

Le Danton de Romain Rolland et La Mort de Danton de Georg Büchner : un même sujet, deux pièces différentes

par Jean-Claude François*

Lorsque Romain Rolland écrit son *Danton* et le fait représenter en 1900, on est loin de penser qu'une autre pièce, celle de Georg Büchner, lui ferait, bien plus tard, de l'ombre, au point de s'imposer, dans les théâtres de notre pays, comme « la » pièce sur la Révolution française. Etrange destin, qui n'a pas permis une comparaison entre les deux auteurs s'attaquant au même sujet : la décade tragique, qui commence par la décapitation des « enragés » (personnifiés par Hébert) et se termine par le même sort réservé aux « indulgents ».

En 1900, la pièce de Büchner était quasiment ignorée en France, bien qu'elle ait été traduite par Auguste Dietrich, et publiée en 1889. D'autre part, la pièce allemande était loin d'avoir la renommée qu'elle acquit plus tard. Elle fut certes créée en 1902, mais il faudra attendre 1916 pour qu'une autre mise en scène, par Max Reinhardt, la fasse vraiment émerger.¹ Et la vraie discussion sur la signification profonde de cette fresque (cantonnée il est vrai aux cercles dirigeants) ne débutera que dans les années vingt, pendant la république de Weimar. Long silence sous le régime nazi, et, paradoxalement, une mise en scène française qui relancera la pièce en Allemagne : celle de Jean Vilar, en 1948 au festival d'Avignon dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes. Un véritable jeu de billard, qui fait rebondir une boule germanique à partir d'une bande parisienne.

Cette étude comparative a pour but d'élucider les raisons d'un succès, sans doute tardif, opposé au silence relatif fait autour d'une pièce historique non sans mérites. Une analyse de la structure des deux pièces s'impose avant toute réponse. Essayons de le faire en procédant par étapes.

Les sources et les personnages

La pièce de Romain Rolland s'ouvre par une liste de

seize personnages, classés sans ordre d'appartenance à telle ou telle « faction ». Avant les premières répliques, un portrait physique et psychologique, qui précise l'âge des protagonistes. Ces lignes sont destinées aux comédiens pour qu'ils se fassent « la tête » et le comportement de l'emploi. La démarche « naturaliste » de l'époque l'exigeait. Un seul exemple :

« Danton, 35 ans Gargantua shakespearien, jovial et grandiose. Mufle de dogue, voix de taureau. Le front fuyant et découvert, les yeux bleu clair, au regard audacieux, le nez court et large, la lèvre inférieure déformée par une cicatrice, la mâchoire lourde et violente. Athlétique et sanguin ».²

Cinq lignes à mon avis trop précises, mais elles permettent au metteur en scène de choisir son comédien en s'en tenant à l'essentiel, la carrure.

Chez Büchner, la liste des personnages : 30 contre 16. Les protagonistes sont groupés selon leur appartenance : 9 sont du clan dantoniste, 5 membres du Comité de salut public. Les autres ne jouent qu'un rôle épisodique, la plupart au moment du « procès ». Büchner se fait créateur en ajoutant aux « militants » des rôles vraisemblables, mais non mentionnés par l'histoire : le souffleur de théâtre Simon et sa femme, trois grisettes (dont Marion), qui seront au centre d'actions adjacentes, selon le modèle shakespearien. Romain Rolland prête vie, pour sa part, à deux personnages connus de l'époque : les « logeurs » de Robespierre, Mme Duplay et sa fille Eléonore, qui donnent une touche intimiste à la vie de leur idole.

Pour ce qui concerne les « sources », Romain Rolland, en sait nettement plus que Büchner, on comprend pourquoi. *La Mort de Danton* fut écrite au début de 1835. Il avait à sa disposition les histoires de la Révolution française de Mignet (1824) et de Thiers (1823-1827), qu'il emprunta à la bibliothèque de Darmstadt. Chez son père, médecin libéral et francophile, se trouvait également *Unsere Zeit* de

Karl Strahlheim, volumineuse compilation, en 39 volumes, de documents et de mémoires (parution, en allemand bien sûr, de 1826 à 1830). Donc, des sources dans deux langues, mais Büchner, parfaitement bilingue, pouvait constituer dans son esprit un ensemble cohérent. La liste d'autres ouvrages empruntés ou consultés a été établie par Richard Thieberger et Jean-Louis Besson.³ Il ressort de leurs analyses qu'il est vain de chercher pour chaque réplique une source unique. Büchner s'est plus « inspiré » de ce qu'il avait lu et noté qu'il n'a cherché à écrire un « théâtre documentaire », concept qui ne sera théorisé que bien plus tard en Allemagne.⁴

