La temporalité dans "Woyzeck" de Georg Büchner

Marc Lacheny

▶ **To cite this version:**

Marc Lacheny. La temporalité dans "Woyzeck" de Georg Büchner. Théâtres du Monde, 2014, Théâtre et temporalité, 24, pp.113-122. hal-02306223

HAL Id: hal-02306223
https://hal.science/hal-02306223

Submitted on 4 Oct 2019

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.

LA TEMPORALITÉ DANS *WOYZECK* DE GEORG BÜCHNER

> CAPITAINE.– Bien, Woyzeck. Tu es un homme bien, un homme bien. Mais tu penses trop, ça consume, tu as toujours l'air d'être aux abois. Cette conversation m'a complètement épuisé. Va maintenant et ne cours pas comme ça ; lentement, bien lentement, jusqu'en bas de la rue[1].

Dans l'introduction à leur nouvelle traduction de *Woyzeck* (1836), Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil écrivent au sujet du théâtre de Georg Büchner : « Ses pièces de théâtre présentent un caractère expérimental, comme si le théâtre était pour lui une sorte de table où autopsier conjointement la littérature dramatique et la société, la révolution (française) dans *La Mort de Danton*, l'amour, la jeunesse et l'ennui de vivre dans *Léonce et Léna*, la condition humaine, la folie et le meurtre dans *Woyzeck*[2]. » Dans le droit fil de cette proposition de lecture de l'œuvre de Büchner comme table d'autopsie de la tradition littéraire et de la société, on peut s'interroger sur le caractère expérimental et/ou novateur de sa réflexion sur le temps et de sa représentation de la temporalité dans *Woyzeck.*

La notion de temporalité dans le cas de *Woyzeck* peut être abordée à la fois au niveau macrostructurel et au niveau microstructurel. À la mort de l'auteur en 1837, on ne trouva pas de texte achevé, mais trois liasses manuscrites, où les chercheurs s'accordent à distinguer quatre strates de travail successives, aujourd'hui désignées communément par les sigles H1, H2, H3 et H4. Cette dernière version (H4) correspondrait-elle à l'état ultime de son travail littéraire ? Ou les quatre versions sont-elles, au contraire, le reflet d'une écriture théâtrale singulière, typique d'une esthétique du fragment[3] et de l'inachèvement qui refuserait farouchement de figer le texte dans une temporalité fermée au profit d'une temporalité ouverte ? Dans cet esprit, Heiner Müller soutient que si Büchner n'a pas achevé sa pièce, ce n'est pas parce que la mort l'en a empêché, mais parce qu'il n'est pas parvenu à faire entrer

---

[1] Georg Büchner, *Woyzeck. Version reconstituée, manuscrits, source*, traduction nouvelle, préface et notes par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Paris, éditions THÉÂTRALES, 2004, p. 30 (sc. 5). Georg Büchner, *Woyzeck. Studienausgabe*, Stuttgart, Reclam, 1999, p. 19 : « Gut Woyzeck. Du bist ein guter Mensch, ein guter Mensch. Aber du denkst zuviel, das zehrt, du siehst immer so verhetzt aus. Der Diskurs hat mich ganz angegriffen. Geh' jezt und renn nicht so; langsam hübsch langsam die Straße hinunter. »

[2] Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, « Introduction : *Woyzeck*, un palimpseste ? », in : Büchner, *Woyzeck. Version reconstituée, manuscrits, source*, p. 5-18, ici : p. 5 *sq.*

[3] Sur l'écriture du (ou de) fragment, voir l'ouvrage récent de Francine Maier-Schaeffer, *Les Métamorphoses du dieu Bonheur. Heiner Müller, Bertolt Brecht et l'écriture de fragment*, Paris, PUPS, coll. « Monde germanique », 2012.

