mise en scène de Brigitte Haentjens à l'Usine C à Montréal (2009). Les deux autres, en la forme de l'opéra d'Alban Berg *Wozzeck* (créé en 1925), une version de l'histoire racontée par Büchner, au Frankfurter Oper (Francfort, avril 2019) et une captation en direct d'une mise en scène au MET de New York (février 2020). Leurs différences évidentes nous serviront à souligner où mène la lecture mise en scène, où est amené le texte.

Il n'y a pas de trace définitive, pas de moyen de connaître la forme que Georg Büchner entendait donner à *Woyzeck*, s'il y en avait bien une qui aurait ordonné davantage les scènes que nous lisons comme éparées. À sa fiancée, le médecin-écrivain écrivait avant de mourir du typhus, en février 1837, que son travail littéraire avançait : « Dans huit jours au plus tard je ferai paraître *Léonce et Léna* ainsi que deux autres drames »²¹¹. À propos de sa méthode, il l'informe qu'il travaille le jour avec le scalpel, et la nuit avec les livres^{212,213} le contenu de ses lettres,

²¹¹ Büchner, Lenz, *Le Messenger hessois, Caton d'Utique, correspondance*, 191.

²¹² *ibidem*.

²¹³ Anton Tchekhov dira sensiblement la même chose dans une lettre à un ami : « Medicine is my lawful wedded wife, and literature is my mistress. When one gets on my nerves, I spend the night with the other »: cité dans Stanton B. Garner, « Introduction: Is There a Doctor in the House? Medicine and the Making of Modern Drama », 310.

celles qui ont été retrouvées, est explicite quant à ses affinités politiques, mais ses élans sur le littéraire sont plus rares. Cependant, dans sa lettre du 28 juillet 1835 adressée à sa famille, Büchner évoque le rôle qu'il espère voir jouer par un poète dramatique :

[...] il crée l'Histoire une seconde fois et [...] il nous transporte immédiatement dans la vie d'une époque au lieu de nous en donner un récit desséché [...]. Si l'on voulait encore me dire que le poète ne doit pas montrer le monde tel qu'il est mais tel qu'il devrait être, je répondrais que je ne veux pas le faire meilleur que le bon Dieu, qui l'a certainement fait tel qu'il doit être. Quant aux soi-disant poètes idéalistes, je trouve qu'ils n'ont presque rien produit d'autre que des marionnettes au nez d'azur et au pathétique affecté, et non des hommes de chair et de sang dont je puisse partager la douleur et la joie et dont les actions m'inspirent l'horreur ou l'admiration.²¹⁴

Ainsi, si le poète dramatique doit recréer l'Histoire, il doit le faire de manière à ce qu'elle comprenne en elle les mêmes doutes inscrits dans la première fois qu'elle s'est déroulée, ou du moins en laissant la place aux trous, aux lieux invisibles qui forment tout de même l'Histoire telle qu'elle est *vécue*, « de chair et de sang ». L'absence de morale, de grande réponse, dans *Woyzeck*, fait sens avec la manière dont le poète doit, selon Büchner, construire l'Histoire dans le texte : soit telle que le corps la perçoit lorsqu'elle n'apparaît pas encore, et qui doit être le fruit de toutes ses scènes, dans le temps et l'espace, visibles ou non pour qui la vit.

Si pour Büchner les personnages doivent provoquer l'horreur ou l'admiration par leur corporéité, et faire partager leurs émois non seulement par le texte mais aussi par les gestes, alors nous nous rapprochons encore des premiers objectifs du théâtre, évoqués plus haut (voir p. 22). C'est le corps qui traduit le premier ce qu'il faut partager, et qui propose un langage dont les mots s'occupent ensuite. Mais il y a possibilité de s'attarder aux gestes avant le texte, ou en parallèle. Leur rôle téléstique²¹⁵ trouve encore emploi dans le rituel contemporain du théâtre

²¹⁴ Büchner, Lenz, *Le Messager hessois, Caton d'Utique, correspondance*, 160.

²¹⁵ Pour rappel : « à la fois la maladie et l'art de la guérir » (Laxenaire, « Quand Platon faisait l'éloge de la folie », 254).

d'aujourd'hui, de même qu'à l'opéra, où la « transe simulée » des acteurs « n'obéit plus cette fois à une liturgie religieuse, mais à cet artifice de la littérature qu'on appelle un livret »²¹⁶. Telle est une des formes que prend encore la mise en scène du remède de la *mania*²¹⁷, ou une forme de possession socialement acceptée à laquelle le public souscrit. Les acteurs, actrices, comme possédés, arrivent à donner vie au « livret » par la performance, et le public reçoit sur sa propre scène interne le jeu invisible des « folies » que sont les personnages transis de douleur et de joie :

[...] les acteurs – et pas seulement les chanteurs d'opéra – en récitant par cœur sans trébucher un texte extraordinairement long, se trouvent en quelque sorte dans un état second [...]. *Interprète* d'un rôle au sens strict du terme, l'acteur est en quelque sorte le *médium* d'une parole venue d'ailleurs, plutôt qu'*instrument* passif. Le spectacle théâtral s'offre à voir, plus précisément, comme un échange de paroles entre plusieurs médiums, ou encore comme une séance de possession d'une espèce particulière dont l'issue est prévue par l'auteur²¹⁸.

Même si la partie cachée et inconnaissable de *Woyzeck/Wozzeck* est toujours rappelée dans toute étude lui étant consacrée, vue son incomplétude évidente, il faut comprendre que chaque mise en scène d'une pièce compose avec l'absence de la « parole venue d'ailleurs », et que cette parole, dans *Woyzeck*, est simplement visiblement inaccessible. C'est en partie pour cela que la pièce de Büchner est un exemple si probant de l'interprétation (littéraire, et comme jeu sur scène) en tant que possession dont les signes visibles se mêlent aux symptômes d'un corps tout simplement vivant.

J'ai également pu assister à des mises en scène de *Wozzeck*, l'opéra de Berg, et donc me pencherai non seulement sur les possibilités et les spécificités de l'interprétation de la pièce,

²¹⁶ de Heusch, *La transe et ses entours*, 93.

²¹⁷ « Platon proposait de voir dans la poétique (poésie et musique réunies) l'une des quatre modalités de la *mania* à côté des trois autres : l'érotique, la téléstique (possession dionysiaque), la mantique (la divination par la pythie). On peut traduire approximativement le terme « mania » par « folie » ou « déraison » : *ibid.*, 91).

²¹⁸ de Heusch, *ibid.*, 93.

mais aussi de l'opéra. J'ai tenté, en en simultanément, pendant que j'assistais à la pièce, et aussi avec le recul de la réflexion, de prendre la forme de lectrice que je tenterais de décrire dans le présent mémoire, qui pourrait me permettre de comprendre les enjeux des *scènes* qui m'intéressent : celle du théâtre, les planches, celle du texte, où les personnages n'ont pas les limitations physiques d'un espace public mais pas non plus le pouvoir des gestes incarnés, et la scène du corps, du public et de ceux qu'il regarde jouer. C'est la mise en scène opératique qui m'a semblé illuminer le plus clairement mon rôle de spectatrice, en tant que prise de position de lecture que je propose de *Woyzeck*, et éventuellement comme posture courante d'interprétation: la multiplicité des événements, objets et métamorphoses du texte desquelles le public était témoin, à travers l'histoire présentée par la parole, les gestes *et* la musique, rendait encore plus patente l'exigence de prendre acte du drame pour l'oublier encore moins. Toutes les métaphores du texte étaient sublimées, rendues avec la même application que les passages censés déjà faire sens, et donc les confrontant enfin en terrain commun – et si l'on pouvait fermer les yeux, pour ne pas les voir, leur *son* était inexorable. De même que l'opératique est un mode d'expression qui crée cette intensité supplémentée aux mots, de même cette transformation, le déplacement de l'horizon du texte rappelle la fonction de la métaphore elle-même : « The world of opera is one of high relief, magnification, escalation. Metaphors of ascendancy fairly leap to mind »²¹⁹. Sans affirmer que la métaphore se veut nécessairement *élever* ce qu'elle remplace, j'insiste plutôt sur le transport et le surplus de sens permis par ce mouvement, de la figure de style, et de la stylisation du texte entraînée par l'opéra. « Büchner's verbal eclecticism and dizzying succession of scenes required the most extreme compositional flexibility [...]. Berg gave *Woyzeck* an operatic style that met these demands, one that could operate in the cramped hollows

²¹⁹ Schmidgall, *Literature as Opera*, 10.

behind Büchner's words²²⁰ »: La rencontre entre Berg et Büchner donne lieu à une conversation hantée et qui semble infatigable jusqu'à la dernière note, qui elle-même laisse planer tout ce qui est demeuré indicible dans le texte inachevé du premier auteur.

Il semblait que l'intensité opératique permettait de célébrer chaque fragment, au lieu de mettre l'accent sur le manque, sur « l'inachevé », au lieu que seul l'absurde transperce le jeu et le texte. À l'opéra, la *beauté* du texte – court, parfois vulgaire, explosif, plein d'accroches et de répétitions, lui-même symptôme de l'angoisse de Woyzeck – avait enfin un chemin à pouvoir emprunter sans hésitation, comme si tout le doute inscrit dans les pauses, dans les trous formels et narratifs de la pièce, pouvait enfin se diriger vers une forme assez grande pour comprendre en elle ce doute, présent dans le forme, donc, et dans l'interprétation qui est faite du texte. Au lieu d'être creusée par le ridicule, par le comique enragé, « la blessure » intrinsèque à l'œuvre était sublimée par le médium opératique qui offrait l'espace, par le grandiose, pour que la douleur ne sature pas la représentation, et laisse place aux autres composantes qui font de *Woyzeck* le texte encore surprenant qu'il est : le comique, l'absurde, le tragique, trouvaient aussi une forme pour être exprimés.

Traductions d'absence : répondre au silence

Woyzeck, l'air faible et malade, fait face au public et dos aux personnages qui l'invectivent violemment : il ne semble pas les entendre, les cris continuent. Chez Brigitte Haentjens, ayant mis en scène *Woyzeck* en 2009 à l'Usine C à Montréal avec sa compagnie Sibyllines, le bruit des échanges, des corps qui se déplacent, semble rendre évident le besoin pressant d'une écoute. Le cri devient clairement l'outil de pouvoir favori des personnages contre

²²⁰ *ibid.*, 298.

