

Ecrire avec les nerfs : Médecine et anatomie chez Georg Büchner

Laurence Dahan-Gaida
(Université de Franche-Comté)

Mots-clés : anatomie, autopsie, Büchner, Clarus, Cuvier, Geoffroy St Hilaire, Goethe, Heinroth, médecine, médecine légale, psychosomatisme, téléologie, théâtre, Woyzeck

Résumé : À la fois médecin et poète, Georg Büchner a laissé une œuvre dramatique foncièrement novatrice qui utilise l'autopsie comme méthode pour transporter dans la littérature une qualité propre à la science empirique alors en train de s'affirmer : la fracture, la fragmentation, l'observation. Dans *Woyzeck*, l'explosion de la forme ne relève pas seulement d'une approche esthétique, elle s'inscrit également dans une conception du vivant et une épistémologie que Büchner élabore au fur et mesure de ses recherches en médecine et en biologie, recherches qui rejoignent ses préoccupations sur l'organisation sociale et le sens de l'histoire. Foncièrement anti-téléologique, cette conception va le mener à remettre en question la médecine légale de son temps et sa méthode biographique pour lui opposer une approche psychosomatique, fondée sur les rapports entre corps et esprit, entre causes psychiques et effets physiques.

Quel est le rapport des nerfs cérébraux avec les nerfs spinaux, les vertèbres crâniennes et les renflements du cerveau ? Quels sont ceux d'entre eux qui se trouvent les premiers au bas de l'échelle des animaux vertébrés ? Quelles sont les lois d'après lesquelles leur nombre est augmenté ou diminué, leur distribution plus compliquée ou plus simple (pas de « s » ici)?¹

Ces questions sont celles que pose Georg Büchner (1813-1837) en introduction de son mémoire sur l'anatomie du système nerveux du barbeau, *Barbus barbus*, objet d'une thèse de doctorat défendue à Strasbourg en 1836. Très minutieux et remarquablement illustré, ce travail est basé essentiellement sur des travaux de dissection des nerfs cérébro-spinaux. Il témoigne d'un intérêt marqué pour le détail anatomique, pour l'exploration et la dissection de l'intérieur du corps, pour l'usage du scalpel préféré à celui du microscope. 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. Après sa thèse, il est nommé professeur d'anatomie comparée à l'Université de Zürich où il présente une leçon probatoire intitulée « Sur les nerfs du crâne » (*Über Schädelnerven*) le 5 novembre 1836. Mais il contracte le typhus, suite dit-on à l'infection d'une blessure lors d'une dissection de poisson, et décède quelques mois plus tard.

À la fois médecin et poète, passionné par l'anatomie et la physiologie, notamment par celles du cerveau, Büchner est mort à l'âge de 24 ans. Il n'a pas eu le temps d'approfondir son œuvre scientifique mais il a ouvert une brèche dans l'écriture dramatique qui ne s'est pas refermée depuis. Grand novateur en matière de formes théâtrales, il a laissé

¹ « Mémoire sur le système nerveux du barbeau (*Cyprinus Barbus L.*) », in Georg Büchner, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, Paris, Seuil, 1998, p. 273.

avec *Woyzeck* une tragédie moderne qui inscrit dans l'esthétique du fragment une conception non téléologique du vivant, en contradiction avec l'attitude prônée par la science et la philosophie de l'époque. Mais il a surtout laissé une œuvre critique, qui porte un regard acéré et lucide sur la médecine de son temps, démontant de manière implacable le mécanisme des rapports entre pouvoir et savoir. Une lecture croisée de ses écrits scientifiques et de son œuvre théâtrale montre à quel point son écriture est inséparable de ses conceptions médicales, scellant ainsi l'unité de la vie et de la connaissance.

De la dissection comme méthode d'écriture

Nul sans doute n'a mieux résumé l'entreprise de Büchner que le poète allemand Durs Grünbein. Dans son discours de réception du prix Büchner en 1995 – discours où le récipiendaire expose traditionnellement sa vision de l'œuvre de Büchner et sa propre conception de la littérature –, il présente son aîné comme le précurseur d'un « réalisme anthropologique » qui cherche à « briser les corps » pour isoler le « nerf singulier » capable de le conduire au cœur de la « nature humaine »². Si Büchner marque un point tournant dans l'histoire littéraire, c'est qu'il accorde « la primauté au nerf » et fait « du corps l'ultime instance. 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 »³.

Büchner s'inscrit dans une tradition littéraire qui a utilisé l'autopsie à la fois comme mode de représentation et comme miroir désenchanté de la condition humaine. Dans « le corps ouvert, dans le crâne fracturé (par la violence) », il lisait en effet « 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 »⁴.

Mais la dissection est aussi une méthode pour transporter dans la littérature une qualité propre à la science empirique alors en train de s'affirmer : « une grammaire plus dure, un ton plus froid : l'outil adéquat pour l'intelligence amputée du cœur »⁵. L'effraction, la violence, la fracture sont les éléments d'une écriture qui cherche à montrer le nerf derrière l'action, l'affect derrière la mimique, le réflexe derrière l'acte de violence. L'objectif de Büchner n'est pas simplement de ramener l'âme au corps et le corps à la physiologie, mais de libérer le discours sur l'homme de tout idéalisme. Convaincu qu'aucun système préconçu ne peut rendre compte du monde, il délaisse les constructions utopiques et les perspectives unifiantes au profit de l'observation, de la description clinique, de la dissection. Dans la *Mort de Danton*, une célèbre réplique du héros souligne l'inanité de toute saisie métaphysique de la nature humaine : « Il faudrait s'ouvrir le crâne et s'extraire l'un l'autre