Selon une note de sa main figurant dans les Archives Romain Rolland, notre auteur aurait lu, pour ses « trois drames révolutionnaires », vingt ouvrages divers.⁵ On peut distinguer d'abord deux catégories : les histoires et les mémoires. Pour la première : Louis Blanc, Jules Michelet, Taine, Aulard. Dans la seconde, on retrouve les noms de Billaud-Varenne, Barras, Madame Roland, Sébastien Mercier. Une troisième catégorie rassemble les monographies du genre « La vie de... » : Robespierre, Collot d'Herbois, Vadier, Charlotte Corday, Hoche, Cloots. Il existe aussi une quatrième catégorie, rassemblant les « œuvres » des principaux acteurs de la période révolutionnaire (discours, articles, notes, rapports), qui ne furent édités que vers la fin du 19^e siècle : celles de Robespierre, Danton, Camille Desmoulins, Marat, Condorcet. Une documentation abondante et scrupuleuse, qui n'empêchera pas Romain Rolland de créer de véritables personnages de théâtre : quelques répliques dans des duels verbaux, et voici un homme dans son rôle, son caractère et ses manies.

Mais n'oublions pas qu'un drame historique n'est pas comme un procès d'assises, avec ses « minutes » : on a pu évaluer à 20 %, chez Büchner, la part des mots réellement prononcés, le reste relevant de l'invention du dramaturge, qui suit cependant la « logique » du personnage qu'il crée. Ainsi, Danton parle le « dantonien », Robespierre s'exprime en « robespierrien », etc.

La structure spatiale

Ces langages s'apprennent, dès le début des deux pièces, en dépit d'une structure spatiale différente. Chez Romain Rolland, une relative unité de lieu : trois actes, chez Camille Desmoulins, chez les Duplay, devant le tribunal Révolutionnaire. Chez Büchner : quatre actes, trente-deux changements de lieu, alternance du « privé » et du « public ». Le privé consiste en neuf lieux désignés comme « chambre », selon les cas il s'agit du logement des protagonistes. Le public n'est présent que dans trois lieux méritant cette appellation : le club des Jacobins, la Convention, le Tribunal révolutionnaire. Un rôle particulier est dévolu aux tableaux intitulés « une rue » (neuf fois) : des personnages du « peuple », anonymes, commentent ce qui se passe ou risque de se passer. Donc, d'un côté, un découpage classique, les scènes sont rythmées par les

entrées et les sorties des personnages. De l'autre, une structure en tableaux (modernité de Büchner, qui procède de la même façon dans *Woyzeck*, et sera suivi plus tard par Brecht, avec son « théâtre épique »).

La structure influe sur le caractère global de chaque drame. Celui de Romain Rolland est carrément politique, on n'y parle et débat que de lignes politiques divergentes, et la longue scène unique qui est le troisième acte, la session du tribunal devant lequel comparaissent Danton et ses affidés, est on ne peut plus politique. Chez Büchner, on a plutôt affaire à un drame « philosophique », qui tend à élucider le caractère d'autrui, le sens de l'histoire, l'attitude souhaitable face à la mort. Comme si la représentation de la décennie mouvementée qui va de l'exécution des « enrégés » à celle des « indulgents » n'était qu'un prétexte pour faire l'éloge de la philosophie stoïcienne. Dès la scène I,1, de *Danton*, les amis du groupe dantoniste (Camille, Hérault, Philippeaux) se réjouissent du sort du « père Duchesne », et vitupèrent le « comité de gredins » qui prépare la prochaine charrette. Ils se désignent comme les « vrais » républicains (ceux qui ont inspiré et défendu la république contre les royalistes et les Vendéens), attaqués aujourd'hui par les fous et les malades, dont Billaud-Varenne est le type caricatural. Cette maladie a nom paranoïa, et le « magister d'Arras » en est atteint profondément.

Tout autre est le premier tableau de *La Mort de Danton*.⁶ Il se déroule dans un salon de jeu, avec quelques dames. L'ambiance est au marivaudage, et le vocabulaire du jeu de cartes est le vecteur de plaisanteries libidineuses. Danton en dit les premières répliques, échangées avec sa femme Julie⁷ (une création de Büchner). Il y est question de l'incommunicabilité entre deux êtres, même proches. La réalité politique n'intervient qu'en second lieu, avec la mention des « vingt victimes d'aujourd'hui »⁸ (les hébertistes). La ligne politique des dantonistes est clairement formulée par Hérault : « Il faut que la Révolution s'arrête et que la République commence ».⁹ Cette république sera carrément hédoniste, « il faut que chacun puisse jouir à sa façon ».¹⁰ Les puissances tutélaires seront Epicure et la Vénus callipyge. Les traits moqueurs fusent contre les « romains » ennemis des plaisirs et mangeurs de raves, inspirés par « l'horloger genevois » (Rousseau). Danton est en parfait accord avec cette politique de « clémence », et fort tenté de se retirer du jeu.