son sujet dans une forme dramatique traditionnelle. Dans son discours de réception du prix Büchner[4] en 1985, Müller présente la pièce de Büchner comme une « plaie ouverte » (*offene Wunde*) que la dramaturgie contemporaine n'a pas encore su refermer[5]. Sur le plan macrostructurel, les quatre manuscrits qui sont parvenus jusqu'à nous représentent donc un état provisoire, non encore définitif, mais déjà très avancé du texte. Les spécialistes s'accordent aujourd'hui pour dire que H4 est postérieur à H1 et H2, qui constituent les deux premières ébauches de la pièce : Büchner se fonde sur elles pour réécrire H4, et il biffe les scènes qu'il a reprises au fur et à mesure de l'avancée de son travail. Bien qu'incomplet, H4 est donc la version de référence, et c'est sur elle que s'appuieront les remarques qui suivent.

Cette discontinuité et cette « fragmentarité » dans le rapport au temps se reflètent dans le traitement par Büchner de la temporalité dans *Woyzeck*. Longtemps, pour ainsi dire depuis le début de la réception de la pièce, a prévalu la thèse selon laquelle *Woyzeck* constituait l'exemple type d'un enchaînement aléatoire de scènes, autrement dit le paradigme d'une forme dramatique ouverte, voire éclatée, anticipant ainsi sur les formes les plus contemporaines du drame : tel est le point de vue défendu en particulier par Volker Klotz dans son ouvrage devenu classique *Geschlossene und offene Form im Drama* (*Forme fermée et forme ouverte du drame*[6]). Insistant sur le caractère fragmentaire et l'action morcelée de la pièce, Klotz en fait le modèle d'une écriture du fragment intentionnel. Cette thèse, séduisante, d'une forme ouverte vaut certes pour les premières versions de *Woyzeck*, mais l'analyse philologique précise des manuscrits de la pièce menée par divers exégètes depuis la fin des années 1960, notamment Werner R. Lehmann, Gerhard Schmid, Henri Poschmann, Thomas Michael Mayer et Jean-Louis Besson, a permis de mettre en évidence de façon quasi incontestable la structure générale de la pièce et l'agencement cohérent des différentes scènes, donc de reconsidérer et de nuancer les thèses de V. Klotz. Contrairement à ce qui est encore parfois affirmé, la pièce de Büchner repose sur une fable, déclinée et développée en une succession de tableaux dont l'auteur avait conçu strictement la progression. Pour cette raison même, *Woyzeck* ne saurait être considéré comme un poème lyrique, ni être comparé, comme le fait Heiner Müller, au *Robert Guiskard* de Kleist ou au *Fatzer* de Brecht, restés à l'état de fragments ou demeurés inachevés pour des raisons politiques ou historiques.

[4] Le prix Büchner est la plus haute distinction littéraire en Allemagne, donnée tous les ans par la *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* de Darmstadt.
[5] Traduction française de Jean-Pierre Morel, in : *Théâtre/Public* n° 98 (mars-avril 1991), p. 69.
[6] Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Munich, Hanser, 1969 (nombreuses rééditions depuis).

Nous aimerions examiner ici tour à tour trois aspects particulièrement saillants de la temporalité dans *Woyzeck* – d'abord le lien entre temps et progression du récit, puis le caractère éminemment subjectif du temps représenté, enfin le règne du temps présent – afin de déterminer s'il faut considérer la pièce de Büchner comme un exemple de progression organique ou de pièce fragmentaire (point de vue de Volker Klotz).

1. Temps et progression du récit

L'ensemble des scènes tel qu'il est agencé dans les manuscrits forme un tout cohérent, dont on peut suivre la progression et dont les diverses étapes sont repérables chronologiquement par les indications de temps disséminées tout au long de la pièce, ainsi que par les effets d'écho qui résonnent d'une scène à l'autre, comme a su le montrer de manière convaincante Jean-Louis Besson[7].