² Durs Grünbein, « Briser le corps » (1995), in *Galilée arpente l'enfer de Dante et n'en retient que les dimensions*, tr. fr. Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche, 1999, p. 81.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

les pensées des fibres du cerveau »⁶. 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. Ce projet ne laisse pas l'écriture intacte. Travaillée par le nerf, elle perd son ordre et sa cohérence. Comme le souligne Durs Grünbein, Büchner a montré sur quoi débouche la littérature lorsque le fait médical y fait son entrée : « conséquence – des fragments, des notations fiévreuses, des poèmes somatiques »⁷. La dissection est la force explosive qui fait éclater la forme, détruisant les vieilles structures langagières pour faire place aux nouvelles forces motrices du drame : le nerf, l'affect, le corps. Or ces forces sont des forces de dispersion qui morcellent l'action, brisent la ligne dramaturgique, la découpant en « stations » dont l'enchaînement ne se laisse pas ramener à un tout⁸. Dans *Woyzeck*, la fable serrée et strictement agencée ne parvient pas à contenir la force éruptive qui fait « ricocher » le sens de scène en scène, selon une logique qui n'est ni causale ni chronologique⁹. Rompant totalement avec les traditions rhétoriques du théâtre classique et romantique, *Woyzeck* est le paradigme d'une structure ouverte, faite d'une succession d'instantanés disruptifs qui apportent des éclairages divers, voire divergents, sur les processus représentés. Jouant de la variation et du contraste, le découpage en scènes discontinues exprime la perception qu'ont les personnages – en particulier Woyzeck – d'un monde en miettes dans lequel ils sont en déshérence. Donnant au drame sa structure parataxique, a-

⁶ Georg Büchner, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 104. « Wir müssten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerrén » (*Werke und Briefe*, Münchner Ausgabe, Karl Pörnbacher hrsg., DTV, p. 9)

⁷ Durs Grünbein, « Briser le corps », op. cit., p. 65.

⁸ La pièce a vraisemblablement été écrite à Strasbourg entre juillet et octobre 1836. Il n'est pas sûr que Büchner y ait apporté d'importantes modifications après son départ pour Zürich le 18 octobre. Les manuscrits retrouvés après sa mort en février 1837 ne correspondent pas à une version définitive. Les scènes y sont réunies en fonction de 4 phases de travail qui se complètent mais qui interfèrent également, il est donc impossible de donner une forme définitive à la pièce. La traduction utilisée ici est celle des *Œuvres complètes* (sous la direction de Bernard Lortholary et dans la traduction de Robert Simon, Paris, Seuil 1988), qui sont basées sur la *Kombinierte Werkfassung* (version composée de l'œuvre). Due à Henri Poschmann, cette version est un montage qui tente un équilibre entre la lettre des manuscrits et une structure possible suggérée par ces derniers. Le matériau brut, tel qu'il nous vient des manuscrits, a été publié 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). Les deux versions ont été utilisées tour à tour, en fonction des besoins de la démonstration. Selon Matthias Langhoff, qui a mis le drame en scène en 2002, les différents manuscrits doivent être considérés comme les « séquences différentes d'une seule histoire, qui veulent rester, à leur place respective, intentionnellement autonomes ». Une mise en scène fidèle devrait, selon lui, rétablir la visibilité, voire la lisibilité de l'inachèvement, en conformité avec le projet de Büchner qui « 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 ». Cité par Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Paris, Circé, 2002, p. 236.

⁹ Comme l'écrit 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 », Jean-Christophe Bailly, « Préface », Georg Büchner, *Woyzeck. Fragments complets*, op. cit., p. 11.

tectonique, il manifeste surtout le refus de toute totalité ou de toute finalité prédéterminées.

La dissonance fondatrice du théâtre de Büchner s'exprime aussi à travers la langue, dans la simplicité et la violence avec laquelle elle *présente* les choses, faisant voler en éclats l'allégorie et l'idéalisme pour que la « vie » entre sur scène, dans sa percutante nudité, sa vérité crue. Büchner fait exploser l'ordre de la représentation pour mettre en scène le désordre des pulsions, des pressentiments, des hallucinations, des signaux et des réflexes. Faisant parler le corps, il fait résonner chaque mot dans sa matérialité pour mettre en déroute la langue noble et le ton élevé, l'énoncé idéaliste en lesquels il ne croit plus. Caractérisée par son intensité et son émotion, la langue de Büchner est « une langue de la concaténation et de la vitesse du sens », qui « n'enjolive plus » car « elle est tout aussi déchirée et tendue nerveusement que la situation dont elle se dégage en titubant »¹⁰. Cette langue, qui a perdu son pouvoir métaphorique et allégorique, tâtonne à travers les mots pour retrouver la vérité du corps et des nerfs, sous les strates accumulées par des siècles de morale et d'idéologie.

Entre *Naturphilosophie* et médecine expérimentale : la critique de la téléologie

L'explosion de la forme et du langage ne relève pas seulement d'une approche esthétique, elle s'inscrit également dans une conception du vivant et une épistémologie que Büchner élabore au fur et à mesure de ses recherches en médecine et en biologie, recherches qui rejoignent ses préoccupations sur l'organisation sociale et le sens de l'histoire. Très tôt, Büchner a élaboré une vision anti-téléologique au carrefour de la politique, du théâtre et des sciences. Ainsi dans « Critique d'un essai sur le suicide » (1831), il écrit : « Cette pensée m'a 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 »¹¹. On est frappé par la parenté entre cet essai de jeunesse et l'étude *Sur les nerfs crâniens* où l'attitude téléologique est critiquée en termes précis :

C'est dans la finalité, l'effet, l'usage tiré de la disposition d'un organe qu'elle trouve la solution de l'énigme. L'individu n'est à ses yeux 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 [...] La méthode téléologique se meut 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.¹²

¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹¹ Georg Büchner, « Critique d'un essai sur le suicide », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 45.

¹² Georg Büchner, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 346-347.