Woyzeck, qui doit (comme le public) entendre son nom être hurlé dans le but apparent de déformer le mot pour le retourner contre celui qui le porte comme titre. Les scènes où le Capitaine et le Docteur poursuivent le soldat en l'assaillant vocalement de son nom reproduisent le manège des voix qu'entend le personnage, devant, derrière lui, sans espoir de dialogue réel. Pour le public, « Woyzeck » devient ordre ou insulte. S'ajoutant aux cris comme gestes pour rabaisser le soldat, faisant voir la subordination, le jeu des acteurs s'impose rapidement comme doublure physique, dès le début, de la violence orale. Les trous, absences du texte se remplissent immédiatement des sauts, mouvements de bassin, courses du fond à l'avant-scène, d'une extrémité à l'autre de la scène, danses en ligne, du bruit des bottes qui tapent le sol en chœur, témoignant d'un surplus de puissance qui se devait ici d'être montré, se servant de l'espace dégagé dans le temps et sur l'immense scène pour faire voir l'étendue de ses possibles. Souvent le texte est terrassé par les coups qui viennent répéter ce que les injures laissaient entendre. Les mots sont des instruments supplémentaires, la surcharge sonore souligne les questions qui sont posées au texte, pour l'inciter à parler hors de son matériau, à donner plus que ce que l'on peut voir.

Les silences d'un texte, ses apparentes failles, lors de la lecture, peuvent semer la confusion, mais non créer la bataille, vu la nature indéfiniment immobile de l'adversaire obligé, la personne qui lit. Ici, sur scène, est exposé l'effet du dialogue inégal entre le texte et son public, auquel nous avons bien accès dans le livre, mais sans les réponses proprement physiques au silence, ou à l'absence de réponse adéquate. Les ordres sont ponctués de gestes agressifs, il y a augmentation du volume corporel, de la place que prennent les personnages qui se butent aux mots insuffisants de Woyzeck, à ses signes insensés :

CAPITAINE. Woyzeck, Il a toujours l'air si excité. Un homme de bien ne fait pas cela, un homme de bien, qui a sa bonne conscience. – Qu'il dise quelque chose Woyzeck. [...] Qu'est-ce qu'il a dit là? Qu'est-ce que cette curieuse réponse? Il me rend tout à fait confus avec sa réponse²²¹.

Dans la mise en scène de Haentjens, il semble presque que toute parole est une insulte, et qu'avec son corps il faille se défendre et se protéger en tapant, se cabrant. Il faut écouter le moins possible et se redresser pour mieux user du regard contre l'autre, ou s'assurer d'être vu. Les silences sont investis comme des planches supplémentaires sur la scène, d'un pas brusque et sans équivoque. Il manquait donc d'espace pour parler.

Dans le texte avant sa mise en scène, presque sans didascalies, l'ampleur des mouvements nécessaires pour faire voir le pouvoir vivait dans la violence des mots sans ambages. L'invisibilité de ce pouvoir le rendait d'autant plus menaçant que sa place était partout, d'où l'impression de Woyzeck d'être continuellement visible pour ses prédateurs (voir p. 79). Dans la mise en scène des Sibyllines, les poursuites donnent peut-être l'impression que l'on a accès aux adversaires de Woyzeck mais ils sont non seulement sur scène en train de courir, mais aussi encore dans le langage.

Les mouvements répondant aux discours, Woyzeck est balancé d'un coin à l'autre de la scène, bousculé par ses supérieurs légitimes ou non, de même qu'attiré par les voix qui le font se déplacer à contre-temps. Dès la première scène, le groupe duquel fait partie le Tambour-Major s'élance dans une séquence de danse parfaitement synchronisée, le bruit des pas qui tombent saturant la scène au moins de manière sonore; Woyzeck sera tout au long de la représentation en décalage avec les chorégraphies communes, son corps ne suit pas assez bien

²²¹ *W.*, III, 5 : 61.

les ordres, ou bien il en suit d'autres. « Les nombreuses injonctions du Capitaine à Woyzeck d'aller moins vite, ne font que renforcer chez le spectateur le sentiment que le personnage est pris dans un temps inhumain »²²² : et lorsque le temps inhumain prend corps sur scène, les gestes trahiront les ordres reçus d'ailleurs, mais illumineront la lecture que fait Woyzeck du monde, tracent peut-être les images qu'il ne peut qu'essayer de dessiner en mots. Cet autre langage nous importe dans la mesure où ces mouvements, s'ils sont vus, sont avant tout, dans le texte, *diagnostiqués*. Leur visibilité, vu leur dé-synchronicité, pathologise immédiatement Woyzeck. Au lieu de leur donner une voix cependant, leur sont attribués des symptômes – et donc les gestes à contre-temps menacent le rythme usuel. Dans l'opéra de Berg, la représentation composite du récit, décliné en musique, paroles, costumes, et autres éléments de l'art de l'opéra, force à non seulement voir mais à écouter le décalage produit par les gestes de Woyzeck. Décalage accentué et mis en valeur, de même que l'espace *entre* les temps, par la partition musicale.

Gary Schmidgall, dans son livre *Literature as Opera* (1977), argumente, en partie par le détour d'Adorno²²³, en faveur de l'idée que *Woyzeck*, la pièce, trouverait en la forme de l'opéra, pendant sa période expressionniste en Allemagne, un repère; les codes esthétiques et la pratique des artistes s'inscrivant en faux contre les idéaux stylistiques des Wagner et Verdi auraient permis à *Wozzeck* de devenir une sorte de nouveau corps pour unifier et donc faire entendre la voix fragmentée du personnage :

Their [Strauss, Schoenberg] works were seminal in the development of the highly personal musical style of Berg's opera. The result, as Theodor Adorno describes it, was a kind of consummation where Berg's "attempts to redress what a hundred

²²² Besson, *Le théâtre de Georg Büchner : Un jeu de masques*, 253.

²²³ Dans Theodor Adorno, *Berg: Der Meister des kleinsten Übergangs*, Vienne, Lafite, Österreichischer Bundesverlag, 1968, p.92. Traduction de Schmidgall.

years have done to Büchner's scenes: he transforms a realistic draft into one of concealed but crackling inner vitality in which every artistic means used guarantees something extra beyond the mere surface of the text. To make manifest this additional meaning, this extra quality – that is why the music of *Wozzeck* is there²²⁴.

Une des caractéristiques de ce qui est *opératique* étant l'amplification par le moyen des effets musicaux et de mise en scène²²⁵, la transformation du texte original vers le libretto et éventuellement l'opéra demandait donc évidemment ce surplus décrit par Adorno (de son, d'émotion), mais Berg semble également avoir réussi à tirer *Woyzeck* du prosaïsme apparent de la manière dont il était connu du public à cette époque où le texte original de Büchner était encore soumis aux élans créatifs des éditeurs, peu soucieux de reproduire correctement ou non jusqu'au titre de la pièce. *Wozzeck* en est un trop bon exemple, l'erreur dans son titre permettant au moins de différencier le texte de Büchner du libretto utilisé par Berg.

Par une pratique de composition systématisant une pièce plutôt reconnue pour le chaos de ses affects et de sa forme, Berg traduit, semble-t-il, non seulement les mots de Büchner, mais aussi une partie de leur poids sémantique et émotif : «The paradox of *Wozzeck* is that Berg succeeded in creating an intensely theatrical version of Büchner's systemless fictional world through extraordinarily systematic techniques »²²⁶. Ce travail apparemment opposé à ce que nous pouvons connaître du travail d'écriture de Büchner, au lieu d'accentuer le vide et la confusion comme thématiques de la pièce, semble plutôt tendre vers l'exposition des causes, des effets de cette confusion, dévoilant son amplitude, la manière dont elle peut être entendue lorsqu'écoutée : lorsqu'elle prend forme grâce à l'attention lui étant offerte. Il semble également que le tour de

²²⁴ Schmidgall, *Literature as Opera*, 297.

²²⁵ *ibid.*, 10.

²²⁶ *ibid.*, 307.

force de Berg est de ne pas imposer de forme précise à la confusion : la précision de la composition pointe plutôt vers ce qui peut être interprété d'elle, ses nuances, les nouvelles images pouvant être vues et entendues en la détaillant.

En comparaison, le cirque comme lieu-métaphore de la pièce mise en scène à Vienne venait plutôt donner les limites de cette confusion caractéristique de *Woyzeck*, circonscrite dans le chapiteau se voulant représenter, par le rappel, l'apparence de l'environnement interne et externe au personnage principal. Visuellement, cet enfermement se traduisait par le fait que pour les personnages la seule sortie possible était le parterre. La course du protagoniste ne se faisait pas en trajets aléatoires mais en cercle, renforçant le rythme inarrêtable, ici visiblement inhumain, de son itinéraire. Mais il entraînait le reste de la troupe : tous les gestes semblaient suivre une cadence de plus en plus éloignée de celle d'un corps non-pathologique. L'absurde comme principe directeur coupait le lien avec la « voix venue d'ailleurs » et remplaçait le besoin de faire sens du mouvement, et des mots. L'amplification d'un sens, peu importe lequel, était impossible et ni le regard ni l'écoute ne pouvaient parvenir à rendre le public le témoin d'autre chose que d'un spectacle. Autrement dit, les grandes déchirures du texte original se traduisaient par les grandes rayures du chapiteau : dès lors cachées mais non révélées ailleurs, perdues parmi les signes d'une folie comme fête.

En ne simplifiant pas à un seul motif, donc, la trajectoire potentielle des métaphores échangées dans *Woyzeck*, Berg, à partir du libretto *Wozzeck* évidemment, produit une traduction qui fait voir un motif qui se transforme, habité par d'autres motifs plus petits. Autrement dit, pour illuminer cette idée d'un autre angle, nous pourrions réutiliser la métaphore de la toile d'araignée

proposée d'abord par Woyzeck lui-même, puis soulignée par Felten, mais aussi par Schmidgall, pour pointer la cohérence entre la composition de Berg et la structure de *Woyzeck* :

That Berg was able to accommodate these demands is clear from the very first reviews of the opera, which speak of his score's extreme differentiation and delicacy, great command of aphoristic nuance, spider's-web-fine orchestration of momentary effects, and grasp of Büchner's nearly imperceptible undertones. [...] Its texture is one of multifarious, simultaneous, and conflicting events²²⁷.

La toile d'araignée, comme « lieu-métaphore » offre au moins, par rapport au cirque, une multiplicité de sorties et d'entrées. Felten, citant Barthes, propose que *Woyzeck* répondrait à la définition du théoricien français de ce qu'est « un texte absolument pluriel » : « ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés ; il n'a pas de commencement; il est réversible »²²⁸. J'insisterai donc encore sur l'adéquation entre l'environnement aménagé par les moyens opératiques organisés par Berg, et le « monde fictionnel » imaginé par Büchner, du moins en termes de construction métaphorique langagière ou musicale.

