

TNS

**Théâtre
National
de Strasbourg**
École supérieure
d'art dramatique

DOSSIER PÉDAGOGIQUE



La Mort de Danton
de Georg Büchner
mise en scène de Jean-François Sivadier

au TNS du jeudi 17 novembre au samedi 3 décembre

Dossier réalisé au **Théâtre National de Bretagne**

Contact TNS
Patrick LardY
03 88 24 88 47
06 61 40 66 91
Public2@tns.fr

La Mort de Danton de Georg Büchner

traduction **Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil**
(Editions Théâtrales)

mise en scène **Jean-François Sivadier**

scénographie **Christian Tirole, Jean-François Sivadier**
costumes **Virginie Gervaise**
lumière **Ronan Cahoreau-Gallier, Philippe Berthomé**
assistante à la mise en scène **Véronique Timsit**

avec

Marc Bertin	<i>Simon</i>
Nicolas Bouchaud	<i>Georges Danton</i>
Stephen Butel	<i>Lacroix</i>
Marie Cariès	<i>Lucile (femme de Camille Desmoulins) / Chaumette</i>
Sarah Chaumette	<i>Marion / Payne</i>
Charlotte Clamens	<i>Julie (femme de Danton) / Mercier</i>
Vincent Guédon	<i>Camille Desmoulins</i>
Frédérique Loliée	<i>Femme de Simon / St-Just</i>
Christophe Ratandra	<i>Legendre</i>
Jean-François Sivadier	<i>Robespierre</i>
Rachid Zanouda	<i>Philippeau</i>

Production

Théâtre National de Bretagne - Rennes / Théâtre Nanterre-Amandiers
Festival d'Avignon / MC2 - Maison de la Culture de Grenoble
avec le soutien de l'**ADAMI** et la **Région Ile de France**

Georg Büchner est né le 17 octobre 1813 à Goddelau, près de Darmstadt.

Il n'a pas encore dix-sept ans quand éclate la Révolution Française de juillet 1830. Le contrecoup de ces journées de juillet, de l'insurrection belge et du soulèvement des Polonais contre les Russes en novembre se fait sentir dans plusieurs villes d'Allemagne, et le lycée de Darmstadt acquiert la réputation justifiée d'être "une école préparatoire aux associations et menées illicites "...

A l'automne 1831 sa famille l'envoie à Strasbourg pour y suivre des études scientifiques. Il y rencontre sa fiancée Wilhelmine Jaeglé et fréquente les cercles de républicains libéraux français et allemands alors tolérés dans la ville.

En 1833 il est de retour dans sa province, à Gießen où il étouffe ; il y poursuit ses activités politiques et participe à un mouvement dirigé contre le pouvoir tyrannique des Princes.

Au début de l'année 1834 il rédige un pamphlet "pédagogique" destiné aux paysans pauvres de la Hesse : *Le Messager hessois*, tiré à 1500 exemplaires au mois d'août 1834. Il espère que la prise de conscience que son pamphlet suscitera servira de fondement à l'insurrection contre l'archaïsme du pouvoir dans les petits duchés allemands... Mais le mouvement est jugulé avant même que son texte ne soit vraiment diffusé. Dès l'automne la répression sévit, ses amis sont arrêtés, et lui-même, doit finalement se réfugier à Darmstadt, chez ses parents, pour échapper aux recherches de la police.

Il a vingt-deux ans.

C'est dans la semi-clandestinité qu'il écrit *La Mort de Danton*.

Au mois de mars 1835, à la suite d'une dénonciation, il doit s'enfuir à Strasbourg (il passe la frontière et se fait enregistrer comme sommelier sous le nom de Jacques Lutzius). Il envoie le manuscrit de la pièce à la revue *Phoenix* dirigée par son ami et aîné Gutzkow juste avant son départ pour la France.

A Strasbourg il retrouve sa fiancée et poursuit ses études, il se prépare à intégrer la Faculté de Zurich alors seule susceptible de l'accepter comme professeur étant donné ses antécédents politiques. Gutzkow lui procure du travail en lui commandant les traductions de *Lucrece Borgia* et *Marie Tudor* de Victor Hugo ; il écrit *Lenz*, un récit, et *Léonce et Léna*, une comédie. Il commence la rédaction de son second drame, *Woyzeck*, qui restera inachevé.

"je suis à présent complètement plongé dans l'étude des sciences naturelles et de la philosophie, et m'apprête à me rendre à Zurich pour y donner des conférences sur les systèmes philosophiques des Allemands depuis Descartes et Spinoza. En outre je m'occupe à faire se tuer ou s'épouser sur le papier quelques créatures humaines, et je prie le bon Dieu de me donner un éditeur naïf et un vaste public avec aussi peu de goût que possible. On a besoin de courage pour s'attaquer à beaucoup de choses en ce bas monde, même pour devenir maître de conférences de philosophie." lettre à son frère Wilhelm datée du 2 septembre 1836.

Il part pour Zurich en octobre 1836 où il est promu professeur à la Faculté de philosophie, il a alors vingt-trois ans.

Quelques mois plus tard, le 19 février 1837, il meurt du typhus. Aucune de ses pièces n'a été jouée de son vivant.

En opposition à l'idéalisme alors dominant dans le théâtre allemand, Büchner écarte de ses personnages la fonction de "héros". *"Cet idéalisme est le mépris le plus abject qui soit de la nature humaine."* écrit-il dans *Lenz*.

La Mort de Danton ne montre pas le grand théâtre de la Révolution Française. Mais, dans ses coulisses, la crise d'identité que traversent ses acteurs. La révolution est comme Saturne elle dévore ses propres enfants. Le 5 avril 1794, Robespierre envoie Danton et ses partisans à la guillotine avant d'y être conduit lui-même quatre mois plus tard.

Büchner ne s'intéresse pas à l'Histoire mais à l'homme dans l'Histoire, pas au conflit entre Danton et Robespierre, mais au conflit de chacun avec lui-même. Quand la pièce commence, les mots ont commencé à remplacer les actes, la Révolution n'est plus que l'ombre d'elle-même. Le jeune médecin, scientifique, philosophe Büchner ausculte les nerfs, le cerveau, la pensée et le corps épuisé de ces enfants de la Révolution, qui s'interrogeant sur sa métamorphose en viennent à s'interroger sur eux-mêmes.

En profond désaccord sur la manière de poursuivre le combat dans lequel ils se sont engagés ensemble et qui les a révélés à eux-mêmes, les personnages se tendent les uns aux autres des miroirs, s'arrachent leurs masques et s'abîment dans la conscience de ne pouvoir maîtriser l'Histoire, d'être les jouets de sa mécanique implacable.

Büchner ne délivre aucun message, aucune leçon, mais dans une langue d'une vitalité inouïe, travaille à une autopsie de la Révolution. Et surtout, comme Danton dénonce la "vertu" de Robespierre, Büchner dénonce l'idéalisme de Schiller, invente un théâtre neuf, expérimental, scientifique, fragmenté. Il déconstruit la notion de "personnage" et met en scène Danton, un antihéros qui contribue au désordre en prenant le centre pour dire qu'il n'agira plus. La pièce commence comme une fresque historique, s'achève en poème lyrique et se révèle être un véritable manifeste sur l'art en tant qu'acte de résistance au temps.

Condamnés dès le début de la pièce (ne serait-ce que par le titre), Danton et ses camarades tour à tour terrifiés et exaltés devant la mort, ne font plus que s'écrire, se penser, se perdre dans un délire poétique, philosophique, amoureux. Dans leur prison, ils sont comme des acteurs auxquels on a demandé de quitter le plateau et qui se saoulent de poésie avant de sortir, ivres de la grande scène de l'Histoire.

Jean-François Sivadier

Cette pièce met en scène les grandes figures de la Révolution (Danton, St-Just, Robespierre, Desmoulins, Héroult de Séchelles, Philippeaux...), à travers l'histoire de la mort de Danton. Mais bien plus qu'une chronique historique, cette présentation de la Révolution nous présente avant tout les traits de caractère de ces personnalités, ainsi que leurs idéaux voir leur fanatisme. Ainsi George Büchner nous montre avec cet autre éclairage comment la rigueur de l'un (Robespierre), l'intransigeance d'un autre (Saint Just) amènent à la terreur, à l'absolutisme, et comment le refus de tout compromis fait sombrer l'idéal révolutionnaire dans la folie meurtrière propre à tout fanatisme. La pièce est écrite en 1835, et pourtant elle fait déjà preuve d'une distanciation par rapport aux événements qui rend l'oeuvre particulièrement intéressante.

Présentation de Gérard Raulet pour La Mort de Danton aux éditions Théâtrales.

Le pessimisme de l'art n'est pas contre-révolutionnaire. Il sert d'avertissement contre la « bonne conscience » de la praxis radicale : comme si tous les problèmes que l'art évoque, tous les maux qu'il dénonce pouvaient être réglés à travers la lutte des classes. Ce pessimisme pénètre même les œuvres qui thématisent et promeuvent ouvertement la révolution : La Mort de Danton en est un exemple classique.

HERBERT MARCUSE, *La Dimension esthétique*. 1977.

Danton dans un salon, entouré de quelques-uns de ses partisans et de dames ; on parle et on joue aux cartes. La conversation mondaine n'en porte pas moins sur la révolution, associant le libertinisme à la philosophie. Selon Camille, « le divin Épicure et la Vénus aux belles fesses remplacent saint Marat et saint Chalier au portail de la République ». Ce qui compte ici, dans la présentation des dantonistes et de leurs « convictions », c'est moins la fidélité aux sources que le lieu et l'atmosphère ; ce n'est certes pas un hasard si à Thiers et aux autres histoires de la révolution utilisées par Büchner se substituent des échos littéraires parmi lesquels on reconnaît tantôt le *Lorenzaccio* de Musset, tantôt le *Werther* de Goethe, et surtout, à deux reprises au moins, l'unique comédie de Büchner, née un peu plus d'un an après *La Mort de Danton : Léonce et Lena*, dans laquelle les affaires d'État d'un royaume de fantaisie deviennent le songe d'une nuit d'été de marionnettes humaines. *Léonce* est, en un sens, le reflet, romantique et ironique, de *Danton*. A mi-chemin entre le libertinage et le mal du siècle, les propos de salon des dantonistes utilisent ce même thème romantique hérité de Shakespeare : la vie est rêve, la réalité apparence, l'existence jeu et hasard. « Notre vie à tous, dit Barbe-Bleue dans la pièce de Tieck, *Ritter Blaubart*, n'est au bout du compte qu'un ridicule spectacle de marionnettes. Nous-mêmes sommes illusionnés. » « Nous sommes constamment sur le théâtre », dit de même Danton (II, 1). *La Mort de Danton* reprend cependant à nouveaux frais la question du sens de l'histoire et de la vie ; la mise en question de l'esthétisation romantique que de la vie sonne véritablement la « fin de l'ère esthétique ».

Au gré des figures du tarot, les personnages du drame historique bien réel et les personnages du jeu de cartes s'identifient. L'exclamation de l'une des dames - « Perdu! » - ponctue tout autant le jeu qu'elle répond en contrepoint, à la méditation de Danton sur la paix du tombeau. D'emblée, tout est

«joué ». Les dantonistes sont dépassés par l'histoire, ils appartiennent à cette bonne société conspuée par le peuple (I, 2) et par les jacobins (I, 3) et dont Büchner estimait, dans une lettre à sa famille en février 1834, que sa seule existence est une insulte à l'humanité : le peuple condamnera Danton, parce qu'il « *a de beaux habits* » (III, 10). Ils veulent arrêter la Révolution, mais l'Histoire est une machine qui échappe à leur pouvoir. Pour ce qui est de lui, Danton a déjà renoncé à combattre : il n'agit que comme un automate obéissant aux injonctions de sa « *nature* » (I, 1), qu'il ne maîtrise pas plus que le mécanisme de l'histoire ; aussi mystérieuses l'une que l'autre, la réalité extérieure et la nature humaine privent l'action de tout sens : quand le moment l'impose, on agit, « *sans doute, mais pour passer le temps, comme on joue aux échecs* » (Hérault, I, 1).