Dans *Woyzeck*, la question de la téléologie révèle sa dimension politique dans la scène où un ivrogne, dans une parodie de sermon (« il prêche sur une table »), s'interroge sur le sens de l'existence : « Pourquoi l'homme existe-t-il ? », demande-t-il¹³. La réponse est une caricature des conceptions téléologiques répandues à l'époque dans les sciences naturelles, voulant que tout élément dans la nature agisse en fonction de buts qui lui sont assignés : « Mais en vérité, je vous le dis, de quoi auraient dû vivre le paysan, le tonnelier, le cordonnier, le médecin, si Dieu n'avait pas créé l'homme ? De quoi auraient dû vivre le tailleur s'il n'avait pas implanté chez l'homme le sentiment de la pudeur, de quoi le soldat, s'il ne l'avait pas pourvu du besoin de se tuer mutuellement ? »¹⁴. Ces questions sont un écho à peine voilé aux arguments avancés par 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. Transposée du domaine biologique au domaine politique et poussée à l'absurde, la conception téléologique suppose que le travail humain n'est pas là pour rendre possible la vie mais que s'il y a des hommes, au contraire, c'est pour donner du sens au travail. L'homme se trouve ainsi réduit à sa force de travail dans un monde qui a pour seule finalité la rentabilité économique. La téléologie devient un outil de légitimation de l'exploitation, au fondement de l'organisation sociale. C'est contre cette conception que Büchner s'élève dans sa leçon probatoire : « La nature n'agit pas selon des fins, elle ne s'épuise pas en une série indéfinie de fins conditionnées les unes par les autres ; elle est au contraire immédiatement suffisante à soi-même dans toutes ses manifestations »¹⁵.

Cette critique de la finalité est aussi liée à son parcours intellectuel. Alors qu'il étudiait les sciences de la nature à Strasbourg, Büchner a été confronté aux deux grands courants sur l'origine et le devenir des espèces qui s'opposaient à l'époque¹⁶ : d'un côté, l'école « fixiste », d'inspiration française, représentée notamment par Cuvier, qui professe que tout être organisé forme un ensemble homogène, niant la transmission possible de caractères spécifiques d'une espèce à une autre ; de l'autre côté, l'école analogique, évolutionniste, d'inspiration plutôt allemande mais qui rassemble aussi des scientifiques français comme Lamarck et Geoffroy St Hilaire, pour qui toute vie a une origine commune, à partir de laquelle les différentes espèces ont subi une évolution ; les organismes connaissent ainsi des mutations constantes, allant du plus simple vers le plus complexe¹⁷. Cette conception suppose l'existence d'un principe organique originel, un prototype, dont chaque espèce conserverait encore la trace, invisible à la seule analyse clinique. Côté allemand, l'un des principaux défenseurs des théories analogiques est Lorenz Oken qui fait partie de la commission chargée d'entendre le cours probatoire de Büchner à l'université de Zürich. Mais cette conception évolutionniste du vivant peut s'enorgueillir aussi du soutien de Carus, de Schelling, de Johannes Müller et de Goethe qui, dans ses fameux développements sur la

¹³ Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner*, op. cit., p. 261.

¹⁴ Georg Büchner, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 254.

¹⁵ *Ibid.*, p. 346.

¹⁶ Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner*, op. cit., p. 301.

¹⁷ La tonalité nationale que Goethe donne à la dispute entre St Hilaire (germanophile imprégné par la pensée allemande du développement) et Cuvier, se retrouve dans la thèse de Büchner et plus encore dans sa leçon probatoire à Zurich, où il distingue une méthode anglo-française, téléologique et une méthode allemande, génétique-philosophique, dans laquelle il se situe lui-même.

plante originelle (*Urpflanze*), réclame 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.

Dans sa thèse, Büchner se place sous la double bannière de la *Naturphilosophie* allemande (représentée par Goethe, Oken, Carus et surtout Johannes Müller) et de la tradition française, plus empiriste et analytique (représentée par Cuvier, Magendie, Serres, etc). La bipartition de sa thèse en une « Partie descriptive » et une « Partie philosophique » témoigne de sa volonté de concilier les deux écoles dont il a subi l'influence. Dans les premières lignes, il engage le débat avec la philosophie de la nature, évoquant 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 »¹⁸. Büchner s'inscrit ainsi dans la lignée de Goethe, dont la morphologie comparée 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. Reprenant la méthode comparative à son compte, Büchner s'en sert pour établir une série de rapprochements 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. La thèse se termine par une référence implicite à l'unité de plan qui avait été défendue par Geoffroy Saint-Hilaire, en qui Goethe voyait un « puissant allié » : « 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 ». L'idée d'une unité dans le schéma de construction des êtres vivants a été traduite en termes poétiques par Goethe dans sa *Métamorphose des Plantes*. La tâche qu'il assigne au naturaliste est de rechercher le Tout agissant dans chacun des organes, ceux-ci n'existant pas en fonction de leur finalité mais de leur origine. Or si Büchner ne met pas formellement en cause l'idée d'une loi originelle, il considère que celle-ci est inaccessible à l'entendement humain : chaque organe, chaque être, chaque individu est certes le produit d'une évolution mais il existe pour lui-même et non en fonction de buts extérieurs ; il serait donc 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. Büchner montre ainsi son attachement à la méthode empirique, attachée à la saisie des faits scientifiques à l'exclusion des faits philosophiques et préférant la description clinique, l'observation empirique du vivant à la saisie *par la pensée* d'un principe supérieur. 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 définitivement avec les figures prestigieuses de la génération précédente puisqu'il maintient l'idée de continuités de structure à l'intérieur du règne animal. Selon un témoin de l'époque, cette ambivalence refléterait l'hésitation de Büchner entre la médecine et le théâtre :

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.¹⁹

¹⁸ « Mémoire sur le système nerveux du barbeau (*Cyprinus Barbus* L.) », in Georg Büchner, *Œuvres complètes*, *op. cit.*.

¹⁹ Extrait d'une lettre de Gutzkow le 10 juin 1836. Cité par Jean-Pierre Lefebvre, « Présentations des écrits sur Descartes et sur Spinoza », in *ibid.*, p. 357.

Aux conceptions téléologiques répandues dans la médecine et la philosophie de son temps, Büchner substitue l'autopsie d'un monde morcelé où chaque partie, bien qu'organiquement liée au tout, existe pour elle-même et non en fonction de buts qui lui sont étrangers. Dans *Woyzeck*, il réaffirme qu'il n'existe pas de but sur Terre, que la mort est la seule certitude de la vie : « C'est pourquoi, ne doutez pas, oui, oui, c'est agréable et beau, mais tout ce qui est terrestre n'est que vanité, même l'argent tombe en décomposition... »²⁰. 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 souligne l'essentielle vulnérabilité de l'homme face à la mort.