La mise en scène définitivement axée sur l'effet visuel choquant de la pièce de théâtre mise en scène par Johan Simons à Vienne, prenant le parti du *cirque* comme lieu-métaphore de l'entièreté de la pièce, mettant l'accent sur tout sauf le texte, devenu son, ne pouvait communiquer autre chose qu'un mouvement, et une violence. Ce qui était demandé du public était donc moins d'écouter que d'entendre, de regarder, reproduisant la relation de pouvoir entre spectateurs et scène où le regard asservit le texte qui ne peut pas être écouté, comme les regards des différents personnages asservissent *Woyzeck* tel qu'avancé par Felten.²²⁹

²²⁷ *ibid.*, 299.

²²⁸ Felten, « Comme une toile d'araignée : Régimes du regards dans **Woyzeck** », 13.

²²⁹ Voir p. 79.

Pour revenir plus précisément à ma problématique, pour les raisons exposées précédemment (voir p. 95), j'aimerais insister sur l'importance de ce qui compose ce qu'on peut appeler « l'opératique », les qualités de ce que l'on peut nommer ainsi. Nécessairement, le type d'écoute demandé au public du théâtre et de l'opéra est bien différent, la musique composée pour l'opéra offrant une trame narrative supplémentaire, offrant un autre langage auquel vouer son attention. Dans le langage du personnage de Woyzeck, les métaphores utilisées pourraient, si on les écoute, agir semblablement à la musique d'un opéra : arrimée au texte, mais en lui offrant, sans le brouiller, une ampleur supplémentaire. La place accordée à *l'indicible*, comme indice de sa perpétuelle et invisible présence dans le langage et dans les gestes, dans la « partition du quotidien » pourrait-on dire, fait de l'opéra un puissant véhicule des voix à entendre dans chaque mouvement : « Ferruccio Busoni declared, “What I desire from an opera text is not only that it conjures up music, but that it allows room for it to expand” »²³⁰. C'est une autre des hypothèses qui nous fait envisager *l'écoute* comme image d'un moyen herméneutique permettant de se rapprocher, par le moyen de la structure de la pièce elle-même, de la complexité de *Woyzeck* et de ce qu'elle demande en termes de lecture.

Devant l'opacité du corps et du texte : le rôle du témoin

La position de lecture que nous proposons n'a pas pour but de donner la chance aux textes, aux écrivainEs, de garder leur mystère, dans une visée romantique, et relativiste, en voilant négligemment, dans cet essai, le travail interprétatif effectué à partir de *Woyzeck*, et sa tradition philologique. Ce qui nous importe est d'insister sur la réflexion accordée à la responsabilité de la lecture, nécessairement incarnée par des « pratiquants », soit le lectorat, cela pour nous

²³⁰ Schmidgall, *Literature as Opera*, 14.

pencher sur le processus d'assignation de sens à un texte, par les possibilités qui lui sont accordées par une certaine négociation de pouvoir inhérente à la lecture.

Nous ne cherchons pas non plus à donner au commentaire un statut équivalent au texte commenté, ou à reproduire dans le cas de *Woyzeck* une distinction rationnelle qui donne au lectorat une position similaire à celle du Docteur, devant faire sens des signes textuels comme des symptômes, avant de prescrire ce sens par le commentaire. L'intérêt d'investir la lecture par *l'écoute*, à partir de l'idée développée par Felten d'un Woyzeck-lecteur, est de façonner une manière de lire, recevoir, *Woyzeck* dans le texte et sur scène, par une position qui ne calque pas le système autoritaire mis en place dans la pièce, ni ne reproduit les métaphores-diagnostics²³¹ qui condamnent le devenir des interprétations et représentations du texte.

La responsabilité du lecteur vient de sa qualité inhérente de témoin. De par la trame narrative, et son dénouement tragique duquel le lecteur est le seul observateur, *Woyzeck* illustre clairement cette position obligatoire de la personne qui lit, qui regarde, qui écoute ou qui entend seulement. Ce n'est pas le rôle du témoin que de condamner un geste, de lui donner des conséquences judiciaires. Mais l'héritage d'un événement, et dans le cas de la pièce de Büchner, d'un crime, ne dépend bien sûr pas seulement de son itinéraire dans le cadre légal. Les témoins sont des *interprètes*, dans tous les sens du terme, parmi tant d'autres, du futur du geste vu, que l'interprétation ait lieu ou non, que l'événement puisse être retracé, ou non.

Nous ne croyons pas que le choix d'adopter un rôle de lecteur littéraire intervienne avant ou après une interprétation qui serait faite dans un cadre judiciaire, mais ce moment crucial dans

²³¹ Nous pensons entre autres à « Woyzeck comme plaie ouverte ».

l'histoire de l'événement est un choix de la part de la personne qui lit, permettant d'être à l'écoute d'autres parties du texte que celles qui peuvent être entendues à des fins juridiques.

Si l'on réduit la lecture à un rapport interpersonnel, à une relation privée entre un auteur et un lecteur, on en oublie la dimension toujours collective, depuis les médiations techniques nécessaires jusqu'aux usages culturels de la langue, aux institutions qui autorisent les types de prise de parole et aux temporalités multiples qui s'y entrecroisent²³².

Ainsi la responsabilité de la lecture vient aussi de la multiplicité de relations engendrées par le processus, où nécessairement un système de pouvoir se met parallèlement en place. Il nous semble crucial, afin de situer une interprétation (la sienne, une autre), de prendre en compte l'effet de sa place dans ce système sur le discours *de* l'interprétation :

Aucune interprétation ne saurait posséder un caractère définitif. [...] Certes, aucune interprétation ne doit dédaigner l'aide précieuse que la connaissance scientifique est susceptible de lui apporter, mais il est tout aussi certain qu'elle ne saurait se limiter aux acquis de ce mode de « connaissance » et renoncer au risque véritable que comporte l'interprétation, lequel consiste à dire comment on comprend²³³.

Le mélange des regards, judiciaire et littéraire, par exemple, vient justement brouiller la nécessité de s'accrocher aux manières de conclure de l'un, ou de l'autre. Le cas du procès du soldat Woyzeck, son nom devenant la pièce éponyme de Büchner, et son devenir dans la tradition littéraire, investit ce lieu trouble à l'intersection également du savoir médical historique, et contemporain, vu sa mise en scène adaptée aujourd'hui. Il est évident que l'autorité de l'interprète sera soumise aux réussites *et* aux points morts de tous les regards endossés, répondant à ce qui, dans le texte, demeure opaque même au croisement des positions de pensée. De manière évidente, nous prendrons ce contexte comme exemple d'une variation des statuts donnés au « lecteur », ainsi que de l'amplitude des droits lui étant octroyés, avec ses effets de lecture changeants. Les

²³² Méchoulan, *Lire avec soin*, 27.

²³³ Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu?*, 140.

doutes parsemant le rendement d'un jugement pour le soldat illustrent les tensions théoriques qui déterminèrent sa suite :

Le procès avait été inhabituellement long pour l'époque. En effet, les défenseurs avaient tenté de faire valoir que Woyzeck ne pouvait être tenu pour mentalement responsable de ses actes, en raison des bizarreries attestées de son comportement. Les autorités judiciaires avaient confié en août 1821 au docteur Johann Christian August Clarus le soin de juger de l'état psychique de l'accusé. Après s'être entretenu avec Woyzeck, Clarus rend un premier rapport en septembre 1821, dans lequel il conclut à la responsabilité mentale. Dans un second rapport de février 1823 demandé pour supplément d'enquête, le psychiatre aboutit à la même conclusion. Les juges prononcent alors la condamnation à la peine capitale, condamnation confirmée par la suite à deux reprises après appel de la défense²³⁴.

Dans la pièce de théâtre, Woyzeck ne rencontre pas encore de juges, bien que son docteur et supérieur puisse prendre ce rôle, le condamnant par un diagnostic avant même qu'il commette un acte interdit. En effet, le texte a plusieurs manières de se terminer qui laissent toujours planer le doute sur la façon dont le crime sera traité par les instances judiciaires : soit par la mort du personnage principal (dans *Woyzeck*, par exemple), soit par la découverte du corps par les autorités après la disparition de Woyzeck, sans mention de l'urgence de trouver le criminel. Sous forme de texte, c'est le lectorat qui demandera à ce que le Woyzeck fictionnel soit reconnu coupable ou non, ou du moins qui en aura le pouvoir.

Nous voyons donc que différentes conditions de lecture créent une *scène* spécifique à ces conditions, sur laquelle peut être jugé un geste, un corps. La scène en question n'est toutefois pas séparée du monde : les hésitations, les doutes, les opacités propres au cas Woyzeck, ne sont pas aujourd'hui une exception médicale, ni juridique, ni littéraire. Cependant, la trajectoire de l'événement premier, le précédent judiciaire qui s'en ensuit, puis sa mise en récit et mise en scène, sa place dans le canon littéraire allemand, dans l'histoire du théâtre occidental et de

²³⁴ Besson, *Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, 222.

l'opéra, reflète sa qualité de cas particulier dont les questions s'y rapportant se renouvellent encore au rythme effréné de la course du soldat. L'irrésolution apparente de ses métaphores dessinera le parcours de ce qu'un texte peut demander à son public, et de ce que ce dernier peut *accepter* comme rôle dans son histoire.

Conclusions : « Les lieux de l'histoire aveugle »

Give sorrow words; the grief that does not speak
knits up the o'er wrought heart and bids it break.
(Shakespeare, *Macbeth*)

Il est de nombreux lieux de l'histoire, de la mémoire, et donc de la parole, encore sans mots, ce manque les rendant parfois imperceptibles pour qui lit, pour qui cherche des signes qui s'offrent au déchiffrement. Je me suis attardée au lieu, celui du corps malade, qui pouvait faire parler Woyzeck, *Woyzeck*, où du moins ai-je tenté de trouver un de ceux d'où pouvait émerger la voix toujours étrangère des métaphores nécessairement cryptiques car parfois oubliées, parfois obscurcies dans la lecture. Le lieu du corps malade, en tant que *scène*, pouvait dévoiler les pouvoirs qui le traversent, les conflits qu'il porte, certains irrévélés car souvent sans publics, et non les moins importants, de même que les formes de performances qui lui sont demandées pour dévoiler ses langages cachés. Toutefois, les regards qui atteignent effectivement le corps, par les diagnostics médicaux par exemple, seront déterminants quant aux permissions qui lui seront accordées, quant à ses possibilités de parole, et à son droit d'établir des vérités, ou non.

La « scène » que constitue le corps malade naît d'une scission spatiale entre ce corps et son public, en même temps que se crée une scène intime, privée, de la maladie, et son pendant accessible, visible, représenté. C'est à partir de cette première séparation théorique que peut s'établir un diagnostic comme empreinte du regard médical. La folie sera bienfaisante ou néfaste selon la performance du malade, et l'hypothèse préalable. Enfin, le choix du remède dépendra de l'issue des symptômes observés : si l'autopsie se pratiquait sur les êtres vivants, nous aurions droit au plus efficace rituel téléstique. Comme nous l'avons démontré au cours de ce mémoire,

l'opacité constitutive du corps, si plus est malade, empêche l'analyse transparente de ses symptômes, et cette condition fait dès lors relayer différentes instances dans le rôle de l'interprète de ses signes.