Dans H4, le triangle infidélité – jalousie – crime, admirablement resserré, reflète la concentration temporelle des événements majeurs qui jalonnent la pièce. Toute l'action de *Woyzeck* peut se dérouler en un peu plus de quarante-huit heures, du soir du jour 1, où le fusilier Woyzeck et Andres se rendent à l'appel, au début de la nuit du jour 3, moment où Woyzeck poignarde Marie. Les différents épisodes, au caractère certes éclaté, s'enchaînent de façon cohérente, rigoureuse et linéaire, sans « vide » significatif.

Les trois premières scènes (Andres et Woyzeck coupent des baguettes dans les broussailles ; Marie observe le couvre-feu ; scène de foire et baraques enluminées) se jouent en l'espace d'une soirée. Les scènes 4 à 8 (Woyzeck rend visite à Marie, puis va raser le Capitaine ; Marie rencontre le Tambour-major et se jette dans ses bras ; Woyzeck laisse éclater sa jalousie ; il va ensuite chez le Docteur qui lui reproche d'avoir pissé dans la rue au lieu de retenir son urine) se produisent le matin suivant. Les scènes 9 à 12 (le Capitaine et le Docteur confortent Woyzeck dans ses soupçons envers Marie ; Woyzeck cesse de monter la garde avec Andres car il sait qu'on danse dans les auberges ; on retrouve par conséquent Woyzeck à l'auberge, où Marie danse avec le Tambour-major ; s'étant réfugié dans les champs, Woyzeck entend des voix qui lui susurrent l'idée du meurtre[8]) ont lieu l'après-midi et

[7] Voir Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », surtout p. 235-268.

[8] Büchner, *Woyzeck. Version reconstituée, manuscrits, source*, p. 39 (sc. 12) : « Hein, quoi, qu'est-ce que vous dites ? Plus fort, plus fort, saigner la chienne, la saigner à mort ? Saigner la chienne, la saigner à mort. Je le dois, il le faut ? Je l'entends là encore ? Le vent aussi le dit ? Je l'entends toujours, toujours plus, la saigner à mort, à mort. » Büchner, *Woyzeck. Studienausgabe*, p. 30 : « He was, was sagt ihr ? Lauter, lauter, stich, stich die

le soir, et la scène 13 (ne parvenant pas à dormir, Woyzeck réveille Andres) se joue la nuit du même jour. Les scènes 14 à 17 (le Tambour-major rosse Woyzeck à l'auberge ; Woyzeck achète l'arme du crime, un couteau ; Marie, elle, cherche le réconfort dans la Bible ; Woyzeck retourne à la caserne pour faire don de ses affaires à Andres) se déroulent le lendemain. Vers le soir, Woyzeck vient chercher Marie (sc. 18), puis la tue à coups de couteau (sc. 19). Des gens, entendant ses cris d'effroi, accourent pour se rendre sur les lieux du crime (sc. 20). Woyzeck se montre, taché de sang, à l'auberge avant de prendre la fuite (sc. 21). Sur ces entrefaites, des enfants se rendent sur les lieux du crime (sc. 22), où Woyzeck cherche le couteau (sc. 23) susceptible de le trahir, couteau qu'il jette dans un étang voisin pour effacer les traces de son crime (sc. 24). Enfin, le meurtre de Marie fait l'objet de commentaires passablement détachés dans la dernière scène de la pièce : « AUXILIAIRE DE POLICE.– Un bon meurtre, un vrai meurtre, un beau meurtre, aussi beau qu'on peut le désirer, il y a longtemps qu'on n'en a pas eu de pareil[9]. – »

Au total donc, l'action de la pièce se déroule en un peu plus de quarante-huit heures. Certes, seuls les moments essentiels à la progression de l'action sont mentionnés, mais ils permettent de reconstruire l'économie d'ensemble de la pièce : ils ne sont pas les fragments d'un ensemble hétérogène, progressant par juxtaposition aléatoire, mais « les moments d'une vision ordonnée, inscrite dans un flux temporel cohérent[10]. » L'un des traits les plus marquants de *Woyzeck* est l'interdépendance des scènes, soulignée par des phénomènes d'écho de l'une à l'autre, qui ont une fonction d'appel et de connexion.