La première scène, bien plus qu'elle ne situe le contexte historique et présente le camp des dantonistes, définit la perspective philosophique, imprime sa marque au contenu historique et prédétermine le déroulement dramatique. *La Mort de Danton* est avant tout la traduction d'une crise du savoir ; l'étude de la Révolution est motivée par cette crise et par les échecs pratiques du « *révolutionnaire* » .

Le genre dramatique, enfin, doit rompre avec la tragédie et le drame historique pour épouser l'expression de cette crise de la raison et de la pratique historique.../...

.../...La Mort de Danton doit être comprise comme la traduction d'une crise majeure de la foi dans le pouvoir de la Raison de transformer le monde et de régir le cours de l'histoire universelle. A la fin du dernier dialogue philosophique des condamnés Hérault prenant le bras de Camille évoque lyriquement l'effondrement d'un monde.. « *Réjouis-toi, Camille, nous allons avoir une belle nuit. Les nuages sont dans le ciel apaisé du crépuscule, comme un Olympe qui s'éteint, peuplé de figures de dieux qui s'effacent et s'évanouissent* » (IV,5). C'est la fin d'une vision du monde obéissant à des principes transcendants, la fin de l'Ordre auquel devait se soumettre le héros tragique : c'est le crépuscule des idoles, ruait aussi l'aurore d'un monde sans dieux et sans Idées - au-delà des Grands Récits.

GÉRARD RAULET- *La Mort de Danton*, Éditions Théâtrales.

Quelques repères chronologiques

Source : Histoire et Dictionnaire de la Révolution Française par J.Thulard, J.F Fayard, A.Fierro ed Bouquins)

1789

5 mai : Ouverture des Etats-Généraux à Versailles.
17 juin : Le Tiers-Etat se proclame Assemblée Nationale.
20 juin : Serment du jeu de Paume.
14 juillet : Prise de la Bastille.
04 août : Abolition du régime féodal et des privilèges.
26 août : Déclaration des droits de l'homme et du citoyen.
5-6 octobre : Marche des Parisiennes sur Versailles.
2 novembre : Les biens du clergé sont confisqués.

1790

19 juin : Abolition de la noblesse héréditaire.
12 juillet : Constitution civile du clergé.
14 juillet : Fête nationale de la Fédération.

1791

10 mars : Pie VI condamne la Constitution civile du clergé.
20-21 juin : Fuite du roi à Varennes.
17 juillet : La garde nationale parisienne tire sur les manifestants du Champ-de-Mars.
27 août : Déclaration de Pillnitz : l'empereur d'Allemagne et le roi de Prusse promettent aux émigrés l'appui de leurs armes contre la France.
01 septembre : Première séance de l'Assemblée nationale législative

1792

20 avril : Déclaration de guerre au « roi de Bohême et de Hongrie ».
20 juin : Emeute populaire, invasion des Tuileries par une foule qui réclame le retrait des Veto.
11 juillet 1792 : L'Assemblée proclame « la Patrie en danger », les sans-culottes se mobilisent et les Bataillons Volontaires marchent vers les frontières.
10 août : La monarchie est renversée.
02-07 septembre : Massacres de septembre. Plusieurs centaines d'égorgeurs envahissent toutes les grandes prisons comblées à Paris et en province. La boucherie dure jusqu'au 07 septembre. Les autorités justifient ces massacres notamment Danton, ministre de la Justice responsable des prisons.
20 septembre : Victoire de Valmy.
21 septembre : Première séance de la Convention et abolition de la royauté.

1793

21 janvier : Louis XVI est guillotiné.
06 avril : Le Comité de défense générale se transforme en Comité de salut public
31 mai-02 juin : Chute des Girondins.
24 juin : Constitution de l'An I.
04-05 septembre : La Terreur est mise à l'ordre du jour
17 septembre : Loi sur les suspects.
31 octobre : Arrestation et exécution de certains Girondins

1794

4 février : Abolition de l'esclavage (16 pluviôse an II).

24 mars : Robespierre utilise les Indulgents (Dantonistes) pour abattre les Hébertistes, guillotines (4 germinal an II).

5 avril : Robespierre accuse ensuite les Dantonistes d'être des agents de l'étranger et les conduit à l'échafaud (15 germinal an II).

10 juin : Loi qui renforce le régime de la « Grande Terreur » (22 prairial an II)

26 juin : Victoire de Fleurus (8 messidor an II).

27 juillet : Défaite de Robespierre (guillotiné le 10 thermidor an II).

Club des Jacobins : du nom du couvent où il s'installe en octobre 1789, cette société des amis de la Constitution, formé au départ de 200 députés compte en juillet 1790, 1200 membres dont Robespierre, La Fayette...et plus de 1000 sociétés provinciales affiliées. Le club des Jacobins eut un rôle déterminant dans la préparation des journées insurrectionnelles des 20 juin et 10 août 1792 et fut maître de l'appareil étatique de juin 1793 jusqu'à l'éviction de Robespierre (27 juillet 1794).

Club des Cordeliers : du nom du couvent où il s'installe, s'ouvre en avril 1790. Situé à gauche du club des Jacobins, animé au départ par Danton et Marat cette Société des amis des droits de l'homme et du citoyen (300 à 400 membres) joue un rôle fondamental dans l'organisation de l'agitation à Paris. Dominé par Hébert, après la mort de Marat, qui adopte une position ultra-révolutionnaire.

Les Hébertistes : nom sous lequel on désigna les partisans d'Hébert, substitut du procureur de la Commune. Ce dernier reprit, à la chute des Enragés, l'essentiel de leurs revendications, jugées extrémistes par Robespierre. Les Hébertistes montèrent sur l'échafaud, le 24 mars 1794.

Les Indulgents (Dantonistes) : Lors de son retour à la Convention, en novembre 1793, Danton souhaite une politique de clémence et de retour à une vie normale, l'abrogation de la loi des suspects et la création d'un comité de clémence. Robespierre les utilise pour abattre les hébertistes, puis les fait guillotiner 12 jours plus tard. Les Montagnards : nom donné à l'origine par dérision par des journalistes aux extrémistes de la Législative (120 députés) siégeant en haut de l'Assemblée (Robespierre, Marat, Danton, Desmoulins, St Just, ...). Ils éliminèrent les Girondins grâce à l'insurrection de la Commune de Paris.

Les Girondins : (150 députés ; certains chefs sont issus de la Gironde), alliés de Robespierre contre la monarchie. Après les massacres de septembre, ils veulent lutter contre la dictature parisienne, ils quittent les Jacobins, veulent éviter la mort du roi et en appellent au peuple ; leurs principaux chefs sont guillotines le 31 octobre 1793. La terreur s'applique alors aux Girondins

BIOGRAPHIE DES PERSONNAGES PRINCIPAUX DE LA MORT DE DANTON

Georges jacques DANTON



Né à Arcis-sur-Aube, le 26 Octobre 1759, guillotiné à Paris le 5 avril 1794. Clerc chez un procureur à Paris en 1780, puis avocat en 1789, Danton adhère avec enthousiasme au mouvement révolutionnaire. Orateur puissant et écouté du club des Cordeliers, il s'attaque fréquemment et vivement à la Commune et au maire Bailly, prend la défense de Marat, le 22 janvier 1790, lui permettant de s'enfuir. Décrété lui-même d'arrestation pour cela en mars, il échappe à la prison grâce à son élection comme membre de la Commune provisoire. Il se distingue ensuite par sa défense des Suisses révoltés de Nancy, attaque vivement, au club des Jacobins, La Fayette et les modérés en 1790-1791. Tenu pour un des organisateurs de la pétition antimonarchique du Champ-de-Mars et pour responsable du massacre qui s'ensuit, le 17 juillet 1791, Danton est à nouveau menacé d'arrestation et doit se réfugier au mois d'août en Angleterre. Englobé dans l'amnistie votée par la Constituante lors de sa séparation ; depuis janvier administrateur du département de Paris, il est élu second substitut du procureur de la Commune, le 6 décembre 1791. Son rôle auprès du maire Pétion et du procureur Manuel est essentiel. Quoiqu'il n'ait pris aucune part à la journée du 20 juin, convaincu qu'il fallait en finir avec la monarchie, il est le principal artisan de l'insurrection du 10 août 1792, fait arrêter Mandat, commandant en chef de la garde nationale, obtient la déchéance du roi et est nommé ministre de la Justice. Il s'adjoit Camille Desmoulin et Fabre d'Églantine, fait entrer au comité judiciaire de son ministère Barère, Collot d'Herbois, Paré et Robespierre. Ne voulant pas être le subordonné de son rival, Robespierre refuse et en garde une blessure d'amour-propre qui va coûter cher à Danton. Dominant le ministère de sa personnalité, Danton intervient dans les affaires de son collègue Servan de la Guerre. Seul Montagnard dans un gouvernement de tendance girondine, il aurait souhaité accélérer le cours de la justice et faire tomber quelques têtes pour apaiser la soif de sang du peuple parisien, mais n'en a pas le temps. Après avoir proclamé à la Législative qu'il y avait trente mille traîtres dans le pays, il laisse faire les massacres dans les prisons au début de septembre. A Grandpré, inspecteur des prisons, qui lui dit son inquiétude, il répond : « Je me fous bien des prisonniers ; qu'ils deviennent ce qu'ils pourront ! » Et il ajoute, toujours ce même 2 septembre 1792, s'adressant à Prudhomme « Le peuple veut se faire justice lui-même de tous les mauvais sujets qui sont dans les prisons. » Le 3 septembre, quand on lui apprend les premières exécutions sommaires, il déclare : « Cette exécution était nécessaire pour apaiser le peuple de Paris... C'est un sacrifice indispensable ; d'ailleurs le peuple ne se trompe pas... *Vox populi, vox Dei*, c'est l'adage le plus vrai, le plus républicain que je connaisse. » Elu à la Convention, Danton donne sa démission de ministre après