En déplaçant l'expérience de la performance du corps malade à l'espace de la scène du théâtre, nous avons l'occasion, comme nous l'avons fait avec *Woyzeck*, d'explorer la scène publique *et* privée de la maladie en étudiant non seulement les symptômes mais tous les signes, indices, traces qui peuvent témoigner d'une expérience intime de la maladie. La possession, par exemple, permet de parler de folie sans poser de diagnostic, d'interpréter sans pathologiser, tout en nommant la mise en scène publique et privée de l'expérience, le corps devenant le quatrième mur de la maladie performée, dernière limite réellement opaque entre le public et le lieu de l'action dramatique.

Ce que je tiens à proposer comme image finale, qui viendrait lier ensemble les lectures du corps, et du texte, qui viendrait mettre un terme à la suite de métaphores introduites dans ce mémoire, qui tentent de donner les dimensions de l'interprétation, et de celle qui m'est propre, est une image de la lecture qui parle de ses béances inhérentes, des permissions accordées à quiconque lit, de son rapport aux traditions, et au pouvoir. Cette même image, manière d'illustrer la lecture, m'a permis de faire le pont entre le diagnostic et la pensée littéraire, tant leurs manières de colliger les indices sont semblables. Il me semblait nécessaire de les faire coexister dans la méthode, de regarder la forme commune de leurs expérimentations, afin de creuser derrière les noms pathologiques que le regard médical fait porter comme vêtements supplémentaires aux mots : afin de visiter les mots encore signes qui expriment un état, avant qu'ils deviennent symptômes, puis troubles. C'est par le détour de l'allégorie, comme manière

de *lire*, que j'arriverai à fournir la meilleure représentation de cette « opération » de voilement au moins partiel par la dénomination des troubles, la recension des mots malades, opération qu'il est possible de désarticuler pour rendre le langage à son premier médium, *et* son premier interprète, le corps.

L'allégorie, ou la mémoire après la différance

Dans ma lecture de *Woyzeck*, qui est en fait l'ensemble des fois où j'ai entrepris de continuer à y trouver du sens, en retournant au texte, de même que j'ai amené avec moi des différentes interprétations de la pièce que j'ai croisées sur mon chemin, j'ai été inlassablement attirée par la *place*, la taille de la béance intrinsèque qu'on lui attribue. Celle de sa blessure, ou la blessure que représente l'œuvre dans l'histoire littéraire dans laquelle elle a été inscrite.

Si *Woyzeck* contenait bien (au moins) une blessure, vu la violence du crime perpétré par le soldat, mais si aussi « *Woyzeck ist die offene Wunde* »²³⁵, il y en a donc une deuxième, celle qu'incarne le protagoniste : qu'on pourrait de ce fait attribuer à l'auteur, mais comme il y a aussi Johann Christian Woyzeck, tout ne revient pas à Georg Büchner.

La blessure ouverte de *Woyzeck* pourrait être, selon moi, l'ensemble des métaphores finalement invisibles²³⁶, car lues comme des images *inexistantes*. Mais donc la blessure encore ouverte se trouverait dans la lecture, et non dans le texte, et serait perpétuée par une habitude herméneutique qui garde toujours cachées certaines parts d'ombre, qui sont peut-être trop loin de la scène sur laquelle peut se jouer et se rendre intelligible le texte – et donc trop loin de la lumière, du regard du public.

²³⁵ Traduit par : « *Woyzeck est la plaie ouverte* ». Müller, « *Die Wunde Woyzeck : Rede ... in Darmstadt 1985* », Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung.

²³⁶ Qui ne sont pas regardées, ou négligées, mises de côté dans l'interprétation.

C'est en tentant de penser, dans *Woyzeck*, ses points morts herméneutiques, que l'allégorie est venue s'inscrire comme méthode de travail, dans le regard que je voulais porter sur le texte, capable de supporter les brèches d'emblée insurmontables de la pièce par sa promesse de recherche, au moins, de sens. Si l'allégorie est un mode d'écriture, aussi appelée allégorèse, elle est aussi mode de lecture quand elle reconnaît que « du sémiotique au sémantique subsiste un écart dont la béance appelle, de la part du lecteur, une interprétation »²³⁷. L'allégorie peut donc être emblématique du *travail* de la lecture, de l'interprétation, et de l'écriture. Cette « béance » est essentielle à sa définition comme discours double, et dans le cas de la non-équivalence de ces discours, elle établit une distance dont est originaire la pensée littéraire:

Le point de fuite virtuel, qu'on le désigne « dieu », « l'état de Bouddha » ou la « transcendance », donne une figure à la capacité de l'esprit humain à se déployer perpétuellement dans le temps sans lier ses mutations à une évolution historique quelconque²³⁸.

En offrant ce point de fuite virtuel à la lecture, dans sa forme en affichant « la matérialité de l'écriture dans son opacité »²³⁹, et dans son fond, l'allégorie, dans son acception très moderne, peut servir de modèle de l'interprétation littéraire.

Comme les rêves (doux, ou fiévreux) et les souvenirs (chers ou traumatiques), elle *fait avec* le transcendant : l'exprime, en est nécessairement composée, mais ne peut en offrir la signification que par le dévoilement de la relation entre ses symboles – dans le temps, donc. « Sa réalité, qui n'est observable que dans un texte, un tableau ou une sculpture, repose sur des symboles narrativisés, qu'un récit constitue en actants et met en mouvement [...] »²⁴⁰ :

²³⁷ Paul Zumthor, *Le masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 80.

²³⁸ Terry Cochran, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Québec, Éditions Nota Bene, 2008, p. 57.

²³⁹ Jacques-Olivier Bégot, « Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique? », *Astéris*, n°7, 2010, p. 5.

²⁴⁰ Christian Vandendorpe, « Allégorie et interprétation », *Poétique*, no. 117 (1999), p. 83.

l'allégorie sans la narration, « l'art de mémoire », est une multiplicité de symboles. Elle doit donc être *déclenchée*, en tant que processus, pour que la différance y opère son travail, dans lequel l'interprète pourra y puiser un sens par la suite.

Elle donne un récit aux symboles, une direction aux métaphores disparates, ou du moins l'espoir d'une forme qui pourrait avoir un nom : de la même manière qu'une constellation est refermée par les lignes dessinées entre ses étoiles, cette nouvelle image offrant un nom et une histoire à l'assemblage céleste, l'allégorie, tels des points de suture sur la blessure, offre un devenir au texte qui puisse promettre de le refermer, mais, vu le rapport de l'allégorie à ses sens précédents, sans faire oublier les rapports entre les images et le monde. Au-delà ou au-devant de son utilité rhétorique, longtemps plébiscitée puis rejetée pour son efficacité morale, c'est dans ce que l'allégorie *tente* de faire que je trouverai les questions dont j'ai besoin. Je ne tenterai pas de me rendre au « là-haut » de l'allégorie, mais pourrai la regarder comme on regarde une constellation²⁴¹.

La question la plus importante, par rapport à l'allégorie, demeure celle du pouvoir associé à sa vérité, et qui peut la proposer : là se jouent les rapports d'autorité propres à l'écosystème de l'interprète, et également de la personne malade qui doit décrire son trouble, mettre en récit ses symptômes. Si, dans ses entours, ne se trouve pas de structure pour accueillir son témoignage, et la rendre actrice de sa propre scène, soit son corps en l'occurrence malade, alors ce pouvoir sera relégué à ceux qui nomment, télestes nouveaux mais empruntant leur savoir à leurs patients : « Being a patient, rather than a participant in one's healing process, separates

²⁴¹ « Les idées sont aux choses ce que les constellations sont aux planètes » : Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. de l'allemand par Sybille Müller, Paris, Éditions Flammarion, 2000, p. 31).

suffering people from their community and alienates them from an inner sense of self »²⁴². Le patient devient son propre public.

J'aimerais pointer la direction que je ne veux pas prendre, afin de nous ramener vers ce qui m'importe à travers la question du pouvoir de la personne malade, qui est aussi lectrice de sa condition. Il n'est pas du tout question de dénier tout pouvoir et usage des mots aux spécialistes de la santé qui savent nommer un trouble, ni question de rendre nulle l'utilité des titres pour les maladies. Le moment du diagnostic, dans le processus du remède, est crucial, car il marque les dimensions possibles du traitement : il est la marque de reconnaissance de l'ensemble des symptômes, formant enfin un tout dont les limites sont dicibles. Là revient la question de la difficulté supplémentaire de l'invisibilité des symptômes, qui comme nous l'avons vu au cours du mémoire, modèle la pathologie au gré de ce qui devient visible, ou au moins nommé :

You cannot develop a treatment for a condition that does not exist. Not having a diagnosis now confronts therapists with a serious dilemma: how do we treat people who are coping with the fall-out of abuse, betrayal and abandonment when we are forced to diagnose them with [other disorders]?²⁴³

Si ces « conditions » innomées les rendent médicalement inexistantes, les *expériences* qui en formeront plus tard la théorie ne sont pas moins vécues. Mon intérêt est donc plutôt par rapport à ce qui suit le diagnostic, donc le traitement, le remède, et les acteurs, actrices qui ont le droit de participer à sa performance, et les scènes possibles à imaginer où elle pourra avoir lieu.

²⁴² van der Kolk, *The Body Keeps the Score*, 38.

²⁴³ van der Kolk, *The Body Keeps the Score*, 145.

En regard des scènes inévitables

Ce que je veux retenir et faire voir de ma recherche et réflexion, c'est que la guérison, comme l'interprétation littéraire, n'a pas de moment, d'endroit ou de forme qui délimite sa fin. Ses ramifications invisibles feront partie du langage de la personne qui guérit, et de les trouver sera un travail. Un simple : « oui, je suis guérie », n'est que le drapeau planté au sommet de ce qui s'est traversé sans public – mais il n'est pas non plus l'image du trajet, et ne parle pas de ses dimensions, de sa durée. Aussi, bien que ce soit à la personne qui ressentait les symptômes de signaler la fin d'une maladie, cet événement appartient à une des images de la pathologie, enfin formée, qui peut n'apparaître en entier qu'une fois qu'elle est enfin invisible, car terminée.

Après la fermeture de la blessure, ce n'est que la personne autrefois affligée qui peut indiquer son lieu passé, qu'elle connaît encore, mais qui n'apparaît plus. Et pour la « voir » de nouveau, il faut d'abord *croire* au témoignage, cela de la même manière que même sans cicatrice une blessure a une histoire, dont le médium ne sera plus la peau mais la voix. Il faut d'abord accepter l'apport du temps à une chose répétée, reconnaître la différence entre sa première et sa deuxième instance : la *différance*²⁴⁴ permet de faire l'histoire des répétitions, non seulement dans le texte mais dans le corps, et empêche par le fait même d'imaginer une équivalence dans ce qui semble semblable. Dans le cas du souvenir d'une blessure, c'est dans la non-équivalence entre l'événement et sa réminiscence, son apparence changeante, que je vois un parallèle avec le travail différentiel.