Dans un important article intitulé « L'action de *Woyzeck* : lieux changeants, forme fermée » (*Die Handlung des* Woyzeck *: wechselnde Orte – geschlossene Form*[11]), Burghard Dedner a défendu une thèse qui revenait sur des idées considérées jusque-là comme acquises sur la pièce de Büchner. Partant d'une analyse des indications et structures temporelles qui imposent une succession contraignante des scènes et des événements, il montre que, par-delà l'éclatement relatif des séquences, l'action de *Woyzeck* forme un tout organique et cohérent. Ce faisant, Dedner, renouant avec une argumentation avancée dès 1909 par Paul Landau dans la préface de son édition des *Écrits complets* de Büchner[12], s'oppose surtout à l'interprétation de Volker Klotz qui, dans *Forme fermée et forme ouverte du drame*, avait fait de *Woyzeck*

Zickwolfin todt? stich, stich die Zickwolfin todt. Soll ich? Muß ich? Hör ich's da noch, sagt's der Wind auch? Hör ich's immer, immer zu, stich todt, todt. »

[9] *Ibid.*, p. 50. *Ibid.*, p. 40 : « Polizeydiener. Ein guter Mord, ein ächter Mord, ein schöner Mord, so schön als man ihn nur verlangen thun kann, wir haben schon lange so keinen gehabt. – »

[10] Besson et Jourdheuil, « Introduction : *Woyzeck*, un palimpseste ? », p. 15.

[11] Burghard Dedner, « Die Handlung des *Woyzeck*: wechselnde Orte – geschlossene Form », in : *Georg Büchner Jahrbuch* n° 7 (1991), p. 144-170.

[12] Voir Georg Büchner, *Gesammelte Schriften*, éd. par Paul Landau, Berlin, Paul Cassirer, 1909.

l'un des paradigmes de la forme « ouverte » du drame. Selon Klotz, cette forme ouverte du drame se distingue de la forme classique (« fermée ») en ce qu'elle est « a-techtonique », c'est-à-dire que les éléments qui la composent ne forment pas un tout homogène : ainsi, d'après Klotz, chaque scène de *Woyzeck* disposerait d'une large autonomie par rapport à l'ensemble, et l'action ne progresserait pas de manière linéaire, mais par une succession de moments isolés et caractéristiques, placés davantage sous le signe du discontinu et du fragmentaire que de la cohérence et de l'organique. L'ensemble ne serait alors pas mu par une logique causale, mais par les principes de la variation et du contraste[13].

Or, Dedner conteste à juste titre que les caractéristiques de la forme ouverte définies par Klotz puissent s'appliquer à *Woyzeck*, et il le montre notamment par une étude rigoureuse des indications temporelles, nombreuses et précises dans la pièce de Büchner. Comme nous l'avons mis en évidence précédemment, et contrairement à ce que prétend Klotz, il révèle que ces indications permettent d'établir une véritable chronologie des événements et d'évaluer la durée de l'action. Dans *Woyzeck*, comme dans *La Mort de Danton* et *Léonce et Léna*, Büchner a, de fait, apporté un soin tout particulier à l'établissement de la temporalité.

2. Temps et subjectivité

Dans la pièce, deux perceptions contradictoires du temps s'opposent et coexistent : l'une, objective, peut être, comme nous venons de le faire, évaluée à l'aune des indications temporelles fournies tout au long de la pièce ; l'autre, subjective et donc propre à chaque protagoniste, permet d'établir des couples d'opposition entre les personnages dans leur rapport au temps et au monde qui les entoure. Il y a d'une part la perspective de Woyzeck, constamment pressé et en lutte avec le temps, et d'autre part la position du Capitaine, oisif, qui ne sait comment occuper ou remplir son temps.

