

Poétique et épistémologie du vivant dans l'œuvre scientifique et théâtrale de Georg Büchner

écrit par Laurence Dahan-Gaida

Entre *Naturphilosophie* et science expérimentale

Büchner entreprend ses études de médecine à Strasbourg en novembre 1831. En 1836, il défend une thèse de doctorat consacrée à l'anatomie du système nerveux du barbeau, *Barbus barbus*, qui est essentiellement basée sur des travaux de dissection des nerfs cérébro-spinaux. Très minutieux et remarquablement illustré, ce travail de thèse se situe aux confins de l'anatomie dissectrice (ou zootomie) et de la physiologie moderne du système nerveux, témoignant d'un intérêt marqué pour le détail anatomique, pour l'exploration de l'intérieur du corps et pour l'usage du scalpel préféré à celui du microscope.

Au fil des pages, Büchner débat avec les deux grands courants de pensée sur l'origine et le devenir des espèces qui s'opposent à son époque : la science positive et la philosophie spéculative de la nature[1]. La première est représentée par l'école « fixiste », d'inspiration française, représentée notamment par Cuvier (mais aussi par Magendie, Serres, etc.), qui s'attache aux « faits scientifiques » à l'exclusion des « faits philosophiques ». Cuvier a jeté les fondements d'une méthode d'observation qui ne reconnaît pas la transmission possible de caractères spécifiques d'une espèce à une autre : chaque espèce est régie par des lois rationnelles en fonction de l'économie organique qui lui est propre, elle forme une unité au sein de laquelle tous les organes sont biologiquement dépendants les uns des autres, chacun avec une finalité propre. Cuvier postule que chaque être constitue un système clos dont aucune partie ne peut changer sans que les autres changent aussi : « chaque sorte d'être pourrait à la rigueur être reconnue par chaque fragment de chacune de ses parties, se faisant fort de reconstituer tout un être à partir d'un seul os fossile »[2]. La conséquence est que les espèces ne peuvent avoir une origine commune : s'il leur est impossible de se métamorphoser les unes dans les autres, elles ne peuvent non plus résulter d'une seule d'entre elles : l'origine de la vie n'est pas une mais multiple[3].

La seconde approche est celle de l'école analogique, que Büchner appelle « philosophique », d'inspiration plutôt allemande mais qui rassemble aussi des scientifiques français comme Lamarck et Geoffroy de Saint-Hilaire, germanophile imprégné par la pensée allemande du développement. Présentant une vision évolutive de la nature, ce dernier considère que toute vie a une origine commune, à partir de laquelle les différentes espèces ont subi une évolution chaque fois différente. S'appuyant sur le principe d'analogie entre les organes de différentes espèces, Geoffroy de Saint-Hilaire postule l'existence d'une unité de plan pour l'ensemble des êtres vivants, « une unité de système dans la composition et dans l'arrangement des parties organiques ». Autrement dit, il y aurait un développement évolutif supposant une mutation des espèces, une évolution de l'une vers l'autre, à partir de schèmes primitifs. Si cette approche peut être taxée de philosophique, c'est qu'elle n'hésite pas à recourir à la spéculation.

Comme l'a souligné Patrick Tort, utiliser des expressions telles que « philosophie zoologique », c'est d'emblée « transcender par le raisonnement le simple enregistrement des faits d'observation et la simple mise en ordre post-comparatiste qui s'élabore sur leur base ; c'est faire que la comparaison produise plus qu'une simple taxinomie qui serait son terme, sa limite et sa seule justification ; c'est travailler pour l'entendement, et plus seulement pour la contemplation et la mémoire. C'est s'élever de la considération des rapports à celle de leur nécessaire application génétique »[4].

En Allemagne, l'un des principaux défenseurs des théories analogiques est Lorenz Oken qui fait partie de la commission chargée d'entendre la leçon probatoire de Büchner à l'université de Zürich le 5 novembre 1836, « Sur les nerfs du crâne » (*Über Schädelnerven*). Mais elle peut s'enorgueillir aussi du soutien de Carus, de Schelling, de Johannes Müller et de Goethe qui, dans la querelle de l'Académie royale des sciences, a pris ardemment parti en faveur de Geoffroy de Saint-Hilaire :

Cuvier est celui qui différencie en travaillant sans relâche, qui décrit exactement ce qu'il a devant lui, s'assurant la maîtrise d'un éventail incommensurable de faits. Geoffroy de Saint-Hilaire en revanche s'occupe en silence des analogies entre les créatures et des affinités cachées ; celui-là part de l'individuel pour aller vers un tout qui est certes présupposé, mais considéré comme inconnaissable, celui-ci est habité intérieurement par le tout et ne cesse de vivre dans la conviction que l'individuel peut être peu à peu développé à partir de ce tout.[5]

Goethe montre ici l'affrontement de deux modes de pensée induisant des pratiques scientifiques distinctes et concurrentes. Si la grande force de la méthode analytique est le caractère indiscutable des faits empiriques sur lesquels elle s'appuie, ce que Goethe reconnaît, il prend néanmoins le parti de Geoffroy qui, avec son unité de plan, permet de mettre en évidence les affinités reliant entre elles les différentes espèces. En effet, il reproche à Cuvier de ne comparer que ce qui est immédiatement comparable, sans chercher à transgresser les frontières du monde sensible par le recours à une vision transcendante. Cuvier aboutit ainsi à une segmentation du monde animal qui fait apparaître des plans entièrement disjoints, refusant d'admettre que la nature est continue, unitaire, quelle emploie toujours les mêmes matériaux en les adaptant. Mais Goethe donne également une tonalité nationale à la dispute entre Cuvier et Geoffroy de Saint-Hilaire : saluant les affinités de ce dernier avec le mode de pensée des savants allemands, il déplore l'attitude à ses yeux stérile de Cuvier, qui ne concourt pas à la collaboration entre les peuples.