Dans la scène suivante (I,2), Büchner invente des personnages « populaires », le souffleur de théâtre Simon et sa femme. C'est inspiré de Shakespeare, comme un commentaire « d'en bas » sur les actions de la haute politique. Rien de tel chez Romain Rolland, où les personnages sont tous « militants ». Les gens du peuple ne figurent que dans l'acte du Tribunal révolutionnaire, nous verrons selon quel statut. Scène comique, car Simon, ivre, parle en citant, en vrac, des répliques qu'il a mémorisées dans son trou du souffleur, rendant risibles les manies « romaines » des politiques. Les citoyens

autour de lui sont très radicaux dans leur propos : il n'y a pas plus bas qu'eux, et ils confondent dans la même réprobation ces « ils » de la classe supérieure qui ont gouverné la marche des événements depuis le début. Rien n'a changé pour eux, et leurs filles « fornicquent » avec ceux qui ont du bien, afin de les nourrir. Cette « base », Robespierre, qui passe justement par là, a du mal à la contenir dans sa folie meurtrière.

Curieusement, Romain Rolland nous fait connaître Robespierre par une visite inopinée qu'il rend à Camille Desmoulins, chez qui il tombe sur Danton (I,4). Il le présente d'abord dans des didascalies : « froid, impassible, il regarde de façon aiguë et rapide, il ne fait aucun geste ».¹¹ L'occasion d'un duel verbal est ainsi créée. En attaquant Camille (pour ses articles dans *Le vieux Cordelier*), c'est Danton qu'il vise. Lequel lui dit ses quatre vérités entre quatre yeux : il ne connaît pas l'amour charnel, il se prend pour l'Etat, il est perdu dans et par ses sophismes (« ce n'est pas avec la liberté qu'on fonde la liberté »),¹² il est obnubilé par un « ennemi » qu'il voit partout. Le point nodal est vite atteint : la définition du bonheur. Pour Robespierre, il n'y a qu'un bonheur licite : celui de Sparte, de la frugalité égalitaire, qui porte le nom de vertu.

Les débats politiques

Il faut que « la France sache souffrir », bien plus, « qu'elle mette son plaisir à souffrir », pour atteindre un état idéal, « être libre » qu'elle étendra au monde, lequel éprouvera « un bonheur »¹³ (tout de même assez mal défini). La dispute se termine par une déclaration de guerre. Danton voit la France hors du danger extérieur, simplement menacée par la « folie » du Comité. Robespierre pense le contraire : il y a du crime partout, y compris chez les Conventionnels. C'est la tâche du Comité (tenu par lui et ses partisans) d'arrêter les suspects. Pour finir, Danton injurie Robespierre : jean-foutre, rat immonde, vermine, petit bougre, pou !¹⁴ Et il prédit le « fracas de la chute »¹⁵ de la République.

Chez Büchner, les lieux de débat sur la politique à suivre sont des lieux publics : Club des Jacobins, Convention. Mais les idées de Robespierre y dominent, exprimées longuement par leur auteur lui-même. Chez les Jacobins, il prononce un discours (trois pages dans le texte du drame),¹⁶ avec une introduction venant de ses seuls partisans (le Lyonnais, Legendre, Collot d'Herbois). Ce long prône est remarquable par son usage aisé de la rhétorique : hyperbole, métaphore, prétéition, répétition, parallélisme, métonymie. L'opposition des mots (vertu/vice) n'empêche pas Robespierre de tomber dans les clichés : le glaive de la loi, le vice est le signe de Caïn de l'aristocratie.

Dans la tradition de la tragédie classique allemande figure le duel verbal : Goethe et Schiller sont les modèles.¹⁷ Büchner situe ce duel dans « une chambre », sans que l'on sache précisément chez qui l'on est. C'est un corps à corps, dans la mesure où deux physiologies s'affrontent. Robespierre est un

vieux garçon bien habillé, un « refoulé » (terme anachronique) qui se venge de son impuissance en faisant tuer. C'est là qu'il prend son plaisir. Dans un curieux monologue, il avoue qu'il se ment, doute de son pouvoir de semer la terreur, sent en lui la force meurtrière de l'inconscient. Mais c'est là peut-être une interprétation freudienne avant la lettre.¹⁸

L'invention dramatique de Romain Rolland est tout entière dans l'acte II : Robespierre chez les Duplay. Les didascalies de l'ameublement dénotent la sobriété, voire l'austérité. Presque une cellule monacale. La « citoyenne Duplay », épouse d'un artisan menuisier employant quelques ouvriers, prend soin de Maximilien, quasi maternellement (ils ont vingt ans de différence). Le dialogue porte sur la santé et le régime alimentaire, métaphore de la France et de son état économique : il faut un carême civique et donner l'exemple de l'abstinence, pour « l'œuvre sublime, la liberté du monde ». Maman Duplay est plus robespierriste que son pensionnaire : « chacun de nos jeûnes enrichit la nation ».¹⁹ On se croirait, en anticipant largement, dans une pièce du « réalisme socialiste » de l'ère soviétique.