L'allégorie pourrait être un outil essentiel à la guérison dans la mesure où la distance créée avec l'événement qui la crée permet de sortir du temps de la maladie, d'en imaginer les

²⁴⁴ Jacques Derrida, « La différence », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 1-29.

destinations différentes : « [...] allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference »²⁴⁵. Paul de Man, un des principaux acteurs de la déconstruction américaine, reconnaît aussi l'effet que cette non-coïncidence temporelle implique quant à l'identité des discours de l'avant, de l'après : « [...] it prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self »²⁴⁶. Cette renonciation au semblable (historique, identitaire) permet à l'allégorie d'utiliser l'histoire comme matériau sans avoir besoin d'en être la représentante, de la justifier.

Il y a une réelle nécessité de la métaphore, de la différance, pour faire parler le trauma, par exemple, lui donner un espace. Si ce ne peuvent être les mots de l'événement, car ils n'existent tout simplement pas, il faut pouvoir accepter ceux qui flottent, qui ont été cueillis parmi ce qu'il restait pour parler²⁴⁷. C'est qu'il y a toujours, dans le texte comme dans le corps, des langages qui demeurent inaperçus, non pas imperceptible, mais qui ne sont pas repérés, mais qui *parlent*, qui bougent, même. Dans le souvenir traumatique, dans l'absence de bruit, entre voix et silence, le spectre de la voix peut faire entendre sa parole, celle toute particulière de ce

²⁴⁵ Paul de Man, *Blindness and Insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 207.

²⁴⁶ *ibidem*.

²⁴⁷ En plus d'être une question littéraire cruciale, c'est aussi un enjeu judiciaire de base dans la mesure où le *témoignage*, où la médiation d'un événement passé se fait simultanément à son souvenir, a des conséquences immédiates sur le dénouement du procès, sur l'ensemble du « public », sur le témoin. La scène ainsi formée ressemble étrangement à la configuration de celle du théâtre, de même que ce qui est demandé du corps, soit la mise en scène répétée et chaque fois équivalente d'un texte *et* de ses affects codés, et compris. Les obstacles et les conséquences d'avoir à faire avec l'indicible sont toutefois tout autres sur la scène légale : « A [...] problem arises when trauma victims themselves become literally speechless – when the language area of the brain shuts down. I have seen this shutdown in the courtroom in many immigration cases and also in a case brought against a perpetrator of mass slaughter in Rwanda. When asked to testify about their experiences, victims often become so overwhelmed that they are barely able to speak or are hijacked into such panic that they can't clearly articulate what happened to them. Their testimony is often dismissed as being too chaotic, confused, and fragmented to be credible. Others try to recount their history in a way that keeps them from being triggered. This can make them come across as evasive and unreliable witnesses. I have seen dozens of legal cases dismissed because asylum seekers were unable to give coherent accounts of their reasons for fleeing » : van der Kolk, *The Body Keeps the Score*, 246.)

que j'appellerai souvenir par analogie. C'est sur cet « entre-autre »²⁴⁸ que j'ai voulu me pencher, le moment de la médiation entre les langages qui pourraient révéler la chose derrière les images de Woyzeck, le moment entre *l'avant* et *l'après* de sa maladie, car c'est bien le seul auquel nous avons accès. Il semble même que ce soit celui dans lequel il soit lui-même retenu, le « présent perpétuel » (voir p. 78) : Car aucune des images proposées ne colle, peut-être, aux signes qu'il tente de lier par elles, telles des constellations intimes mais donc invisibles malgré leur présence.

Si l'allégorie incomprise de Woyzeck fait en sorte qu'il doit constamment la reformuler, cette pratique le place définitivement en position de lecteur de sa propre pensée, pratique à laquelle le public a accès. Elle témoigne également d'un certain espoir renouvelé d'être entendu, interprété et déchiffré, que son langage soit inclus dans celui qui est au moins perçu. L'hermétisme apparent de son discours parle autant du personnage que de ses interprètes, de son public, comme l'idée du corps comme scène peut en faire montre.

La répétition et reconfiguration de l'image originale qui nous est inaccessible permet de faire cohabiter, de superposer, faire entrer en collision plusieurs temps différents. Cette opération de relecture émerge comme pont, passage, donc, vers le souvenir de cette image : la structure de la connaissance qu'il propose est prometteuse, mais le souvenir n'est pas un chemin isolé, il fait partie d'un réseau de sens très complexe. Ainsi en empruntant le pont pour atteindre telle rive, on peut bifurquer sans s'en rendre compte, ou ne pas se rendre compte que le pont bifurque, et trouver des origines différentes à un même souvenir selon le point de départ de la recherche :

²⁴⁸ Se différenciant de l'entre-deux, permettant de figurer les origines différentes d'un même trouble, ou d'un même mot : car, encore une fois, il n'y a pas qu'une seule manière de guérir, comme il y a plusieurs raisons d'être malade, et il est des maladies qui en cachent d'autres.

Il est important de noter que ce qui perturbe là-dedans les tenants d'un savoir institutionnalisé, qui disposent de grilles de lecture à propos desquelles il est convenu qu'elles permettent d'établir le vrai, ce n'est pas tellement le sens que Woyzeck assigne à certaines choses [...] que le geste même par lequel il ne cesse de transformer en signes, dans le but de dire un manque initial, des objets apparemment choisis au hasard. Geste mélancolique, certes, mais qui ouvre en même temps la possibilité d'une sémosis infinie²⁴⁹.

Ainsi Woyzeck crée la toile d'araignée, accrochée à des points inconnus, dans laquelle autant son discours que son corps se prend. La toile incomplète et le travail derrière sa mise en place, de la part des personnages comme de l'auteur, est l'image qui me renvoyait d'avance ma lecture, me cernant, dans les passages, les impasses ou les vides, pour me rappeler que les lieux du récit peuvent toujours mener, entre eux, à des endroits différents, les métaphores du soldat offrant des cieux toujours nouveaux à regarder, derrière la toile. Mais à travers les métaphores s'écrit tout de même l'histoire – récit qui résonne et se réécrit encore plusieurs fois par année, de nos jours, par chaque mise en scène de la pièce : « À travers son poème, le poète forge la mémoire. Nous touchons ici à un point décisif de l'art d'interpréter et qui engage la contribution herméneutique à la science »²⁵⁰.

Mais dans le passage entre mémoire et littérature, il n'y a pas de résolution absolue du sens, surtout lorsque le souvenir auquel l'on fait face n'est pas le nôtre. L'allégorie n'est pas obligée d'être transparente pour le lecteur, comme elle a le *droit* de ne pas se conformer à l'histoire de ses symboles, vu qu'elle est « manifestation discursive »²⁵¹ de ses *possibilités* de sens. La pensée littéraire, en se manifestant par la fiction, et par l'allégorie, peut profiter de sa

²⁴⁹ Felten, « Comme une toile d'araignée : Régimes du regards dans **Woyzeck** », 8.

²⁵⁰ Cf. Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu?*, 136.

²⁵¹ Vandendorpe, « Allégorie et interprétation », 83.

force de renonciation à l'originare, à la vérité de l'histoire, pour que toutes les traces de la remémoration demeurent, et deviennent un récit :

Autant projection mentale qu'entreprise concrète, les élaborations de la compréhension littéraire recourent à de multiples abstractions qui évoluent à partir de coordonnées fixes ou d'idées consensuelles. [...] Pour la pensée comparatiste, l'idée de genèse ou d'origine demeure un problème qui ne peut jamais échapper à la fiction qui l'affirme²⁵².

Les idées figées par le temps, celles qui ne sont jamais remises en forme par la fiction, ne peuvent être sauvées que par le *point de fuite* qui pourrait les faire traverser le pont entre la mémoire et la littérature : C'est la littérature qui appelle et rappelle ces souvenirs auxquels la lecture redonne vie.

C'est ainsi dans cet « entre-autre », lieu de l'interprétation, que l'allégorèse permet de jouer le jeu des apparences propre au langage, en en faisant son propos : « car il s'agit de *montrer*, non d'expliquer; à ce théâtre, il faut sa diégèse »²⁵³. Ainsi, la lecture de l'allégorie peut-elle être comme demander son chemin, rôle et pouvoir du public qui a le droit de s'y perdre. Comme celle du souvenir, la diégèse de l'allégorie se fait en empruntant le passage vers l'autre (temps, image, support) – différence intermédiaire qui se met en place à chaque lecture.

La pensée littéraire permet au souvenir de s'élaborer comme fiction, de se construire comme pont de « l'entre-autre », sans pour autant en garantir la destination : la différence a déplacé la mémoire. Pour *retrouver* son chemin à travers les symboles de la pensée, on peut choisir d'écouter les voix des fantômes, répéter l'expérience cruciale différée, la répéter encore pour comprendre après-coup la rupture de sens: « It is this plea by an other who is asking to be

²⁵² Cochran, *Plaidoyer pour la littérature comparée*, 50.

²⁵³ Zumthor, *Le masque et la lumière*, 80.

seen and heard, this call by which the other commands us to awaken [...] »²⁵⁴. C'est le son, la voix peut-être, qui demeure *entre* les extrémités du pont qui permettrait la connaissance directe d'un instant de passage vers « l'autre ». La voix de l'allégorie serait peut-être celle de l'« intermonde »²⁵⁵ oublié qui apparaît à la lecture lorsqu'elle n'est pas pathologisante.

En regard des scènes muettes

C'est encore par l'image de la « constellation » que se conçoivent, pour moi, les possibilités de cette lecture qui *peut* considérer, justement, des créations célestes nouvelles qui viendraient s'ajouter à la carte que nous connaissons toutes et tous – autrement dit, une lecture en tant que témoin du monde comprenant les étoiles et le monde entre elles, permet d'assister à l'apparition de nouvelles configurations, dont la responsabilité de les transmettre n'est pas nécessairement celle de les nommer, mais au moins de les regarder. Un tableau de cette position de lecteur nous est donné par Hans-Georg Gadamer dans son livre *Qui suis-je et qui es-tu? Commentaire de Cristaux de souffle de Paul Celan*, où il se fait témoin du langage remanié par le poète, et de l'insuffisance du langage qui servira à décrire ce travail :

Celan dit de sa poésie qu'elle « est une sorte de création et de découverte du mot ». Et en effet, chaque poème témoigne de la virtuosité du poète à composer et à juxtaposer les mots, pour en faire des créations cristallines qui se détachent des configurations pétrifiées et de l'affairisme vain et monotone de notre parler quotidien. Les constellations ainsi créées disent donc toujours quelque chose de neuf de façon concrète et précise, en même temps que chacun de ses éléments conserve la signification qui lui est propre. Il en résulte des imbrications de sens qui rendent la tâche de la compréhension, et par là aussi celle de la traduction, particulièrement ardue²⁵⁶.