avoir annoncé la victoire de Valmy. Dans cette assemblée où s'opposent, dès l'ouverture de la session, Girondins et Montagnards, il se veut un conciliateur. Les Girondins demandant une garde départementale pour protéger la représentation nationale des violences de la tourbe parisienne, Danton proclame : « Quant à moi, je n'appartiens pas à Paris ; je suis né dans un département vers lequel je tourne toujours mes regards avec un sentiment de plaisir ; mais aucun de nous n'appartient à tel ou tel département : il appartient à la France entière. » A la suite de son intervention, la Convention décrète la République française « une et indivisible ». Il défend Marat que les Girondins dénoncent, mais ajoute en conclusion : « Je déclare à la Convention nationale, je déclare à la République entière que je n'aime pas l'individu Marat, J'ai fait l'expérience de son tempérament : il est non seulement volcanique et acariâtre, mais insociable. Après un tel aveu, qu'il me soit permis de dire que je suis sans parti et sans faction, que ma pensée m'appartient, que je suis décidé à mourir plutôt que d'être la cause d'un déchirement dans la République. » De décembre 1792 à février 1793, Danton est principalement en Belgique pour organiser le pays conquis par Dumouriez. Il n'apparaît à la Convention que pour voter la mort du roi. Son indulgence pour Dumouriez lui est vivement reprochée et laisse des stigmates après le passage de ce dernier à l'ennemi. Les Girondins prennent, par la voix de Lasource, Danton, Marat, Hébert pour cibles de leurs attaques. Arrêté le 25 mai 1793, Hébert est libéré le 29 sur intervention de Danton. Le 31 mai, la Commune exige l'arrestation de vingt-deux Girondins. Le 2 juin, c'est la fin de la Gironde. Du 6 avril au 10 juillet 1793, Danton appartient au Comité de salut public où il s'occupe plus particulièrement, avec Barère, des Affaires étrangères. Contre Robespierre, il est d'avis de rechercher la paix. On l'accuse d'avoir reçu, à l'occasion de tractations avec l'ennemi, des subsides de l'étranger. Les échecs en Vendée, l'insuccès de la diplomatie secrète empêchent sa réélection, le 10 juillet. Très actif à la Convention qu'il préside du 25 juillet au 8 août, il fait voter la levée en masse. Souffrant, il va se reposer à Arcis-sur-Aube du 12 octobre au 21 novembre. Profitant de son absence, Robespierre s'acharne à ruiner son prestige. Prévenu et revenu en hâte, Danton s'en prend aux mascarades anti-religieuses de Hébert et de Chaumette, propose des mesures de clémence. Après une apparence de réconciliation avec Robespierre, le 3 décembre, aux Jacobins, les attaques contre lui reprennent de plus belle. Camille Desmoulins ayant entrepris dans *Le Vieux Cordelier*, à l'instigation de Danton, une campagne antiterroriste, Robespierre décide d'en finir, maintenant qu'il est débarrassé sur sa gauche des hébertistes. Prévenu, Danton, insouciant, s'exclame : « Ils n'oseront pas. » Comme on le presse de fuir, il a la fameuse réplique : « On n'emporte pas la patrie à la semelle de ses souliers. » Sur un rapport aussi stupide que truqué de l'exécuteur désigné par Robespierre, Saint-Just, Danton est arrêté le 30 mars 1794 en compagnie de Lacroix, Camille Desmoulins et Philippeaux. Le procès est bien connu. La tonitruante voix de Danton ébranle un tribunal révolutionnaire pourtant à la botte de « l'Incorruptible » et Saint-Just doit faire voter en hâte un décret portant que tout prévenu de conspiration qui insulterait à la justice nationale serait mis hors des débats. Ainsi le procès peut-il s'achever hors de la présence des accusés. La fin courageuse de Danton sur l'échafaud a été racontée dans bien des livres. Caractère, personnalité exceptionnelle, Danton a été réhabilité à la fin du XIX^e siècle par des historiens comme Bougeart, Robnet, Aulard, puis Mathiez, élève et ennemi juré d'Aulard, s'est fait un devoir d'élever une statue à Robespierre en rabaissant avec la minutie d'un maniaque tous les actes de Danton, traquant, à travers les comptes, les opérations financières de ce dernier pour établir qu'il était corrompu, vénal, vendu à l'étranger. La destruction de « l'idole pourrie » devait permettre son remplacement par le fanatisme incarné de l'« Incorruptible ».

Camille DESMOULINS



Né à Guise, Aisne, le 2 mars 1760, guillotiné à Paris, le 5 avril 1794. Avocat à Paris en 1785, bègue et sans clientèle, mais de tempérament très sociable, Desmoulins passe davantage de temps dans les cafés qu'au tribunal. Le 12 juillet 1789, au Palais-Royal, sa langue se délie : monté sur une table, il raconte à la foule que le renvoi de Necker est le prélude au massacre des patriotes. Le 14, il est parmi les « vainqueurs » de la Bastille. Ses brochures, *La France libre* et *Discours de la lanterne aux Parisiens*, témoignent d'un talent littéraire très supérieur à celui des autres libellistes de l'époque. Le 28 novembre 1789, il lance *Les Révolutions de France et de Brabant*, journal qui connaît un grand succès et lui apporte enfin une certaine aisance financière après des années de misère. Desmoulins devient bien vite le pamphlétaire le plus redouté de la cour. Membre du club des Cordeliers, il devient l'ami de Fabre d'Églantine, de Legendre et de Danton. Il semblerait avoir joué un rôle dans la journée insurrectionnelle du 10 août 1792. Après la victoire de la Commune, il est nommé par Danton secrétaire général du ministère de la Justice. Député de Paris à la convention, il siège à la Montagne. Journaliste, il a été lu par toute la France, député, plus personne ne l'écoute. On ne le prend pas au sérieux. « Un enfant gâté », dit de lui Robespierre. « Il avait beaucoup d'esprit et trop d'imagination pour avoir du bon sens », estime Barère. Il vote la mort du roi et s'attaque à Brissot et aux Girondins. Il est effaré de la conséquence de ses actes et assiste consterné au procès des chefs de la Gironde. Desmoulins décide alors de revenir au métier qui lui a réussi et lance *Le Vieux Cordelier*. Il n'en sort que sept numéros. Attaquant d'abord, avec la bénédiction de Robespierre, les hébertistes et les « exagérés à moustache », il se classe très vite parmi les « indulgents », prônant la paix et la concorde, parlant d'un comité de Clémence. Il écrit, par exemple « Non, la liberté descendue du ciel, ce n'est point une nymphe de l'Opéra, ce n'est point un bonnet rouge, une chemise sale ou des haillons. La liberté, c'est le bonheur, c'est la raison... Ouvrez les prisons à ces deux cent mille citoyens que vous appelez suspects... Vous voulez exterminer tous vos ennemis par la guillotine ? Mais y eut-il jamais plus grande folie ? » Il est arrêté sur un rapport établi d'après les notes de Robespierre par l'inévitable Saint-Just. Desmoulins note : « J'ai mis Saint-Just dans un numéro rieur et il me met dans un rapport guillotineur, où il n'y a pas un mot de vrai à mon égard. » Il est condamné et exécuté avec Danton. Type de journaliste moderne, doué d'un réel talent d'écriture, Desmoulins a trop tard compris que la Révolution n'était pas une comédie.

Maximilien Marie Isidore de ROBESPIERRE



Né à Arras, le 6 mai 1758, mort à Paris le 10 thermidor 1794. La figure la plus mystérieuse de la Révolution. En fut-il l'âme, comme l'affirme dès 1820 Guillaume Lallement, suivi par Laurent de l'Ardèche en 1828, Laponneraye en 1832, Ernest Hamel en 1865 et enfin Albert Mathiez, fondateur à la Sorbonne de la Société des études robespierristes? A Sainte-Hélène, Napoléon prétendait devant Las Cases qu'il avait vu des lettres de Robespierre à son frère où il dénonçait les excès de la Terreur et il faisait état de confidences de Cambacérès prétendant que le procès de Robespierre n'avait pas eu lieu car on avait étouffé sa voix au moment où il entendait mettre fin à la Terreur.

Pour d'autres au contraire qui lui opposent, tel Aulard, la figure de Danton, il ne fut qu'un monstre sanguinaire, imbu de lui-même, imprégné de Rousseau, bref un fanatique imbécile. Le cinéma ne l'a pas gâté, du *Napoléon* d'Abel Gance au *Danton* de Wajda. Les Thermidoriens donnèrent le signal de l'hallali contre Robespierre : que l'on relise *les Mémoires* de Barras.

Qui fut au juste Robespierre? Fils d'un avocat au conseil d'Artois, ayant perdu sa mère et son père, parti en Amérique, il fut élevé par sa grand-mère et deux tantes. Après le collège d'Arras, il est envoyé à Paris, à Louis-le-Grand où il a pour condisciple Desmoulins et Fréron. Il aurait, comme meilleur élève de rhétorique, harangué Louis XVI lors de sa visite au collège. Il étudie le droit et occupe une charge d'avocat dans sa ville natale d'Arras. Il écrit alors beaucoup, participant aux concours organisés par les différentes académies et y développant les idées de Rousseau. Ses opinions avancées le font remarquer et lui valent d'être élu par le tiers état de l'Artois aux états généraux. Mauvais orateur (« la chandelle d'Arras », dit-on de lui), il s'impose pourtant à la Constituante par sa force de persuasion (« il ira loin car il croit tout ce qu'il dit », aurait déclaré Mirabeau), il parle au moins trente fois dans les six derniers mois de 1789 ; en 1790, il prononce 80 discours environ, en 1791, plus de soixante, sans compter ses interventions au club des Jacobins dont il devient le principal animateur. Il se prononce en particulier contre la distinction entre citoyens actifs et citoyens passifs, notamment à propos du droit de pétition : « Je défendrai surtout les plus pauvres. Plus un homme est malheureux et faible, plus il a besoin du droit de pétition. Et c'est aux faibles, c'est aux malheureux que vous l'ôteriez ! » C'est aussi lui qui propose « Les membres de l'assemblée actuelle ne pourront être réélus à la prochaine législature. »

Lors de l'évasion du roi il avait demandé qu'il fût interrogé dans les mêmes formes que les autres citoyens puis avait critiqué le dogme de l'inviolabilité du monarque.

Après la séparation de la Constituante, il avait été porté en triomphe, ainsi que Pétion, par les manifestants. Accusateur public auprès du Tribunal criminel de Paris jusqu'en avril 1792, il conservait une grande influence au club des Jacobins. A l'inverse des Girondins, il était hostile à la guerre, craignant « de faire de l'armée, une fois formée, un appui libérateur pour Louis XVI ». En août 1792, il devint membre de la commune insurrectionnelle mais garda une attitude un peu trop prudente lors des massacres de Septembre.

Le 5 septembre 1792 il était élu député de Paris à la Convention, le 1^{er} sur 24 par 338 voix sur 525 votants. D'emblée il fut attaqué par les Girondins qui l'accusèrent d'aspirer à la dictature. Il fit alors bloc avec Danton et Marat pour repousser ces assauts et devint ainsi l'un des chefs de la Montagne. Il se prononça pour la mort, sans sursis ni appel, lors du procès de Louis XVI : « La clémence qui compose avec la tyrannie est barbare. » Adversaire acharné des Girondins, il fut leur principal accusateur, le 31 mai. A Vergniaud qui le pressait de conclure, il lançait « Oui, je vais conclure, et contre vous ! Ma conclusion c'est le décret d'accusation contre les complices de Dumouriez, contre tous ceux qui ont été désignés par les pétitionnaires. » Débarrassé de la Gironde, entré au Comité de salut public, Robespierre dut encore compter avec Danton, son rival en popularité, et Hébert, qui avait pris la succession de Marat et pouvait s'appuyer, outre son journal, sur le club des Cordeliers et sur la Commune de Paris. Il frappa les hébertistes avec l'appui de Danton en mars 1794, puis se retourna

contre Danton et les indulgents, à leur tour arrêtés et guillotins. Quelle fut son attitude exacte au sein du Comité de salut public? A-t-il hésité avant d'envoyer à l'échafaud son ami Desmoulins? N'a-t-il cédé qu'aux instances de Billaud-Varennes ?

Reste qu'après la chute des factions, il se trouve membre du Comité de salut public, maître du club des Jacobins et de la Commune de Paris qu'il a fait épurer au profit de ses partisans. Il peut alors développer ses idées sur la religion en faisant décréter la reconnaissance par la Convention de l'Être suprême et de l'immortalité de l'âme. Par ailleurs il dégagait sa théorie du gouvernement révolutionnaire : un gouvernement fondé sur la Terreur mais dont le frein doit être la vertu.