Pour Woyzeck, le temps est ce après quoi il faut sans cesse courir pour pouvoir accomplir son rude labeur et s'acquitter des diverses tâches de la journée. À aucun moment Woyzeck n'a prise sur le temps, c'est toujours le temps qui le domine, dicte son action et explique sa constante promptitude à changer de lieu et d'interlocuteur. Pour lui, la vie semble se dérouler en accéléré, sans pause, dans la précipitation : c'est le temps des pauvres[14] qui

[13] Voir Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, p. 111.

[14] Évoquant son enfant, Woyzeck écrit : « Il y a des gouttes claires sur son front ; tout est travail sous le soleil, de la sueur même en dormant. Nous, les pauvres ! » (Büchner, *Woyzeck. Version reconstituée, manuscrits, source*,

n'ont pas le loisir de perdre du temps. Ainsi jamais Woyzeck, toujours en transit entre des lieux qui lui demeurent inhospitaliers, ne prend le temps de s'asseoir ou de discuter véritablement avec Marie. À Marie qui l'enjoint d'entrer, il rétorque par exemple, à la scène 2 : « Peux pas. Dois aller à l'appel. » Et, un peu plus loin dans la même scène, il ajoute : « Faut que j'y aille[15]. » Ce rapport au temps ne se limite pas, dans la pièce, au discours de Woyzeck, mais se reflète également dans celui des autres personnages à son sujet : « Lentement, Woyzeck, lentement ; une chose après l'autre ; il me donne complètement le vertige. Que pourrais-je bien faire des dix minutes qu'il aura gagnées aujourd'hui ? Woyzeck, qu'il y songe, il a encore ses trente bonnes années à vivre, trente années ! Ça fait 360 mois, et des jours, des heures, des minutes ! Que va-t-il faire de tout ce temps monstrueux ? Qu'il s'organise, Woyzeck[16] ! », lui dit ainsi le Capitaine lorsqu'il se fait raser. Semblablement, lorsqu'il croise Woyzeck dans la rue un peu plus tard dans la matinée, il lui reproche de traverser le monde comme un rasoir ouvert : « Ah, Woyzeck, qu'est-ce qui le fait me filer sous le nez comme un dératé ? Qu'il s'arrête, Woyzeck, il court à travers le monde comme un rasoir ouvert, on pourrait s'y couper, il court comme s'il avait un régiment de cosaques à raser et devait être pendu dans un quart d'heure après le dernier poil […][17] ».

Le Capitaine, lui, se présente comme l'exact opposé de Woyzeck, comme un désœuvré qui ne sait comment occuper son temps. Comme Danton et Léonce, il souffre de l'ennui des oisifs, synonyme pour Büchner de privilège de nantis au sein d'une société devenue obsolète. Cet ennui existentiel est, chez le Capitaine, la source d'une profonde mélancolie tournée en dérision par Büchner :

> Je suis complètement saisi d'angoisse pour le monde quand je pense à l'éternité. Une occupation, Woyzeck, une occupation ! Éternel, c'est éternel, c'est éternel, ça, tu t'en rends compte ; et puis voilà, ce n'est plus éternel, et c'est un instant, oui, un instant – Woyzeck, ça me donne des frissons

---

p. 27 = sc. 4). « Die hellen Tropfen steh'n ihm auf der Stirn ; Alles Arbeit unter der Sonn, sogar Schweiß im Schlaf. Wir arme Leute! » (Büchner, *Woyzeck. Studienausgabe*, p. 16).

[15] *Ibid.*, p. 23. *Ibid.*, p. 11 : « Kann nit. Muß zum Verles. » ; « Ich muß fort. » Cette dernière phrase, caractéristique du rapport au temps de Woyzeck, réapparaît notamment aux scènes 4 et 10, et jusqu'à la scène 18, qui précède immédiatement l'assassinat : « Marie, faut y aller, c'est l'heure. » (p. 45) ; « Marie wir wollen gehn s'ist Zeit » (p. 35). Pressentant le danger, c'est en revanche Marie qui s'approprie cette formule dans la scène suivante (sc. 19) : « Mais faut que j'y aille. » (« Aber ich muß fort. »). Et, un peu plus bas : « Faut que j'y aille, la rosée du soir tombe. » (p. 45) (« Ich muß fort der Nachtthau fällt. », p. 36).