Au lieu de chercher et de creuser les brèches, cette posture interprétative s'attarde au désir de parole dans l'écriture de Celan, à la force qui trace, malgré et grâce au langage, ses nouvelles

²⁵⁴ Caruth, *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*, 9.

²⁵⁵ Walter Benjamin, *Œuvres vol.2*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971, p. 77.

²⁵⁶ Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu?*, 7.

limites. C'est pour la même raison que j'ai attribué la « blessure Woyzeck » au domaine de sa lecture, et non à celui de son texte. Si la blessure est toujours *gardée* ouverte, c'est peut-être parce que le regard médical, justement, a toujours besoin du symptôme *visible* (un mot, un geste, une blessure), et que ce regard s'est posé sur le livre, et qu'il a été adopté. Mais les conditions de la lecture diffèrent de l'urgence d'un bloc opératoire, et je crois qu'il est possible de parler d'une blessure après sa disparition – et souvent nécessaire. Aussi devrait-il être possible d'imaginer des guérisons sans blessure, ce que la fiction permet, pour alimenter celles qui devront peut-être devenir réels remèdes. Ces droits accordés au lectorat, au public d'un texte, dans l'allégorèse, dans la lecture, ce sont ceux que la guérison devrait permettre : le droit de se tromper, de nommer le mauvais symptôme, de refuser le diagnostic trop rapide, de raconter son histoire.

La forme allégorique comme remédiation me semble donc exemplaire de la façon dont on peut non seulement penser l'interprétation (littéraire et en tout lieu), mais aussi apprendre à réapprendre quelque chose qui paraissait *semblable* à sa première instance: mais qui ne l'est plus, car différé. La relation *intime* qui lie l'avant et l'après de l'interprétation – de l'allégorie, d'un texte, et d'un corps en apparence toujours le même – selon moi, est forte du plaisir éprouvé à se laisser surprendre par les directions de la parole. La guérison, tel le langage poétique, est une expérience et non un outil qui peut appartenir indéfiniment à ceux qui en connaissent les définitions. Apprendre à préparer le silence fait également partie de ce que l'allégorie peut nous enseigner, comme pour la lire différemment il faut se convaincre qu'elle peut toujours révéler autre chose. *Woyzeck* se révèle *et* change à travers ce qui semble vide, à travers le désir de faire traverser le texte de nouvelles images encore.

Le travail de la différance, dans l'allégorèse, parle donc des droits de la lecture, mais aussi du désir de sortir le texte de son « présent perpétuel », qui en effet ne peut pas compléter la guérison d'une blessure. Eve Tuck problématise justement, dans le contexte de la recherche académique étudiant des communautés vulnérables, plus particulièrement autochtones, les griefs causés par une recherche centrée sur les *dommages*, reconduits par le langage, auxquels on ne fournit pas de force contraire. Sans vouloir créer de binarité herméneutique entre ces pôles interprétatifs, la chercheuse propose que l'étude du désir puisse permettre de mettre en lumière la régénération constante des milieux de vie observés, menée par les individus y vivant, qui en imaginent toujours la suite :

Desire fleshes out that which has been hidden or what happens behind our backs. Desire, because it is an assemblage of experiences, ideas, and ideologies, both subversive and dominant, necessarily complicates our understanding of human agency, complicity, and resistance²⁵⁷.

La force imaginative, que la recherche sur les *dommages*, ou les blessures, ne permet pas de voir, peut s'inscrire dans une lecture « dépathologisante »²⁵⁸ qui reconnaît le désir comme une forme d'expression qui comprend la multiplicité individuelle mais aussi collective, d'un écosystème pourrait-on dire, et redonne accès, dans le langage, aux passés et futurs qui forment les expériences de ces communautés. Le corps social est une scène où se déploient, entre autres, les mêmes régimes d'autorité que sur le corps individuel, malade ou non : les stratégies pour les confondre, et faire entendre son témoignage et ses questions, peuvent être partagées.

Aussi il faut imaginer les autres sens possibles pendant la lecture, à son incarnation. Le toucher – les sensations évoquées par des passages, qui ne sont pas encore des mots, mais qui

²⁵⁷ Eve Tuck, « Sustaining Damage », *Harvard Educational Review*, vol. 79, no. 3 (2009), p. 420.

²⁵⁸ *ibid.*, 418 [ma traduction].

s'inscrivent dans l'interprétation. Ces effets ne sont-ils pas aussi valides que certaines questions posées au texte, et ne sont-ils pas parfois plus probants que le doute, même écrit? J'ai choisi de sonder les possibilités de l'écoute, car les mises en scènes de *Woyzeck* me le permettaient, et qu'elle était nécessaire pour faire parler la musique dans mon analyse. Mais elle sert aussi à percevoir ce qui est entendu dans le texte même, ou les bribes qui passent inaperçues aux oreilles des personnages, et bien sûr les silences décisifs.

Car il est des gestes, donc, en tant que formes d'*agir*, qui ne demandaient jamais guérison, mais seulement d'être regardés. C'est par le détour des traces et des écrits de Fernand Deligny, de qui Gilles Deleuze était un lecteur enthousiaste, que pourra se voir une des formes de savoir « constellatoire » qu'il devient possible d'esquisser grâce à une posture de lecture non-pathologique. Deligny (1913-1996) fut en France une figure atypique du milieu de l'éducation spécialisée, œuvrant définitivement dans ses marges. Travaillant avec des enfants autistes « difficiles », l'accompagnement que lui et ses collègues leur offraient se modelait aux comportements des enfants de manière générative, s'adaptait à leurs gestes, : ceux évidents, de l'ordre, parfois, de la violence, mais aussi les gestes qui semblaient tous simplement insensés, qui n'apparaissaient pas *utiles* à quelconque intention. Comme les « traitements » traditionnels n'avaient pas eu de prise avec les enfants pour la plupart mutiques qui se retrouvaient dans les lieux de vie aménagés dans les Cévennes entre autres par Deligny, il y avait, de la part du groupe suivant les enfants, une volonté de délaissé le champ du diagnostic. Ce dernier limitait finalement les observations possibles, et il fallait donc trouver un moyen de faire apparaître ce que nécessairement aucun mot ne pouvait prétendre résumer, ni même traduire.

Le travail d'écriture de Fernand Deligny est un exercice d'observation et d'empathie profonde, dont on peut voir à la lecture que les détours et indices témoignent de la même sensibilité à l'égard des langages irrévélés des enfants. L'un des outils élaboré par Deligny pour tracer l'*agir* des jeunes fut les « cartes d'erre », témoignage frappant d'attention et de soin accordés, dans le temps, aux itérations sensibles de la pensée hors des mots :

La carte n'est pas un inventaire total; en un sens c'est une œuvre d'art (quoique tracer n'est pas dessiner). C'est à la fois exact et intuitivement tracé. [...] l'usage réel des cartes fait qu'elles sont comparées et c'est la comparaison des cartes entre elles qui fait apparaître autre chose que ce que l'auteur de la carte a voulu transcrire. C'est le deuxième temps²⁵⁹.

À l'aide de feuilles de papier calque superposées, les trajets répétés et propres à chaque enfant – avec leurs détours occasionnels, leurs nœuds (des « chevêtres ») – ont commencé à révéler des identités : celle de l'enfant, de par la multiplicité des traces de ses trajets, celle du lieu tel que parcouru par les lignes d'erre, et celles du commun entre les enfants, dont les nœuds parfois étaient les mêmes, se retrouvant systématiquement au même lieu de rendez-vous, à un autre temps. Les cartes pouvaient tenter d'en témoigner [voir une des cartes d'erre à l'annexe III]²⁶⁰.

Alors que le remède, normalement, doit permettre le retour à un mode « productif » du corps, capable de réintégrer son environnement d'origine, l'attention telle qu'offerte aux enfants, prolonge le caractère non-productif du processus de guérison, qui doit créer des conditions différentes de celles dans lesquelles le corps est mené vers la blessure, ou soumis à une lecture pathologisante. Les formes d'attention de Deligny soulignent de nombreuses caractéristiques du regard dépathologisant, mettant d'abord en relief l'apport de *l'espace*, de l'écosystème, dans les possibilités des gestes, dépendant nécessairement de leurs lieux. Ce qui

²⁵⁹ Deligny, *Œuvres*, 933.

²⁶⁰ *ibid.*, 1323.

témoigne de l'absence de diagnostic dans la description du « paysage sonore » qui accompagnait l'observation, et témoigne donc de la redistribution de pouvoir qui découle de cette posture, est le droit accordé aux signes de ne pas faire sens, mais aussi que le sens soit perdu – ceci en termes de trajectoire, d'erre, mais aussi au sens herméneutique²⁶¹ :

Chaque aire de séjour est, au moins à certains moments, riche en sons modulés, tous les enfants présent étant mutiques. Ou ces cris ne sont que des séquelles de notre langage, atrophiées, bribes confuses d'une inaptitude et on peut imaginer que nous revoilà à ces grondements qui ont préludé au langage, à l'aube de la nuit des temps, ou il s'agit d'ébauches qui, provenant du même organe vocal, restent éperdument solitaires et sans portée, notre surdité mentale à leur égard étant symétrique à celle par laquelle nous expliquons l'inaptitude de ces enfants-là à entendre ce qui *doit* l'être, puisque nous entendons, nous²⁶².

Ces cris, et les trajets, n'étant pas diagnostiqués, ne sont pas transportés hors du lieu qui les voit naître, et donc n'ont pas à entrer dans le manège de la nécessité du mot comme *preuve* de sens. Ils peuvent exister hors du domaine légal ou médical – pour Woyzeck cependant, la pathologisation de son discours a fait en sorte que les mots qui pouvaient faire preuve de son crime n'étaient pas reconnus comme significatifs.

La figure 4, à l'annexe III de ce mémoire, présente même des qualités qui permettent un rapprochement supplémentaire non seulement avec notre lecture, mais avec la lecture de *Woyzeck* – du lectorat, et du personnage :

Les lignes tracées à l'encre de Chine évoquent à n'en pas douter une toile d'araignée traversée par quelque bourdon affairé et les lignes pendent comme des cordages à bord d'un bateau dont les voiles ont été arrachées par la tempête²⁶³.