La fête de l'Être suprême marqua son apogée. Une coalition se forma contre lui : elle regroupait les membres du Comité de salut public en désaccord avec lui (Billaud-Varenne, Collot d'Herbois, Carnot), ceux du Comité de sûreté générale, qu'avait irrités la formation au Comité de salut public d'un bureau de police, Cambon et le comité des Finances, et les envoyés en mission brusquement rappelés afin de « moraliser » la Terreur (Fouché, Barras, Tallien). Le 8 thermidor, Robespierre, que la maladie ou l'agacement avaient tenu éloigné du Comité de salut public, se décidait à attaquer, par un grand discours à la Convention, tous les corrompus qui, selon lui, discréditaient la Révolution. Mais si, dans un premier mouvement, la Convention vota l'impression du discours, elle revint sur son vote, après avoir entendu Vadier, l'inventeur de l'affaire Catherine Théot qui visait à ridiculiser l'Incorruptible, Cambon, Amar... Robespierre se consola en se faisant acclamer le soir au club des Jacobins. Pendant la nuit des conciliabules eurent lieu entre les deux comités et entre les Montagnards et la Plaine. Le 9 thermidor, Robespierre ne put parler à la Convention. Il fut décrété d'accusation ainsi que Saint-Just, Couthon Lebas et son frère. Rien n'était perdu pour lui : comment réagirait le Tribunal révolutionnaire ? Mais en faisant libérer par la force Robespierre et en l'entraînant à l'Hôtel de Ville, la municipalité parisienne précipitait l'Incorruptible dans l'illégalité. L'impéritie d'Hanriot ne permit guère d'organiser la défense et les forces fidèles à la Convention envahirent l'Hôtel de Ville. Robespierre eut la mâchoire fracassée par un coup de feu tiré par le gendarme Merda, à moins qu'il n'ait essayé de se suicider. Une simple reconnaissance d'identité devant le Tribunal révolutionnaire suffit pour faire envoyer Robespierre et ses partisans à l'échafaud le 10 thermidor (28 juillet).

Louis SAINT-JUST



Né en 1767, guillotiné en 1794. Archange de la Terreur ou monstre sanguinaire ? Théoricien politique lucide ou auteur ridicule de projets qui en restaient à Sparte quand on entrait dans l'ère industrielle ? « Une lampe dans un tombeau », disait Barrès. Figure pleine de contradictions dont la mystique de la guillotine nous répugne mais dont la mort en pleine jeunesse émeut. Fils d'un cultivateur qui fut fait chevalier de Saint-Louis en raison des services rendus dans l'armée, Saint-Just naît le 25 août 1767 à Decize. Il fait ses études chez les oratoriens de Soissons et son droit à Reims. Sa jeunesse sera orageuse il aurait dérobé des objets précieux à sa mère ; il écrit un poème érotique, *L'Organt*, plein de scènes de bestialité et de viols. Il séjourne à Paris au début de la Révolution, puis rejoint Blérancourt en Picardie où sa famille s'est établie en 1777. Il y prend des positions avancées lieutenant-colonel de la garde nationale en 1789, il participe à la fête de la Fédération l'année suivante et aurait escorté la voiture du roi au retour de Varennes, Élu à la Législative, il doit renoncer faute d'avoir l'âge requis. Un an plus tard, le collège électoral de Soissons l'envoie à la Convention. Ses opinions tranchées font sensation dans une assemblée où la nuance n'est pourtant pas la règle. Avant le procès de Louis XVI, il s'exclame : « On ne peut point régner innocemment. Tout roi est un rebelle et un usurpateur. » Il joue un rôle important dans la lutte contre les Girondins, puis, après son entrée au Comité de salut public, contre Danton et les Indulgents. Il ne pardonnait pas les railleries de Desmoulins. Il fait l'apologie du gouvernement révolutionnaire : « Il est impossible que les lois révolutionnaires soient exécutées si le gouvernement lui-même n'est constitué révolutionnairement. » Il dénonce les pesanteurs bureaucratiques : « Les lois sont révolutionnaires ; ceux qui les exécutent ne le sont pas ».

Le théoricien fut médiocre. *Les Institutions républicaine* sont encombrées de considérations vertueuses où l'on prône un régime végétarien pour les enfants, où « celui qui ne croit pas à l'amitié ou qui n'a point d'ami doit être banni ». Les filles ne pourront paraître en public sans leurs parents « tant qu'elles seront adolescentes et vierges ». Il va de soi que « les époux qui n'ont point eu d'enfants pendant les sept premières années de leur union et qui n'en ont point adopté sont séparés par la loi ». On pourrait multiplier les citations de Saint-Just qui évoquent Monsieur Prudhomme plus qu'un homme des lumières.

En revanche Saint-Just fit preuve de plus de réalisme dans ses missions. Du 16 octobre 1793 au 4 janvier 1794, il est à l'armée du Rhin où il rétablit la discipline, nomme un nouveau commandant en chef et délivre Landau. A la fin du mois de janvier il est dans le Nord et revient à Paris le 9 février 1794. Il repartit à l'armée du Nord le 28 avril. Il fut rappelé par Robespierre Était-il en désaccord avec Robespierre ? Il ne put lire le discours qu'il avait préparé lors de la séance du 9 thermidor et se laissa arrêter sans résistance. A l'Hôtel de Ville il paraît frappé d'atonie. Lassitude ? Dégoût devant les querelles internes de la Montagne ? Il emporte son secret sur l'échafaud le 10 thermidor. Il avait écrit dans une sorte de testament

« Je méprise la poussière qui me compose et qui vous parle ; on pourra la persécuter et faire mourir cette poussière ! Mais je défie qu'on m'arrache cette vie indépendante que je me suis donnée dans les siècles et dans les cieux. »

Jacques René HÉBERT



Né à Alençon, le 15 novembre 1757, guillotiné à Paris, le 24 mars 1794. G. Walter a bien mis en évidence les deux personnages qu'il y avait en Hébert : d'une part un homme politique de médiocre envergure, membre de la Commune et orateur des clubs des Jacobins et des Cordeliers, d'autre part un journaliste d'une rare vulgarité qui a su « être lu de pauvres bougres... ».

Sur sa vulgarité, Hébert s'est lui-même expliqué, déclarant qu'« il faut jurer avec ceux qui jurent » et ajoutant « Tous ceux qui aiment la franchise et la probité ne s'effarouchent pas des « bougres » et des « foutres » dont je larde, par-ci et par-là, mes joies et mes colères. » « Homère de l'ordure », selon l'historien de la langue française Ferdinand Brunot, Hébert est avant tout le rédacteur *du Père Duchesne*. Pour le reste, on le voit signer la pétition du club des Cordeliers au Champ-de-Mars, le 17 juillet 1791 ; la section Bonne-Nouvelle l'envoie la représenter à la Commune insurrectionnelle du 10 août 1792. Il est élu substitut du procureur de la Commune, Chaumette, et se montre un des adversaires les plus violents des Girondins. Ces derniers obtiennent son arrestation, le 24 mai 1793, mais les menaces de la municipalité et des sections obligent la convention à ordonner sa libération, le 27. Le 31, la riposte vient et les Girondins sont proscrits. Un parti se constitue autour d'Hébert avec Chaumette, Cloots, Momoro Ronsin, Rossignol, Vincent notamment. Reprenant à son compte une partie du programme social des Enragés, Hébert pousse le peuple à envahir la Convention, le 4 septembre 1793, pour réclamer du pain. Sous son impulsion sont votées les lois des suspects, le 17 septembre, et du maximum le 29 septembre. La politique de déchristianisation est encouragée par lui et il favorise l'institution du culte de la Raison. Il s'en prend sur sa gauche à ses concurrents « enragés » sur sa droite aux dantonistes « indulgents » servant ainsi la politique de Robespierre. Lorsque, au début de mars 1794, il lance un appel à l'insurrection, dénonce aux Cordeliers le « modérantisme » de « l'Incorruptible » ce dernier décide de se débarrasser de lui. Dans la nuit du 13 au 14 mars, sur un rapport de Saint-Just, la Convention décide l'arrestation d'Hébert et de ses partisans. Ils sont jugés une semaine plus tard et guillotinés. Avec la disparition d'Hébert, Robespierre n'a plus d'adversaires sur sa gauche, mais les foules parisiennes n'ont plus de meneur et Hanriot et Coffinhal n'auront pas l'influence nécessaire pour les mobiliser et sauver « l'Incorruptible » le 10 thermidor. En faisant périr Hébert, Robespierre se condamne.

HÉBERTISTES.

C'est le nom sous lequel on désigna les partisans d'Hébert. Ce dernier reprit, à la chute des Enragés, l'essentiel de leurs revendications, jugées extrémistes par Robespierre. Aussi ce dernier fit-il dénoncer la « faction hébertiste » par Saint-Just, le 24 ventôse an III (15 mars 1794), les chargeant de complot contre la Convention et les accusant de conspiration, au profit de puissances étrangères et ennemies. Le Comité de salut public fit arrêter le lendemain les principaux meneurs : Hébert, bien sûr, substitut du procureur de la Commune, Ronsin, commandant de l'armée révolutionnaire parisienne, Vincent, employé au ministère de la Guerre, Momoro, administrateur du département, Ducroquet, commissaire de section, de Kock, banquier hollan-dais, Leclerc, Percira, Anacharsis Cloots, Desfieux, Dubuisson, Proly... Le 17 mars, Billaud-Varenne vint au club des Jacobins charger de tous les péchés les hébertistes, qualifiés d'anarchistes et personne n'osa protester. Le procès commença le 21 mars et fut expédié. Tous condamnés à mort, sauf le médecin Laboureau, les hébertistes, au nombre de dix-huit, montèrent sur l'échafaud, le 24 mars 1794

Bernard Dort, Un théâtre au présent – Notes sur le temps

Camille : Vite, Danton, nous n'avons pas de temps à perdre.

Danton (s'habille) : Mais le temps nous perd.

La mort de Danton II-1ⁱ

Le présent est le temps du théâtre. Tout s'y passe et s'y joue dans l'instant même. Mais ce présent est soit une reprise du passé et une mise en place de l'avenir, soit une durée circulaire qui, brassant ensemble passé et avenir, ouvre sur l'éternitéⁱⁱ. Le théâtre de Büchner refuse toute échappatoire et toute transcendance : il s'en tient obstinément au présent. C'est ce qui en fait la singularité et le constitue, depuis plus de cent cinquante ans, en cas-limite : le présent y est nu.

La principale affaire des personnages büchnériens, c'est le temps. Danton, Léonce, Woyzeck (et le Capitaine) partagent la même condition : ils sont aux prises avec le temps. Ils ne peuvent le vivre dans sa continuité, comme une histoire qui aurait un début et une fin et dont ils feraient sens. Ils ne peuvent pas non plus l'arrêter, l'annuler : « crier pour que, d'épouvante, tout s'arrête, tout se fige et que plus rien ne bouge » (Lucile dans *La mort de Danton*, IV-8). Les horloges ne cesseront jamais de battre – sauf dans la fiction d'un éternel présent que décrète Léonce au terme de sa comédie : « En fait, je sais bien ce que tu veux, nous faisons détruire toutes les horloges, nous interdisons tous les calendriers et nous ne comptons plus les heures et les mois que sur l'horloge des fleurs, selon la floraison et la fructification. » (*Léonce et Léna*, III-3). Mais ce n'est là qu'une solution de théâtre : la scène büchnérienne ne l'admet qu'à titre de parodie.

Lorsque, dans un geste testamentaire, Woyzeck décline son état-civil, il précise bien : « J'ai aujourd'hui trente ans, sept mois et douze jours », et ajoute même : « né le jour de l'Annonciation » (p. 35). Il n'y manque que l'essentiel : la mention de l'année de sa naissance. Il a compté les jours et les mois, il a oublié la date fondatrice. Avant d'assassiner Marie, il l'interroge sur le temps :

Woyzeck : Sais-tu combien cela fait au juste, Marie ?

Marie : Deux ans à la Pentecôte.

Woyzeck : Sais-tu combien cela durera encore ? [p. 38].

On peut y voir une menace, l'annonce indirecte du meurtre. Je crois que cela serait une erreur. Woyzeck est incapable d'anticiper l'avenir. Tout, pour lui, se décide au présent – dans le présent le plus étroit. Et sa vie, dont nous ne connaissons pas vraiment le terme (Woyzeck meurt-il noyé, comme c'était le cas dans les premières éditions de la pièce, ou survit-il, promis à un hypothétique procès, selon les choix textuels plus récents ?... impossible d'en trancher), n'est qu'une succession d'instantanés qu'il peut sans doute comptabiliser mais non maîtriser, comme si quelque chose, toujours, lui faisait défaut. Peut-être, précisément, cette date fondatrice : celle de son inscription dans l'histoire, celle où le temps pour lui a commencé.

