



**HAL**  
open science

# L'écriture en acte : ponctuation, iconicité et violence du langage chez Büchner

Dirk Weissmann

► **To cite this version:**

Dirk Weissmann. L'écriture en acte : ponctuation, iconicité et violence du langage chez Büchner. Gilles Darras; Camille Jenn. 'Unsere Zeit ist rein materiell'. Georg Büchner ou le drame de la modernité, , 2014, 9782915271843. hal-01634843

**HAL Id: hal-01634843**

**<https://hal.science/hal-01634843>**

Submitted on 16 Nov 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Aussi brève que dense, l'œuvre de Georg Büchner (1813-1837) marque indéniablement une césure dans l'histoire du théâtre allemand, ouvrant la voie à une évolution de la dramaturgie qui connaîtra une brusque accélération au tournant du siècle (naturalisme/expressionnisme) et trouvera un (premier) aboutissement dans la révolution brechtienne. L'objet de cet ouvrage collectif est de dégager la profonde unité d'une œuvre saisie dans toutes ses composantes (sociale, philosophique, esthétique). Il vise en particulier à faire apparaître combien l'investigation scientifique, la réflexion philosophique et la pratique littéraire sont étroitement liées chez cet auteur qui tente de trouver une forme et surtout un langage propres à exprimer la crise d'une époque contemporaine « purement matérielle », selon ses propres termes. Les idéaux proclamés de celle-ci ne sont dès lors que simulacres et faux-semblants, en contradiction flagrante avec une réalité humaine que Büchner, sans rien prétendre démontrer, s'emploie simplement à montrer, sans illusion mais non sans compassion, car l'authentique démarche artistique nécessite – ainsi qu'il le fait dire à Lenz – « d'aimer l'humanité ».

„Unsere Zeit ist rein materiell“

Georg Büchner ou le drame de la modernité

„Unsere Zeit ist rein materiell“  
Georg Büchner ou le drame de la modernité

sous la direction de Camille Jenn & Gilles Darras



ISBN 978-2-915271-84-3  
23 €

èpure

èpure

Ouvrage conçu et mis en page par Benoît ROUX (URCA - CIRLEP-EA4299)  
Conception graphique de la couverture : Benoît ROUX

ÉPURE – Éditions et presses universitaires de Reims  
Bibliothèque Robert de Sorbon  
Avenue François-Mauriac  
CS40019  
51 726 Reims Cedex  
[www.univ-reims.fr/EPURE/](http://www.univ-reims.fr/EPURE/)

ISBN 978-2-915271-84-3

Diffusion FMSH – 18-20, rue Robert Schuman  
94 220 Charenton-le-Pont

„*Unsere Zeit ist rein materiell*“  
Georg Büchner  
ou le drame de la modernité

*Sous la direction de*  
Camille Jenn & Gilles Darras

Université de Reims Champagne-Ardenne  
2014



# Table des matières

Avant-propos de Camille JENN et Gilles DARRAS .....	7
Albert MEIER, Georg Büchner: Politik – Dichtung – Naturwissenschaft .....	11
Jean-Louis BESSON, Atomiser la fable pour raconter l’Histoire.....	41
Roland KREBS, Requiem pour une révolution. <i>La Mort de Danton</i> .....	55
Gilles DARRAS, „ <i>Ich halte viel auf Goethe und Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller</i> “ (Georg Büchner). Mais quel Schiller ? .....	85
Rosmarie ZELLER, <i>Dantons Tod</i> im poetologischen Kontext des Dramas der französischen Romantik .....	109
Gérard THIÉRIOT, <i>Woyzeck</i> – vers une refondation du drame ? ....	129
Anke DETKEN, Zur Funktion von Anspielung und Zitat bei Büchner .....	139
Dirk WEISSMANN, L’écriture en acte : ponctuation, iconicité et violence du langage chez Büchner.....	171
Camille JENN, Représentations du peuple dans <i>La Mort de Danton</i> et <i>Woyzeck</i> .....	191
Gérard LAUDIN, Tragédies et histoires de meurtres, de Meißner à Büchner. À propos de <i>Dantons Tod</i> et de <i>Woyzeck</i> .....	223
Catherine MAZELLIER-LAJARRIGE, Georg Büchner dramaturge et la Bible : essai de typologie fonctionnelle.....	245
Olivier AGARD, Büchner et la révolution anthropologique du XIX <sup>e</sup> siècle .....	265
Les contributeurs .....	297

# L'écriture en acte : ponctuation, iconicité et violence du langage chez Büchner

DIRK WEISSMANN

Université Paris-Est Créteil

**L**’on sait que l’opposition entre l’idéalisme et le matérialisme est l’une des grilles de lecture les plus fécondes et les plus importantes pour aborder l’œuvre de Georg Büchner.<sup>1</sup> En effet, la critique de l’idéalisme philosophique, et de ses avatars dans tous les domaines du discours contemporain, prend chez cet écrivain des formes qui semblent préfigurer celles du matérialisme marxiste, voire celles de la pensée nietzschéenne ; même si elle reflète également l’état des réflexions dans certains courants de la pensée scientifique autour de 1830.

Sans se réduire à un renoncement à toute forme d’idéalisme, cette mise en cause de la vision idéaliste du monde concerne également le rapport qu’entretient l’écrivain avec le langage, la théorie implicite du signe linguistique qui sous-tend son écriture.<sup>2</sup> Car, comme l’ont montré des études récentes,<sup>3</sup> on voit se profiler chez Büchner une prise en compte accrue de la matéria-

1. Pour une vision d’ensemble de cette problématique chez Büchner voir Michael Glebke, *Die Philosophie Georg Büchners*, Marburg : Tectum, 2010, même si certaines de ses analyses me semblent appeler des réserves, et que son objectif visant à démontrer la cohérence et l’unité de la philosophie de Büchner s’accompagne d’un certain schématisme ayant tendance à gommer les contradictions qui traversent cette œuvre.

2. Voir Silvio Vietta, *Neuzeitliche Rationalität und moderne literarische Sprachkritik, Descartes – Georg Büchner – Arno Holz – Karl Kraus*, Munich : Fink, 1981, chap. 4. Voir aussi S. Vietta, « Sprachkritik bei Büchner », in *Georg-Büchner Jahrbuch* 2 (1982), p. 144-156.

3. Voir notamment Theresia Maria Guntermann, *Arbeit – Leben – Sprache : eine diskursanalytische Untersuchung zu Texten Georg Büchners im Anschluss an Michel Foucault*, Essen : Die Blaue Eule, 2000, p. 10 et *passim* ; voir aussi : Nicolas Pethels, « Individuum als ‘Fall’ in Recht und Gesellschaft », in : Roland

lité du signe, ce qui donne à son théâtre une dimension largement absente de la littérature dramatique précédente.