Cette tonalité nationaliste se retrouve dans la thèse de Büchner et plus encore dans sa leçon probatoire, qui distingue d'emblée une méthode anglo-française, téléologique, d'inspiration empiriste et analytique, et une méthode allemande, génétique-philosophique, dans laquelle il se situe. Comme l'a fait remarquer Jean-Louis Besson, ce n'est pas un hasard si Büchner utilise pour désigner les deux écoles les termes de « philosophique » et de « téléologique » qui ne forment pas en soi une opposition contradictoire[6]. C'est qu'il lui est difficile d'énoncer la

véritable alternative, empirisme/idéalisme, sans avouer qu'il emprunte aux deux écoles, auxquelles il a été exposé lors de ses études. À Strasbourg, le courant philosophique est représenté par le physiologue Ernest-Alexandre Lauth, rallié à la pensée spéculative, tandis que le courant analytique est représenté par l'anatomiste et zoologiste Louis Duvernoy, un élève de Cuvier, titulaire depuis 1827 de la chaire d'histoire naturelle, qui pratique la méthode descriptive et comparative qu'il a apprise de son maître[7]. Partisan d'une science exacte, positive, Duvernoy ne retient que ce que les faits ou les expériences de laboratoire lui apprennent. Ses propres travaux portent sur l'anatomie comparée des vertébrés, particulièrement des primates et sur le système nerveux des mollusques. Or plutôt que de choisir entre ces deux écoles, Büchner tente de concilier leurs approches, comme en témoigne la partition de sa thèse en deux parties distinctes, une « Partie descriptive » et une « Partie philosophique », qui manifeste son double attachement à une méthode à la fois empirique et philosophique, analytique et synthétique.

Le travail scientifique

Dès les premières lignes de sa thèse, Büchner engage le débat avec la « méthode génétique » qu'il définit comme une « comparaison scrupuleuse du système nerveux des vertébrés en partant des organisations les plus simples et en s'élevant peu à peu aux plus développées »[8]. Cette conception évolutionniste du vivant, pour laquelle les organismes connaissent des mutations constantes, allant du plus simple vers le plus complexe, suppose l'existence d'un principe organique originel, un *prototype*, dont chaque espèce conserverait encore la trace, invisible à la seule analyse clinique. Elle rejoint les fameux développements de Goethe sur la plante originelle (*Urpflanze*), qui réclamaient du naturaliste qu'il remonte par la pensée jusqu'au principe premier de chaque chose qui ne peut être saisi par la simple observation de laboratoire. Empruntant à Goethe sa méthode génétique, Büchner se fixe un triple objectif. En tout premier lieu, il s'agit de démontrer que les nerfs crâniens chez les poissons sont des équivalents des nerfs spinaux. En second lieu, il s'agit de comparer les observations faites sur les poissons au système nerveux des animaux placés plus haut dans l'échelle de la classification des espèces en vue de formuler des lois générales. Enfin, il s'agit de déterminer les lois de distribution et la fréquence d'apparition des nerfs en fonction des espèces[9]. Ces objectifs suffisent à situer le travail de Büchner dans la lignée de ceux de Goethe et Oken qui avaient émis, respectivement en 1790 et en 1807, une théorie de la composition vertébrale des os crâniens : dans cette optique, la formation du crâne apparaît comme une métamorphose des vertèbres et le cerveau comme un développement particulier de la moëlle épinière. Dans sa leçon probatoire, Büchner revient sur les vertus de la méthode génético-analogique de Goethe et Oken, parce qu'elle permet de faire apparaître à l'œil de l'observateur :

des lieux aussi beaux que la métamorphose de la plante à partir de la feuille, la dérivation du squelette à partir de la forme vertébrée, la métamorphose, et même la métempsychose du fœtus pendant la grossesse, l'idée de représentation introduite par Oken dans la classification du règne animal, et d'autres choses encore, du même genre. En anatomie comparée, tout a tendu vers une certaine unité, après qu'on eut

ramené toutes les formes au principe primitif le plus simple. [...] Après qu'Oken eut affirmé que le crâne est une colonne vertébrale, il fallait dire également que le cerveau est une métamorphose de la moelle épinière et que les nerfs cérébraux sont des nerfs spinaux.[\[10\]](#)

La théorie vertébrale du crâne repose sur l'idée que les os du crâne sont formés à partir de vertèbres modifiées. Lorsque Oken expose cette théorie en 1807, il y a bien longtemps que Goethe l'a conçue pour la première fois, en observant un crâne de bœuf éclaté, trouvé fortuitement sur la plage du Lido lors de son second séjour en Italie. Or cette théorie est l'illustration parfaite d'une pensée synthétique spontanée, d'une intuition « sauvage » qui ne s'appuie pas sur des données théoriques, mais sur des spéculations théoriques[\[11\]](#). Bien conscient de la fragilité de la base empirique de cette intuition, qui rendait difficiles la démonstration et la transmission, Goethe a finalement renoncé à intégrer la théorie à ses écrits anatomiques des années 1790. Difficulté devant laquelle Oken, le *Naturphilosoph*, ne recula pas pour sa part, allant jusqu'à proclamer que l'homme n'était qu'une vertèbre modifiée !

Le différend entre Goethe et Oken s'inscrit dans un contexte qui correspond au moment où les sciences de la nature deviennent sciences du vivant. C'est aussi le moment où Hegel et Schelling fondent la philosophie de la nature, courant philosophique dont l'ambition est de dépasser l'[idéalisme transcendantal](#) de [Kant](#) grâce à une conception synthétique de la nature qui combine plusieurs approches : l'approche sensible de la poésie, les données de la science et les spéculations de la philosophie doivent se combiner en vue de parvenir à une conception globale et unifiée de la Nature. Cette voie est celle que Goethe a suivie, malgré sa méfiance envers les dérives possibles de la *Naturphilosophie*, avec ses risques d'ésotérisme. Elle va le conduire à élaborer une approche du vivant aux antipodes de la science physico-mathématique, dans laquelle il tente d'articuler une théorie de la connaissance mêlant spéculation et observation, une redéfinition de l'expérience privilégiant le recours à l'intuition visuelle et une méthode génético-comparative dont le concept-clé est la métamorphose. Cette approche est aisément reconnaissable dans la thèse de Büchner, qui établit une série de rapprochements entre différents nerfs et organes afin de mettre en évidence des analogies, des « axes de connexion » témoignant de l'unité et de l'auto-suffisance de la nature : par exemple, entre les six paires de nerfs cérébraux et les six vertèbres du crâne, entre la cavité buccale et l'intestin ou encore entre le nez et le larynx. Etudiant la fonction des nerfs, il s'attarde sur le nerf vague et le trigeminus qui, en tant que « nerfs les plus simples », sont le fondement des nerfs plus spécialisés : ils assurent la liaison entre la vie animale et la vie végétative et sont responsables, à des degrés différents, des échanges avec le monde extérieur et de la connaissance que l'on peut en avoir. On retrouve bien là la méthode goethéenne de morphologie comparée, qui autorise les comparaisons continues entre l'homme et l'animal ainsi que la déclinaison des nerfs et des organes d'après le modèle de l'analogie. L'idée de Goethe, on l'a vu, était qu'il y a évolution et non rupture d'une espèce à une autre et que l'observation des organismes les plus simples permet de remonter à ses lois générales, à ce qu'il appelait son « type » (*Typus*)[\[12\]](#). Goethe