Des horloges peuplent la tête des personnages büchnériens. Et chacun d'en compter les battements, de dresser le constat des heures, des minutes...

Le Capitaine : Qu'il y réfléchisse Woyzeck, Il a encore trente bonnes années à vivre, trente années ! ce qui fait trois cent soixante mois, et des jours, des heures, des minutes ! » [p. 22]

Léonce : Si je t'aime encore cinq mille ans et sept mois, est-ce que ça te suffit ? (I-3)

Ces minutes, ces heures et ces jours, cette accumulation d'instantanés, tout cela fait sans doute un « énorme temps », (Woyzeck p. 22). Mais ce temps n'est pas le temps : il n'a ni cohérence ni continuité, il hésite entre l'instant et l'éternité. On ne peut ni en sortir (c'est le rêve de Léonce et de Léna, c'est aussi le vœu explicite de Rosetta : « Je préférerais que mes pieds me mènent hors du temps », I-3), ni le vivre paisiblement : il faut « s'occuper, Woyzeck, s'occuper ! » – or chaque instant vire à l'éternité et inversement : « éternel, c'est éternel, éternellement (...) ; mais maintenant voilà que ce n'est plus éternel et c'est bel et bien un instant, oui, un instant. » (p. 23)

L'éternité et l'instant se contaminent mutuellement. Entre eux, de l'un à l'autre, il n'y a plus de place pour le temps : il n'existe plus que *du* temps – un horrible mélange de secondes et de siècles. On n'aura jamais « le temps de s'aimer » car ou le temps nous prendra notre amour ou l'amour nous prendra le temps (cf. le dialogue de Léonce et de Rosetta, 1-3).

Le conte de la Grand-Mère où Matthias Langhoff voit un « poteau indicateur dans le fragment Woyzeck »ⁱⁱⁱ ne dit pas autre chose. « Tout est mort », il n'y a « plus personne au monde », il ne reste plus qu'« un pauvre enfant ». Celui-ci parcourt terre et ciel, il explore le monde et le temps, et ne

trouve rien. Quand il revient sur la terre, celle-ci n'est « plus qu'un pot renversé » et il est toujours « tout seul ». Alors, il n'a plus qu'à s'asseoir là (mais où ?) et à pleurer. « Et il est toujours assis là et il est toujours seul. » (p. 57). Après l'« énorme temps » de ce vain voyage, l'éternité et l'instant ne font plus qu'un, mais ils s'annulent au lieu de s'additionner ou de se fondre. Le « pauvre enfant » en est réduit au présent : un présent vide, béant.

Jean-Louis Besson remarque^{iv} que, dans *La mort de Danton*, Büchner a pris soin de dater précisément les moments de l'action mais qu'il a réduit la durée de celle-ci, la limitant à cinq jours (quatre selon d'autres commentateurs pour lesquels chaque acte correspondrait à un jour) au lieu de sept dans les livres d'histoire et notamment dans *l'Histoire de la Révolution française* de Thiers. Cela pourrait relever d'un procédé dramaturgique classique^v : le resserrement de l'action dans le temps dramatique (quatre ou cinq, jours, sinon la "journée" de règle pour les classiques français). Or c'est le contraire qui a lieu : loin de conférer une continuité à l'action, ce découpage strict et ramassé en accentue le morcellement. « Chaque instant est donné pour lui-même. »^{vi}. C'est le présent que privilégie ainsi Büchner, la répétition et le ressassement, non le déroulement du temps.

Et ce présent constitue non seulement une donnée, une condition de l'action, mais un objet de celle-ci, une matière à réflexion et à interrogation. Le temps fait question. Peut-être est-il même toute la question.

Les héros (si l'on peut dire...) büchnériens sont donc condamnés à ne vivre, à ne saisir qu'une succession d'instant. Parfois, ils font de cette situation un choix. C'est le cas de Danton : « Il y a en moi un sentiment de pérennité qui me dit, demain sera comme aujourd'hui, et après-demain, et au-delà tout sera toujours pareil. » (II-4). Le temps serait mis hors-jeu : le présent pourrait accéder à l'éternité. La vocation traditionnelle du théâtre, celle, selon Aristote, d'être « supérieur à l'histoire », s'en trouverait satisfaite. Mais il est trop tard. Une autre machine à faire du temps est entrée en action : la Terreur. Elle a échappé aux hommes qui l'ont instituée. La guillotine coupe mécaniquement les têtes : celles de Danton et de ses amis, bien sûr, et aussi, très vite après, celles de Robespierre et de Saint-Just... Entre l'instant et le temps, il n'y a rien.

Léonce, lui, remplace le temps par l'espace : il traverse « une douzaine de principautés, une demi-douzaine de Grands-duchés ainsi que quelques royaumes, et cela dans la plus grande précipitation en une demi-journée, et pourquoi ? » (II-1). Sans doute va-t-il, ce faisant, rencontrer Léna, mais ce sera comme en un « rêve ». Seule, la mort pourrait donner à cette rencontre la consistance d'un événement : « Tout mon être est dans cet instant. Meurs à présent. » (II-4). Léonce et Léna meurent en effet, mais sans mourir : ils deviennent leurs propres marionnettes. C'est leur façon de faire de l'instant l'éternité et d'échapper au temps à défaut de le maîtriser (quitte, une fois promus roi et reine, à décréter la destruction de « toutes les horloges »).

Quant à Woyzeck, il ne saurait, lui, se satisfaire d'une solution abstraite (la guillotine) ou imaginaire (l'accession de marionnettes au pouvoir absolu). Il ne cesse de se confronter au présent dans sa plus brûlante intensité – qu'il s'agisse de l'instant-Apocalypse où ciel et terre communiquent dans le feu et le vacarme des trompettes, en plein silence de la « rase campagne », ou de l'instant ordinaire et passager où il subvient aux innombrables tâches de sa vie quotidienne, l'une chassant l'autre... Woyzeck ne s'arrête pas de courir. Sans doute ne parvient-il même pas à mourir. Mais sa course sans fin ne fait ni un itinéraire ni une durée : elle est, comme celle du « pauvre enfant » du conte de la Grand-mère, une course pour rien – à cette différence près que Woyzeck ne pourra, lui, mettre un terme, revenir quelque part, ne fût-ce que sur « un pot renversé » et demeurer « assis là ».

Qu'on ne s'y trompe pas : le présent n'est pas une fatalité, un destin qui pèserait sur les personnages de Büchner. Ou une condition vécue qui n'exclut pas la possibilité d'autres temporalités. Il est leur existence même. La matière dont ils se nourrissent. Leur dimension exclusive. Et le théâtre de Büchner n'est que le théâtre de ce présent là : il l'expose sans remède.

N'est-ce pas un truisme ? Le théâtre, nous l'avons dit, se joue, par définition, au présent. Toutefois, ce qui se déroule devant nous, ce qui s'y rejoue ou pré-joue (ou s'y prévoit), c'est non seulement le présent. mais encore le passé comme le futur – parfois, plus hasardeusement, l'éternité. Or, récusant le passé comme le futur, le présent büchnérien redouble et radicalise le présent dramatique habituel. D'où son caractère vertigineux : il ne connaît ni fond ni terme. Il est un tourment infini. La mort elle-même ne saurait le conclure : celle de Woyzeck est douteuse, peu probable en tout cas ; celle de Danton, si elle est certaine, ne ferme pas l'œuvre, qui se prolonge dans le cri dément de Lucile : « Vive le roi ! » (auquel fait écho le non moins dérisoire « Au nom de la République » du Citoyen de la patrouille qui « entoure et emmène » Lucile). A l'issue de leur voyage, Léonce et Léna ont, en quelque sorte, la mort derrière eux. Ce présent-là ne connaît pas de repentir.

D'où, aussi, l'irréductible singularité de la dramaturgie büchnérienne que Matthias Langhoff qualifie justement de « dramaturgie sans causalité »^{vii}. Nécessité et contingence ne sont pas séparables. Elle est, en effet dominée par le déroulement du temps, par l'implacable succession des minutes, des heures et des jours. Mais chacune de ces minutes est séparée de la précédente et aucune ne saurait annoncer celle qui suivra. Le présent y annule tout passé et rend vain tout avenir. Cette « dramaturgie sans causalité » repose sur le déroulement d'instantanés également pleins et également creux. Elle est étrangère à la fois au drame et à l'épopée, tout en participant de l'une et de l'autre.

D'où, enfin, le caractère *fragmentaire* du théâtre de Büchner. Et pas seulement de *Woyzeck*, texte lacunaire et inachevé, formé de la superposition, nécessaire et improbable, de plusieurs strates d'écriture, mais par là-même exemplaire de la dramaturgie büchnérienne. *La mort de Danton* n'est pas moins fragmentaire. Certes, elle restitue une totalité historique et le fait, nous l'avons souligné, selon un découpage classique et ostensiblement rigoureux. Mais c'est pour mieux en détruire la cohérence. Ici, pas de rencontre au sommet (celle de Danton et de Robespierre tourne court), pas de gradation qui culminerait dans un « climax » tragique ou une délibération décisive. Le procès de Danton hante l'action mais ne prend pour ainsi dire jamais corps : c'est à la sauvette et en l'absence des accusés que tombe le verdict ; de plus, nous n'y assistons pas. Reste le face à face d'un pur mécanisme, celui de la Terreur, et de l'existence immédiate, en *fragments*, de Danton et des siens (sans oublier celle, répétitive et discontinue, d'un peuple placé sous le signe du théâtre). La totalité historique vécue vole en éclats.

Il en va pareillement dans *Léonce et Léna* : d'un côté la continuité d'un processus d'éducation, le voyage en Italie faite duquel un Allemand, qui plus est un écrivain (cf. Goethe), ne saurait s'accomplir ; de l'autre, le morcellement de quelques « stations » où la répétition et la mort menacent. Jusqu'à la métamorphose finale qui est comme l'envers de l'accession à l'âge adulte : la transformation de Léonce et de Léna en marionnettes, leur réduction au mouvement même du temps – « car demain, en toute tranquillité et quiétude on reprend tout de zéro et on recommence la plaisanterie ». (III-3)

Appliquons à Büchner ce que lui-même écrivait de Lenz : « Mais ce n'étaient là que des instants : il se relevait ensuite, lucide, calme et ferme ; comme s'il n'avait vu passer qu'un jeu d'ombres : il ne se souvenait plus de rien. »^{viii}

Le présent büchnérien est sans exemple. Il est le plus formidable défi qu'on ait jamais adressé au théâtre.

In *Théâtre/Public n°98*, Théâtre de Gennevilliers, 2^e semestre 1991, pp 36-38

ⁱ Les citations de *La mort de Danton* et de *Léonce et Léna* (traductions de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, sont extraites des *Œuvres complètes, Inédits et lettres* de Georg Büchner, édition publiée sous la direction de Bernard Lortholary, éditions du Seuil, Paris 1988. J'en indique l'acte et la scène. Celles de *Woyzeck* proviennent de ma traduction de la pièce publiée dans la troisième livraison de *Références*, TNS 83/84, au Théâtre National de Strasbourg. Etant donné l'incertitude du découpage de *Woyzeck* en tableaux, je me borne à mentionner la page de cette publication où figure le texte cité.

ⁱⁱ Cf. mon étude : "Du passé dans le présent ou le diamant et le jade" dans le *Cahier de l'Herne : Opéra, théâtre : une mémoire imaginaire*, sous la direction de Georges Banu, Paris, 1990. Pp. 22-38.

ⁱⁱⁱ Langhoff Matthias : « A propos du *Woyzeck* de Büchner. Désir d'un théâtre de l'asocial », dans *Références* n° 3, TNS 83/84, op. cit. p. 53.