On pourrait objecter que cette valorisation de la matérialité s'annonce en réalité dès le premier romantisme, à travers notamment les réflexions de celui-ci autour de l'autonomie du langage poétique.<sup>4</sup> Et l'on sait que ce genre de phénomènes se rencontre également dans la littérature française et anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>5</sup> Sans parler des ancêtres plus lointains encore, à l'âge baroque par exemple. Or, ces filiations semblent sans grande importance pour Büchner. Plus proche, un écrivain comme Kleist fait apparaître par endroits une mise en valeur comparable de la matérialité du signe.<sup>6</sup> Chez Büchner, deux générations plus tard, elle me semble toutefois acquérir une importance nouvelle et singulière annonçant un rapport très moderne au langage, tel qu'il se généralisera à partir des avant-gardes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au-delà.

---

Borgards/Harald Neumeyer (dir.), *Büchner Handbuch : Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar : Metzler, 2009, p. 198-204, ici p. 203.

4. L'influence de la pensée scientifique est ici d'une importance cruciale, voir Michel Chaouli, « Friedrich Schlegels Labor der Poesie », *Athenäum, Jahrbuch für Romantik*, 11 (2001), p. 59-70.

5. On pourrait notamment citer le *Tristram Shandy* (1760) de Laurence Sterne et les réflexions de Denis Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et muets* (1751).

6. Ce phénomène semble cependant se manifester surtout dans sa prose, où il concerne notamment les signes de ponctuation. Or, je ne me réfère pas ici au fameux tiret dans la *Marquise d'O.*, sans doute l'un des signes de ponctuation les plus commentés dans la littérature allemande. Je pense plutôt à l'usage que Kleist peut en faire dans un texte comme l'anecdote intitulée « Räthsel », parue dans les *Berliner Abendblätter* en 1810. Un élément central de ce micro-récit est un faux grain de beauté (une « mouche noire » — *Schönpflesterchen*) qui change de porteur, en trahissant ainsi un baiser entre une dame et son amant caché. Cette « mouche » qui finit collée à gauche de la lèvre masculine est représentée par Kleist grâce à un point suivi d'un tiret long (.—), qu'on pourrait décrire comme un double tiret cadratin. Ce même grain de beauté semble s'exposer graphiquement dans le texte sous forme d'un point virgule dans la phrase précédente, juste après l'évocation du changement de place de la « mouche » ; le point-virgule pourrait ainsi se lire sur le plan iconique comme traduction de sa situation « en pleine figure », comme le dit le texte du grain de beauté. Voir Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke, Berliner Abendblätter 1* (= Brandenburger Ausgabe, II/7), Francfort/Main : Stroemfeld–Roter Stern, 1997, p. 146.



Sur la base de cette hypothèse de départ, je m'intéresserai dans ce qui suit à l'un des aspects les plus frappants de cette matérialité du langage chez Büchner, à savoir une certaine utilisation *iconique* des signes de ponctuation, notamment dans *La Mort de Danton* et dans *Woyzeck*. J'entends ici par *iconicité*<sup>7</sup> le rapport de parenté mimétique entre le signe et son référent, un rapport que Büchner désigne comme « traduction mimée »<sup>8</sup> entre un objet réel et un signe linguistique, alors que la plupart des signes grâce auxquels nous communiquons ont perdu cet ancrage mimétique qu'on pourrait qualifier de cratylien en suivant Platon.

La microlecture que je proposerai ici s'appuiera sur quelques éléments de ponctuation qui semblent à même de véhiculer toute la violence du monde illustrée par les pièces de Büchner, éléments de ponctuation qui vont jusqu'à s'incarner en arme blanche, pour ainsi dire. En effet, ce sont des signes capables de fonctionner, dans certains passages, comme des figurations de la guillotine qui tranchera la tête de Danton, ou du couteau que Woyzeck plantera dans le corps de sa compagne. Je défendrai ainsi la thèse que cet emploi spécifique des signes de ponctuation est l'un des indicateurs majeurs de la fameuse modernité anticipatrice de Büchner, dont l'écriture fait apparaître, à la marge ou en germe, cette « autarcie de la lettre », cette « logique des signifiants » qui se généralisera plus tard dans la littérature autour de 1900.<sup>9</sup>

Si la littérature critique sur Büchner est plus qu'abondante, les particularités de son emploi des signes de ponctuation ne me semblent pas encore avoir donné lieu à des analyses

---

7. Par rapport à l'application du concept d'iconicité dans le domaine littéraire voir notamment *Signergy*, éd. par C. Jac Conradie *et al.*, Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, 2010 ; Ullrich Ernst, *Manier als Experiment in der europäischen Literatur. Aleatorik und Sprachmagie, Tektonismus und Ikonizität. Zugriffe auf innovatorische Potentiale in Lyrik und Roman*, Heidelberg : Winter, 2009 ; Renate Brosch/Ronja Tripp (dir.), *Visualisierungen : Textualität – Deixis – Lektüre*, Trèves : WVT 2007.

8. Voir plus bas et note 24.

9. Cf. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 – 1900*, Munich : Fink, 42003 (1985).

spécifiques.<sup>10</sup> En outre, l'édition de Marburg, la plus exhaustive et détaillée qui existe sur le marché, n'y consacre aucun commentaire ni ne cite aucune étude de référence.<sup>11</sup>

Concernant le sujet des signes de ponctuation en général, il est intéressant de noter que la question de leur rôle et de leur interprétation a elle-même pu devenir le théâtre d'un affrontement entre idéalisme et matérialisme, sous la forme d'un conflit entre, d'une part, une certaine herméneutique philosophique et, d'autre part, des positions anti-herméneutiques issues principalement de la pensée dite poststructuraliste. Pour quelqu'un comme Hans-Georg Gadamer, représentant majeur du courant herméneutique au XX<sup>e</sup> siècle, les signes de ponctuation n'ont en effet aucune existence poétique propre. Attaché au principe d'un sens idéal et dématérialisé, ce philosophe ne peut concevoir l'autonomie matérielle d'un élément de ponctuation en dehors du sens des mots.<sup>12</sup> Une position largement contredite par une grande partie de la littérature moderne depuis au moins le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, et mise en cause par l'élaboration, depuis quelques années, d'une poétique de la ponctuation essayant de dépasser l'horizon logocentrique (au sens derridien)<sup>13</sup> de la pensée herméneutique. Cependant, on verra que les signes de ponctuation chez Büchner, même s'ils peuvent évoluer vers une

---

10. Henri Poschmann, « 'Wer das lesen können', Zur Sprache natürlicher Zeichen im *Woyzeck* », in : Burghard Dedner/Günter Oesterle (dir.), *Zweites Internationales Georg-Büchner-Symposium 1987*, Francfort/Main : Hain, 1990, p. 441-452, s'intéresse à la « structure des signes » dans *Woyzeck*, en analysant « une strate de moyens de communication et d'orientation non verbaux, élémentaires », ce qui aurait pu l'amener à s'interroger sur le rôle iconique des signes de ponctuation.

11. Büchner ne figure malheureusement pas non plus parmi les écrivains abordés dans le volume *Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion* (sous la direction d'Alexander Nebrig et Carlos Spoerhase, Berne et al. : Peter Lang, 2012).

12. Voir Hans-Georg Gadamer, *Poesie und Interpunktion*, in : *Gesammelte Werke*, vol. 9, Tübingen 1993 (1961), p. 282-288.