²⁶¹ Peter Szondi rapporte un passage du texte *Enfance berlinoise* dans lequel Walter Benjamin décrit la perte de repères comme une longue éducation, processus créateur de sens, finalement, qu'il représente comme celui d'arpenter une ville que l'on connaît en s'y égarant : « Ne pas trouver son chemin dans une ville, ça ne signifie pas grand-chose. Mais s'égarer dans une ville comme on s'égare dans une forêt demande toute une éducation. Il faut alors que les noms des rues parlent à celui qui s'égare le langage des rameaux secs qui craquent [...]. Cet art, je l'ai tardivement appris; il a exaucé le rêve dont les premières traces furent des labyrinthes sur les buvards de mes cahiers ». Cité dans : Peter Szondi, « L'espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin », *Revue germanique internationale*, n°17, 2013, p. 139.

²⁶² *ibid.*, 1330.

²⁶³ Fernand Deligny, *L'Arachnéen*, Paris, Éditions L'Arachnéen, 2008, p. 46.

Telle n'était pas ma surprise de retrouver la toile d'araignée apposée par-dessus l'indicible, signal presque imperceptible d'une présence, d'un trajet au travers duquel l'on peut passer sans s'en rendre compte. Y était aussi l'urgence, le « bourdon affairé » qui traverse les lignes tendues pour lui – j'ai pensé à Woyzeck, courant toujours, pris au piège de ses images en réseau. Les conditions du personnage, et des enfants, sont évidemment éminemment différentes : Deligny insiste beaucoup sur le geste sans intention, comme objet, presque, que l'on retrouve, ramasse, à l'endroit qui lui est attribué (d'où les « nœuds » sur la carte, lieux associés à un *agir*). En ce qui a trait à Woyzeck, bien que son motif pour la violence soit inconcevable, il résulte bien, il le dit, de sa décision de suivre « les voix », qui lui donnent peut-être les mots pour nommer ce motif. Deligny décrit le plus souvent les actions des enfants à l'infinif²⁶⁴, étant donné qu'ils font moins s'exprimer à travers leurs gestes qu'exprimer le réseau duquel ils font partie : « [...] tout homme de n'importe quel lieu-époque est homme de réseau, à ceci près que si le réseau est le nom de quelque chose, cette chose, nous l'ignorons, nous ne l'avons jamais vue »²⁶⁵. Le réseau-constellation, une fois nommé, ne peut tenir dans le langage que jusqu'à la prochaine itération de sa forme, jusqu'à l'ajout d'une nouvelle feuille de papier calque par-dessus les cartes d'erre qui précèdent. Les constellations composées forment des allégories sans mots encore, mais expriment au moins le désir, de la part des interprètes, du désir d'établir ce possible lieu de parole et de médiation, parfois encore le seul, et témoignent de la rigueur demandée par ce dessein²⁶⁶:

²⁶⁴ « Or ce réitérer commun qui advient aux gestes des enfants autistes, s'il nous choque, c'est que nous n'en voyons ni l'objet, ni le projet, je devrais dire l'intention; nous n'en voyons pas la fin, ce qui peut se dire qu'ils existent à l'infinif » : Deligny, *Œuvres*, 1323.

²⁶⁵ Deligny, *L'Arachnéen*, 47.

²⁶⁶ « Quiconque a les oreilles grandes ouvertes, et ne se ferme pas non plus les yeux, quiconque ne laisse sa pensée s'endormir, se verra toujours plus ou moins touché par l'énoncé poétique, même s'il ne sait pas explicitement et dans le détail comment est construit cet énoncé. Mais l'interprète, lui, doit s'efforcer de pénétrer jusqu'au moindre détail et de mettre en rapport la compréhension éclairée qu'il a du poème et les représentations qu'en a le lecteur » : Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu?*, 143.

« Exponentially generative, engaged, engorged, desire is not mere wanting but our informed seeking. Desire is both the part of us that *hankers* for the desired and at the same time the part that *learns to desire* »²⁶⁷.

Peut-être cette quête vers l'indicible est-elle un autre symptôme, une autre forme de la recherche scientifique telle que la pratique le Docteur, un zèle qui se voudrait empathique : il est nécessairement des lieux qui doivent demeurer invisibles, et ne demandent en rien l'intervention d'interprètes pour tout de même communiquer. Mais j'aimerais que cette quête se dirige vers ce qui *existe* et n'a pas le loisir de témoigner, qui est volontairement écarté des scènes, et donc ne peut avoir de public : « Qui veut comprendre et déchiffrer le lyrisme hermétique n'a assurément pas le droit d'être un lecteur pressé. Mais il n'en doit pas pour autant être un érudit ou un lecteur particulièrement instruit : il doit être un lecteur qui entreprend encore et toujours d'entendre »²⁶⁸. C'est pourquoi le redimensionnement de ce que peut être une scène, ou plutôt la mise en perspective des tailles possible d'une scène, se veut un outil de parole - que cette parole enfin conquise puisse être entendue ou seulement regardée, qu'elle se gagne ou qu'elle se passe de bataille pour s'inscrire. Les droits des mots ne sont pas supérieurs à ceux des personnes qui guérissent. Le langage ne demande pas de remède, mais à être écouté.

²⁶⁷ Tuck, *Sustaining Damage*, 418.

²⁶⁸ Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu?*, 13.

Bibliographie

Corpus

BERG, Alban. *Wozzeck : opéra en 3 actes et 15 tableaux* de Alban Berg et Georg Büchner. Éd. par Serge Goubault, traduit de l'allemand par Irène Imart, Paris, Éditions Premières Loges, 2003.

BERG, Alban. *Wozzeck*, mise en scène de Christof Loy, dirigé par Gabriel Feltz, Oper Frankfurt, Francfort, 2019.

BERG, Alban. *Wozzeck*, mise en scène de William Kentridge, dirigé par Yannick Nézet-Séguin, chœur et orchestre du MET, New York, MET, 2020.

BÜCHNER, Georg. *Woyzeck, fragments complets*, texte français de Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent, L'Arche, coll. « Scène ouverte », Paris, 1993.

_____ *La mort de Danton*, trad. de l'allemand par Michel Cadot, Paris, Flammarion, 2002, p.43.

_____ *Lenz*, trad. de l'allemand par Michel Cadot, Paris, Flammarion, 2002, p.193.

_____ *Léonce et Lena*, trad. de l'allemand par Michel Cadot, Paris, Flammarion, 2002, p.125.

BÜCHNER, Georg. « Woyzeck », dans *Werke und Briefe*. Munich, Carl Hanser Verlag, 1980, p. 126-180.

BÜCHNER, Georg. *Woyzeck*, mise en scène de Brigitte Haentjens (production de la compagnie Sibyllines), Usine C, Montréal, 2009.

BÜCHNER, Georg. *Woyzeck*, mise en scène de Johan Simons, Akademietheater du Burgtheater, Vienne, 2019.

LIÉGEOIS, Anne-Laure. *Les Soldats de Lenz : d'après JMR Lenz*, trad. et adaptation Anne-Laure Liégeois, Pantin, Esse que éditions, 2018.

Littérature critique – Büchner

BESSION, Jean-Louis. *Georg Büchner : des sources au texte. Histoire d'une autopsie : des essais de jeunesse à « La mort de Danton »*, Berne, Peter Lang, 1992.

_____ *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Belfort, Circé, 2002.

_____ *Georg Büchner*, Lausanne, Ides et Calendes, 2015.

- BESSION, Jean-Louis. « La discontinuité du discours dans Woyzeck de Georg Büchner », *Études théâtrales*, vol.1, no. 33, (2005), p. 9-18.
- BRUSTEIN, Robert. « Büchner: Artist and Visionary », *Theater*, vol. 3, no. 3 (1972), p. 4-7. <https://doi.org/10.1215/01610775-3-3-4> (accédé le 10 novembre 2017).
- CRIGHTON, James. *Büchner and Madness: Schizophrenia in Georg Büchner's « Lenz » and « Woyzeck »*, Lewiston N.Y., Edwin Mellen Press, 1998.
- CRIGHTON, James. « The Case of Gardist Jünger : Possible implications for the genesis of Woyzeck ». In *Georg Büchner. Tradition and Innovation*, Bristol: University of Bristol Press, 1990, p. 109-120. <https://buechner.ulb.tu-darmstadt.de/2847/>.
- DUVIGNAUD, Jean. *Georg Büchner: dramaturge*, Paris, l'Arche, 1954.
- FELLMANN, Walter. « Mordsache Woyzeck ». In ... *doch das Messer sieht man nicht*, Leipzig: LKG (Leipziger Kommissions- und Großbuchhandels-gesellschaft), 1999, p. 111-121. <https://buechner.ulb.tu-darmstadt.de/2850/>
- FELTEN, Georges. « Comme une toile d'araignée : Régimes du regards dans *Woyzeck », *Arts et savoirs*, vol. 8 (2017), p. 1-18. <http://journals.openedition.org/aes/> (accédé le 1^{er} mai 2019).
- GARNER JR., Stanton B. « Introduction: Is There a Doctor in the House? Medicine and the Making of Modern Drama », *Modern Drama*, vol. 51, no. 3 (2008), p. 311-328. <https://muse.jhu.edu/> (accédé le 3 novembre 2017).
- GILLETT, Robert; SCHONFIELD, Ernest; STEUER, Daniel. *Georg Büchner: Contemporary Perspectives*, Leiden/Boston, Brill Rodopi, 2017.
- GLÜCK, Alfons. « Fundament und tragischer Grund des Woyzeck ». In *Woyzeck*. Münster: Städtische Bühnen Münster, 1985. <https://buechner.ulb.tu-darmstadt.de/2952/>.
- GRIMM, Reinhold. « The Descent of the hero into fame : Büchner's Woyzeck and his relatives », in *Space to act. The theatre of J.M.R. Lenz*, Columbia, SC: Camden House, 1993, p. 45-59. <https://buechner.ulb.tu-darmstadt.de/2784/>.
- HAUSCHILD, Jan-Christoph. *Georg Büchner*, trad. de l'allemand par Christian Bounay. Nîmes, Jacqueline Chambon (coll. « Monographie »), 1995.
- KAUFMANN, Ulrich. « "Noch immer rasiert Woyzeck seinen Hauptmann ... " : Zum Problem des Fragmentarischen bei Georg Büchner und Heiner Müller », *Georg-Büchner-Jahrbuch* 7 (1988), p. 329-336.
- KITTSTEINER, Heinz-Dieter. « Ich-Losigkeit, Entbürgerlichung und Zeiterfahrung : Über die Gleichgültigkeit zur Geschichte in Büchners "Woyzeck" ». *Georg-Büchner-Jahrbuch* 3 (1983): p. 240-265.