^{iv} Dans sa thèse de doctorat : *Les Sources de Georg Büchner. Histoire d'une autopsie. Des essais de jeunesse à "La mort de Danton"*, soutenue à l'université de la Sorbonne - Paris IV, le 20 décembre 1990 et non publiée. Cf. le volume II, Ch. VIII, - « Un temps fictif », pp. 531-543.

^v Jean-Louis Besson remarque (*op. cit.*, p. 541) : « En divisant son drame en quatre journées, Büchner reprend un procédé déjà utilisé avant lui par Schiller dans sa trilogie sur Wallenstein dont l'action se déroule sur quatre jours au lieu des huit qu'exigeraient les événements. »

^{vi} Jean-Louis Besson, *id.*, p. 541.

^{vii} Cf. "A propos du *Woyzeck* de Büchner. Désir d'un théâtre de l'asocial", déjà cité, p. 75.

^{viii} Cf. Lenz, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, dans les *Œuvres complètes* de Georg Büchner, édition déjà citée, p. 172.

Jöel Lefebvre Théâtre allemand – 1750-1850

FATALISME, OU ACTIVISME RÉVOLUTIONNAIRE

Dès l'âge de seize ans, Büchner s'est intéressé à la Révolution française. Dans un discours prononcé alors qu'il était encore lycéen, il célèbre l'héroïsme des soldats patriotes pendant les guerres révolutionnaires et tient la Révolution pour la continuation d'une oeuvre d'émancipation commencée avec la Réforme luthérienne. Dans son pamphlet politique *Le Messenger hessois* (été 1834), il présente la Révolution comme un modèle qu'il invite les paysans de Hesse à réactiver. C'est dans ce contexte, au moment même où il entreprend personnellement une action révolutionnaire, qu'il écrit une lettre au premier abord surprenante : «J'étudiais l'histoire de la Révolution. Je me suis senti comme brisé et anéanti sous l'horrible fatalisme de l'Histoire. Je trouve dans la nature humaine une horrible uniformité, dans les conditions des hommes une violence inéluctable, conférée à tous et à aucun. L'individu, rien de plus qu'une écume sur la vague ; la grandeur, un pur hasard ; la souveraineté du génie, une farce pour marionnettes, un combat dérisoire contre une loi d'airain : la connaître est le but suprême, la maîtriser, impossible. Il ne me vient plus à l'idée de m'incliner devant les chevaux de parade et les badauds de l'Histoire (...) «Il faut» est une des paroles de condamnation avec lesquelles l'homme a été baptisé. La maxime : Il faut que le scandale arrive, mais malheur à celui par qui il arrive, est affreuse. Qu'est-ce qui en nous ment, assassine et vole ?» S'il convenait de citer entièrement ce passage essentiel, c'est que l'anthropologie pessimiste de cette «Lettre sur le fatalisme» est en contradiction avec le volontarisme de l'action révolutionnaire dans laquelle Büchner s'engage à peu près au même moment. Aussi cette lettre, non datée, a-t-elle été l'origine de vives controverses. Certains critiques, arguant du fait que la dernière partie de la phrase citée réapparaît, à un mot près, dans la bouche de Danton (II,5) interprètent la pièce à partir de cette conception fataliste, d'autres, au contraire (Thomas Michael Mayer) situent la lettre entre le 9 et le 12 mars 1834, donc *avant* l'action et *avant* le début de la rédaction de la première version du *Messenger hessois*, et lisent la pièce comme une sorte de prolongement du pamphlet révolutionnaire.

A l'automne 1834, après l'échec de la conjuration, Büchner continue sa réflexion sur la Révolution. Il lit *Le Nouveau Paris* de Louis Sébastien Mercier (1799), *l'Histoire de la Révolution française* de Thiers (1823-24), celle de Mignet (1824). Cloîtré chez ses parents à Darmstadt pendant l'hiver 1834-35, menacé des tribunaux et surveillé par la police, il écrit *La Mort de Danton* en cinq semaines, entre le 15 janvier et le 20 février, et envoie immédiatement le manuscrit à Gutzkow, qui en publie des extraits dans sa revue *Phönix*, puis en volume, avec des modifications contre lesquelles Büchner protestera. Le 1^{er} mars, il quitte clandestinement Darmstadt pour un exil d'où il ne reviendra plus.

Oeuvre qui semble écrite d'un seul jet, *La Mort de Danton* est en fait le résultat d'un montage de textes : près d'un cinquième de la pièce (notamment les discours de Robespierre et de Saint-Just en I, 3 et I, 7) est composé de citations, littérales ou modifiées, empruntées aux sources historiques consultées. L'édition de T.M. Mayer (Reclam, 1980) fait ressortir, en les imprimant en caractères différents (sept au total), les diverses composantes du texte, les emprunts, ratures et ajouts constatés sur le manuscrit. Il est significatif que les emprunts se raréfient au quatrième acte, quand le drame humain prend le pas sur le drame historique.

QUATRE ACTES DOMINÉS PAR DANTON

Le trait structurel le plus frappant est l'organisation des trente deux scènes en quatre actes, nombre inhabituel, voire unique dans l'histoire du théâtre. Simple défi implicite à l'égard des règles classiques? Il est plus probable que Büchner, en laissant le cinquième acte en pointillé, a voulu suggérer une suite dont le contenu ne pouvait être, après la mort de Danton, que la chute de Robespierre, annoncée dans plusieurs répliques. Il n'y a pas d'exposition au sens classique ; la première scène expose une atmosphère traduite dans des thèmes (l'amour, la mort, le jeu) et une conjoncture politique, plutôt qu'une situation dramatique. Les événements antérieurs et les enjeux de l'affrontement sont précisés dans les dialogues des scènes suivantes. Le rythme, assez lent au premier acte (un tiers de la pièce environ, pour six scènes) s'accélère visiblement au dernier (un sixième du texte, mais en neuf scènes). Danton est présent dans neuf scènes sur trente-deux, Robespierre dans quatre seulement (1, 2, 3, 6 - 11, 7). Danton prononce quelque cent-vingt répliques, Robespierre une trentaine. Sans céder, comme le fait une partie de la critique, à la tentation d'identifier le personnage à l'auteur, on peut en conclure que c'est bien Danton qui a la sympathie de Büchner.

Le temps de l'action est celui de l'Histoire : du 24 mars 1794 (exécution des Hébertistes) au 5 avril (exécution de Danton). Chaque scène s'accompagne d'un changement de lieu. Cette multiplicité souligne le caractère mouvementé d'une action qui se situe tantôt dans la sphère privée, tantôt sur la place publique, tantôt dans les tribunaux, tantôt dans les prisons, et dont les temps forts sont la rencontre entre les deux protagonistes (I,6), l'arrestation de Danton (II,6) et l'exécution (IV,7). Des chansons à fonction de commentaire interrompent le déroulement dramatique (en I, 2 ; II, 2 ; IV, 4 et IV, 9). Robespierre prononce un monologue (en I,6, après la rencontre avec Danton), Danton deux (en II,4, au moment de sa fuite, et en III,6, auprès de Camille endormi). Les quatre monologues du dernier acte sont tous prononcés par les femmes (Julie en IV,1 et IV,6 ; Lucile en IV,8 et IV,9).

Outre les quatre actes, le second trait remarquable est que sept scènes sont des scènes de rue où le peuple est présent. C'est dire le poids de cette présence, que toute interprétation et toute mise en scène doivent prendre en compte.

LA FACE TÉNÉBREUSE DE LA RÉVOLUTION

Quelques mois après l'achèvement de la pièce, Büchner écrit «La tâche la plus haute de l'auteur dramatique est de se rapprocher le plus possible de l'Histoire telle qu'elle s'est réellement produite» (Lettre du 28 juillet 1835). Sans doute avait-il la conviction d'être plus proche de la réalité objective quand, renonçant à l'idéalisation et à l'héroïsation globales de ses débuts, il choisit de montrer la Révolution dans sa phase la plus sanglante, au moment où une faction retourne contre une autre faction, jusque-là son alliée, une Terreur initialement instituée pour combattre les contre-révolutionnaires. Büchner théâtralise l'affrontement entre deux conceptions politiques (les uns veulent arrêter la Révolution, les autres la poursuivre) fondées sur deux conceptions de la vie : d'un côté, l'hédonisme libéral et individualiste, de l'autre «la tyrannie du soupçon et de la vertu» (selon la formule de Hegel) exercée par des ascètes fanatiques qui se donnent pour les instruments de l'«âme du monde». Selon les paroles de Saint-Just (II,7), la Révolution est «comme Pélidas, mettant en pièces l'humanité pour la rajeunir», alors que selon Danton (I,5), elle est «comme Saturne : elle dévore ses propres enfants». Danton est abattu, mais la chute des vainqueurs du moment est suggérée à diverses reprises, par Collot d'Herbois en III,6, par Danton en IV,5, ainsi que par ce cinquième acte non écrit. Au total, l'Histoire échappe aux hommes : «Ce n'est pas nous qui avons fait la Révolution, c'est la Révolution qui nous a faits», dit Danton, et : «Nous sommes des marionnettes manoeuvrées avec des fils par des puissances inconnues». Et les derniers mots de la pièce «Vive le roi !», prononcés par Lucile, suggèrent l'image d'un retour au point de départ. Face sombre de la Révolution, conception pessimiste de l'Histoire, anthropologie négative : la réflexion de Büchner sur la liberté et le déterminisme, commencée avec la «Lettre sur le fatalisme», semble bien déboucher ici sur le sentiment de l'absurde.

MISERE DU PEUPLE

Pourtant, il serait erroné de réduire la pièce, selon un modèle classique, qui ne s'applique pas ici, à un duel entre deux grandes individualités représentant deux conceptions opposées de la politique et du monde. Elle ne repose pas sur une polarité, mais plutôt sur une constellation triangulaire : Danton-Robespierre-le peuple. Ce peuple, Büchner ne l'a pas idéalisé : il le montre brutal, cruel, sanguinaire, versatile et manipulable. Mais il montre aussi qu'il n'est pas responsable de ses aliénations. Le thème de la misère et de la faim constitue un véritable encadrement ; il est introduit dès la seconde scène et ressurgit de façon significative en IV,7, au moment de l'exécution. Il en ressort que ni l'idéologie de la jouissance, représentée par Danton, ni l'idéologie de la vertu, représentée par Robespierre, n'apportent de solution à la misère, et la pièce illustre plutôt l'insuffisance d'une révolution incapable de résoudre la question sociale.

On est tenté de conclure que *La Mort de Danton* se situe autant dans la ligne de la «Lettre sur le fatalisme» que dans celle du *Messenger hessois*. Büchner continue d'affirmer la nécessité de l'action pour une révolution radicale qui ne serait pas simplement politique ; mais en même temps il rejette l'idée d'une révolution incontrôlée conduisant à un bain de sang. Certains passages de lettres postérieures à la rédaction peuvent confirmer cette interprétation. Ainsi, quand il écrit à Gutzkow en 1835 «Le rapport entre les pauvres et les riches est le seul élément révolutionnaire dans le monde.»

UNE OEUVRE PLURIDIMENSIONNELLE

Il y a dans *La Mort de Danton* d'autres dimensions que celle du drame historique et du drame social. Par exemple, l'entretien entre Camille et Danton au début de III,3, qui peut faire figure de hors-

d'œuvre, est un document sur les conceptions esthétiques de Büchner, un manifeste en faveur d'un nouveau réalisme en littérature. Ce passage est en convergence avec deux autres textes, postérieurs à la pièce. Dans la lettre du 28 juillet 1835, Büchner se défend, au nom du réalisme, contre l'accusation d'avoir donné une peinture de l'immoralité. Dans la *Lenz-Novelle*, Lenz proclame son refus d'une littérature idéalisante. Toutes ces réflexions s'insèrent dans l'élaboration d'une esthétique nouvelle aux environs de 1830, et Büchner rejoint sur ce point les vues de Grabbe et de Heine, dont on connaît la formule sur la «fin de la période artistique».