[16] *Ibid.*, p. 28 (sc. 5). *Ibid.*, p. 16 *sq.* : « Langsam, Woyzeck, langsam ; ein's nach dem andern ; Er macht mir ganz schwindlich. Was soll ich dann mit den zehn Minuten anfangen, die er heut zu früh fertig wird? Woyzeck, bedenk' er, er hat noch seine schöne dreißig Jahr zu leben, dreißig Jahr! macht 360 Monate, und Tage, Stunden, Minuten! Was will er denn mit der ungeheuren Zeit all anfangen? Theil er sich ein, Woyzeck. »

[17] *Ibid.*, p. 35 (sc. 9). *Ibid.*, p. 24 *sq.* : « Ha Woyzeck, was hetzt er sich so an mir vorbey. Bleib er doch Woyzeck, er läuft ja wie ein offnes Rasirmesser durch die Welt, man schneidet sich an ihm, er läuft als hätt er ein Regiment Kosacken zu rasiren und würde gehenkt über dem letzten Haar nach einer Viertelstunde […] ». On a pu voir dans ce rasoir une allusion éventuelle à la guillotine.

> quand je pense qu'en un jour le monde tourne sur lui-même, quel gaspillage de temps, à quoi cela mènera-t-il ? Woyzeck, je ne peux plus voir la roue d'un moulin, ça me rend mélancolique[18].

La roue du moulin, rappelant le motif de la roue de la fortune[19], symbolise ici l'écoulement du temps qui est source de mélancolie. Le romantisme initial du Capitaine s'est mu dorénavant en un sentiment d'angoisse lié à la fuite du temps et à l'approche de la mort. Dans cette perspective, la lenteur apparaît au personnage comme une manière de suspendre le temps, de ralentir les heures tout en conjurant une fin qu'il sait, de toute façon, inéluctable.

La différence de perception du temps entre Woyzeck d'une part (la rapidité) et le Capitaine d'autre part (la lenteur) trouve son pendant dramaturgique dans l'ampleur et la durée des scènes : les scènes longues sont réservées aux nantis, tandis que Woyzeck, toujours de passage, n'a jamais le temps de s'offrir de longues phases d'inactivité, sauf lorsqu'il est, précisément, retenu par ceux qui pensent avoir la mainmise sur le temps, un temps inhumain qui broie tel une machine les pauvres dont Woyzeck est l'emblème.

3. Ni passé ni futur : *Woyzeck* ou le règne du présent[20]

La succession rapide des scènes et, en conséquence, la succession d'instants présents excluent du drame tout ce qui relève du passé comme de l'avenir, procédé déjà utilisé par Büchner dans *Léonce et Léna*. Ainsi, l'on ignore tout des antécédents et de l'histoire individuelle de Woyzeck, de Marie et des autres personnages de la pièce, tous vivant dans « l'ici et le maintenant » : l'hérédité, le poids du passé, la généalogie personnelle sont totalement absents du drame. Sur ce point précis, la démarche de Büchner se distingue fondamentalement de celle des naturalistes et d'auteurs tels que Tchekhov, Ibsen ou Strindberg, chez qui le passé et l'hérédité jouent un rôle primordial pour la construction, puis

[18] *Ibid.*, p. 28 (sc. 5). *Ibid.*, p. 17 : « Es wird mir ganz angst um die Welt, wenn ich an die Ewigkeit denke. Beschäftigung, Woyzeck, Beschäftigung! ewig das ist ewig, das ist ewig, das siehst du ein; nun ist es aber wieder nicht ewig und das ist ein Augenblick, ja, ein Augenblick – Woyzeck, es schaudert mich, wenn ich denk, daß sich die Welt in einem Tag herumdreht, was eine Zeitverschwendung, wo soll das hinaus? Woyzeck, ich kann kein Mühlrad mehr sehn, oder ich werd' melancholisch. »