Romain Rolland n'est pourtant pas dupe de ce Maximilien qu'il invente dans son intimité : une didascalie de la mimique le montre en train de se composer, devant son miroir, un visage « dur, immobile, glacial »,²⁰ pour accueillir Westermann (général de la guerre anti-Vendée, absent chez Büchner). On a beau se tutoyer entre citoyens, les échanges sont durs. Robespierre finit par vouvoyer le général, lui annonçant ainsi sa perte. Derrière la prédominance du pouvoir civil sur le militaire se cache la volonté de ceux que l'instance opaque du Comité de Salut public juge meilleurs républicains (est visé un certain Rossignol, boutiquier de Niort).²¹ Le fin mot de Westermann désigne le mal qui va conduire Robespierre plus tard à sa fin : « tyrannie ».²²

La scène avec Eléonore Duplay est inventée par Romain Rolland (II,3). Elle a sa place dans la lignée classique des rencontres entre l'homme d'action et sa jeune admiratrice.²³ Scène sentimentale, mais où le vouvoiement est de rigueur. Révélatrice, aussi, du comportement de Maximilien : il commence à parler de lui à la troisième personne, il pontifie et se rend ridicule, alors qu'il devrait se montrer « humain », en privé et à l'abri. Eléonore se prête aisément au jeu de la confiance et Maximilien en profite pour lui faire un cours d'histoire de la révolution depuis 1789 : douze noms de « traîtres » défilent en une tirade.²⁴ Sa « situation » (au sens sartrien) de persécuté rend un son éclatant : « Les trois-quarts de la Convention conspirent contre la Convention, j'ai plus que des preuves (de la trahison), j'ai la certitude morale, cette lumière infaillible qui ne me trompe jamais ».²⁵ An nom de cette lumière (qui conduira peu avant sa chute à la cérémonie dite « de l'Etre suprême »), il n'épargne même pas le Comité, où il ne compte plus que « quatre amis ». Même Saint-Just, « glaive vivant de la révolution »,²⁶ n'est pas totalement sûr. Devant tant de solitude et de menaces, Eléonore promet de mourir avec lui. Mais, pas question d'idylle, malgré les frôlements de mains

et les regards affectueux.

Cet acte II signe, en petit comité, c'est le cas de le dire, la mort de Danton. Saint-Just, revenant des armées du nord, est encore plus excité que Maximilien : Romain Rolland lui fait dire tous les mots avec des majuscules : la Raison, la Lumière vivante, l'Homme, la Patrie. Il réclame sans ambages l'exécution de Danton. Billaud-Varenne et Vadier (futurs conspirateurs contre Robespierre) ne sont pas en reste, ils se fondent sur les écrits de Desmoulins et les beuveries de Danton.²⁷

Une longue scène délicate : le tribunal révolutionnaire

Le troisième acte du drame de Romain Rolland se situe au Tribunal révolutionnaire. Il est tout d'une pièce, comme une transmission en direct d'une session de ce tribunal un peu spécial. Sa structure est néanmoins particulière. D'un côté les acteurs du jugement : président (Herman), accusateur public (Fouquier-Tinville), jury. De l'autre, les accusés, huit au total, Danton en tête. Et en troisième lieu, le public anonyme (le peuple), le seul identifié étant le peintre David. Il réagit aux propos des uns et des autres. Pas facile de mettre en scène un tel dispositif. Le peuple doit être incarné par de « vrais » comédiens. Et le « vrai » public de la salle de théâtre devient ainsi spectateur de spectateurs. Romain Rolland a été sensible à cette difficulté : comment rendre vraisemblable cette foule, « amusée et émue tout ensemble ».²⁸