13. Selon Derrida, l'époque du logocentrisme, qui est celle de l'écriture phonétique-alphabétique, est aussi celle de l'effacement mondial du signifiant, c'est à dire d'un refoulement de l'écriture au profit d'une conception logophono-centrique de la parole comme présence. Cf. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris : Minuit, 1967, p. 404-405.

certaine autonomie matérielle, restent pris dans un cadre logocentrique du fait de la dématérialisation de l'écriture inhérente au genre dramatique. Ainsi, l'iconicité de l'écriture et l'art du théâtre resteront en un certain sens incompatibles.

II. Comme l'attestent sa biographie et son œuvre, Georges Büchner a reçu une formation très complète en matière de rhétorique ; dans ce domaine, il possédait un talent certain et des moyens impressionnants. Cet art consommé de la rhétorique caractérise également un grand nombre de ses personnages dramatiques, dont le discours emprunte très largement à la tradition biblique et classique. À cet égard, on pense évidemment aux agitateurs politiques campés dans *La Mort de Danton*. Pour ce qui concerne *Woyzeck*, on peut en outre citer les personnages du docteur et du capitaine, même si leur rhétorique diffère de celle du personnel politique de *Danton*. Pour tous ces personnages, la maîtrise de la rhétorique n'est pas une fin en soi, une démonstration de la beauté de l'éloquence. Au contraire, les moyens rhétoriques participent de leur volonté de puissance ; ils sont généralement le vecteur par lequel s'exprime leur quête du pouvoir et de la domination d'autrui.

Pendant, cette grande maîtrise de la parole n'est pas sans faille. La rhétorique possède également une dimension de critique du langage chez Büchner, dans la mesure où elle lui fournit le moyen d'une réflexion sur la nature du langage, sur les possibilités et les limites de la parole de l'écrivain et de ses personnages.<sup>14</sup> Le lien entre rhétorique et violence est ici de première importance.<sup>15</sup> Car la beauté qu'on pourrait trouver à l'éloquence des personnages cache mal la violence que ce langage peut véhiculer, langage dont il est dit, dans *La Mort de Danton*, que, tel

14. Voir à ce sujet Anke von Kempfen, « Rhetorik und Antirhetorik », in : Roland Borgards/Harald Neumeyer (dir.), *Büchner Handbuch : Leben - Werk - Wirkung*, op. cit., p. 288-293.

15. Pour la question de la relation entre rhétorique et violence, on peut également se référer à la récente étude de Martin Zimmermann, *Gewalt. Die dunkle Seite der Antike*, Munich : DVA, 2013 ; Zimmermann met notamment en évidence la dimension codifiée, figurée de la violence dans la rhétorique ancienne, alors qu'on verra que chez Büchner cette violence sera au contraire prise à la lettre.

un rabot, il fabrique des planches pour la guillotine,<sup>16</sup> qu'il est le vecteur d'idées capables d'anéantir des hommes,<sup>17</sup> ou bien qu'il devient un instrument de mise à mort, les mots guillotinant directement celui qui les prononce.<sup>18</sup>

D'autre part, loin d'illustrer une saisie parfaite du réel grâce à la parole, l'éloquence des personnages semble pouvoir se dérober à la volonté du sujet parlant, lui faire défaut ou lui désobéir. On peut ainsi observer, chez Büchner, un rapport incertain entre la parole et l'action, un décalage entre le langage et le réel qui se manifeste régulièrement dans ses pièces. Le personnage qui illustre le mieux cette problématique est sans doute celui de Simon dans *La Mort de Danton* : l'éloquence et la théâtralité de ses propos apparaissent comme dépourvues de toute authenticité, individualité et réalité, dans la mesure où ce souffleur s'exprime à travers un patchwork de mille citations mal comprises mais énoncées avec force pathos. Il pourrait ainsi être considéré comme le représentant d'un peuple manipulé par les dominants et leur discours.

Or, tous les personnages ne semblent pas aussi dupes que celui de Simon. D'autres font apparaître un sens analytique, une

16. « [DANTON: die Phrase Robespierres] hobelt Bretter für die Guillotine » (*Dantons Tod*, I/5 ; page 22 dans le volume 6060 de la *Universalbibliothek* de chez Reclam, abrégé dans ce qui suit en RUB) ; traduction française : « rabote des planches pour la guillotine » (je cite d'après la traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil parue en 2005 aux Editions théâtrales, abrégée dans ce qui suit en TRAD, ici p. 39). Il est louable que les éditions paraissant chez Reclam, si elles se permettent de « moderniser » l'orthographe, s'efforcent de respecter la ponctuation d'origine ; car, comme le montrera entre autres cette contribution, le sens du texte ne peut se concevoir en dehors de la question de la ponctuation.

17. « [ST.-JUST:] Soll eine Idee nicht ebenso gut wie ein Gesetz der Physik vernichten dürfen, was sich ihr widersetzt? » (*Dantons Tod*, II, 7) (RUB 47) ; « Pourquoi une idée, tout aussi bien qu'une loi physique, n'aurait-elle pas le droit d'anéantir ce qui s'oppose à elle ? » (TRAD 66). Cette idée d'une matérialisation violente du concept semble directement issue de la pensée de Büchner, car elle ne se trouve dans aucune des sources connues à ce jour. Cf. GB, *Dantons Tod, Sämtliche Werke und Schriften. Marburger Ausgabe*, vol. 3, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, t. 4, p. 154.

18. « [EINIGE STIMMEN:] Das sind tote Leute. Ihre Zunge guillotiniert sie » (*Dantons Tod* I, 3 ; RUB 14) ; « Autant dire qu'ils sont morts. Leur langue les guillotine » (TRAD 14).

distance critique, en constatant eux-mêmes ce genre de phénomènes. Lorsque, par exemple, ils s'aperçoivent, à l'instar du personnage d'Héroult-Séchelles, de la vacuité de certains discours, y compris les leurs, face à la réalité et l'imminence de la mort.<sup>19</sup> Ou bien, lorsque, à l'instar de Camille Desmoulins, ils qualifient la parole d'un jeu de masques auquel il faudrait mettre un terme en les arrachant, ce qui ne va pas sans risques.<sup>20</sup>

À travers ses personnages, Büchner réfléchit à la possibilité d'agir sur le réel grâce au langage ; il illustre les limites de la maîtrise de la parole, de la gouvernance *par* la parole. Il illustre en outre une certaine autonomie du langage qui tend à s'émanciper du sujet parlant pour devenir une force autonome capable de se retourner contre les locuteurs. Cette problématique s'inscrit évidemment dans le cadre plus général des réflexions de Büchner sur l'autonomie de l'individu telles qu'elles se manifestent notamment à travers la métaphorique du pantin et de l'automate, omniprésente dans ses textes. Partant, le domaine de la rhétorique avec ses automatismes parfois inhumains, comportant une certaine automatisation désubjectivante de la parole, est l'un de ses moyens privilégiés pour interroger, jusqu'à la mettre en doute, l'autonomie du sujet parlant.