Le second thème, moins ponctuel, car il parcourt toute la pièce, est l'amour. Il y a d'une part l'amour sensuel, la sexualité brute, représentée par Danton lui-même et par la prostituée Marion, personnage jugé négatif, voire superflu par une partie de la critique, mais dont des études récentes (Reinhold Grimm, Theo Buck) ont montré toute la portée. On n'oubliera pas à ce propos que Büchner était médecin et biologiste de tendance matérialiste. Et il y a d'autre part l'amour idéal et sublimé, celui de Julie pour Danton et celui de Lucile pour Camille, qui conduit la première au suicide et la seconde à la démence et qui est, avec l'amitié entre les condamnés, la seule valeur qui échappe au naufrage.

Il y a enfin la réflexion métaphysique, souvent formulée en images fulgurantes d'une intensité émotionnelle incomparable, sur la détresse de l'existence, le sens de la vie, la mort, la pourriture des corps, le néant, l'athéisme. Tous ces passages (notamment en II,5 ; III,1 ; III,7 et IV,5) ont fait dire que Büchner était un précurseur de l'existentialisme moderne. Toutefois, il faut éviter, ici encore, de réduire la pièce à cet aspect et de construire à partir de ces thèmes une *Weltanschauung* nihiliste qui serait celle de Büchner. *La Mort de Danton* est une oeuvre à plusieurs dimensions, que l'interprétation doit toutes prendre en compte.

NOVATIONS STYLISTIQUES

Büchner fait oeuvre novatrice par la gamme des tonalités stylistiques, qui tranche sur la tendance à l'uniformité rhétorique du drame schillérien. Ton froid et neutre dans les commentaires politiques (Philippeau en I,1) ; truculence populaire et allusions obscènes (le souffleur Simon en 1,2, et souvent chez Danton) ; argumentation persuasive ou polémique dans les grandes tirades des orateurs révolutionnaires ; intensité lyrique dans les grandes images de la condition humaine (en IV,5) ; accent pathétique de la mélancolie chez Julie et Lucile (IV) ; laconisme de l'épigramme et de la sentence quand la pensée se condense en formules : les registres extrêmes du langage sont ici réunis. Cette variété est l'instrument d'un art de la caractérisation modulé selon les milieux et les personnages.

DRAME HISTORIQUE OU DRAME DU NIHILISME MODERNE

La Mort de Danton a donné lieu à une immense production de commentaires, qu'il est impossible de résumer ici. On signalera seulement, pour son caractère significatif, la polarité entre deux lectures proposées dans les années 1930. Dans un article de 1934, «Tragédie du pessimisme héroïque», Karl Viëtor soutient que la Révolution française n'est pas le véritable sujet de la pièce, que *Danton* n'est pas un drame historique, mais un drame métaphysique visant à communiquer «une grande vérité religieuse» dans un message pessimiste sur la condition humaine. Ce *Weltschmerz*, proche de Schopenhauer, de Grabbe et de Musset, serait propre à la génération post-classique et post-napoléonienne entre 1815 et 1848. Cette lecture, qui isole précisément les thèmes pessimistes et privilégie une filiation directe avec la «Lettre sur le fatalisme», est élargie et accentuée par Benno von Wiese (1958) qui voit dans *Danton* le symptôme de la montée du nihilisme moderne, consécutive au recul de la foi chrétienne et à la «perte de théodicée». Dès 1937, Georg Lukàcs avait réagi contre ce type d'interprétation en défendant, à l'inverse, une lecture strictement historique, centrée sur l'opposition entre les deux protagonistes. C'est Robespierre qui représenterait le sens de l'Histoire, tandis que le tragique de Danton serait celui d'un individu dépassé par un mouvement historique auquel il n'adhère plus parce qu'il échappe à sa compréhension. Selon Lukàcs, ni l'un ni l'autre n'est porteur des idées de Büchner ; c'est leur opposition qui traduirait la contradiction vécue par l'auteur, qui est aussi celle de toute l'époque.

Ce sont les Naturalistes, puis les Expressionnistes qui ont introduit *Danton* sur les scènes allemandes. Depuis la première représentation (Neue Freie Volksbühne, Berlin 1902), tous les grands metteurs en scène ont monté la pièce : Leopold Jessner (Hambourg, 1910), Max Reinhardt (Berlin, 1916), Erich Engel (Berlin, 1924), Gustaf Gründgens (Hambourg, 1939) ; plus récemment : Alexander Lang, Jürgen Flimm et Günter Krämer. En France, la pièce n'a été connue qu'après la Seconde Guerre mondiale, avec la mise en scène de Jean Vilar (Théâtre National Populaire, 1953), qui fut critiquée

dans la presse d'extrême gauche en raison d'une interprétation jugée trop positive de la figure de Danton par Georges Wilson. Il en existe actuellement plusieurs traductions (Arthur Adamov, Richard Thieberger). La plus récente est due à Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, dans les *Œuvres complètes* parues en 1988.

Parmi les mises en scène récentes, on signalera surtout celle de Klaus Michael Grüber (T.N.P. Villeurbanne, 1989). Le grand espace central, figurant l'Histoire, reste presque toujours vide ; les scènes historiques qui y prennent place sont miniaturisées ; les autres sont rejetées à la périphérie. La Révolution est rapetissée, comme reléguée au loin, mais pour faire irruption à la fin sous la forme d'une monumentale lunette de guillotine. La pièce devient «un quatuor sur la mort» (Grüber).

In *Théâtre allemand 1750-1850*, Joël Lefebvre, Presses Universitaires de Lyon, 1992



Nicolas Bouchaud est Danton

Jean-Claude FRANÇOIS

L'IMAGE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE DANS « LA MORT DE DANTON » : DU TEXTE A LA MISE EN SCÈNE

La littérature dramatique allemande a été beaucoup plus inspirée par la Révolution de 1789 et ses suites que la littérature dramatique française. Dans une première phase, contemporaine des événements, la tonalité critique l'emporte : Goethe, Kotzebue, Iffland condamnent les excès de la Révolution. Seconde phase : après la Révolution de 1830, la Révolution française sert de référence aux discussions sur la possibilité d'une révolution sociale («seconde révolution »), succédant à une révolution politique. C'est dans cette période dite du « Vormärz » que naissent deux oeuvres capitales du théâtre européen : *Napoléon, ou les Cent Jours*, de Christian Dietrich Grabbe (1831) et *La Mort de Danton* de Georg Büchner (1835). La troisième phase, de la fin du 19^{ème} siècle à nos jours, est placée sous le signe de l'utilisation dramatique du matériau historique, comme illustration d'une théorie, d'une pensée, d'une attitude. Cela va du *Perroquet vert* (1898) d'Arthur Schnitzler à *L'Accusateur public* de Fritz Hochwälder (1948), puis aux pièces plus «découlées» par rapport aux événements de Peter Weiss (*Marat-Sade*, de 1964) et de Heiner Müller (*La Mission*, de 1979). Cette année même, un autre auteur de RDA, Peter Brasch, a fourni sa contribution, en écrivant une pièce intitulée *Santerre*.

La pièce de Büchner a eu une carrière théâtrale tardive. Pendant tout le 19^e siècle, *La Mort de Danton* est uniquement un livre, qui exerce une influence souterraine. La «création» n'aura lieu qu'en 1902, dans un théâtre de Berlin, le Belle-Alliance-Theater, qui faisait partie du réseau de la Volksbühne, organisation que l'on peut qualifier d'opposante dans le cadre du régime impérial. Les premiers succès datent pourtant de la fin de l'époque wilhelminienne, avec des mises en scène des grands noms de l'époque: Leopold Jessner, Max Reinhardt. La République de Weimar fait entrer *La Mort de Danton* dans le répertoire : quatre-vingt mises en scène entre 1920 et 1933. Le III^e Reich continue à la jouer, au prix de certaines falsifications, contre lesquelles Lukacs s'élèvera. Mais ce n'est qu'après 1945 que *La Mort de Danton* devient vraiment un pilier du répertoire classique, du moins « à l'ouest » (RFA, Autriche et Suisse), puisque la RDA attendra 1962 pour l'afficher. Depuis 1902, les mises en scène de *La Mort de Danton* ont été très nombreuses, et surtout, très diverses. Cela n'a rien pour surprendre, car la pièce est ambivalente, et les metteurs en scène l'ont montée selon l'idée qu'ils s'en faisaient – cette idée étant elle-même souvent le fruit des circonstances historiques.

Il est impossible de faire un relevé détaillé de toutes les tendances de mise en scène, de tous les « éclairages » de la pièce de Büchner. Disons seulement qu'il y eut, au moment de la création, une tendance « naturaliste » : *La Mort de Danton* montre la vie telle quelle est, dans toute sa brutalité corporelle – donc l'opposé d'une vie réduite à la confrontation des idées : dans cet esprit, Büchner, c'est l'anti-Schiller. Pour Max Reinhardt, *La Mort de Danton*, c'est la présence de la foule sur la scène, l'élargissement de l'espace scénique – donc l'anti-Kammerspiel. Les expressionnistes voient dans le personnage de Danton le héros d'un Stationendrama. Les metteurs en scène de l'époque nazie accentuent bien entendu l'aspect pathétique du destin d'un grand meneur d'hommes. Après 1945, la mode de l'existentialisme aidant, *La Mort de Danton* devient une image de la vie humaine en général, et Danton un personnage qui dit des phrases à la Beckett. Parallèlement, il y existe une tendance « guerre froide », où Danton, dans le cadre de la lutte contre le « totalitarisme », devient un allié contre les « staliniens » Robespierre et saint-Just.

On en arrive ainsi à ce qui constitue la pierre de touche de toutes les mises en scène de *La Mort de Danton* : quelle est, en dernier ressort, la leçon «politique» de cette pièce écrite en 1835, sur une révolution qui, quarante ans plus tôt, a débouché sur la réaction thermidorienne, mais qui continue tout de même à nourrir, tout au long du XIX^e siècle, la réflexion politique, et qui est encore, deux cent ans plus tard, l'objet de vives polémiques ?

Pour la majorité des commentateurs, Danton est une « incarnation » de Georg Büchner, écrivant sa pièce dans la fièvre, en cinq semaines de janvier-février 1835, menacé d'arrestation et amèrement déçu par l'échec de l'agitation politique qu'il a impulsé avec quelques amis, dans le grand-duché de Hesse. Cette thèse, qui s'appuie sur la biographie, qui propose une vision «psychologiste », a été défendue et illustrée avant tout par Karl Viëtor, dans un article de 1934 (« La tragédie du pessimisme héroïque »), repris en 1949 dans son livre sur Büchner. C'est cette vision qui inspire, parmi bien d'autres, une mise en scène réalisée en 1963 à Essen par Hans Schalla : frappé par la découverte de nature quasiment « religieuse » qu'il vient de faire, à savoir que toute action est inutile, que la vie est par essence imparfaite, Danton n'a de cesse, écrit plaisamment un critique, « de l'expliquer à tout le monde, dans un gigantesque monologue, tonitruant ou chuchoté, qui commence à huit heures et finit à onze heures du soir ».