entendait ainsi s'opposer à la conception « mécaniste » des sciences du vivant, auxquelles il reprochait d'en rester au niveau empirique et de classer les espèces uniquement en fonction de leurs propriétés visibles, sans poser la question de leur principe interne. Ce n'est donc pas un hasard si la thèse de Büchner se termine sur une référence implicite à l'unité de plan : « La nature est grande et riche, non parce qu'à chaque instant elle crée arbitrairement des organes nouveaux pour de nouvelles fonctions, mais parce qu'elle produit, selon le plan le plus simple, les formes les plus élevées et les plus pures »[\[13\]](#). L'idée d'une unité dans le schéma de construction des êtres vivants, que l'on doit à Geoffroy de Saint-Hilaire, a été traduite en termes poétiques par Goethe dans sa *Métamorphose des Plantes*, où il affirme l'unité et l'autonomie de la nature.

Si par ses références et la méthode employée, Büchner semble se placer sous la bannière de la *Naturphilosophie*, les choses ne sont pourtant pas si simples. En effet, dans la thèse comme dans le cours probatoire, il donne plusieurs fois raison à Cuvier, au pragmatisme et à l'empirisme duquel sa propre méthode d'analyse, qui repose sur l'observation minutieuse et le classement, emprunte largement. Préférant la description clinique et l'observation empirique du vivant à la saisie *par la pensée* d'un principe supérieur, Büchner montre son attachement à la méthode empirique de l'école analytique, qui est vouée à la saisie des faits scientifiques à l'exclusion des spéculations philosophiques. S'il ne met pas formellement en cause l'idée d'une loi originelle, il considère que celle-ci est inaccessible à l'entendement humain. Certes, chaque organe, chaque être, chaque individu est le produit d'une évolution, il existe pour lui-même et non en fonction de buts extérieurs, toutefois il serait vain de vouloir retrouver en lui le principe originel. Il faut l'observer pour ce qu'il est, dans toute sa diversité et sa complexité, en utilisant les moyens à notre disposition : l'observation des phénomènes sensibles, le classement et le regroupement des espèces.

S'il prend ainsi ses distances avec les courants de l'idéalisme allemand et de la *Naturphilosophie* de Schelling, Büchner ne rompt pas pour autant avec les figures tutélaires de la génération précédente puisqu'il maintient l'idée de continuités de structure à l'intérieur du règne animal. Ce qui lui a valu d'être qualifié, par Jean-Louis Besson, d'« idéaliste défroqué »[\[14\]](#). Sa principale dette à l'égard de la *Naturphilosophie* est sans doute sa vision anti-téléologique du vivant qu'il réélabore au confluent de la politique, du théâtre et des sciences.

La critique de la téléologie

Büchner, on s'en souvient, oppose dans sa thèse une école « philosophique » à une école « téléologique », exhibant par là la nature du lien qui le rattache au courant de la *Naturphilosophie* et, du même coup, ce qui le sépare de l'école analytique. Contrairement à Cuvier, Goethe postule que les différents organes n'existent pas en fonction de leur finalité mais en conformité avec leur origine, avec le tout dont ils émanent. La tâche qu'il assigne au naturaliste est de rechercher le Tout agissant dans chacun des organes, la loi interne se manifestant dans toute forme. Il

rejette ainsi le principe téléologique selon lequel la forme serait déterminée par une fin extérieure. Comme lui, Büchner a élaboré très tôt une vision anti-téléologique au carrefour de la politique, du théâtre et des sciences. Dans un texte de jeunesse, « Critique d'un essai sur le suicide » (1831), il s'en prend aux conceptions téléologiques répandues dans la médecine et la philosophie de l'époque qui, écrit-il, l'ont :

[...] toujours choqué au plus haut point, car en vertu d'une telle conception, la vie n'est considérée que comme un *moyen* ; or je crois que la vie a sa *fin* en elle-même : l'*évolution* est la fin de la vie, la vie en tant que telle est, donc la vie est à elle-même sa propre *fin*.[\[15\]](#)

Pour le jeune Büchner, le monde n'est pas « une terre de probation » et la vie n'a pas pour finalité un « monde meilleur, un au-delà vers lequel devrait tendre toute notre action » : elle n'a d'autre fin que l'évolution elle-même[\[16\]](#). Cette idée est réaffirmée dans l'étude *Sur les nerfs crâniens* où l'attitude téléologique est critiquée, non plus en termes théologiques, mais en termes scientifiques. Dès les premières lignes, Büchner s'en prend à l'école française qui « considère toutes les manifestations de la vie organique d'un point de vue *téléologique*. C'est dans la finalité, l'effet, l'usage tiré de la disposition d'un organe qu'elle trouve la solution de l'énigme »[\[17\]](#). Pour les défenseurs de la position téléologique, chaque espèce existe en fonction des buts que la nature lui a assignés – le carnassier a des griffes pour attraper sa proie, des dents pour la déchirer, etc. – et le but du naturaliste est d'analyser la conformité de l'espèce à ses fins. Dans cette perspective, l'individu n'est plus « qu'une chose censée atteindre un but situé hors de lui, et elle ne le connaît que dans l'effort qu'il fait pour s'affirmer face au monde extérieur, comme individu d'une part, comme espèce d'autre part. Tous les organismes sont pour elle des machines compliquées pourvues des moyens artificiels de se conserver jusqu'à un certain point ». Ce qui voue la méthode téléologique à se mouvoir :

[...] à l'intérieur d'un cercle perpétuel dans la mesure où elle présuppose comme fins les effets des organes. Elle affirme, par exemple, que, si l'on veut que l'œil remplisse sa fonction, il faut que la cornée soit maintenue humide, et que donc il faut une glande lacrymale. Celle-ci existe pour que l'œil soit maintenu humide, et voilà l'apparition de cet organe expliquée, plus de problème tout est résolu. À quoi la conception opposée objecte de son côté que l'œil s'humidifie parce qu'il existe une glande lacrymale, ou, pour donner un autre exemple, que nous n'avons pas de mains pour pouvoir saisir les choses, mais que nous les saisissons parce que nous avons des mains. La seule et unique loi de la méthode téléologique est celle de la plus grande finalité possible ; mais le problème, naturellement, c'est qu'on posera toujours la question de la finalité de cette finalité, et qu'elle fera de la sorte, tout aussi naturellement, un *progressus in infinitum*, à chaque question semblable.[\[18\]](#)