Dans *La Mort de Danton*, les hommes de la Révolution, tels des apprentis sorciers, se rendent ainsi compte qu'à un certain moment ils ne contrôlent plus la violence du langage qu'ils ont fait naître. En effet, la parole fait preuve d'une performativité propre, d'une tendance à s'autonomiser. À la question posée par Danton (à la fin de II/5) de savoir ce que c'est que cette force obscure à l'intérieur de l'être humain qui le fait « fornicuer, mentir, voler et tuer »<sup>21</sup>, on serait alors tenté de répondre : c'est le

19. « [HÉRAULT-SÉCHELLES:] Das sind Phrasen für die Nachwelt nicht wahr Danton, uns gehn sie eigentlich nichts an. » (*Dantons Tod*, IV, 5 ; RUB 78) ; « Ce sont des phrases pour la postérité, n'est-ce pas Danton ? Mais en fait, elles ne nous concernent pas. » (TRAD 97).

20. « [CAMILLE DESMOULINS:] wir sollten einmal die Masken abnehmen » (*Dantons Tod* IV/5 ; RUB 78) ; « nous devrions une bonne fois pour toutes ôter les masques » (TRAD 97).

21. « Was ist das, was in uns lügt, hurt, stiehlt und mordet? » (*Dantons Tod* II/5 ; RUB 43) ; « Qu'est-ce donc qui en nous ment, fornicue, vole et tue » (TRAD 61 ; traduction légèrement modifiée). Il faut souligner l'extrême passivité que

langage, ce langage qui gouverne vos actes, alors que vous pensez qu'il n'est qu'un instrument de vos idées.<sup>22</sup>

Chez Büchner, c'est le personnage de Mercier qui donne (dans III/3), le condensé de cette problématique lorsqu'il lance cet appel aux dantonien :

Suivez donc vos grandes phrases jusqu'au point où elles *prennent corps*.<sup>23</sup> Regardez autour de vous, tout cela, vous l'avez dit, c'est la *traduction mimée* de vos paroles. Ces infortunés, leurs bourreaux et la guillotine sont *vos discours devenus vivants*. Vous bâtissez vos systèmes comme Bajazet ses pyramides avec des têtes humaines.<sup>24</sup>

« Une traduction mimée de discours devenus vivants » : voilà en germe l'idée d'une violence de l'écriture en acte qui m'intéresse ici. Car le discours devenu vivant implique en l'occurrence qu'il soit passé par un état désincarné, le texte, pour ensuite reprendre vie. Il convient de préciser à cet égard que ces propos de Mercier ne semblent renvoyer à aucune des sources historiques ou littéraires utilisées par Büchner ; ils expriment donc ici un point de vue propre à l'écrivain.

**III.** Si Mercier, sous la plume de Büchner, doit faire ce rappel à Lacroix emprisonné et attendant son procès ainsi qu'une mort certaine, c'est que les révolutionnaires de la pièce ne semblent

---

ce propos attribuée à l'individu, un individu qui semble commandé par une instance hors de son contrôle, déterminé par un pouvoir qui lui échappe tout en l'habitant du dedans.

22. On pourrait presque y voir la préfiguration du fameux « *Die Sprache spricht* » de Heidegger, mais revisité par le matérialisme textuel de ses lecteurs français. Voir Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen : Neske, 1959, p. 259,

23. Pour comparaison, Adamov traduit par « Suivez donc votre verbe jusqu'au point où il se fait chair. », Cf. Georg Büchner, *Théâtre complet : La Mort de Danton, Léonce et Léna, Woyzeck*, Paris, L'Arche, 1953, p. 67.

24. TRAD 75 ; version originale : « Geht einmal euren Phrasen nach, bis zu dem Punkt, wo sie verkörpert werden. / Blickt um euch, das alles habt ihr gesprochen, es ist eine *mimische Übersetzung* eurer Wörter. Diese Elenden, ihre Henker und die Guillotine sind eure *lebendig gewordenen Reden*. Ihr bauet eure Systeme, wie Bajazet seine Pyramiden, aus Menschenköpfen. » (*Dantons Tod* III/3 ; RUB 56). C'est moi qui souligne.

pas toujours conscients du pouvoir de ce langage de la violence que leur machine rhétorique a fait naître. Non contente d'être le véhicule de la violence des hommes, la parole semble se charger de cette violence en s'émancipant jusqu'à se retourner contre ses auteurs. En effet, dans *La Mort de Danton*, mais aussi ailleurs, on pourrait dire que c'est le langage lui-même qui tue. On y trouve à l'œuvre une performativité exacerbée du langage transformant ce dernier en instrument de la mort. C'est par la bouche du personnage de Saint-Just que cette idée s'illustre le plus clairement lorsqu'il prononce les propos suivants dans son discours à la Convention nationale (II, 7) :

Il s'ensuit que chacun peut avoir des avantages et que nul ne peut avoir des privilèges, ni un particulier ni une classe d'individus, grande ou petite. Chacun des membres de cette phrase, dès lors qu'on l'applique à la réalité, a son lot de victimes.<sup>25</sup> Le 14 juillet, le 10 août, le 31 mai sont ses *signes de ponctuation*.<sup>26</sup>

Les différentes parties de la proposition s'incarnent ici en véritable bras de la justice violente et meurtrière<sup>27</sup> ; en l'occurrence la « traduction mimée » de la parole en acte réel apparaît plus immédiate dans la version originale : « *Jedes Glied dieses in der Wirklichkeit angewandten Satzes hat seine Menschen getötet* » – chaque membre de la phrase a tué des hommes.

Les propos de Saint-Just, cet ardent et talentueux artisan d'une rhétorique assassine, établissent un lien très net entre la performativité violente de ce langage et les signes de ponctuation. En effet, dans cette citation, le signe de ponctuation opère d'abord

---

25. La traduction d'Adamov donne un résultat mitigé en proposant un texte français qui est à la fois plus explicite et s'éloigne considérablement de la lettre de l'original : « Chaque terme de cette équation appliquée à la réalité a tué des hommes. Le 14 Juillet, le 10 Août, le 31 Mai sont les signes qui ponctuent la marche de l'Histoire. » (*op. cit.*, p. 60).

26. TRAD 66 ; version originale : « Es darf daher jeder Vorzüge und darf daher keiner Vorrecht haben, weder ein Einzelner, noch eine geringere oder größere Klasse von Individuen. Jedes Glied dieses in der Wirklichkeit angewandten Satzes hat seine Menschen getötet. Der 14. Juli, der 10. August, der 31. Mai sind seine *Interpunktionszeichen*. » (*Dantons Tod* II/7 ; RUB 48). C'est encore moi qui souligne.

27. Voir aussi l'image de la « hache de la justice » dans *Dantons Tod* II/7 (RUB 45 / TRAD 63, qui traduit ici par « couperet »).

comme métaphore de l'acte d'appliquer la loi, une loi qui va de pair avec une violence meurtrière comme l'indiquent les événements convoqués par les dates que cite l'orateur (« Le 14 juillet, le 10 août, le 31 mai sont ses signes de ponctuation »). Ce sont tous des événements insurrectionnels ayant causé des milliers de morts. Or, au-delà de cet emploi métaphorique du signe de ponctuation comme violence qui fait date, on peut également parler ici d'iconicité.