Le « cas » Woyzeck

Woyzeck, on le sait, s'inspire de faits et de personnages réels. Le 2 juin 1821, Johann Christian Woyzeck avait assassiné à coups de couteau dans une rue de Leipzig sa maîtresse, Johanna Christiane Woost, la veuve d'un chirurgien, âgée de 47 ans. Après trois ans de procédure judiciaire, il est condamné à mort et décapité le 27 août 1824. Les autorités judiciaires avaient confié en août 1821 au Dr Johann Christian August Clarus le soin de juger de l'état psychique de l'accusé. Après s'être entretenu avec Woyzeck, ce dernier conclut à sa responsabilité mentale et conduit ainsi les juges à prononcer la condamnation à la peine capitale.

Le rapport de Clarus est la source principale de Büchner, qui fait une utilisation très précise et minutieuse des matériaux historiques, reproduisant parfois de manière littérale des passages entiers de l'expertise. Manière de rendre sa voix à celui qui, tout au long de la pièce, est présenté comme incapable de s'exprimer par le langage, d'accéder à la représentation. Cependant, la fidélité à la lettre du rapport n'empêche pas un écart profond au niveau du sens : transformant le discours d'expertise en mise en scène dramatique, Büchner procède à un montage qui, loin de faire émerger un sens déjà là, disjoint les différents éléments selon une structure parataxique qui a pour effet de problématiser les événements, de les soumettre à un éclairage critique. Ce montage fait apparaître Woyzeck comme un individu traqué, pris en tenaille entre les discours psychiatrique, militaire et médical qui exercent leur force de coercition sur son destin.

Contrairement à Clarus qui avait conclu à la responsabilité de Woyzeck, Büchner présente ce dernier comme gravement atteint physiquement et moralement. Il a des tremblements, son pouls est irrégulier, il voit sombre, perd ses cheveux, entend des voix, a des vertiges et des maux de tête. L'ordre de tuer lui semble dicté par des voix qui transforment les paroles de Marie en appel au meurtre. En accumulant les symptômes d'aberration mentale, en soulignant les vexations, humiliations et souffrances qu'il subit constamment, Büchner fait retomber la responsabilité sur les institutions d'Etat, l'armée et la science. Il montre qu'un crime social a précédé le crime passionnel et innocent son personnage : non pas en faisant de lui un fou irresponsable, mais en rejetant la responsabilité sur les agents sociaux de la modernité – institutions, disciplines, structures de savoir, représentants de l'ordre – qui l'empêchent de disposer librement de soi. C'est ce qui explique la dépersonnalisation des personnages dans la pièce ; plus que des individus, ce sont des types sociaux, les agents anonymes de l'ordre social : le Docteur, le Professeur,

²⁰ *Ibid.*, p. 254.

l’Huissier, le Capitaine. Le Docteur de Woyzeck est un savant grotesque et délirant, semblant tout droit sorti de la *Commedia del Arte*. Il incarne le type du scientifique froid et rationaliste en qui la force explosive de la science prend vie. Le Capitaine en effet l’associe au tonnerre tandis qu’il compare Woyzeck à l’éclair : « Ces gens me donnent le vertige, quelle rapidité [...] Le grand, c’est l’éclair et le petit le tonnerre. Ha ! ha ! ha ! l’un derrière l’autre. Je n’aime pas ça ! »²¹. Mais le Docteur lui-même semble conscient de cette force en lui, lorsqu’il annonce « une révolution dans la science. Je vais la faire exploser »²². Ainsi s’établit un lien implicite entre le meurtrier et le médecin, lien qui est souligné par l’image de Woyzeck courant « à travers le monde comme un rasoir ouvert »²³. L’image du rasoir préfigure le scalpel du médecin qui est lié métonymiquement au sabre du soldat, créant ainsi un lien implicite entre l’ordre médical et l’ordre militaire²⁴.

Or le rasoir est aussi l’outil du barbier qui, à la Renaissance, appartient à un corps organisé comme une confrérie de métier dont participe aussi le chirurgien : le barbier devient chirurgien grâce à une formation théorique minimale mais reste dans une position subalterne par rapport au médecin parce que, contrairement à lui, il exerce un art mécanique. Or dans la première version de la pièce, le personnage du Docteur n’apparaît pas encore, il est préfiguré par le barbier qui est aussi son prédécesseur dans l’ordre historique. Ainsi, la genèse de la pièce rend compte d’une évolution historique qui est celle de la médecine au XIX^e siècle, un métier alors en voie de professionnalisation dans un siècle que René Taton décrit précisément comme un « siècle d’explosions »²⁵. La vitesse de l’évolution scientifique est manifestée par la hâte du Docteur qui, comme Woyzeck, agit et pense dans une urgence qui n’est pas sans évoquer la précipitation caractéristique de l’idéologie du progrès²⁶. Passant sans arrêt d’une posture à une autre, d’un projet de recherche à un autre, d’un discours à un autre, le Docteur est un Protée aux mille visages à travers lequel Büchner figure le caractère mortifère de la médecine moderne. Empruntée à Goethe, l’image de Protée devient symbole de *vanitas* sous la plume de Büchner. Dans *Faust*, à l’inverse, Protée était une incarnation allégorique du principe de métamorphose, conçu comme le principe même de la vie, et comme détenteur du savoir sur la procréation

²¹ Georg Büchner, *Woyzeck, Fragments complets*, Scène 12, p. 252.

²² « *Ich sprengte sie in die Luft* ». Georg Büchner, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 249. Comme le fait remarquer Jean-Louis Besson (p. 251), si la précipitation du Docteur rappelle la fièvre de Woyzeck, elle est avant tout l’agitation d’un savant extravagant, « une gesticulation caricaturale qui est un commentaire sur l’accélération de l’histoire induite par le progrès. Il n’empêche que le Docteur, comme le Capitaine, appartient à une classe sociale où l’on peut prendre son temps alors que Woyzeck doit constamment courir après le temps pour accomplir les tâches de la journée. Son temps est le temps des pauvres, toujours trop bref pour gagner de quoi survivre ».