Si la nature « ne s'épuise pas en une série infinie de fins conditionnées les unes par les autres », qu'elle est au contraire « immédiatement *suffisante à soi-même* dans toutes ses manifestations »[\[19\]](#), alors le but du scientifique ne sera pas de rechercher des *buts* mais des *effets*. Il doit s'efforcer de retrouver :

la loi primitive [...], loi de beauté qui produit les formes les plus nobles et les plus pures d'après les lignes et les épures les plus simples. Elle considère que

tout, forme et matière, est lié à cette loi. Toutes les fonctions sont les effets de cette loi ; elles ne sont pas déterminées par des finalités extérieures, et la prétendue finalité de leurs interactions et coordinations n'est rien d'autre que l'harmonie nécessaire qui règne dans les expressions d'une seule et même loi, dont les effets ne se détruisent naturellement pas mutuellement. [20]

La critique de la finalité débouche sur une critique, plus large, de la causalité, position qui est fondamentale pour comprendre l'art moderne. Cette conception, qui découle en droite ligne de la méthode analogique, peut cependant paraître contradictoire si on la met en regard de l'oeuvre littéraire de Büchner et de l'idée du Beau qu'il défend. Elle suggère en effet que la mission du poète serait de remonter jusqu'au principe originel de la Beauté, de faire donc justement ce que Büchner juge stérile en littérature. Est-ce à dire qu'il y aurait chez lui une contradiction, voire un écart impossible à combler entre conception scientifique et production artistique ? [21] Pas si l'on suit la suggestion de Jean-Louis Besson et que l'on considère ce principe originel comme un simple principe régulateur qui, certes, vise à mettre au jour le principe interne des êtres et des objets, mais sans en faire le ressort d'une démonstration exemplaire. Le principe « originel » dès lors ne serait pas à comprendre comme un idéal abstrait, d'ordre esthétique ou idéologique, qui serait imposé de l'extérieur à l'œuvre d'art, mais comme une incitation à se tourner vers « l'intérieur » – des corps, des esprits – pour y chercher le ressort des drames humains et de la beauté. Contre l'idéalisme esthétique qui cherche à transfigurer la réalité, à construire la beauté par conformité avec un idéal effaçant les contradictions de la nature, Büchner demande à l'écrivain de pénétrer dans la vie des êtres les plus humbles, d'aller jusqu'au nerf, au muscle, au pouls, pour faire sentir la vie qui y bat et palpète. Au lieu de présenter des êtres motivés et dirigés de l'extérieur, selon des idées abstraites ou des principes esthétiques, l'artiste doit laisser les personnages sortir d'eux-mêmes, sans introduire en eux d'éléments copiés de l'extérieur. Et de même que chaque être doit être observé pour lui-même, en fonction de ses lois propres et non d'une finalité posée *a priori*, de même l'œuvre d'art ne doit pas confiner le réel dans un schéma organisateur préconçu. Il n'y a pas en effet de règles générales qui président à la représentation de la nature, pas de « poétique du drame » prédéterminée, mais un matériau qui impose sa propre forme dans le processus de la création, un matériau qui le cas échéant peut même être livré à l'état brut. Convaincu qu'aucun système préconçu ne peut rendre compte du monde, Büchner exige le primat du réel sur l'idée, du corps vivant sur les abstractions de la pensée, du matériau sur les principes esthétiques *a priori*. Il aboutit ainsi à un réalisme sans concession, dont Lenz se fera le porte-parole, dans un récit éponyme : « Dieu a fait le monde comme il doit être, dira Lenz, et nous n'avons rien à y ajouter car nous sommes toujours de mauvais copistes » :

On voudrait des personnages idéalistes, mais tout ce que j'ai pu en voir, ce sont des pantins vernis. Cet idéalisme est le mépris le plus abject qui soit de la nature humaine. Qu'on essaie donc, qu'on s'enfonce dans la vie du plus humble des êtres et qu'on la restitue dans ses tressaillements, ses demi-mots, et tout le jeu subtil et imperceptible de sa mimique ; [...] Il faut aimer l'humanité pour pénétrer dans l'être profond de chacun, personne ne doit être jugé trop petit, trop laid ; c'est seulement à cette condition qu'on peut les comprendre ; le visage le plus insignifiant fait une

impression plus profonde que le simple sentiment du beau, et l'on peut laisser les personnages sortir d'eux-mêmes, sans y introduire d'éléments copiés à l'extérieur, où l'on ne sent battre et palpiter aucune vie, aucun muscle, aucun pouls qui vous parle.[\[22\]](#)

Au lieu de remonter vers un hypothétique principe primordial directeur, Büchner étale les faits sur la table de dissection, il les met à plat pour les observer, accordant toute son attention à la dimension corporelle, aux souffrances, aux humiliations et aux violences subies par les individus. Il montre ce que l'individu vit et souffre dans son corps car il est convaincu que la puissance du discours, de la parole, se mesure d'abord à son effet sur le corps. En témoigne cette réplique de *La mort de Danton* : « Suivez donc vos grandes phrases jusqu'au point où elles prennent corps »[\[23\]](#). En faisant du corps l'ultime instance, le point de départ et de convergence de tous les discours, Büchner souligne l'inanité de toute saisie métaphysique de la nature humaine. Aux interprétations *a priori* du monde, il substitue l'autopsie d'un monde morcelé où chaque partie, bien qu'organiquement liée au tout, existe pour elle-même, selon ses propres lois, et non en fonction de buts qui lui sont étrangers[\[24\]](#). Comme l'écrit le poète Durs Grünbein dans son discours de réception du *Büchner Preis*[\[25\]](#) : « Voilà un poète qui trouve ses principes dans la physiologie comme d'autres avant lui dans la religion ou l'éthique. Il libère de la pure zootomie l'idée que la vie se suffit à elle-même et n'obéit pas à des buts extérieurs ou supérieurs »[\[26\]](#). C'est là qu'il faut chercher la cohérence entre les conceptions artistiques de Büchner et ses conceptions scientifiques : dans un regard anatomique qui cherche à libérer le discours sur l'homme de tout idéalisme, à dépouiller la connaissance de toute métaphysique. Büchner affirme qu'il n'existe pas de but sur Terre et que la seule perspective réelle offerte à la vie est la certitude de la mort. L'homme est pris dans le piège physique qui est la raison de toute vanité car la mort a toujours le dernier mot. C'est la leçon donnée par l'anatomie, leçon d'humilité qui apprend à lire « [D]ans le corps ouvert, dans le crâne fracturé (par la violence), les prémisses d'une possible vie commune libre... ainsi que sa négation toujours menaçante : l'échec fondamental, venu des entrailles. Car l'autopsie est le chemin le plus sûr pour perdre la foi ou, pour celui à qui cela ne suffit pas, pour consolider son absence de foi. La dislocation des corps est la voie royale qui mène à l'absurde de même qu'à la plus grande humilité pragmatique »[\[27\]](#).