En effet, une certaine iconicité se manifeste dès l'emploi littéral du terme de signe de ponctuation dans la bouche de Saint-Just, étant donné que le verbe 'ponctuer' désigne à l'origine le fait de marquer, de scander un discours par des gestes, comme c'était sans aucun doute le cas lorsque l'orateur a prononcé ses discours, pratique ancienne codifiée depuis la rhétorique cicéronienne.<sup>28</sup> On peut rappeler dans ce contexte que Theodor W. Adorno a comparé les signes de ponctuation à des gestes corporels<sup>29</sup>, chaque signe de ponctuation possédant selon lui une dimension physiologique.<sup>30</sup> Ce qui conférerait ici une fonction quasi didascalique aux signes de ponctuation codifiant les mouvements des bras de l'acteur.

L'iconicité du lexème 'ponctuer' se manifeste alors également sur le plan sonore en tant que marque prosodique. Il jouerait ainsi le rôle d'un élément phonosémantique, proche de ce qu'on appelle un idéophone, en l'occurrence un mot qui, sans être une onomatopée au sens strict, mime le geste du bras qui frappe l'adversaire.<sup>31</sup> Dans cette perspective, l'énoncé 'ponctuer/'

---

28. Cf. Jennifer De Vere Brody, *Punctuation : Art, Politics, and Play*, Durham/London : Duke University Press, 2008, p. 6-7.

29. Voir aussi Hartmut Rosshoff, « 'Körpersprache' bei Büchner », *Georg-Büchner Jahrbuch* 2 (1982), p. 157-169.

30. Theodor W. Adorno « Signes de ponctuation » (1956), in : Adorno, *Mots de l'étranger et autres essais, Notes sur la littérature II*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 42-48.

31. La définition et la classification des idéophones sont un domaine sujet à controverse. En outre, il semble incertain qu'on puisse vraiment généraliser ce concept au-delà de la linguistique des langues africaines dont il est issu. Citons cette définition classique souvent reprise dans la littérature consacrée à ce sujet : « A vivid representation of an idea in sound. A word, often onomatopoeic, which describes a predicate, qualificative or adverb in respect to manner,



*punktieren*' serait ainsi la « traduction mimée » du geste de l'orateur capable d'envoyer des milliers d'hommes à la guillotine.<sup>32</sup>

Mais ce sont les propos de Barère, à l'acte suivant, lorsqu'il commente la rhétorique de Saint-Just, qui font apparaître au grand jour l'iconicité des signes de ponctuation non seulement comme gestes d'affirmation et d'autorité, mais comme véritables instruments de la mort. Voici comment il décrit (dans III/6) les talents de l'orateur : « [...] va, Saint-Just, et tisse tes périodes où chaque virgule est un coup de sabre<sup>33</sup> et chaque point une tête coupée. »<sup>34</sup> Selon la vision de Barère, la forme de la virgule devient donc l'expression iconique du sabre, et celle du point l'image de la tête coupée. Les gestes du discours de Saint-Just, retranscrits en partie par la ponctuation, s'incarnent à travers ces signes pour devenir une figuration sinon de la guillotine comme emblème de la Terreur du moins de l'exécution par décapitation.

Par conséquent, la machine rhétorique (ou la parole en général) peut non seulement décider de la question de vie ou de mort, elle peut non seulement déterminer la mort, elle peut littéralement s'incarner en arme qui donne la mort. On pourrait dire qu'on

---

colour, sound, smell, action, state or intensity. » (« La représentation vivante d'une idée sous forme sonore. Un mot, souvent une onomatopée, qui décrit un verbe, un adjectif ou un adverbe portant sur la manière, la couleur, le son, le goût, l'action, l'état ou l'intensité. », ma traduction), Clement Martyn Doke, *Bantu linguistic terminology*. London: Longmans, Green, 1935, p. 118. Comme exemple d'idéophone en français on pourrait citer le fameux « bling bling ».

32. On pourrait certes objecter qu'on ne peut se servir du français pour analyser un texte écrit en allemand. Toutefois, il y a de toute évidence une origine étymologique commune entre « *Interpunktion* » et « ponctuer » renvoyant au latin. D'autre part, l'on sait que Büchner a en grande partie conçu sa pièce à partir de sources en langue française, qu'il a fait des études en France, etc. Il me semble donc intéressant et légitime en l'occurrence de passer par le relais du français pour analyser les spécificités esthétiques du langage dramatique de Büchner.

33. Adamov traduit par « coup de hache » (*op. cit.*, p. 75).

34. TRAD 82 ; version originale : « Ja, geh St. Just und spinne deine Perioden, worin jedes Komma ein Säbelhieb und jeder Punkt ein abgeschlagener Kopf ist » (*Dantons Tod* III/6 ; RUB 63). L'édition de Marburg relève à ce égard ce propos dans les mémoires de Barère parlant de Saint-Just : « On a dit de ses rapports [...] qu'ils parlaient comme une hache ». Cf. *Dantons Tod, Marburger Ausgabe*, 3.4., *op. cit.*, p. 197.

voit ainsi se renverser en quelque sorte le cours même de l'évolution du langage depuis ses origines. Le fait que les objets réels soient remplacés par des signes linguistiques (*aliquid stat pro aliquo*), que ces objets rentrent pour ainsi dire dans le discours pour y disparaître, représente l'évolution normale de l'abstraction allant de pair avec la démotivation croissante du signe linguistique, selon la linguistique moderne depuis Saussure. Par contre, le fait que les signes linguistiques puissent ressortir du texte, que le signe (re)devenu icône puisse directement s'incarner en objet est une expérience extraordinaire qui nous fait remonter au désir cratylien de l'époque présocratique, désir qui est en même temps depuis toujours l'un des moteurs de la poésie, ou de la littérature en général, et qui va revenir sur le devant de la scène à partir du symbolisme français notamment.<sup>35</sup>

L'iconicité du signe acquiert une telle performativité chez Büchner qu'elle paraît pouvoir tuer les gens à partir d'une simple représentation mimétique.<sup>36</sup> C'est ce qui semble se profiler dans ce dialogue entre Robespierre et Saint-Just au sujet de la beauté de la tête d'Hérault-Séchelles. Après avoir consulté la liste des hommes à abattre dressée par son allié, Robespierre achoppe en effet sur le nom d'Hérault. Et Saint-Just de dissiper ses scrupules : « [cette tête, ce] fut l'élégante lettre peinte au début de l'acte constitutionnel, nous n'avons plus besoin de ces ornements, [elle] sera effacé[e]. [...] »<sup>37</sup> L'effacement de la lettre symbolisant la tête signifie la mort de l'homme dont la tête sera réellement tranchée. On semble ainsi assister à un retour aux origines mimétiques de l'écriture. Si l'on se rappelle que l'alphabet remonte au dessin d'une tête de taureau devenu la lettre 'a', la tête d'Hérault-Séchelles semble en l'occurrence s'incarner en une telle lettre-tête. L'effet d'effroi dramatique vient alors du fait

35. Voir Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en cratylie*, Paris : Le Seuil, 1976.

36. On sait que la Bible affirme déjà que « la lettre tue » (*Deuxième Épître de Saint Paul aux Corinthiens*), mais c'est à l'intérieur d'une opposition entre lettre et esprit afin de valoriser ce dernier.