Cette « vérité » pessimiste ne pouvait évidemment pas convenir à tous ceux qui considéraient la Révolution Française comme un jalon important sur le chemin de la libération de l'homme, du progrès matériel et moral. de l'avènement du bonheur pour tous. Ce vaste secteur de l'opinion est celui la « gauche » au sein duquel les communistes ont même tendance à attribuer aux grands personnages de 1793-1794 des étiquettes « modernes » : Danton est l'opportuniste, Hébert le gauchiste, Robespierre et Saint-Just étant les formulateurs de la «Ligne juste». Lorsque Jean Vilar monte *La Mort de Danton* en avril 1953 à Paris, au TNP, il se heurte de front à cette tradition, il suscite une levée de boucliers, d'autant plus que la pièce et son auteur sont alors quasiment inconnus en France. On reproche quasiment tout au spectacle de Vilar : le texte français (dû à Arthur Adamov) modifie certaines répliques de Büchner, le peuple est représenté comme «une bande de girouettes ridicules, d'écervelés braillards, de moutons de Panurge, de filles de joies, de saoulôts, de dégénérés » Robespierre joué par Jean Vilar, est dévalué par rapport à Danton, joué par Daniel Ivernel. Une citation, extraite de *L'Humanité*, montre à quel point les esprits pouvaient être « bloqués », imperméables à toute mise en doute :

« Ce mot de Vergniaud (“la révolution est comme Saturne, elle dévore ses propres enfants”), repris par Hébert, mis par Büchner dans la bouche de Danton et sur lequel le TNP met un accent particulier - renégats, trotskystes, falsificateurs de l'histoire et contre-révolutionnaires de tout poil l'ont repris à l'envie. Koestler, Jean-Paul David et tous les autres ont voulu innocenter avec cela tous les Boukharine, tous les Rajk et tous les Slansky. Ils ont un siècle et demi de retard, car Saint-Just leur a déjà répondu : “Non, la Révolution ne dévore pas ses enfants, mais ses ennemis de quelque masque impénétrable qu'ils se soient couverts ”.

Après cette mise en scène du TNP, reprise pourtant en 1959, *La Mort de Danton* disparaît pour de longues années en France, où l'on préfère jouer Brecht. En 1975, la pièce de Büchner est reprise par Bruno Bayen, au Théâtre de la Cité universitaire. Il costume ses acteurs en étudiants allemands des années 1830 : la scène représente ainsi Büchner et ses amis, s'exerçant à prendre le masque des révolutionnaires français pour mieux comprendre leur situation personnelle et celle de l'Allemagne morcelée et encore quasiment féodale.

On en revient ainsi à l'interprétation « biographique » de *La Mort de Danton*, et surtout à l'idée que les personnages de Büchner ne sont pas à prendre «au pied de la lettre» comme s'il s'agissait d'une «reconstitution» (d'ailleurs impossible) de l'histoire réelle. Cette thèse a été illustrée par Hans Mayer, dans son livre *Georg Büchner und seine Zeit*, publié en 1946. Il y démontre que le Danton de Büchner n'est pas le Danton de l'Histoire, car les cinq sixièmes du texte de la pièce sont de la plume de Büchner, et non des textes authentiques traduits du français. Ce Danton là connaît déjà la fin de l'histoire, sa propre fin, celle de Robespierre quatre mois plus tard, la fin de la révolution plébéienne, et revient pour ainsi dire sur terre (sur scène) pour exprimer post mortem son sentiment, sa « philosophie » devant ce qu'il a fait, ce que les autres ont fait. Cette philosophie est elle de Büchner, dans la mesure où il l'a clairement exprimée dans d'autres textes (sur le « fatalisme », les « faiblesses humaines » l'impossibilité de rien changer à l'ordre du monde).

Si l'on ne tient pas compte de cette « falsification » de l'histoire, voulue par Büchner, on se lance dans des polémiques inutiles, pour ou contre Danton ou Robespierre, pour ou contre la révolution en général.

Un exemple caricatural est donné par la première mise en scène de *La Mort de Danton* en RDA, en 1962, à Rostock. On s'y trouvait placé, à cette époque. devant un problème insoluble. D'un côté la pièce avait tout ce qu'il fallait pour être non-jouable selon les canons du « réalisme socialiste » : vanité de toute révolution devant la pérennité de la méchanceté humaine, mise en valeur de la sexualité dans une société plutôt prude, détection d'une « fausse conscience » qui s'exprime en termes politiques et qui masque les pulsions sadiques de l'individu. D'un autre côté. Büchner faisait partie de cet «héritage démocratique» dont la RDA se réclamait, et il avait le mérite d'avoir écrit et agi en révolutionnaire. La solution consista à «adapter» la pièce. L'auteur de ce travail de chirurgie esthétique fut le poète officiel Kurt Barthel, connu sous le nom de Kuba qui procéda à des coupures, à des regroupements de scènes, qui ajouta des répliques «tirées de documents», des chansons de l'époque révolutionnaire, des défilés et des manifestations sur la scène. Le résultat, selon le critique du journal officiel *Neues Deutschland*, fut de montrer que Danton était « un renégat, un traître, un bourgeois, écrasé par la marche impétueuse de la Révolution »

Il faudra attendre une vingtaine d'années pour que, en RFA comme en RDA, une vision enfin conforme à la nature de la pièce s'impose sur la scène. Comme souvent, des travaux d'universitaires viennent inspirer ou étayer ces mises en scène décapantes. En RFA, ce sont les travaux de Gerhard Knapp qui développent l'idée que *La Mort de Danton* n'est pas une « pièce à thèse » (« Tendenzstück »), mais un exercice de clarification que Büchner, partagé entre deux tendances, le « gauchisme » et la résignation, se serait imposé pour surmonter son désarroi. Il expose ainsi les thèses en présence (en allemand : «Thesenstück») et les pousse jusqu'à l'extrême. En RDA, les travaux de Henri Poschmann, publiés en 1983, mais diffusés bien avant, aboutissent à une conclusion semblable : *La Mort de Danton* est, dans l'esprit de Büchner, une sorte de reproduction de la Révolution, un modèle en réduction que l'on peut faire fonctionner pour voir ce qui peut en sortir (en allemand « Spielmodell »). Ce n'est donc pas une pièce à prendre au premier degré comme une sorte de reportage, de pièce-documentaire ; c'est une œuvre de l'imagination, où le vécu de Büchner et sa connaissance de la tradition dramatique interviennent sans cesse.

S'inspirant de ces travaux, le metteur en scène est-allemand Alexander Lang (qui a quitté la RDA en 1987, pour s'installer à Hambourg) monte *La Mort de Danton* en 1981 au Deutsches Theater de Berlin-est. Sa mise en scène va jusqu'au bout de la notion de « jouet théâtral ». Le plateau est totalement dépouillé, il ne supporte que deux dispositifs pour le jeu : un long praticable élevé, qui occupe le devant de la scène, pour les tableaux politiques et intimes ; un castelet de théâtre de marionnettes derrière ce praticable, pour les tableaux situés dans la rue, là où est le peuple. Ce lieu théâtral représente la conscience de Büchner, son monde intérieur.

D'ailleurs c'est Büchner qui apparaît en premier sur la scène : il lit une lettre de 1835, dans laquelle il expose ses conceptions politiques et esthétiques. Pour conforter son parti de mise en scène, Alexander Lang fait jouer deux rôles au même comédien : celui qui joue Danton joue aussi Robespierre, il s'appelle Christian Grashof, et une grande partie du succès du spectacle repose sur la qualité de ses performances d'acteur. La plupart des autres comédiens ont aussi à jouer des couples de rôles antinomiques : Legendre et Fouquier-Tinville, Camille Desmoulins et Saint-Just, Hérault de Séchelles et Collot d'Herbois. Les « hommes du peuple » sont joués par seulement deux comédiens. Il y a évidemment un passage difficile à faire passer selon cette disposition : la rencontre Danton-Robespierre. Alexander Lang s'en sort en imaginant que Danton raconte à Camille Desmoulins son entretien avec Robespierre en prenant ses attitudes, ses intonations, sa voix.

Grâce à cette « astuce » et à d'autres, Alexander Lang empêche radicalement toute « identification » à un personnage, et atteint sans doute à ce qui est la « vérité » pour Büchner : Danton et Robespierre sont pour ainsi dire renvoyés dos-à-dos. Pour le public de RDA, ce renvoi des combattants dans les cordes du ring pouvait faire l'objet d'une traduction immédiate, adaptée à la situation : il signifiait que la prise du pouvoir et les discours guerriers n'avaient pas supprimé la question des « subsistances », ni créé l'égalité. L'effet produit par cette mise en scène, qui depuis fait référence, fut, selon les critiques, une sorte de comique grinçant, obtenu grâce à une certaine dose de « modernisation » des mimiques et des intonations, qui évoquaient le passage des « artistes politiques » à la télévision.

Comme on le voit, c'est souvent grâce à un retour aux intentions même que l'auteur que l'on peut conserver à une œuvre parfois très éloignée dans le temps toute sa fraîcheur, son pouvoir de convaincre et de captiver, sa jeunesse. Cela exige, et ce sera ma conclusion, avec une pointe de métaphore, la rencontre, la collaboration, l'amitié même entre deux corps de métier : les « philologues », qui restituent une partition originelle, débarrassée de tous les ajouts postérieurs, et les indispensables virtuoses que sont et restent les comédiens, le chef d'orchestre étant bien entendu le metteur en scène.

Jean-Claude FRANÇOIS, *Révolution française, peuple et littérature*, éd. Klincksieck.

BIBLIOGRAPHIE

Georg BUCHNER, *La Mort de Danton*, nouvelle traduction de Jean Jourdheuil et Jean-Louis Besson, commentée par Jean-Louis Besson, éd. Théâtrales.

Georg BUCHNER *Der Hessische Landbote. Lettres de Büchner de 1834 et 1835*, in *Œuvres complètes, inédits et Lettres*, traduction de Jean-Louis Besson, éd. du Seuil.

Théâtre Public n°98, 2^e semestre 1991 consacré à Büchner.

Jean-Louis BESSON, *Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, éd. Circé.

Jules MICHELET, *L'Histoire de la révolution française*, éd. Robert Laffont

La révolution française vue par son bourreau, Journal de Charles-Henri Sanson, préfacé par Monique Lebaillly, éd. L'Instant.

Karl VIETOR, «Die Tragédie des heldischen Pessimismus. Über Büchners Drama *Dantons Tod*», *Deutsche Vierteljahresschrift* 12 (1934) p. 173-209.

Georg LUKÁCS, «Georg Büchner (1937)», in : *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* Berlin 1952, p. 66-88.

Hans MAYER. *Büchner und seine Zeit* (1946), Frankfurt 1972, p. 200-223.

Richard THIEBERGER, *La Mort de Danton de G. Büchner et ses sources*, Paris 1953.

Walter HÖLLERER, «Büchner, *Dantons Tod*», in : *Das deutsche Drama*, hrsg. von B. von Wiese, Düsseldorf 1958, II, p. 65-88.

Benno VON WIESE, «G. Büchner. Die Tragedie des Nihilismus», in : *Die deutsche Tragddie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg, 1958, 11, p. 309-333.

Claude DAVID, «*Danton* von Büchner aus gesehen», in : *Georg Büchner*, hrsg. von Wolfgang Martens, Darmstadt 1965, p. 323-333.

Günther PFNZOLDT, *Büchner, Friedrichs Dramatiker des Welttheaters* 9, Velber bei Hannover, 3 Aufl. 1972.

Georg Büchner, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München, Edition Text + Kritik, I/II 1979; III 1981.

Theo BUCK, *Grammatik einer neuen Liebe. Anmerkungen zu Büchners Marion-Figur*, Aachen, 1986.

Gérard RAULET, Introduction à la traduction de *La Mort de Danton*, *Œuvres complètes de Büchner*, Paris (le Seuil) 1988.

Christa MARRET-GEITNER, «Révolution française et mises en scène de *Danton*». *Cahiers d'études germaniques* 17, Aix-en-Provence 1989, p. 147-158.

Gérard JUGAN, *La Mort de Danton*, mode d'emploi, *Cahiers d'études germaniques* 20. Aix-en-Provence 1991, p. 98-114.

DOCUMENTS CINÉMATOGRAPHIQUES :

Peter Watkins, *La Commune*.

William Klein, *Grands Soirs et Petits Matins*.

Romain Goupil *Mourir à trente ans*.

Abel Gans, *Napoléon*.

Eric Rohmer, *L'Anglaise et le Duc*.

Jean Renoir, *La Marseillaise*.