Une différence de taille avec le drame de Büchner : Danton s'y montre actif et efficace, pas du tout résigné. Le déroulement est répétitif : accusations (plus ou moins fondées), répliques (cinglantes et parfois emphatiques). L'ambiance est à la violence verbale, voire physique. D'autant plus que Vadier et Hanriot, hostiles à Danton, se livrent à une action parallèle : ils surveillent le Tribunal (au nom du Comité !). Les accusés ont beau faire et dire, on sent qu'ils sont condamnés d'avance. Tout est porté à leur discrédit, au fur et à mesure que l'on évoque les épisodes de la Révolution. Comme s'ils avaient été des traîtres dès le début. Romain Rolland donne le beau rôle à Danton, dont les moqueries réjouissent le public, qui l'applaudit. Il faut que le Tribunal fasse appel à la Convention (terrorisée par Robespierre) pour lui extorquer un décret mettant « hors des débats sur le champ les prévenus qui résistent » ou insultent la « justice nationale ».²⁹ Les dés sont jetés avec l'expulsion de Danton et de ses trois principaux amis. Ne reste à Danton qu'à préférer son mot de la fin : (la Révolution) « sacrifiera Robespierre demain, elle cédera au premier aventurier qui entrera dans son lit ».³⁰ Saint-Just, dans un rôle d'abord muet, apparaît et met fin au trouble de la salle avec son regard froid et dur. A lui la dernière réplique de la pièce, étonnante : « les Idées n'ont pas besoin des hommes, les peuples meurent, pour que Dieu vive ! ».³¹

Le mot de la fin a été bien différent chez Büchner. Cela tient à l'esprit qui « préside » à la conception du

drame. En 1835, l'auteur allemand est un déçu du « révolutionnarisme », après avoir tenté, sans succès de mettre le feu à son pays, la Hesse. Bien avant d'écrire la première réplique, il semble avoir tiré les leçons de son expérience dans la fameuse lettre à sa fiancée Minna Jaeglé, dite le « Fatalismus-Brief ».³² De cette façon, son Danton pessimiste est à son image, ou bien un exutoire pour ses sentiments. Dans les sept scènes de son acte II, Danton tient devant ses amis des propos où reviennent les mots : ennui, fatigue, tristesse, perdre la mémoire, la vie m'est à charge, etc. Là où Romain Rolland est préoccupé par la véracité des actions représentées (sens du mot « drame »), Büchner prend sa pièce comme « support » de ses conceptions philosophiques et esthétiques : athéisme (personnage épisodique de Payne), critique de la mimésis dans l'art (Camille critique David). Autant d'ajouts (avec les scènes de rue) qui « dépolitisent » les enjeux politiques d'une histoire de la Révolution française. Même si les discours sont « de bonne source » (Thiers, *Unsere Zeit*), Büchner est essentiellement entré dans le répertoire des « théâtres du monde » comme précurseur des débats du 20^{ème} siècle : l'existentialisme, la psychanalyse.

Deux finalités différentes

L'alternance des lieux, chez Büchner, dénote sa volonté de ne pas faire du « reportage historique ». Le plus souvent, on est chez les dantonistes prisonniers (au Luxembourg, à la Conciergerie). Mais on peut aussi pénétrer dans les coulisses du pouvoir (de cet instant précis) : la connivence de l'accusateur public et du président du Tribunal révolutionnaire. Le procès sera arrangé, truqué. C'est un détournement de fonction. Danton avait fait instituer ce tribunal en mars 1793, pour éviter le retour des « massacres de septembre » (1792). Un an plus tard, cette mesure « de droit » s'est muée en théâtre du non-droit. On comprend le succès, après 1945, de cette pièce en Allemagne (de l'Ouest), qui y voit le prototype de deux Etats de non-droit (le régime nazi, le stalinisme derrière le « rideau de fer » - avec les procès Slansky, Rajk, London, etc.). Danton se croit « intouchable » en vertu des services rendus à la Révolution. On connaît la chanson depuis les « purges » de Moscou dans les années trente. Les turpitudes des soi-disant « purs » sont mentionnées sans fard par Büchner (III,6), alors que Romain Rolland s'en tient aux lieux publics. La chute proche de Robespierre se dessine déjà au sein du Comité dictatorial (« le Vertueux » est un « Mahomet impuissant »).³³

A partir du moment où leur mort est décidée « en haut lieu », il ne reste plus aux dantonistes qu'à faire des jeux de mots sur leur sort – toutes les subtilités de la rhétorique sont à leur disposition. Le meilleur concours est en III,7 : Philippeaux, Danton et Camille rivalisent de « bons mots » (certains inventés).³⁴ On n'en trouve pas chez Romain Rolland, non parce qu'il en était incapable, mais ce n'était pas son propos. Seul un Ionesco reprendra le flambeau

de Büchner, en langue française, mais ce sera bien plus tard.³⁵

Parmi les personnages et situations propres à Büchner, il y a les relations de Danton avec sa femme Julie. Elle est une invention, elle aime son mari, elle lui fait envoyer une boucle de ses cheveux quand il est en prison, attendant la guillotine. Dans la scène IV,6, elle se donne la mort avec du poison. Même invention dans la scène IV,3 : la dernière nuit des quatre condamnés, deux par deux dans un lit. Mélange de trivialité corporelle et de réflexions sur le passage de vie à trépas. Danton est le plus prolifique des quatre, un maître du monologue lyrique, truffé de belles métaphores quand il dit adieu à son « cher corps », qu'il tutoie comme un ami avec qui il s'est donné du bon temps. Il frappe ainsi par la force de son cynisme, comme si un bon mot était une façon de survivre, d'entrer dans la postérité.³⁶