37. TRAD 45, traduction modifiée, car le genre choisi ici efface le rapport avec la tête ; version originale : « Ein schöner Kopf. » ; « Es war der schön gemalte Anfangsbuchstabe der Konstitutionsakte, wie haben dergleichen Zierrat nicht mehr nötig, er wird ausgewischt. » (*Dantons Tod I/6 ; RUB 29*).

que la manipulation de l'écriture annonce, voire acte l'exécution de la personne. L'expression métaphorique d'exécuter quelqu'un « en effigie » devient ici la réalité littérale d'une mise à mort qui n'est plus symbolique mais à prendre à la lettre justement.

IV. Cependant, dans l'œuvre de Büchner, cette autonomie des signes, ce déterminisme de la lettre régissant le réel n'est pas systématique. En outre, cette écriture en acte n'est pas exclusivement au service de la Terreur. Il y a également d'autres exemples, à commencer par *La Mort de Danton*, pièce qui débute par une partie de cartes où les enseignes (c'est-à-dire les emblèmes ou *icones* imprimés sur les cartes) tendent à former un jeu des signes, un théâtre dans le théâtre, plein d'allusions frivoles.<sup>38</sup> Dans *Léonce et Léna*, le personnage de Léonce évoque, sur le ton de la fantaisie et de la loufoquerie, l'idée d'un Valério conçu directement par les voyelles, ce qui confère un pouvoir ludique et créateur au jeu des lettres.<sup>39</sup> Et dans *Lenz*, l'idée d'hiéroglyphes, ces autres signes iconiques, semble se rapporter au déchiffrement des mystères du monde, avec toutefois à nouveau la présence de la mort.<sup>40</sup> Si c'est dans *La Mort de Danton* que l'iconicité des signes occupe la plus grande place, elle n'est pas non plus absente de *Woyzeck* où elle semble d'ailleurs véhiculer une violence comparable. On pourrait même dire que c'est dans cet ultime drame laissé inachevé que la dimension iconique atteint sa plus forte expression chez Büchner.

Comme dans le cas du lexème 'ponctuer', on peut d'abord évoquer à cet égard une forme d'iconicité sonore dans la pièce. En effet, la célèbre expression « immer zu, immer zu », si elle y revêt une fonction de leitmotiv, n'est peut être rien d'autre que la « traduction mimée » du bruit qu'on s'imaginerait faire un couteau

38. *Dantons Tod* I/1.

39. *Leonce und Lena* I/3 : « [Leonce:] Mensch, du bist nichts als ein schlechtes Wortspiel. Du hast weder Vater noch Mutter, sondern die fünf Vokale haben dich miteinander erzeugt. » (se trouve dans l'édition RUB de *Woyzeck*, ici p. 55-56).

40. *Lenz* : « Liebster Herr Pfarrer, das Frauenzimmer, wovon ich Ihnen sagte, ist gestorben, ja gestorben, der Engel. Woher wissen Sie das? – Hieroglyphen, Hieroglyphen – und dann zum Himmel geschaut und wieder: ja gestorben – Hieroglyphen. », cité d'après l'édition dans l'*Universalbibliothek* vol. 8210, p. 26-27.

lorsqu'il est planté dans le corps d'un homme (ou d'une femme, en l'occurrence).<sup>41</sup> La récurrence de « immer zu, immer zu », expression accompagnée, selon les didascalies, par des mouvements brusques des mains et du corps de Woyzeck,<sup>42</sup> permet de parler d'idéophone, proche ici de l'onomatopée,<sup>43</sup> un procédé précurseur pourrait-on dire de la bande-son de la célèbre scène de la douche dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock, où l'accord strident joué par des violons mime le mouvement du cou-teau qui s'abat sur la femme.

En outre, si l'on pousse un peu plus loin la logique iconique, en prenant à la lettre le verbe 'ponctuer', dont l'étymologie nous renvoie à l'idée de marquer au moyen de points, un autre rapport avec *La Mort de Danton* peut s'établir à partir du propos tenu par l'un des apprentis dans la scène H4, 11 de *Woyzeck* lorsqu'il menace son camarade de « faire un trou dans sa nature »<sup>44</sup>. Car qu'est-ce que « faire un trou » sinon ponctuer ? Ce qui nous ramène également aux « périodes » de Saint-Just qui ponctuent en faisant tomber les têtes et les corps. Si l'agitateur politique a les procès-verbaux et les textes officiels comme intermédiaire pour « ponctuer », le pauvre apprenti n'a que le vêtement et le corps de son camarade, sans le support d'un texte ayant force de loi.

Or, le cas d'iconicité le plus évident se trouve dans l'un des propos du personnage de Woyzeck dans la scène H4, 9 (H2, 7), lorsque, face au capitaine qui lui a révélé l'infidélité de Marie,

41. Cf. *Woyzeck* H4, 12 Scène 13 : « Immer zu! Immer zu! [...] stich, stich die Zickwolfin tot? Stich die Zickwolfin tot. » (RUB 28) ; « [...] saigner la chienne, la saigner à mort. » (TRAD 39). La traduction est à nouveau celle de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil (*Woyzeck*, Paris : Editions théâtrales, 2006), abrégée par TRAD ; l'édition allemande correspond au volume UB 18420 chez Reclam.

42. *Woyzeck* H4, 11 « [...] Immer zu – Immer zu. (Fährt heftig auf und sinkt zurück auf die Bank.) Immer zu immer zu, (schlägt die Hände ineinander) [...] » (RUB 27) ; « [...] Toujours plus. – Toujours plus (se redresse violemment et s'effondre sur le banc) toujours plus, toujours plus, (il se tord les mains) [...] » (TRAD 38). On relèvera en particulier le verbe 'schlagen' (frapper), qui malheureusement ne réapparaît pas tel quel dans la traduction.

43. Sur le lien entre les phonèmes de « immer zu – immer zu » et la symbolique de la violence, voir l'étude classique d'Edward Sapir, « A Study in phonetic symbolism », *Journal of Experimental Psychology*, 12 (1929), p. 225-239.