- MAZELLIER-LAJARRIGE, Catherine. « Georg Büchner dramaturge et la Bible: essai de typologie fonctionnelle », in « *Unsere Zeit ist rein materiell* ». *Georg Büchner ou le drame de la modernité*, dir. Camille Jenn et Gilles Darras, Reims : Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2014, p. 245-263.
- MILLS, Ken. « Georg Büchner in Practice : Some problems in staging his plays ». In *Georg Büchner. Tradition and Innovation*, Bristol: University of Bristol Press, 1990, p. 1-21. <https://buechner.ulb.tu-darmstadt.de/1957/>.
- MITGUTSCH, Waltraud. « Faces of Dehumanization: Werner Herzog's Reading of Büchner's "Woyzeck" », *Literature/Film Quarterly*, vol. 9, no. 3 (1981), p. 152-160. <http://www.jstor.org/stable/43795822> (accédé le 10 novembre 2017).
- MÜLLER, Heiner. « Die Wunde Woyzeck : Rede ... in Darmstadt 1985 ». Discours de remerciement, Prix Georg Büchner, Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt, 1985. Consulté le 13 avril 2019. <https://www.deutscheakademie.de/en/awards/georg-buechner-preis/heiner-mueller/dankrede>.
- OTTEN, Terry. « Woyzeck and Othello: The Dimensions of Melodrama », *Comparative Drama*, vol. 12, no. 2 (1978), p. 123-136.
- PETHES, Nicolas. « "Vieh dummes Individuum", "unsterblichste Experimente" ». Elements for a Cultural History of Human Experimentation in Georg Büchner's Dramatic Case Study "Woyzeck" », *Monatshefte*, vol. 98, no. 1 (2006), p. 68-82. <http://www.jstor.org/stable/30159786> (accédé le 26 novembre 2017).
- PINKERT, Ernst-Ullrich. « Die Freiheit, kein Verbrecher zu werden : Das Gesellschaftsbild in Georg Büchners Dramenfragment "Woyzeck" ». In *Freiheit, die Brecht meinte. Aufsätze zur deutschen Literatur*, vol. 8. Aalborg, Danmark: Aalborg Universitetsforlag, 1980. <https://buechner.ulb.tu-darmstadt.de/2930/>.
- PRANDI, Julie D. « Point of View and the Possibility of Empathy: "Woyzeck" », *Literature/Film Quarterly*, vol. 13, no. 4 (1985), p.210-214.
- REDDICK, John. « The shattered whole: Georg Büchner and Naturphilosophie ». In *Romanticism and the sciences*, édité par Andrew Cunningham et Nicholas Jardine, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 322-340. <https://buechner.ulb.tu-darmstadt.de/1573/>.
- RICHARDS, David G. *Georg Büchner's Woyzeck: A History of its Criticism*, Rochester, Camden House, 2001.
- RICHARDS, David G. *Georg Büchner and the birth of the modern drama*, Albany, State University of New York Press, 1977.
- RUGEN, Barbara. « "Woyzeck": A New Approach », *Theatre Journal*, vol. 32, no. 1 (1980), p. 71-84.

- STEINBERG, Holger, SCHMIDT-RECLA, Adrian et SCHMIDELER, Sebastian. « Forensic Psychiatry in Nineteenth-Century Saxony: The Case of Woyzeck », *Harvard Review of Psychiatry*, vol. 15, no. 4 (2007), p. 169-180. (DOI: 10.1080/10673220701532466, accédé le 8 avril 2018).
- STODDER, Joseph H. « Influences of "Othello" on Büchner's "Woyzeck" », *The Modern Language Review*, vol. 69, no. 1 (1974), p. 115-120.
- ZWART, Hub. « Woyzeck and the birth of the human research subject. Genetic disposition and the nature-nurture debate through the looking-glass of fiction », *Bioethic Forum*, vol. 6, no. 3 (2013), p. 98-104.

Autres ouvrages et articles cités

- ARISTOTE. *La poétique, texte, traduction, notes*, Dupont-Roc, R. & Lallot, J., Paris, Seuil, 1980.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 2015.
- BÉGOT, Jacques-Olivier. « Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique? », *Astérian*, no. 7 (2010).
- BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand*, trad. de l'allemand par Sybille Müller, Paris, Éditions Flammarion, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages [1924-1939]*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Œuvres vol.2*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Les Lettres nouvelles: Denoël, 1971.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966.
- BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*, trad. de l'allemand par Bernard Banoun [et al.], Paris, Gallimard, 2000.
- BYOCK, Ira. *The Best Care Possible: A Physician's Quest to Transform Care Through the End of Life*, Thorndike Press, Waterville, 2012
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience: trauma, narrative and history*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996.
- CANETTI, Elias. *Jeux de regard. Histoire d'une vie 1931-1937*, traduit de l'allemand par Walter Weideli, Paris, Editions Albin Michel, 1987.
- CHAMAYOU, Anne. *Éloge de l'adresse: actes du colloque de l'université d'Artois, 02-03 avril 1998*, coll. « Cahiers scientifiques de l'Université d'Artois, 14 ». Arras, Artois Presses Université, 2000.

- COCHRAN, Terry. *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Québec, Éditions Nota Bene, 2008.
- DE HEUSCH, Luc. *La transe et ses entours*, Bruxelles, Ed. Complexe, 2006.
- DE MAN, Paul. *Blindness and Insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
- DELIGNY, Fernand. *Œuvres*, Paris, Éditions L'Arachnéen, 2007.
- DELIGNY, Fernand. *L'Arachnéen*, Paris, Éditions L'Arachnéen, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- EHRENREICH, Barbara et Deirdre ENGLISH. *Sorcières, sages-femmes et infirmières : une histoire des femmes et de la médecine*, trad. de l'anglais par Lorraine Brown et Catherine Germain, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- FOUCAULT, Michel. « Naissance de la clinique » dans *Œuvres* vol. I, Paris, Gallimard, 2015.
- GADAMER, Hans-Georg. *La philosophie herméneutique*, trad. de l'allemand par Jean Grondin, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- GADAMER, Hans Georg. *Qui suis-je et qui es-tu? Commentaire de Cristaux de souffle de Paul Celan*, trad. de l'allemand par Elfie Poulain, Arles, Actes Sud, 1987.
- HEUSCH, Luc de. *La transe et ses entours : La sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006.
- KOLK, Bessel van der. *The Body Keeps the Score: brain, mind and body in the healing of trauma*, New York, Penguin Books, 2014.
- LAXENAIRE, Michel. « Quand Platon faisait l'éloge de la folie », *Annales médico-psychologiques*, no. 171 (2013), p. 252-256.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- MÉCHOULAN, Éric. *Lire avec soin: amitié, justice et médias. Perspectives du care*, Lyon, ENS éditions, 2017.
- NANCY, Jean-Luc. *La communauté affrontée*, Paris, Éditions Galilée, 2001.
- PIRANDELLO, Luigi. *Six personnages en quête d'auteur : version définitive*, trad. de l'italien par Michel Arnaud, suivi de *La volupté de l'honneur*, trad. de l'italien par André Bouissy, Paris, Gallimard, 2005.
- PIRANDELLO, Luigi. *Écrits sur le théâtre et la littérature : l'humour tragique de la vie*, trad. de l'italien par Georges Piroué, Paris, Denoël, 1968.

- PLATON. *Phèdre*, trad. du grec par Victor Cousin, Paris, Éditions P.-J. Rey, 1849.
- REVERZY, Éléonore. « Le fruit caché. L'allégorie entre l'ancien et le nouveau », *Romantisme*, no. 152 (2011), p. 3-12.
- RICOEUR, Paul. *Les conflits d'interprétation : essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.
- ROTHFIELD, Lawrence. *Vital Signs: medical realism in nineteenth-century fiction*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1992.
- SCHMIDGALL, Gary. *Literature as Opera*, New York, Oxford University Press, 1977.
- SZONDI, Peter. *Essai sur le tragique*, trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson [et al.], Belval, Circé, 2003.
- _____. *Introduction à l'herméneutique littéraire*, traduit de l'allemand par Mayotte Bollack, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- _____. « L'espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin », *Revue germanique internationale*, n°17, 2013, p. 137-150. En ligne au : <http://journals.openedition.org/rgi/1388>, consulté le 11 décembre 2017.
- _____. *Théorie du drame moderne : 1880-1950*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.
- _____. *Théorie du drame moderne*, trad. de l'allemand par Sibylle Müller, Paris, Circé, 2006.
- TUCK, Eve. « Suspending Damage », *Harvard Educational Review*, vol. 79, no. 3 (2009), p. 409-428.
- VANDENDORPE, Christian. « Allégorie et interprétation », *Poétique*, no. 117 (1999), p.75-94.
- VIVÈS, Jean-Michel. « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », *Recherches en psychanalyse*, vol. 1, no. 9 (2010), p. 22-35.
- WIND, Priscilla. *Anatomie du corps violenté sur scène*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2014.
- ZINGUER, Ilana et MARTIN, Isabelle. *Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle : fondements d'une science de la Renaissance*, Bern, Peter Lang, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990.
- ZUMTHOR, Paul. *Le masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

Numéros de revues

Études Germaniques, no. 2, 2007, (Hans-Georg Gadamer. Esthétique et herméneutique).

Études Germaniques, no. 4, 2011, (Plurimedialität. Theater-Formen der Moderne und der Avantgarden in Europa).

Revue Europe, no. 952-953, 2008, (Georg Büchner/Roland Barthes).

Ouvrages de Büchner en traduction française

BÜCHNER, Georg. *Woyzeck, fragments complets*, texte français de Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent, L'Arche, coll. « Scène ouverte », Paris, 1993.

BÜCHNER, Georg. *La mort de Danton, Léonce et Léna, Woyzeck, Lenz*, trad. de l'allemand par Michel Cadot, Flammarion, Paris, 1997.

BÜCHNER, Georg. *Woyzeck*, trad. de l'allemand par Philippe Ivernel et Patrice Pavis. Édition et préface de Patrice Pavis, texte établi par Werner R. Lehmann, édition bilingue, Collection Folio théâtre (n° 130), 2011.

BÜCHNER, Georg. *Lenz, Le Messager hessois, Caton d'Utique, correspondance*, textes traduits de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, collection « Détroits », Paris, Christian Bourgeois Editeur, 2014.

BÜCHNER, Georg. *Woyzeck*, traduit de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, Éditions Christian Bourgeois, Paris, 2002.

BÜCHNER, Georg. *Intégrale des fragments et adaptation pour la scène*. Traduit de l'allemand par Stéphane Braunschweig. Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004.

BÜCHNER, Georg. *Œuvres complètes*, trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson, Paris, Seuil, 1988.

BÜCHNER, Georg. *Woyzeck : version reconstituée, manuscrits, source*, traduction nouvelle, préface et notes par Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, Paris, Éditions théâtrales, 2004.

Figure 3. Jérôme Bosch, *La Lithotomie, ou La cure de la folie*, 1494 ou ultérieur, Huile sur panneau, 48,5 × 34,5 cm, Musée du Prado, Madrid.



Annexe III

Figure 4. Une des « cartes d'erre » dans : Fernand Deligny, *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2007, p. 959.