Chez Romain Rolland, tout est consommé avec l'expulsion de Danton du tribunal. Büchner nous livre un épilogue « shakespearien » : la montée au Golgotha, commentée par des charretiers et des prostituées. Obscénité et sainteté. La foule qui vient assister à l'exécution capitale est plutôt hostile aux six condamnés, les femmes les traitent de fornicateurs, et ils répliquent, fiers jusqu'au bout de la montée à l'échafaud. Ce qui suit ne peut être représenté « de visu », mais néanmoins figuré par divers moyens.³⁷ La scène ultime est offerte à Lucile Desmoulins qui passe de la déploration de style chrétien à la folie : pour être digne d'accompagner son cher Camille, elle crie « Vive le roi ! »

Au terme de cette comparaison des pièces de Romain Rolland et de Georg Büchner, qui ne sont éloignées dans le temps que de soixante ans, ce qui est peu et beaucoup, je vais tenter de mettre le doigt sur ressemblances et différences. A l'évidence, ce sont deux pièces pro-dantonistes (et de ce fait anti-robepierristes). Le premier titre de Romain Rolland le dit bien : *Danton foudroyé*. Le titre de Büchner est plus ambigu : il ne prend pas parti dans l'énoncé du seul titre, il ne condamne pas la mise à mort de Danton, on pourrait seulement dire qu'il s'agit aussi de la mort selon Danton.

On peut affirmer que la pièce de Romain Rolland précède celle de Büchner dans la « réception » française de la geste théâtrale issue de la décennie mortifère de germinal an II. Reportons nous à la dernière décennie du 19^{ème} siècle : cent ans après la célèbre « chute » de la Bastille (et cent ans avant une autre chute emblématique pour l'Europe, Berlin

et sa Bastille de 40 kilomètres de long), le régime républicain est toujours contesté en France. On connaît l'anecdote : une voix de majorité en 1875 pour l'amendement Wallon qui inscrit le mot républicain dans la constitution. Défendre cet idéal d'une République française n'allait pas plus de soi que l'appel au respect du droit dans « l'affaire Dreyfus ». L'image de la Terreur effaçait pour beaucoup de groupes sociaux le formidable bouleversement de 1789 : le peuple devient le souverain, le royaume devient la patrie. Le mot révolution, qui est « neutre » au sens physique ou astronomique, prenait encore un sens palpable dans le sens social.

Avec la création d'une chaire d'histoire de la Révolution à la Sorbonne, en 1885 (dont le premier titulaire fut Alphonse Aulard), on peut dire que l'on arrive à un traitement objectif des événements qui ont fait accéder la France à la modernité démocratique. L'enseignement dispensé par Aulard convient bien à la III^e République, qui veut voir en Danton un « bon révolutionnaire » et un patriote. C'est lui l'homme de Valmy, l'homme de l'audace. La pièce de Romain Rolland va dans le même sens. Le fameux « esprit du temps » la porte. Après la guerre de 1914-1918, pendant laquelle notre auteur prit la position originale que l'on sait, un autre esprit soufflera sur les braises de la Révolution française. Il s'agit du vent de la révolution bolchevique, qui souffle aussi sur les autres pays d'Europe. En France, une école d'historiens « marxistes » (Mathiez, Lefebvre, Soboul), va réévaluer le rôle de Robespierre au détriment de celui de Danton. Lorsqu'on rejoue le *Danton* de Romain Rolland en 1936, à l'époque du Front populaire, cette pièce peut servir de vecteur à des visées somme toute dantonistes : améliorer la situation matérielle des ouvriers, unir les forces patriotiques contre le fascisme à nos frontières. L'horizon se bouchera vite, et la confrontation des deux points de vue sur la révolution française sera mise sous le boisseau par les années terribles de la guerre et de l'occupation. Il semblerait que la pièce de Büchner ait éclipsé celle de Romain Rolland dans un débat qui reprendra après 1945, et se poursuit de nos jours, mais dans des conditions tout à fait différentes.

Octobre 2009

* *Jean-Claude François* est professeur émérite de l'Université de Nantes. Germaniste. Membre du Comité de rédaction de la revue *Allemagne d'Aujourd'hui*.

1. La pièce de Büchner (1813-1837) fut écrite en quelques semaines, au début de 1835. Publiée chez l'éditeur Sauerländer la même année, sous l'impulsion du journaliste libéral Karl Gutzkow. La création, au sens plein du terme, se fit à Berlin, en 1902, mais la célébrité ne lui vint qu'en 1916. *La Mort de Danton* est alors jouée au prestigieux Deutsches Theater de Berlin, dans la mise en scène fastueuse du très célèbre Max Reinhardt.