[19] La roue de la fortune est une image qui conquiert ses lettres de noblesse au Moyen Âge. Ce thème passe ensuite sensiblement à l'arrière-plan dans la littérature, mais conserve tout son attrait dans l'iconographie jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle. Sur cette question, voir par exemple Ulrike Tanzer, *Fortuna, Idylle, Augenblick. Aspekte des Glücks in der Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.

[20] Dans *Geschlossene und offene Form im Drama* (p. 118), Volker Klotz parle à juste titre de « présent absolu » (*Reine Gegenwart*).

la compréhension des personnages : « Büchner, lui, ne connaît que le présent[21]. » Et l'on ne sait pas davantage ce que deviendra Woyzeck après le meurtre de Marie.

Et pourtant, de nombreuses données sur l'histoire singulière de Woyzeck figurent dans la source principale de la pièce, le rapport de Clarus[22] : la profession de ses parents, son enfance et son adolescence, les divers métiers qu'il a exercés, les premiers symptômes de dérangement mental etc. Il semble donc bien que Büchner a volontairement laissé de côté ces éléments pour élaborer son drame et façonner son personnage. L'autre divergence majeure avec le rapport de Clarus réside dans la concentration et l'extrême resserrement des indications temporelles : dans sa pièce, Büchner concentre sur quelques jours des faits qui, selon le rapport de Clarus, se sont déroulés sur des années. Par ce procédé, Büchner, réduisant considérablement le volume de son drame, ramène tout au présent. Il réunit ainsi plusieurs figures masculines dans le personnage du Tambour-major et rassemble sur trois jours des faits qui se sont déroulés sur plusieurs mois.

Jean-Louis Besson a entièrement raison de souligner que cette concentration temporelle va dans le sens du drame « fermé » : « tout se condense autour du moment où la crise atteint son paroxysme, même s'il faut pour cela tricher avec la réalité des faits. Mais Büchner radicalise le procédé dans la mesure où, d'une part, tout antécédent et, d'autre part, toute dimension utopique sont absents de son drame[23]. » C'est donc en vain que l'on cherchera dans *Woyzeck* une quelconque scène d'exposition ou une conclusion dans laquelle tous les éléments de l'action trouveraient leur point d'achèvement logique. On rappellera au passage que *Woyzeck* est la première pièce dans laquelle Büchner renonce à la division en actes, ce qui est dû en partie au fait que la pièce ne tend justement pas vers un but, vers une conclusion finale, contrairement à ce qui se produit dans la forme fermée définie par Volker Klotz, où l'action principale est conduite jusqu'à un point où elle trouve sa résolution.

Cette constante inscription dans le présent remplit une fonction dramaturgique précise : elle reflète exactement la perception que Woyzeck a du temps. Incapable de prendre le moindre recul par rapport à sa propre situation familiale et professionnelle, il est condamné à vivre dans l'instant, prisonnier du présent. Contrairement au drame « fermé » aspirant à reconstituer la trajectoire personnelle du personnage pour établir en quoi il serait responsable ou non de ses actes, Büchner s'applique à présenter dans son immédiateté la misère d'un

[21] Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, p. 255.
[22] La traduction par Jean-Louis Besson du « Rapport sur Woyzeck, établi par le docteur Johann Christian August Clarus, conseiller à la Cour » (1823) figure in : Büchner, *Woyzeck. Version reconstituée, manuscrits, source*, p. 100-124.
[23] Voir Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, p. 255.

individu comme représentative de celle de tout un groupe social, sans pour autant verser dans le sociologisme ni faire de la pièce un traité sur la genèse du paupérisme. Aux nobles utopies du drame classique, Büchner substitue le constat d'une tragédie de la vie ordinaire.