44. *Woyzeck* H4, 11 (RUB 26 / TRAD 38).

il exprime des idées suicidaires en regardant le ciel dans lequel, comme Lenz, il s'imagine des signes : « Vous voyez ce beau ciel gris, solide, on pourrait avoir envie d'y planter un crochet [*Kloben*] et de s'y pendre, rien qu'à cause du tiret ente le oui et le non, oui – et non, mon Capitaine, oui et non ? [...] »<sup>45</sup> Le tiret entre l'affirmation et la négation (« oui – et non ») pourrait d'abord se lire comme une aposiopèse. Or, dans une perspective iconique, ce signe de ponctuation, associé à l'idée de la pendaison, semble également opérer comme figuration d'une potence, telle une poutre horizontale suspendue au-dessus du sol du texte. Il est important de préciser que, si ce tiret long<sup>46</sup> est loin de figurer dans toutes les éditions (ce qui est une belle illustration du statut accessoire qui est souvent attribué à la ponctuation), il apparaît très nettement dans le manuscrit de Büchner, comme on peut le voir à partir des facsimilés qui ont été publiés.<sup>47</sup> Cela n'est pas sans importance lorsqu'on sait les problèmes que pose généralement le déchiffrement de l'écriture de cet auteur, surtout dans *Woyzeck*.

Ce tiret entre oui et non semble en outre reprendre la forme du « *Kloben* », qui n'a pas forcément une forme crochue<sup>48</sup> comme le suggère en l'occurrence la traduction, traduction qui, à l'instar de toute traduction, réduit fatalement l'étendue des

45. TRAD 36 ; version originale : « Sehen sie so ein schönen, festen grauen Himmel, man könnte Lust bekommen, einen Kloben hineinzuschlagen und sich daran zu hängen, nur wegen des Gedankenstrichs zwischen Ja, und nein, ja – und nein » (*Woyzeck* H4, 9 et H 2, 7 ; RUB 23). Par rapport à ce propos de *Woyzeck*, on peut remarquer qu'il est plus qu'étonnant que Büchner prête ici une telle conscience typographique à quelqu'un qui a sans doute été analphabète ou quasi analphabète.

46. Vu la taille du tiret dans le manuscrit, on peut estimer qu'il s'agit au moins d'un tiret cadratin, en termes typographiques.

47. Voir par exemple le facsimilé et sa transcription dans l'édition d'Enrico de Angelis, GB, *Woyzeck : Faksimile, Transkription, Emendation und Lesetext*, Munich : Saur, 2000, p. 15-16 (88-89), ligne 9.

48. L'interprétation de « *Kloben* » comme « crochet » repose notamment sur le dictionnaire *Südhessisches Wörterbuch*, t. III, Marburg : Elwert Verlag, 1973-1977, p. 1426. En outre, l'idée de la forme crochue est appuyée par une scène d'*Othello* (III/3, v. 2042-2044 : « Make me to see't; or, at the least, so prove it, / That the probation bear no hinge nor loop / To hang a doubt on; or woe upon thy life! ») ayant probablement servi de source à cette scène.

significations, bien qu'il ne s'agisse pas ici de critiquer ce choix. Il reste que ce *Kloben* peut tout aussi bien avoir une forme droite longiligne – tel un pieu, un piquet, voire une poutre justement, mots qui correspondent aux choix retenus par d'autres traducteurs de la pièce.<sup>49</sup> La forme droite du pieu ou du piquet peut ainsi faire également penser à la représentation iconique d'une arme, une idée qui est appuyée par la présence de ce tiret dans certaines occurrences de l'expression « immer zu – immer zu »<sup>50</sup> dont on a vu la dimension violente.

Cependant, entendu comme crochet, ce *Kloben* n'est pas non plus très éloigné de la virgule-arme blanche qui apparaît dans *La Mort de Danton*. En outre, dans la scène H1, 15 de la pièce, une forme semblable, rappelant le sabre-virgule de Saint-Just, se dessine lorsque le croissant de la lune levant est associé à un « fer sanglant », *Eisen*, dont le commentaire nous apprend qu'il peut désigner un couteau, une faucille ou d'autres outils de la même forme.<sup>51</sup> La lune telle un signe de ponctuation qui s'inscrit sur le firmament pour s'incarner en couteau dans la main de Woyzeck... Dans l'une des toutes dernières scènes de la pièce, après le meurtre, la même image réapparaîtra d'ailleurs en étant directement associée au couteau qui a servi à tuer Marie.<sup>52</sup>

À cet égard, on pourrait évoquer un dernier lien entre les deux pièces de Büchner, sur un plan à la fois thématique et iconique. En effet, si Woyzeck évoque concrètement dans la pièce la possibilité de mettre fin à ses jours par pendaison, son exécution à venir, selon la biographie du personnage réel ayant servi de modèle à Büchner, est anticipée dans la pièce dès la première scène où il est

---

49. Robert Simon traduit par ailleurs par « pieu », mais le tiret n'apparaît pas dans son texte français, car l'édition allemande qu'il utilise (celle de Henri Poschmann) ne le fait pas apparaître (GB, *Œuvres complètes inédits et lettres*, Paris : Seuil, 1988, p. 251). Marthe Robert traduit par « poutre » ; l'édition allemande qu'elle a utilisée (GB, *Sämtliche Werke und Briefe*, éd. Fritz Bergemann, Leipzig : Inselverlag, 1922) ne fait pas non plus apparaître le tiret (cf. GB, *Théâtre complet*, éd. de L'Arche, *op. cit.*, p. 156).

50. Woyzeck H4,11 (RUB 27 ; TRAD 38). Voir aussi note 41.

51. RUB 33. Voir GB, Woyzeck, *Sämtliche Werke und Schriften. Marburger Ausgabe*, vol. 7.2, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005, p. 458.

52. Woyzeck H1, 20 (RUB 37 ; TRAD 49).

question de « têtes qui roulent ». <sup>53</sup> Ce sont des signes sur le sol qui font penser Woyzeck à un lieu d'exécution, des signes en forme de traînée ou de bande. Ce qui résonne également avec la représentation iconique de la violence que j'ai décrite dans *La Mort de Danton* notamment à partir des propos de Saint-Just.

Si les exemples cités ci-dessus semblent indiquer une certaine parenté entre les deux pièces quant à l'usage iconique des signes dans le cadre d'un langage de la violence, c'est l'emploi iconique du tiret dans la scène H4, 9 de *Woyzeck* qui me semble représenter le point culminant d'une certaine poétique quasi matérialiste de la ponctuation chez Büchner. Car, contrairement aux autres exemples, ce tiret, dont on a vu le lien avec la mort, semble pouvoir se passer de toute métaphoricité sous forme de commentaire ou d'explicitation. En l'occurrence, le tiret n'est plus désigné comme instrument de la mort, comme dans *La Mort de Danton* où le commentaire ramène sans cesse le signe iconique vers l'oralité métaphorique (sur le modèle : la virgule = le sabre ; le point ou la lettre = la tête (bientôt) coupée, etc.).

Ce qui semble prévaloir dans la scène H4, 9 de *Woyzeck*, c'est la matérialité du signe de ponctuation sur la page imprimée (oui – non) le caractérisant comme troisième terme à l'intérieur d'un dilemme : entre le oui et le non se dessine (c'est le cas de le dire) une autre issue sous forme d'une potence. En effet, cette iconicité spécifique semble éloigner ce passage de l'oralité du théâtre et le rapprocher du genre poétique, genre qui deviendra le vecteur par excellence de l'écriture iconique des avant-gardes. Mais déjà Heinrich Heine exploitera cette voie, notamment dans le chapitre XVI de son *Allemagne, un Conte d'hiver* où il utilisera la combinaison point-virgule et tiret pour figurer la guillotine. <sup>54</sup> C'était en 1844, bien avant Christian Morgenstern dont

---

53. « da rollt abends der Kopf » (*Woyzeck* H4, 1 ; RUB 9).