2. Les citations de la pièce de Romain Rolland seront faites d'après l'édition *Théâtre de la Révolution (Le 14 Juillet, Danton, Les Loups)*, Paris, Albin Michel, 1926. (en abrégé : TR). Pour chacune des trois pièces, la pagination repart à zéro : *Danton* compte 119 pages. Le portrait de Danton : TR, p.4.

3. Richard Thieberger, in : *La Mort de Danton*, édition bilingue, Paris, Aubier, 1973. Jean-Louis Besson, *Georg Büchner : des sources au texte, histoire d'une autopsie*, Berne, Peter Lang, collection Theatrica 10, 1992.

4. Notamment par Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Hansmagnus Enzensberger. Peter Weiss (*Marat-Sade, L'Instruction, Trotski en exil*) est celui qui a le mieux illustré ce genre dramatique.

5. Ces archives sont consultables aux Archives départementales de la Nièvre, à Nevers. Je suis redevable à M. le Professeur Bernard Duchâtelet de m'en avoir fait parvenir une copie, ainsi que des notes prises par lui.
6. Mes citations sont tirées du livre quasiment insurpassable : Georg Büchner, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, édition établie sous la direction de Bernard Lortholary, Paris, Le Seuil, 1988, 650 p. Dans ce livre (nommé par la suite *Œuvres*), la traduction est de Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, la présentation et les notes de Gérard Raulet.
7. La seconde femme de Danton s'appelait en réalité Louise Gély, épousée en 1793. Elle ne se suicida pas, comme dans la pièce, mais se remaria en 1797.
8. *Œuvres*, op.cit., p. 105. Le nom d'un dantoniste est orthographié Philippeau chez Büchner, Philippeaux chez Romain Rolland
9. *Ibid.*, Son nom entier est Hérault de Sécheltes, mais toujours abrégé en Hérault.
10. *Œuvres*, op.cit., p. 106
11. *TR*, p. 31.
12. *TR*, p. 33.
13. *TR*, p. 34.
14. *TR*, p. 39.
15. *TR*, p. 41.
16. *Œuvres*, pp. 111-113.
17. Situation de duel verbal dans l'*Egmont* de Goethe, en 1788 (Egmont contre le duc d'Albe) et le *Don Carlos* de Schiller, en 1787 (le roi Philippe II contre le marquis Posa).
18. Un portrait de Robespierre assis (Boilly, Lille, musée des Beaux Arts) nous montre un homme aux cheveux apprêtés, au visage fin, sans traits saillants). Il est bien mis, porte une redingote ouverte, ornée de six larges boutons, qui semble taillée dans un bon tissu rayé. Il a des culottes et des bas, un col blanc à la fois serré et agencé en festons. La description que fait Romain Rolland dans sa liste des *dramatis personae* correspond peu ou prou à ce tableau : « Taille moyenne, complexion délicate (...) yeux vert sombre, grands, fixes et myopes, grosses bécicles relevées sur le front (...) Lèvres fines à l'expression dédaigneuse, inquiétante ». Chez Büchner, c'est plutôt le langage qui caractérise Robespierre. Il parle ainsi de ses rêves, en psychanalyste avant la lettre : « Des pensées, des désirs, à peine soupçonnés, confus et informes, qui se terraient craignant la lumière du jour, acquièrent maintenant forme et relief, et se fauillent dans la silencieuse demeure du rêve (...) Je ne sais ce qui en moi ment au reste » Citation de la scène I,6 *Œuvres*, p. 120.
19. *TR*, p. 46. Romain Rolland semble illustrer, par avance, ce qui sera plus tard la position de l'historien François Furet : le robespierrisme comme ancêtre du communisme stalinien – à cette différence près : Staline était loin d'être ascétique et chaste.
20. *TR*, p. 47.
21. *TR*, p. 49.
22. *TR*, p. 51.
23. Le modèle pourrait être, dans le genre historique, la relation entre Egmont et la jeune Klärchen. Mais Goethe joue avec les faits : Egmont « historique » était père d'une nombreuse famille et peu porté sur les virées nocturnes.
24. *TR*, p. 54
25. *TR*, p. 55
26. *Ibid.* Selon l'idée fixe d'une conspiration que Robespierre sent monter autour de lui, certains « proconsuls » accentuent la terreur inutilement pour l'associer à son seul nom (Fouché à Lyon, Tallien à Bordeaux).
27. Voir les dialogues de la scène II,5 (16 pages), où Vadier et Billaud-Varenne ont une part importante dans la délibération qui débouche sur l'arrestation nocturne et illégale de Danton et de ses amis.