Le théâtre de Büchner ne se laisse point enfermer dans des schémas ou des grilles de lecture préétablis (forme « ouverte » contre forme « fermée » du drame, par exemple), schémas auxquels il ne cesse de se dérober et qu'il se plaît à contredire. La dualité fondamentale de *Woyzeck* montre les limites d'un système interprétatif rigide distinguant entre deux structures dramaturgiques opposées, que Klotz nomme « forme ouverte » et « forme fermée » du drame : « La contradiction entre la progression organique de l'action et le caractère éclaté des différentes scènes est la juste expression d'une tension qui règne sur tout le drame[24] ». Oscillant constamment, tant dans l'organisation spatiale que dans l'organisation temporelle, entre le fragmentaire et l'organique, l'éclatement et le resserrement, l'ouvert et le fermé, le discontinu et le linéaire, *Woyzeck* est surtout l'expression d'une fascinante et irréductible modernité.

Marc LACHENY
Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

Orientation bibliographique

* Besson, Jean-Louis, *Georg Büchner. Des sources au texte*, Berne *et al.*, Peter Lang, 1992.
–, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre » dirigée par Jean-Pierre Sarrazac, 2002.
* Büchner, Georg, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, sous la dir. de Bernard Lortholary, Paris, Seuil, 1988.
–, *La Mort de Danton*, *Léonce et Léna*, *Woyzeck*, *Lenz*, présentation et traduction inédite par Michel Cadot, Paris, GF Flammarion, 1997.
–, *Woyzeck. Studienausgabe*, éd. par Burghard Dedner, Stuttgart, Reclam, 1999.

[24] *Ibid.*, p. 267.

–, *Woyzeck. Erläuterungen und Dokumente*, éd. par Burghard Dedner, avec la collaboration de Gerald Funk et Christian Schmidt, Stuttgart, Reclam, 2000.

–, *Woyzeck. Version reconstituée, manuscrits, source*, traduction nouvelle, préface et notes par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Paris, éditions THÉÂTRALES, 2004.

* Dedner, Burghard, « Die Handlung des *Woyzeck*: wechselnde Orte – geschlossene Form », in : *Georg Büchner Jahrbuch* n° 7 (1991), p. 144-170.

* Devos, Laetitia, *L'opéra en RDA. Sous le signe de Büchner*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2012.

* Duvignaud, Jean, *Georg Büchner dramaturge*, Paris, L'Arche, 1954.

* Hauschild, Jan-Christoph, *Georg Büchner*, trad. de Christian Bounay, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1995.

* Klotz, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Munich, Hanser, 1969.

* Maier-Schaeffer, Francine, *Les Métamorphoses du dieu Bonheur. Heiner Müller, Bertolt Brecht et l'écriture de fragment*, Paris, PUPS, coll. « Monde germanique » dirigée par Jean-Marie Valentin, 2012.

* Meier, Albert, *Georg Büchner. Woyzeck*, Munich, Wilhelm Fink, 1980.

* Metz, Frédéric, *Georg Büchner. Bibliographie Générale*, 3 tomes, Rennes, Éditions Pontcerq, 2012.

* Müller, Heiner, « La Blessure Woyzeck », discours prononcé lors de l'attribution du prix Büchner à Darmstadt en 1985, trad. Jean-Pierre Morel, in : *Théâtre / Public* n° 98 (mars-avril 1991) = numéro spécial Georg Büchner.

* Silvain, Pierre, *Le brasier, le fleuve. Georg Büchner*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2000.

* Tanzer, Ulrike, *Fortuna, Idylle, Augenblick. Aspekte des Glücks in der Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.

* *Théâtre / Public* n° 98 (mars-avril 1991) = numéro spécial Georg Büchner.

* Walter, Ursula, « Der Fall Woyzeck. Eine Quellendokumentation (Repertorium und vorläufiger Bericht) », in : *Georg Büchner Jahrbuch* n° 7 (1988-89), p. 351-380.