²³ Georg Büchner, *Woyzeck, Fragments complets*, scène 12, p. 251.

²⁴ La forme passive utilisée par le Capitaine – « *man schneidet sich an ihm* » – suggère que Woyzeck n’est pas acteur mais un simple instrument : Woyzeck ne coupe pas, on se coupe à son contact. Ainsi se trouve remise en question l’opposition coupable/victime (*Täter/Opfer*), qui est abandonnée au profit de constellations plus complexes où la victime de l’un apparaît comme le coupable de l’autre, dans une régression à l’infini. Derrière les individus, ce sont les institutions qui sont visées comme en témoigne leur réduction à de simples fonctions.

²⁵ René Taton, « Le Génie du XIX^e siècle », in *La Science contemporaine. Vol. 1. Le XIX^e siècle*, Paris, Quadrige/presses Universitaires de France, 1995 (1961), p. 1.

²⁶ Le potentiel destructeur du progrès (*Fort-schritt*) s’inscrit également dans les didascalies, qui usent de la rime et l’accumulation, pour créer un rythme en *staccato*. Ainsi le Docteur s’exprime « avec véhémence » (p. 249), il « Hurle » (p. 244), « s’avance droit sur lui » (p. 249), « il fait craquer ses doigts » (p. 249), « Secoue la tête, croise les mains dans le dos et fait les cent pas », « Va et vient dans la pièce » (« *tritt auf ihn los* », « *schießt ihm nach* »).

et la genèse de la vie²⁷. Dans le « laboratoire » de Büchner, Protée apparaît sous un jour très différent, celui d'un « triton » ou d'un « crapaud » qui menace de « crever » entre les mains du médecin²⁸. Si Goethe voyait dans la vie un processus dynamique, orienté vers le devenir permanent, le Docteur de Büchner fait planer sur la Nature l'ombre de la mort, comme le soulignent les surnoms que lui donne le Capitaine : « Clou de cercueil », « Drap mortuaire » ou encore « Pierre tombale »²⁹.

La violence de l'ordre médical s'exprime à travers la réification des corps, la transformation des individus – indépendamment de leur statut et de leur position hiérarchique – en objets d'observation et d'expérimentation. Ainsi, lorsque Woyzeck se tourne vers le Docteur pour lui exposer ses symptômes, il n'obtient aucune aide mais est traité comme un objet d'expérimentation pour les étudiants. En tant que maître du diagnostic et agent de la recherche expérimentale moderne, le Docteur possède un pouvoir supérieur à celui du Capitaine, dont la complicité est cependant soulignée par les marques de respect appuyées qu'ils se prodiguent mutuellement :

DOCTEUR. Je vous salue bien, très cher monsieur Queue de Cheval.

CAPITAINE. Moi de même, cher Monsieur Clou de Cercueil.³⁰

L'Homme-bête

Le potentiel destructeur du *progrès* (*Fort-schritt*) est souligné dans « La cour du professeur », une scène où les différents types et paradigmes scientifiques sont présentés en une sorte de raccourci historique. Büchner nous fait ainsi parcourir en accéléré le chemin qui a mené de la *Naturphilosophie* à la science expérimentale moderne, de la spéculation à l'observation clinique, des expériences sur les animaux aux expériences sur les hommes³¹.

Le professeur commence son exposé sur « la question importante de la relation du sujet à l'objet » en se situant dans le cadre conceptuel de la philosophie idéaliste puisqu'il évoque, en référence à Goethe, « l'auto-affirmation organique du divin »³². Pour passer ensuite sans transition à l'expérience empirique : « messieurs, si je jette ce chat par la fenêtre, comment cet être se comportera-t-il envers le *centrum gravitationis* et envers son

²⁷ En même temps, la figure de Protée peut être interprétée comme une image auto-réflexive : en recourant au mot latin pour désigner le « *Gestaltwandler* », le texte définit en effet sa propre méthode qui procède à la fois par analogie et par opposition aux sciences.

²⁸ « Dieu nous garde, qui va se mettre en colère contre un homme, contre un homme ! Si encore c'était un triton qui vous crevait entre les mains », dans la traduction de Robert Simon, Georg Büchner, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 149. Dans l'édition de l'Arche, il ne s'agit plus d'un triton mais d'un « crapaud ». Par contre, dans le texte original, Büchner parle bien d'un Protée : « Behüte wer wird sich über einen Menschen ärgern, ein Menschen ! Wenn es noch ein Proteus wäre, der einem krepirt ! ».

²⁹ Georg Büchner, *Woyzeck, Fragments complets*, Scène 2.7, p. 48.

³⁰ *Ibid.*, scène 3.9, p. 67.

³¹ Voir en particulier la scène 11 des *Œuvres complètes* (scènes 2.6 et 3.8 dans l'édition de l'Arche). En une seule et même scène, Woyzeck passe de la position du philosophe de la nature à celle de l'empiriste orienté vers le soma. Avec son projet de collection de spécimens animaux, le Docteur suit en effet les systèmes classificatoires du XVIII^e siècle, ceux de Buffon et de Linné : « M'a-t-il attrapé des grenouilles ? A-t-il des œufs de poisson ? Pas de polypes d'eau douce, pas d'Hydre, pas de Vestill Cratatella ? Qu'il ne me bouscule pas le microscope, j'ai ici la molaire gauche d'une infusoire. Je les fais sauter en l'air, tous ensemble. Woyzeck, pas d'œufs d'araignées, pas de crapauds ? » (Georg Büchner, *Woyzeck, Fragments complets*, scène 2.6, p. 46-47).