Un théâtre de l'anatomie

Fils de médecin, Büchner a étudié dès l'âge de 18 ans l'anatomie comparée et la psychopathologie à Giessen, où il s'est habitué chaque jour à côtoyer des cadavres. Or ses travaux de dissection l'ont amené très vite à développer un « regard anatomique », dont Gutzkow, chef de file de la *Jeune Allemagne*[\[28\]](#) et éditeur de *La mort de Danton*, a souligné l'importance pour son écriture. Comme il le lui écrit dans lettre de 1836 :

Il semble que vous vouliez abandonner les arts médicaux, ce qui, selon ce que j'ai entendu dire, ne comble guère votre père. Ne soyez pas trop injuste envers ces études, c'est à elles, me semble-t-il, que vous devez votre force essentielle, je veux dire,

votre culot rare. J'irai presque jusqu'à dire : le caractère d'autopsie qui s'exprime dans tout ce que vous écrivez.[\[29\]](#)

L'intérêt de Büchner pour le détail anatomique, pour l'exploration et la dissection de l'intérieur du corps, a fait de lui le précurseur d'un « réalisme anthropologique » qui cherche à « briser les corps » pour isoler le « nerf singulier » qui le conduira au cœur de la nature humaine. Si la dissection est une méthode pour pénétrer à l'intérieur des corps, elle est aussi le moyen de transporter dans la littérature une qualité propre à la science empirique alors en train de s'affirmer : l'observation, l'objectivité, la description clinique, qui doivent remplacer les constructions utopiques aussi bien que les perspectives unifiantes[\[30\]](#). L'objectif n'est pas simplement de ramener l'âme au corps et le corps à la physiologie, mais comme l'écrit Durs Grünbein, d'introduire dans la littérature « une grammaire plus dure, un ton plus froid : l'outil adéquat pour l'intelligence amputée du cœur »[\[31\]](#). Telle est la voie frayée par Büchner : celle de « la physiologie saisie dans la littérature », qui veut atteindre « le nerf de la réalité » pour révéler l'anatomie des choses sous le tissu adipeux des masques et des apparences. L'effraction, la violence, la fracture deviennent ainsi partie intégrante d'une écriture qui cherche à montrer le nerf derrière l'action, l'affect derrière la mimique, le réflexe derrière l'acte de violence. C'est là le lien secret entre médecine et poésie, entre « le serment d'Hippocrate et celui d'Orphée » : ils mettent en jeu « deux sortes d'effraction. L'une se produit simplement *de facto*, elle concerne l'être, parfois la peau et dans certains cas les organes intérieurs, mais l'autre concerne la conscience, et la question reste ouverte de savoir où se situe le plus grand abus »[\[32\]](#).

Ouvrir un champ de fouilles, disséquer, saisir la physiologie des affects et de l'action, tel est le projet commun à tous les textes de Büchner, dont témoigne une célèbre réplique de *La Mort de Danton* : « Il faudrait s'ouvrir le crâne et s'extraire l'un l'autre les pensées des fibres du cerveau »[\[33\]](#). Si les hommes peinent à se comprendre, la malédiction n'est pas de l'ordre d'un destin inéluctable, elle est d'ordre physiologique car « on ne connaît les hommes que si on se frotte à eux, si on s'use à les tâter »[\[34\]](#). Avec son autopsie théâtrale, Büchner s'inscrit dans une longue tradition médico-littéraire qui remonte à la Renaissance, moment où s'instaure un lien d'identification entre « voir » et « connaître »[\[35\]](#). Avec la méthode dissectrice, la vue devient la clé des opérations d'acquisition et d'élaboration du savoir sur le corps, un modèle des opérations de connaissance à l'intérieur d'une épistémologie qui s'organise autour des exigences conjointes de la mise en évidence visuelle et de l'autopsie[\[36\]](#). Dans le « programme sensoriel » qui en découle, démontrer équivaut à montrer : il faut voir de ses yeux, montrer le corps et montrer la science qui le dévoile, déployer au grand jour le dispositif anatomique pour rendre visibles ses nouveaux moyens et sa puissance. En imposant la vue comme voie privilégiée d'accès à la connaissance du corps, on impose en même temps l'image comme nouveau régime de la preuve. Dans la nouvelle anatomie, les images naturalistes sont fournies au titre de preuve de ce qui est avancé dans le texte, tout comme le corps disséqué

remplit cette fonction par rapport à la parole proférée dans les amphithéâtres d'anatomie[37].

Mais la fortune de l'anatomie n'est pas seulement cognitive et technique, elle est aussi culturelle : circulant dans l'ensemble du champ social, le discours anatomique fait l'objet d'appropriations diverses dans les domaines les plus variés, devenant l'outil par excellence pour toute entreprise vouée à projeter sur la surface de l'intelligibilité les « vérités » dissimulées sous les dehors immédiatement visibles des choses[38]. Comme l'écrivent Laurence Talairach-Vielmas et Rafael Andressi : « Du corps incisé par la lame du dissecteur s'échappe une substance anthropologique, culturelle, symbolique, qui ira imprégner, entre autres, la littérature et les arts à partir de la Renaissance »[39]. D'où le basculement de l'anatomie, dès la seconde moitié du 16^{ème} siècle, vers un sens figuré qui ne cessera de s'amplifier tout au long des siècles suivants. Que l'on pense aux innombrables « anatomies » – littéraires, philosophiques, politiques – que l'on publie entre la fin du 16^{ème} siècle et le début du 17^{ème} siècle, et dont *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton (1577-1640) n'est que l'expression la plus connue. On anatomise le monde comme on découpe un corps pour mieux le comprendre, pour en percer les arcanes et les mettre au jour. Au cours des siècles suivants, de nombreux écrivains ont continué à revendiquer le regard de l'anatomiste : ainsi Robert Musil qui, dans ses *Journaux de jeunesse*, se baptise « Monsieur le vivisecteur » pour manifester l'ardeur introspective de celui qui veut disséquer ses états d'âme, faire ses expériences à même le vivant dans une démarche qui n'est pas sans souligner la violence inhérente à ce type d'expérience.