54. Heinrich Heine, *Deutschland, Ein Wintermärchen*, Stuttgart : Reclam, 1979 (1844), p. 44-47. Voir aussi les analyses dans Alexander Nebrig/Carlos Spoerhase, « Für eine Stylistik der Interpunktion », in : *Die Poesie der Interpunktion*, op. cit., p. 11-31, ici p. 23-25. On pourrait citer d'autres exemples d'iconicité dans l'œuvre de Heine comme le chapitre IV des *Memoires de M. de Schnabelewopski*.

le poème « Empire de la ponctuation »<sup>55</sup> mettra en scène, vers 1900, une véritable guerre des signes de ponctuation impliquant notamment des tirets coupant la tête aux virgules.

V. L'idée de départ de cette contribution était celle d'une matérialité du langage chez Büchner, d'une valorisation de la dimension matérielle du texte qui serait l'un des aspects de la modernité de son écriture, en s'inscrivant en faux contre une approche logocentrique qu'on peut suivre jusqu'à l'herméneutique de Gadamer et au-delà. Même si cette matérialité se présente sous de multiples formes telles que les jeux de mots qui sont d'une importance majeure chez Büchner,<sup>56</sup> c'est dans l'emploi particulier des signes de ponctuation qu'on peut identifier l'un de ses foyers les plus intéressants, un emploi que je propose de désigner par le terme d'*iconicité performative*. Mon approche s'inscrit ainsi dans le contexte d'une poétique de la ponctuation en cours d'élaboration depuis plusieurs années.<sup>57</sup> Poétique de la ponctuation et non pas esthétique ou stylistique, car il ne s'agit pas de réduire la ponctuation à sa fonction d'organisation logique ou temporelle du discours.<sup>58</sup> Une poétique par conséquent qui tient

55. Poème issu des *Galgenlieder*. Avec ces poèmes, nés vers 1895 et publiés pour la première fois en 1905, Christian Morgenstern porte la dimension iconique de la poésie allemande à un niveau inédit, non sans renouer avec une certaine tradition baroque. Son célèbre « Fisches Nachtgesang », issu du même recueil, peut être décrit comme un poème écrit à base de signes de ponctuation (ou typographiques) uniquement (en utilisant le tiret et la parenthèse avec une rotation de 180°).

56. À cet égard, on peut notamment mentionner un jeu de mots plurilingue dans *Dantons Tod* IV, 5 : « DANTON [ZU FABRE D'ENGLANTINE]: Weißt du auch, was wir jetzt machen werden ? [...] Was du dein ganzes Leben hindurch gemacht hast – des vers. » (RUB 77).

57. Voir De Vere Brody, *op.cit.* ; Nebrig/Spoerhase, *op. cit.*, ainsi que : Albrecht Holschuh, « Poetische Zeichensetzung », *German Quarterly* vol. 75 (2002), n° 1, p. 51-71 ; Bernhard Metz, « Aposiopese vs. Hypotypose: Zur konträren Funktion von Interpunktion und nichtalphabetischer Zeichensetzung bei Laurence Sterne und Arno Schmidt », in : Renate Brosch & Ronja Tripp (dir.), *Textualität – Deixis – Lektüre*, Trèves : WVT 2007, p. 195-214.

58. Comme le fait notamment Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris : Gallimard, 2012, qui envisage « la ponctuation comme un objet esthétique pour en faire la pierre de touche d'une expérience du temps dans l'écriture » (quatrième de couverture).



compte de toutes les dimensions du signe de ponctuation y compris sa matérialité graphique.

Il ne s'agit pas non plus d'une approche simplement métaphorique de la ponctuation. À la différence de ses sources, Büchner n'écrit plus « Saint-Just parle comme une hache »<sup>59</sup>, mais fournit une « traduction mimée » de cette hache. Si la métaphoricité reste sans conteste l'une des dimensions importantes des phénomènes observés, le devenir-icône du signe va au-delà du « comme si », jusqu'à renverser le mouvement d'abstraction inhérent au langage. La réincarnation du signe en objet renoue ainsi avec le rapport mimétique qu'on pense être à la source du langage. Certes, ce rapport mimétique ne correspond nullement à la réelle généalogie scripturale, la virgule ne remontant pas à l'image du sabre, pour ne citer que cet exemple. Cependant, l'iconicité des signes de ponctuation se voit conférer chez Büchner une performativité mimétique telle qu'elle semble littéralement transformer la virgule en sabre, faisant sortir les signes de ponctuation du discours, transformant les signes linguistiques en objet semblant exercer une réelle violence et avoir une emprise concrète sur le réel. L'iconicité semble ainsi faire signe vers une certaine corporalité du langage<sup>60</sup> chez Büchner, qui façonne une langue qui non seulement heurte mais blesse et tue. Peut-être pourrait-on même dire que cette poétique de la ponctuation chez Büchner, mettant en cause la frontière entre la sphère du réel et la sphère du symbolique, participe de sa critique du théâtre comme illusion et comme représentation coupée de la réalité.

Or, dans la mesure où *La Mort de Danton* et *Woyzeck* sont des textes destinés à la scène, le commentaire métaphorisant semble nécessairement accompagner l'emploi iconique de la ponctuation. Car comment faire autrement pour faire passer sur scène une écriture iconique ? C'est la différence majeure par rapport aux expériences iconiques de la modernité poétique à venir qui utiliseront la page blanche comme « théâtre » de leur écriture.

---

59. Voir note 34.

60. Par rapport à cette corporalité voir aussi Bodo Morawe, « Blut, Blutmensch, Blutmessias. Politische Körpersprache und subversive Rhetorik in 'Danton's Tod' von Georg Büchner », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 87 : 2013, n° 2, p. 217-239.

À moins qu'on considère ces œuvres comme destinées à la lecture et à l'espace scriptural. L'emploi du tiret dans *Woyzeck* que j'ai analysé plus haut semble pointer dans cette direction, ce tiret 'entendu' grâce au propos de *Woyzeck*, mais non immédiatement visible comme icône. C'est cette forme d'iconicité qui semble rapprocher l'écriture de Büchner du système discursif que Friedrich Kittler a décrit pour l'époque autour de 1900 (par opposition à celle de 1800), époque qui se distingue entre autres par une certaine « autarcie » de la lettre, une logique privilégiant le signifiant. Mais il reste, après tout, une incompatibilité fondamentale entre l'écriture iconique et la parole dramatique, la première ne pouvant se réaliser sur scène sans la fonction d'explication et d'explicitation de cette dernière. On aurait donc affaire chez Büchner à une iconicité à contre-courant du théâtre de son époque, voire à contre-courant d'une certaine forme de théâtre en général. Autrement dit : il y a là une dimension poétique du théâtre de Büchner qui le rapproche davantage encore d'un auteur comme Heine.