³² Georg Büchner, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 244.

propre instinct ? »³³. À cette question, c'est Woyzeck qui répond : « Monsieur le professeur, il mord »³⁴. La mise en scène rend visible le mouvement descendant qui va du « point de vue élevé » de la spéculation idéaliste aux « bas-fonds » de la recherche empirique, la didascalie indiquant que le professeur est en haut « à la mansarde » tandis que les étudiants sont « en bas », avec le Docteur, entourant le « cobaye » Woyzeck. Après la fuite du chat, le Docteur est passé sans transition à Woyzeck, l'autre « animal » à sa disposition pour mettre en évidence sur sa personne « les ponts de l'homme à l'animal »³⁵. Alors qu'il était l'aide du Professeur, Woyzeck est désormais dans la position du chat, dégradé au rang d'objet expérimental, de cobaye.

Passant de l'expérience sur l'animal à l'expérience sur l'homme, la médecine a fini par transformer l'homme en bête : « Animal, dois-je te remuer les oreilles, veux-tu faire comme le chat ? »³⁶, hurle le Docteur. Woyzeck est une « bête », à l'exemple de laquelle on peut montrer le comportement « animal » de l'homme. L'expérience avec le chat a le caractère d'une parabole : en tuant Marie, Woyzeck va réaliser la mise en garde du Docteur qui lui demandait : « veux-tu faire comme le chat ? ». De même que le chat mord Woyzeck, ce dernier va retourner son agressivité contre Marie au lieu de s'en prendre à ses véritables agresseurs.

Cette réduction de l'homme à la bête fait contrepoint à l'image du cheval « astronomique », dont les mérites sont vantés par le Bonimenteur à la scène 3 parce qu'il est capable, quant à lui, de se conduire en humain. Le cheval peut montrer par toutes sortes d'artifices qu'il n'est plus « un individu idiot-bête » (*viehdummes Individuum*) mais une « personne » : « Oui, ce n'est pas un individu bête, c'est une personne. Un être humain, un être humain animal et pourtant une bête, un animal »³⁷. S'il se conduit de manière sensée au début, le cheval pisse ensuite devant tout le monde, montrant que la bête n'a pas disparu en lui. Mais le forain, loin de le critiquer, le donne en modèle : « Voyez-vous, l'animal est encore de la nature, de la nature non corrompue ! Apprenez par son exemple »³⁸. À la fin de son discours, le forain présente le cheval comme une créature en mutation, « un être humain métamorphosé »³⁹ qui ne sait pas compter sur ses doigts, « pas exprimer » et « pas s'expliquer »⁴⁰. Or cela vaut aussi pour Woyzeck à qui il manque pour être un « homme » des mains et la parole. Le cheval, animal savant, trouve ainsi son prolongement en « l'homme animal », créature grotesque qui suit ses instincts et vend sa force de travail⁴¹.

Cette scène fait contrepoint au dialogue sur le libre-arbitre entre Woyzeck et le Docteur. Ce dernier lui reproche d'avoir « pissé dans la rue, pissé contre le mur comme un

³³ *Ibid.* Dans « La cour du Professeur », Büchner aurait parodié le pathos universitaire de l'un de ses professeurs à l'Université de Giessen, Wilbrand, qui tenait des propos confus sur la philosophie de la Nature.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner, op. cit.*, p. 287.

³⁶ Georg Büchner, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 245.

³⁷ *Ibid.*, p. 243.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 245.

⁴¹ La critique a rapproché ce passage d'une note prise par Büchner alors qu'il étudiait la philosophie de Descartes : « Les animaux ne sont rien d'autre que des machines sans âme, des automates. La raison essentielle pour laquelle on peut leur refuser une âme vient de ce qu'ils ne disposent pas du langage. Les animaux trouveraient des signes pour exprimer leur pensée s'ils avaient une âme ». Büchner semble contester le point de vue de Descartes dans la mesure où il montre un animal capable de raison (« Vous voyez, la raison, il peut compter et pourtant il ne compte pas sur ses doigts »). Voir sur la question Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner, op. cit.*, p. 258.

chien » au lieu d'avoir « uriné scientifiquement » à des fins expérimentales. Même la « vessie » est soumise au libre arbitre selon le Docteur qui ne reconnaît pas l'argument de la Nature évoqué par Woyzeck : « La nature vous prend, la nature vous prend ! La nature ! N'ai-je pas établi que le *musculus constrictor vesicae* est soumis à la volonté ? La nature ! Woyzeck, l'homme est libre ; en l'homme la nature se transfigure en liberté. Ne pas pouvoir retenir son urine ! »⁴². Malgré l'éducation et tous les interdits, Woyzeck ne peut retenir ses besoins naturels : il reste un être de nature, « une créature »⁴³. Car l'homme n'est pas *naturellement* « libre », « vertueux » et « responsable » comme le voudraient le Capitaine et le Docteur. La morale est l'apanage des privilégiés tandis que les déshérités comme Woyzeck appartiennent au monde de la nature.

Réprimer sa nature est finalement ce qui le rend malade. Woyzeck est l'une de ces « foutues bêtes » qui n'ont pas la parole, à qui la route de la représentation est coupée⁴⁴, à qui le dernier mot de l'histoire échappe toujours. Réduit par ceux qui l'entourent à l'état animal, il ne parvient pas à mettre en forme verbalement les idées qui l'assaillent, passe sa vie à obéir à des ordres, à respecter des consignes. Il est ce que l'armée a fait de lui, un pion interchangeable, un rouage de la machinerie militaire qui ne connaît que le vocabulaire lié à sa fonction dans la société. Comme le cheval, il ne peut reproduire que ce à quoi on l'a dressé, d'où le *leitmotiv* qu'il répète mécaniquement, même dans les situations les moins appropriées : « Oui, mon capitaine »⁴⁵. Il donne ainsi raison au bonimenteur qui présentait la gent militaire comme le degré le plus bas de l'espèce humaine : « Voyez les progrès de la civilisation. Tout progresse, un cheval, un singe, un oiseau des Canailleries ! Le singe est déjà soldat, ce n'est pas encore beaucoup, le degré inférieur de la race humaine ! »⁴⁶.

Dans l'espace où vit, erre et pense Woyzeck, « il n'y a pas d'Ordre »⁴⁷, seulement un désordre qui ne peut être porté au langage et qui prendra finalement « corps » dans son aliénation physique et mentale. Si l'Histoire, comme le dit Grünbein, est bien ce « temps intermédiaire, dans lequel le Dernier Animal rencontre le Premier Homme », alors Woyzeck y est le dernier animal⁴⁸.