Chez Büchner, la métaphore de l'anatomie tire son ambiguïté du fait qu'elle pointe dans deux directions distinctes : c'est à la fois un mode d'accès à la vérité du corps et un miroir désenchanté de la condition humaine. D'un côté, elle suggère qu'il est possible d'atteindre une vérité dernière, aussi indubitable que les os sous l'enveloppe de la peau ; de l'autre, elle semble dire que cette connaissance ne peut être que fragmentaire, éclatée, décomposée, à l'image du corps humain dévoilé par le savoir anatomique. Les pratiques savantes comme l'imaginaire de l'anatomie intègrent en effet le geste de découpage, inscrivant dans leur objet la trace des stratégies épistémologiques utilisées. L'écriture théâtrale de Büchner porte la trace de ce geste qui fait voler en éclats l'unité du corps pour en révéler l'architecture cachée. Mais la dissection n'est pas seulement la force explosive qui fracture les corps, elle est aussi celle qui fait éclater la forme, détruisant les vieilles formes pour faire place aux nouvelles forces motrices du drame : le nerf, l'affect, le corps. Büchner a montré sur quoi débouche la littérature lorsque l'anatomie y fait son entrée : « conséquence – des fragments, des notations fiévreuses, des poèmes somatiques »[40]. Les forces dispersives de la dissection détruisent l'unité de l'œuvre pour ouvrir la voie à une esthétique du fragment qui, dans l'œuvre de Büchner, trouve son expression la plus radicale avec *Woyzeck*, son drame inachevé.

La dissection comme méthode d'écriture

Woyzeck est le paradigme d'une structure ouverte, qui rompt totalement avec les traditions rhétoriques du théâtre classique et romantique. La pièce a vraisemblablement été écrite à Strasbourg entre juillet et octobre 1836. Il n'est pas sûr que Büchner ait apporté des modifications après son départ pour Zurich, où il est nommé professeur la même année. Il meurt quelques mois plus tard, à l'âge de 24 ans, suite dit-on à l'infection d'une blessure lors d'une dissection de poisson, et n'a pas eu le temps d'achever le drame. Les manuscrits de la pièce, retrouvés après sa mort en février 1837, ne correspondent pas à une version définitive. Les scènes y sont réunies en fonction de quatre phases de travail qui se complètent mais qui interfèrent également. Une « version composée » (*Kombinierte Werkfassung*) de l'œuvre a été publiée par Henri Poschmann, qui tente un équilibre entre la lettre des manuscrits et une structure possible suggérée par eux[41]. Mais le lecteur français a aussi accès au matériau brut tel qu'il nous vient des manuscrits : il a été publié par Jean-Christophe Bailly aux éditions de l'Arche en 1993, donnant à voir, conservé dans le produit même, le processus de production de l'œuvre[42]. Au-delà de leurs différences, les deux versions donnent à voir une succession de scènes qui n'ont qu'un rapport très lâche les unes avec les autres et conservent une certaine autonomie par rapport à la trame principale. L'action ne progresse pas de scène en scène, selon une logique causale ou chronologique, mais par juxtaposition de stations isolées dont l'enchaînement ne se laisse pas ramener à un tout. Comme le souligne Jean-Christophe Bailly :

Aucune des « petites » scènes du matériau-Woyzeck n'est ou ne saurait être, par exemple, une scène dite de transition, placée pour faire antichambre à celle qui la suit. Le mouvement interne de la pièce en effet, consiste à lâcher chaque séquence comme un bloc, et l'enchaînement qui, de bloc en bloc, conduit le drame vers sa conclusion, de quelque manière qu'on l'organise, ne peut que procéder d'une logique qui n'est inscrite dans aucune des poétiques reconnues de l'art dramatique. Le noyau de sens saisi par Büchner *ricoché* d'une séquence vers l'autre de telle sorte que la ligne dramaturgique se sépare de tout plan stratégique. Il n'y a plus, justement, qu'une ligne, mais discontinue, et qui rompt avec la ligne harmonique-planifiée de la belle ordonnance dramatique.[43]

Le drame de Büchner, on le sait, s'inspire de faits réels qui ont fourni leur matériau à l'expertise psychiatrique-légale du Conseiller aulique Clarus sur *Woyzeck*, meurtrier de sa compagne, à la responsabilité duquel il devait conclure. Büchner a fait une utilisation très précise et minutieuse des matériaux historiques, reproduisant parfois de manière littérale des passages entiers de l'expertise[44]. Mais soumis au geste du dissecteur, le matériau historique est détourné de sa fonction : loin de faire émerger un sens manifeste, il est fragmenté, décomposé, disjoint de sorte que les différents éléments du drame se trouvent soumis à un éclairage kaléidoscopique. Büchner joue de la variation et du contraste pour apporter des éclairages divers, voire divergents, sur les processus représentés. Il subvertit ainsi la logique de son propre matériau, qui est celle de « l'histoire de cas », avec sa linéarité et sa cohérence supposées, pour problématiser les événements, les soumettre à un éclairage croisé qui est nécessairement critique. À l'expertise de Clarus, Büchner oppose ainsi une contre-expertise, qui fait apparaître *Woyzeck* comme un individu traqué, encerclé par les discours de la psychiatrie, de la

médecine et du pouvoir militaire entre lesquels il est pris en étau.