28. *TR*, p. 78. Romain Rolland est conscient des difficultés de mise en scène que soulève sa vision globale de la session du tribunal. « On n'a noté qu'une partie des mouvements et des clameurs de la foule. Ces indications doivent varier avec les éléments dont on dispose à la scène ». (*Ibid.*) En effet : « le peuple » (désigné par des lettres comme a, b, c, ou bien une fille, un jeune clerc, une tricoteuse, etc.) ne peut être joué que par des comédiens professionnels, ou des amateurs formés. Où les trouver, comment les rémunérer ? Dans la pièce de Peter Weiss à la structure semblable, *Marat-Sade*, les metteurs en scènes ont recours à ces acteurs pour figurer la foule : les aliénés de l'hospice de Charenton et la famille du directeur. Le film rend possible ce que le théâtre (un plan-séquence en continu) ne peut faire : la caméra peut épouser des visages en gros plan isolé (cf. le film de Peter Brook tiré de la pièce de Peter Weiss, en 1966).
29. *TR*, p. 108.
30. *TR*, p. 115. C'est dans cette séquence que se trouve le fameux jeu de mots macabre fait par Danton à l'adresse de Fabre d'Eglantine : « Console-toi, nous allons tous faire là-bas ce que tu as fait toute ta vie... des vers ». Büchner le connaissait et l'a inséré dans sa pièce, bien qu'elle s'adresse à un public germanophone, pour qui, un tel jeu, en principe, ne peut « marcher ». (cf. *Œuvres*, p. 158)
31. *TR*, p. 119.
32. Cette lettre fut écrite par Büchner, à Gießen, en mars 1834, et adressée à sa fiancée, vivant à Strasbourg. Il lui dit ses doutes sur l'action politique, puisés dans la lecture d'ouvrages sur la Révolution : « J'ai étudié l'histoire de la Révolution. Je me suis senti comme anéanti sous l'atroce fatalisme de l'histoire ». Il explique plus loin ce qu'il entend sous ce terme : « Je trouve dans la nature humaine une épouvantable égalité, dans les conditions des hommes une inéluctable violence, conférée à tous et à chacun ». Il précise encore ce qu'il y a au fond de cette « nature humaine » (concept tout à fait opposé, en l'occurrence, à l'idée qu'une révolution puisse rendre tous les hommes bons) : « Qu'est-ce qui en nous ment, assassine, vole ? » (*Œuvres*, p. 522, lettre 18). Il y a un fossé entre l'action politique menée en Hesse (appel à l'insurrection par la diffusion d'un libelle anti-nobiliaire) et la parole désabusée de Danton. Et en même temps concomitance (cf. la préface aux *Œuvres*, p. 9, sous la plume de Bernard Lortholary).
33. Selon une source annexe de la documentation büchnerienne (Vilate, *Causes secrètes de la nuit du 9 au 10 thermidor an II*), Barère, Collot d'Herbois et Billaud-Varenne se rendaient souvent à Clichy, chez une courtisane, la Demahy. Ce sont eux qui agirent pour mettre Robespierre en accusation devant la Convention (cf. Jean-Louis Besson, op. cit., note 3, p. 224.)
34. Un florilège de ces bons mots : « Nous sommes les colchiques d'automne qui ne portent leur semence qu'après l'hiver », « D'un tas de fumier à l'autre, c'est la divine hiérarchie des classes », La buée humide de la putréfaction ». (*Œuvres*, p. 149.
35. Je pense à la pièce *Le Roi se meurt*, de 1962.
36. Le langage que Büchner invente pour son *Danton* est étonnamment moderne dans l'histoire du théâtre allemand, qui vient de vivre sa grande période classique (Goethe est mort en 1832). Mais le grand Shakespeare n'aurait pas désavoué cette réplique : « Demain, tu seras un violon brisé, sa mélodie sera éteinte. Demain tu seras une bouteille vide, le vin aura été bu, mais je n'en ai aucune ivresse, et je vais me coucher comme si j'étais à jeun. Demain, tu seras une culotte usée, on te jettera au vestiaire, où les mites te boufferont, tu pourras puer autant que tu voudras. » (*Œuvres*, p. 156).
37. Si on se réfère à deux mises en scène récentes, la fin de Danton et de ses amis sous la guillotine était figurée de façon sobre et forte en même temps :
- les cinq condamnés, Danton en dernier, alignés au premier plan de la scène, entendaient leur nom, puis un coup sonore, et laissaient tomber leur tête brusquement sur la poitrine (Georges Lavaudant, Théâtre de l'Odéon, 2001).
 - les condamnés sont aussi alignés, mains dans le dos, face au public. Un servent de la mise en scène passe devant eux, qui fixent les spectateurs, et projette sur leur visage immobile une sorte de peinture blanche qui les rend tels que des statues. (Jean-François Sivadier, Théâtre National de Bretagne, 2006).