Entre *psyche* et *soma* : de la médecine psychosomatique à la médecine légale

Au cœur de *Woyzeck*, se trouve la question de ce qui sépare être social et être naturel, du fossé entre la constitution psychique de l'individu et ce que la vie sociale exige de lui. Mais la pièce traite aussi des rapports entre le corps et l'esprit, des liens somatiques entre causes psychiques et effets physiques à une époque où, précisément, la méthode psychosomatique est en train de voir le jour.

La première apparition du mot « *psychich-somatisch* » est généralement attribuée à Johann Christian August Heinroth (1773-1843) dans son *Lehrbuch der Störungen des Seelenlebens oder der Seelenstörungen und ihrer Behandlung* (1818). Quelques années plus

⁴² Georg Büchner, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 248-249.

⁴³ Voir l'analyse de Jean-Louis Besson dans son ouvrage déjà cité, p. 258.

⁴⁴ Jean-Christophe Bailly, « Préface », Georg Büchner, *Woyzeck, Fragments complets*, op. cit., p. 14.

⁴⁵ Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner*, op. cit., p. 259.

⁴⁶ Georg Büchner, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 243.

⁴⁷ Georg Büchner, *Woyzeck, Fragments complets*, Scène 2.4, p. 44.

⁴⁸ Je reprends ici une formule de Durs Grünbein à propos de Danton : « Dans la nouvelle et cruelle lumière qui s'élève depuis le bas, l'histoire apparaît comme ce temps intermédiaire, dans lequel le Dernier Animal rencontre le Premier Homme. Lui-même (Danton) est ce Dernier Animal », « Briser le corps », op. cit., p. 67.

tard, en 1822, Friedrich Nasse annonce de manière beaucoup plus programmatique la naissance d'une nouvelle discipline, la « *Psycho-somatologie* » ou « *Psycho-Physiologie* », appelée à devenir la troisième partie de l'anthropologie⁴⁹. La nouvelle discipline doit en effet combler la lacune creusée par la séparation des anciennes facultés (l'âme revenant aux philosophes et le corps aux médecins) en adoptant la méthode expérimentale des disciplines modernes, la physiologie et la psychologie. Nasse se propose d'explorer les interactions fonctionnelles entre corps et âme, sans recourir à la traditionnelle métaphore spatiale de l'intérieur (l'âme) et de l'extérieur (le corps). Les métaphores qu'il emploie pour caractériser les relations entre corps et âme sont celles de la domination (*Herrschaft*) et de l'amour (*Liebe*). Ainsi le développement de la vie est-il décrit comme un processus de domination de l'âme sur le corps, une « éducation ». Ce modèle d'argumentation relie Nasse avec la future Psychophysique.

Dans son cours de philosophie, Büchner a esquissé les contours de ce nouveau domaine qui s'ouvre au-delà du dualisme cartésien de la *res cogitans* et de la *res extensa* : « Car nous faisons l'expérience en nous-mêmes de maintes choses qui ne renvoient ni au seul corps ni à la seule substance pensante mais qui proviennent de leur union intime, comme l'appétit, la faim, la soif ; les mouvements de l'âme qui ne résident pas seulement dans la pensée, comme la joie, la tristesse, l'amour ; finalement toutes les sensations comme la douleur, la démangeaison, la sensation de la lumière, des couleurs, des tons, des odeurs, etc. »⁵⁰. Si Büchner situe le monde des sensations au carrefour du corps et de l'esprit, s'il tente de cerner l'influence de l'âme sur le corps, son Docteur en revanche semble croire que les maladies mentales sont liées à la digestion, inversant ainsi le rapport entre le physique et le psychique. À une époque où Liebig venait de réaliser à Giessen la première synthèse de l'urée, il soumet Woyzeck – comme d'autres soldats de la garde grand-ducale à l'époque – à un régime à base de pois pour étudier la production d'urée en régime végétarien. À travers le personnage du Docteur, Büchner désavoue ironiquement la démarche d'expérimentation directe sur l'homme, en accord avec Johannes Müller (cité dans sa thèse) qui avait, dès 1824, recommandé la méthode fondée sur l'observation et mis en garde contre l'abus d'expériences hasardeuses en physiologie.

Mais surtout, il ranime un débat qui, à l'époque avait opposé deux courants de la médecine psychosomatique – les « Psychistes » (*Psychiker*) et les « Somatistes » (*Somatiker*) – dont l'antagonisme, s'il était avant tout théorique, eut néanmoins des répercussions dramatiques dans un domaine où il pouvait décider de la vie ou de la mort des patients : la psychiatrie légale (*Gerichtspsychiatrie*). Partageant une conception holiste de l'être humain, « psychistes » et « somatistes » se distinguent surtout par une différence d'accent dans les

⁴⁹ Si la future « Psychosomatik » est concernée par la totalité de la nature humaine, la 1^{ère} partie de l'anthropologie se penche sur l'histoire naturelle de l'homme tandis que la 2^{ème} se tourne vers la psychologie et la physiologie.

⁵⁰ « Doch erfahren wir in uns noch Manches, was sich weder auf den Körper, noch die denkende Substanz allein bezieht und aus der innigen Vereinigung von beiden entspringt, als Appetit, Hunger, Durst, Gemütsbewegungen, die nicht bloss im Denken bestehen, als die Bewegung zur Freude, Traurigkeit, Liebe, endlich alle Empfindungen, als des Schmerzes, Kitzels, des Lichts, der Farben, Töne, Gerüche, etc. » (II, 208). Ma traduction. Dans son travail scientifique, Büchner a tenté de cerner ces transitions entre corps et âme en étudiant les interactions entre les systèmes végétatif et animal ou en soulignant l'analogie entre les nerfs du cerveau et les nerfs spinaux. Dans le drame, ces transitions ne sont pas seulement représentées mais leur structuration historico-sociale est aussi exhibée. Voir sur la question l'ouvrage de Marion Schmaus, qui présente Büchner comme un précurseur de l'école psychosomatique et dont les analyses présentées ici s'inspirent largement : Marion Schmaus, *Psychosomatik, Literarische, philosophische und medizinische Geschichten zur Entstehung eines Diskurses (1778-1936)*, Niemeyer, 2009. Voir en particulier p. 169-171.