Matthias Langhoff, qui a mis le drame en scène en 2002, a tenté de rétablir la lisibilité de l'inachèvement en conformité avec le projet de Büchner qui, selon lui, « envisageait un drame d'une construction tout à fait ouverte, une collection de matériaux où seule l'absence d'ordre autorise une conclusion, c'est-à-dire une dramaturgie véritablement révolutionnaire qui n'a plus en vue l'explication d'une histoire, mais une histoire qui vit d'obscurité et vise ainsi par cette rencontre d'éléments disparates un monde situé derrière l'histoire dont il est le seul à pouvoir donner la clé »[\[45\]](#). La force éruptive de la dissection morcelle l'action, brise la ligne dramaturgique pour donner au drame sa structure parataxique, a-tectonique qui ne se laisse pas ramener à une cohérence sans reste. Langhoff a comparé cette forme décousue à « une mémoire qui restitue[rait] les expériences rassemblées dans l'ordre où elles sont imprimées en elle sans être troublée par l'incongru ». Manière de renvoyer cette structure en lambeaux, sans cohérence, à la perception qu'ont les personnages – et surtout Woyzeck – d'un monde en miettes dans lequel ils sont en déshérence. En ce sens, l'esthétique du fragment renverrait moins à l'inachèvement de l'histoire qu'à une réalité humaine qui n'est plus à saisir comme totalité, par une vision d'ensemble. L'accumulation d'éléments disparates, de fragments décousus permet de soustraire la souffrance individuelle à l'interprétation réductrice, à la logique d'une histoire cohérente. Büchner ne cherche pas à colmater les incohérences de la représentation, mais en souligne au contraire les illusions pour révéler ce qui, dans la réalité humaine, ne se laisse pas entièrement structurer, réduire à la logique simple et linéaire de « l'histoire de cas ». Il ne relate pas une « histoire de cas » mais évide au contraire ce mode de connaissance biographique en substituant à la forme organique et cohérente une écriture travaillée par le désordre des pulsions, des pressentiments et des hallucinations, une écriture qui sans cesse retourne « la doublure des nerfs » pour la faire « scintiller dans la parole prononcée »[\[46\]](#).

Contrairement au récit, qui insère la création dans un déroulement temporel, l'écriture fragmentaire exhibe la valeur singulière de la brisure, les lacunes de la pensée, ses silences. Or Woyzeck est précisément un être qui est privé de la parole. Büchner fait parler un homme qui ne sait pas parler, c'est là sa modernité. Il le fait en recourant à une sorte de dialecte, une langue populaire éloignée du haut allemand, qui atteint un degré de concrétude alors impensable dans le drame de langue allemande. La langue de Büchner est une langue de la parataxe et de la vitesse, de la simplicité et de la violence, qui met en déroute la langue noble et le tonélevé, l'énoncé idéaliste et didactique en lequel il a perdu toute foi. Cette langue, qui est en prise directe avec la sensation, l'émotion, la souffrance, « n'enjolive plus » car « elle est tout aussi déchirée et tendue nerveusement que la situation dont elle se dégage en titubant »[\[47\]](#). Brisant l'allégorie et crevant l'écran de l'idéalisme, elle fait résonner en chaque mot cette *Sachlichkeit* qui est la marque du regard anatomiste.

Faisant exploser l'ordre de la représentation, Büchner fait entrer la « vie » sur scène, dans sa percutante nudité, sa vérité crue sous les strates accumulées par des siècles de morale et d'idéologie[48]. Mais il le fait à sa manière, en développant une qualité d'abstraction, une manière d'exposer les êtres dans leur nudité, qui est très éloignée du vérisme, avec sa part inévitable de mélo[49]. Il le fait en exploitant la force explosive de la dissection à des fins esthétiques, substituant aux conceptions organicistes du drame une esthétique du discontinu, du *disjoint*, de la dissonance. Cette esthétique trouve son origine dans une épistémologie du vivant fondée sur l'indivisibilité du savoir et de la *techné*, de la connaissance qui « fait voir » et de la main qui découpe. Faisant travailler le nerf sous l'écriture, elle nous livre l'autopsie d'un monde sans transcendance, où « les forces motrices » qui rendent « l'Histoire et les histoires [...] plausibles » ne sont plus localisées dans la morale ou l'idéologie mais « dans le corps des protagonistes bousculés qui en bousculent d'autres »[50].

ISSN 1913-536X ÉPISTÉMOCRITIQUE (SubStance Inc.) VOL. XIII

[1] Jean-Louis Besson, *Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Paris, Circé, 2002, p. 301.

[2] Jean-Louis Besson, *Georg Büchner : des sources au texte. Des essais de jeunesse à « La mort de Danton »*, Frankfurt/Vienne, Peter Lang, 1992, p. 95.

[3] *Ibid.*, p. 96.

[4] Patrick Tort, *Geoffroy Saint-Hilaire. Cuvier. La Querelle des analogues*, Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1983, p. 20.

[5] Goethe, *Journal*, 1830. Cité par Jean-Michel Pouget, « Goethe, la querelle de l'Académie royale des sciences », in *Goethe et la Naturphilosophie*, Mai Lequan (dir), Paris, Klincksieck, 2011, p 75-107. Ici p. 83.

[6] Jean-Louis Besson, *Des sources au texte, op. cit.*, p. 107.

[7] *Ibid.*, p. 92.

[8] Georg Büchner, « Mémoire sur le système nerveux du barbeau », in *Oeuvres complètes*, sous la direction de Bernard Lortholary et dans la traduction de Robert Simon, Paris, Seuil, 1988, p. 273.

[9] Jean-Louis Besson, *Des sources au texte, op. cit.*, p 91-109.

[10] Georg Büchner, « Sur les nerfs crâniens », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 347.

[11] Voir à ce sujet l'analyse de Jean-Michel Pouget, « Goethe, la querelle de l'Académie royale des sciences », *art. cit.*, p. 3.

[12] Jean-Louis Besson, *Georg Büchner : des sources au texte, op. cit.*, p. 93.

[13] « Mémoire sur le système nerveux du barbeau », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 326.

[14] Jean-Louis Besson, *Georg Büchner : des sources au texte, op. cit.*, p. 109.

[15] Georg Büchner, « Critique d'un essai sur le suicide », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 45.

[16] Jean-Louis Besson, *Georg Büchner : des sources au texte, op. cit.*, p.

69.

[17] Georg Büchner, "Essai sur les nerfs crâniens", in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 345.

[18] *Ibid.*, p. 346-347.

[19] *Ibid.*, p. 346.

[20] *Ibid.*

[21] Voir Jean-Louis Besson, *Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, op. cit., p.303.

[22] Georg Büchner, « Lenz », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 178 et 179.

[23] « La mort de Danton », III, 3, in *Oeuvres complètes*, op. cit., p 142. Texte original : « Geht einmal euren Phrasen nach, bis zu dem Punkt wo sie verkörpert werden », *Werke und Briefe I*, Münchner Ausgabe, Karl Pörnbacher hrsg., DTV, p. 62.

[24] Voir Jean-Louis Besson, *Des Sources au texte*, op. cit., p. 256.

[25] Durs Grünbein, « Briser le corps » (1995), paru dans *Galilée arpente l'enfer de Dante et n'en retient que les dimensions*, tr. fr. par Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche, 1999. Le Büchner Preis est attribué tous les ans à un écrivain d'envergure par l'Académie allemande de langue et de littérature à Darmstadt, dans la Hesse, pays natal du dramaturge. Il est d'usage, à cette occasion, que le récipiendaire expose sa vision de l'œuvre de Büchner, le rôle qu'elle a joué dans sa propre appréhension du monde et dans sa poétique. Ainsi se compose une mosaïque qui reflète les différentes approches auxquelles invite la lecture d'une œuvre dont l'impact ne faiblit pas.

[26] Durs Grünbein, *ibid.*, p. 69.

[27] *Ibid.*, p. 70.

[28] Mouvement principalement littéraire, sans liens structurels, de cinq auteurs ayant à leur tête Heinrich Heine. Leurs positions étaient moins radicales que celles de Büchner, mais la *Jeune Allemagne* symbolisait une sorte de courant libéral progressiste caractérisé par la résistance à la réaction, au conservatisme de la "vieille" Allemagne.

[29] Extrait d'une lettre de Gutzkow le 10 juin 1836. Cité par Jean-Pierre Lefebvre, « Présentations des écrits sur Descartes et sur Spinoza », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 357.

[30] Voir mon article sur Georg Büchner, « Ecrire avec les nerfs : Médecine et anatomie chez Georg Büchner », in Laurence Talairach-Vielmas (dir.), *Mécaniques du vivant : Savoir médical et représentations du corps humain (XVIIe-XIXe siècle)*, Actes du Colloque „Explora“ 2-3 décembre 2011, ouvrage électronique mis en ligne en novembre 2012 sur le site d'*Epistémocritique* : <http://rnx9686.webmo.fr/?cat=32>

[31] Durs Grünbein, « Briser le corps », op. cit., p. 66.

[32] Durs Grünbein, « Trois lettres », in *Galilée*, *ibid.*, p. 40.

[33] Georg Büchner, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 104. « Wir müssten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren » (*Werke und Briefe*, op. cit., p. 9)

[34] Selon une formule de Pierre Mertens prêtée à Vésale, le père de l'anthropologie anatomique. Pierre Mertens, *Les éblouissements*, Paris, Points/Seuil, 1989. Voir l'article de Valérie Deshoulières ici-même : « Variations Vésale. La mélancolie de l'anatomiste entre science et art. Étude comparée d'un modèle esthétique et d'un paradigme scientifique ».

[35] *Ibid.*

[36] Rafael Mandressi, « Images, imagination et imagerie médicales », in *Lieux de savoir 2. Les mains de l'intellect*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 634-654.

- [37] *Ibid.*, p. 638. Comme le souligne l'auteur, la question de la preuve par l'image met en question la notion même de représentation puisqu'elle suppose la capacité de l'image à se substituer au réel qu'elle représente.
- [38] Comme le rappellent Laurence Talairach-Vielmas et Rafael Mandressi dans leur « Introduction » à *Mécaniques du vivant : Savoir médical et représentations du corps humain (XVIIe-XIXe siècle)*, *op. cit.*, <http://rnix9686.webmo.fr/?cat=32>. Voir aussi Devon L. Hodges, *Renaissance Fictions of Anatomy*, Amherst (Massachusetts), University of Massachusetts Press, 1985. Voir enfin Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy, what it is. With all the kindes, causes, symptomes, prognostickes, and severall cures of it. In three maine partitions... Philosophically, medicinally, historically, opened and cut up. By Democritus Junior*, Oxford, Henry Cripps, 1621.
- [39] *Ibid.*
- [40] Durs Grünbein, « Briser le corps », *op. cit.*, p. 65.
- [41] L'écriture fragmentaire de Büchner se manifeste aussi dans *Lenz*, dans le style ponctué par « une succession de coups de poing et de cris, de coups de tête contre les murs, de halètements – le mot est dans le texte -, de mots en prise directe sur le corps, ses émotions, ses sensations. Éclats qui se juxtaposent, qui à la fois se renforcent et se pulvérisent par résonance, comme *Lenz* lui-même ». Voir sur la question l'article de Fernand Cambon, « Büchner et la folie », *Revue Europe* n°952-953, août-septembre 2008, p. 85-94.
- [42] La version « composée » de l'œuvre est accessible en français dans les *Œuvres complètes* (sous la direction de Bernard Lortholary et dans la traduction de Robert Simon, Paris, Seuil 1988), où le texte de Woyzeck est basé sur la *Kombinierte Werkfassung* (version composée de l'œuvre). Le matériau brut, tel qu'il nous vient des manuscrits, a été publié en français par Jean-Christophe Bailly, dans la traduction de Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent (*Georg Büchner, Woyzeck, Fragments complets*, Paris, éditions de l'Arche, 1993).
- [43] Jean Christophe Bailly, « Préface », *Woyzeck. Fragments complets, ibid.*, p. 11.
- [44] Une différence essentielle, cependant, tient au fait que le débat psychiatrico-légal n'a été déclenché qu'après l'exécution de Woyzeck alors que Büchner nous donne à voir les 2 ou 3 jours qui ont immédiatement précédé le meurtre.
- [45] Cité par Jean-Louis Besson, *Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques, op. cit.*, p. 236. Dans son *Woyzeck*, Langhoff a imbriqué deux œuvres de Büchner, *Lenz*, cheminement vers la mort d'un révolutionnaire devenu schizophrène et *Léonce et Léna*, comédie féerique et désopilante, caricature du système politique de la société allemande de l'époque. La pièce fut introduite par la déclamation d'extraits de sa soutenance de thèse par Büchner touché par la maladie, qu'accompagne la projection de scènes de dissection de poisson filmées au Museum
- [46] Durs Grünbein, « Briser le corps », *op. cit.*, p. 72.
- [47] Jean Christophe Bailly, « Préface », *Woyzeck. Fragments complets, op. cit.*, p. 16.
- [48] *Ibid.*, p. 13-14.
- [49] Voir l'entretien avec Stéphane Braunschweig, « Mettre en scène Woyzeck », *revue Europe* août-septembre 2008, p. 75-84.
- [50] Durs Grünbein, « Briser le corps », *op. cit.*, p. 71.