rapports entre âme et corps. Alors que les « psychistes » voient dans les troubles mentaux des maladies de l'âme, largement indépendantes du corps, les « somatistes » y voient le reflet d'anomalies corporelles : seul le corps et non l'âme peut tomber malade. Pour les « somatistes » ne comptent que la physiologie, les faits d'observation et les résultats tirés de l'anatomie pathologique. Les « psychistes », à l'inverse, refusent de considérer les symptômes physiques comme cause de la maladie mentale : ils ne sont pas l'origine mais la conséquence de la dépravation morale, la folie se définissant comme une « négation de la raison et de la morale ». C'est ce qui va amener la psychiatrie légale à élever le « récit de vie » au rang de méthode.

Pour Heinroth, chef de file des « psychistes », l'accès de folie se manifeste par une « panne » de la volonté et du libre-arbitre : les « fous » cessent d'être des êtres humains (la liberté étant l'apanage de l'humanité) pour devenir de simples machines ou des bêtes « agies » par leurs pulsions « animales », leurs instincts. Pour autant, on ne peut les déclarer irresponsables car la question de la responsabilité ne peut être posée à la nature animale. Elle ne peut être posée qu'à l'homme, ce qui implique que l'on dépasse le moment du crime (où le patient ne dispose pas de son libre-arbitre, ce qui l'exclut de l'humanité) pour envisager l'évolution de l'individu sur la longue durée, l'histoire de toute sa vie. Pour Heinroth, la psychiatrie légale n'a pas à juger d'actions isolées mais seulement d'états durables. Au nom de l'humanisation de la justice, il exige un accès à la totalité de l'existence individuelle, c'est-à-dire aux rapports entre dispositions mentales, morale, passions et états de santé, à partir desquels l'histoire de vie d'un prévenu est reconstruite. L'inculpé, dès lors, est moins jugé sur ses actes que sur ses prédispositions morales.

Heinroth est le premier à établir un pont entre maladie mentale et histoire de vie dans le contexte de la médecine scientifique. La maladie peut être « déduite » de la vie du patient, ce qui donne une importance cruciale aux récits de vie dans les rapports d'expertise médicale. La méthode génétique donne naissance à des biographies de « malades » ou de « coupables », qui sont en quelque sorte indépendantes du crime, puisqu'on recherche des signes *a priori* de la déviance dans les tempéraments, les vices, les tares morales, les dispositions. La levée des frontières entre les discours du juge et du psychiatre (Foucault) permet de mettre au jour l'« individu dangereux », sur la biographie duquel un réseau de causalités est tendu avant que ne soit rendu un jugement de « guérison-punition ».

La pièce de Büchner refuse, de manière subtile, cette forme de connaissance biographique, remettant ainsi en cause la logique de son propre matériel, l'expertise de Clarus, à laquelle elle oppose une contre-expertise. Ce que Büchner met en scène, ce n'est pas l'individu « dangereux », le type social du délinquant ou du fou, mais les mécanismes sociaux et épistémologiques par lesquels un individu est transformé en « cas ». Il ne relate pas une *histoire* de cas mais il évide cette forme de connaissance, transformant le « cas » Woyzeck en tableau critique de la science et de ses méthodes, de la profession médicale et de l'étiologie psychiatrique. Son « théâtre de l'anatomie »⁵¹ constitue ainsi une réponse à la médecine légale du début du XIX^e siècle : brisant la linéarité de « l'histoire de cas », il 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 »⁵².

⁵¹ Selon une expression de Durs Grünbein, « Briser le corps », *op. cit.*, p. 72.

⁵² *Ibid.*, p. 71.

CONCLUSION

Büchner porte sur scène ce qui en avait été exclu jusque là, à la fois « le misérable réel » et « la réelle misère »⁵³. Il réinsère l'existence sociale de l'homme dans la nature, montrant que les actes les plus simples s'inscrivent dans le cadre d'une sémiotique nature-culture continue. Ce gradualisme apparaît à travers un double processus de renaturalisation de la culture et de sémiotisation de la nature : d'un côté, il montre que même là où nous croyons avoir à faire à la nature, celle-ci est structurée par des processus sémiotiques ; ainsi, les besoins les plus élémentaires – « pisser », « éternuer », « manger » – sont appréhendés dans leurs implications morales, économiques, philosophiques et médicales. De l'autre, il fait du corps l'instance ultime, le point de rencontre des forces sociales et des forces biologiques, le point d'origine et de retour de tous les discours. Manière de montrer combien la Vie, dans ses manifestations les plus simples, est déterminée discursivement et combien elle est manipulable aux plans biologique, social et psychologique.

BIBLIOGRAPHIE

BESSION Jean-Louis, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Paris, Circé, 2002.

BÜCHNER Georg, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, sous la direction de Bernard Lortholary et dans la traduction de Bernard Simon, Paris, Seuil, 1998.

—, *Woyzeck, Fragments complets*, Jean-Christophe Bailly (éd.), tr. fr. de Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent, Paris, éditions de l'Arche, 1993.

GRÜNBEIN Durs, *Galilée arpente l'enfer de Dante et n'en retient que les dimensions*, tr. fr. Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche, 1999.

LEQUAN Mai (dir.), *Goethe et la Naturphilosophie*, préface de Bernard Bourgeois, Paris, Klincksieck, collection « Germanistique » 11, 2007.

SCHMAUS Marion, *Psychosomatik, Literarische, philosophische und medizinische Geschichten zur Entstehung eines Diskurses (1778-1936)*, Niemeyer, 2009.

TATON René, « Le Génie du XIX^e siècle », in *La Science contemporaine. Vol. I. Le XIX^e siècle*, Paris, Quadrige/presses Universitaires de France, 1995 (1961).

⁵³ *Ibid.*, p. 66.

