Danton, dans l'ombre du théâtre

Source : Michel BIARD et Hervé LEUWERS (dir.), *Danton. Le mythe et l'histoire*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 171-183.

Résumé : *Quels furent les rapports de Georges Danton au théâtre, lui eut pour plus proche conseiller Fabre d'Églantine et pour ami Talma, et dont ses contemporains se plurent à relever la théâtralité des gestes ? Quelle postérité la scène lui a-t-elle offerte, de Rolland à Büchner, de Przybyszewska à Wajda*.

Mots clés : Danton, théâtre patriotique, subventions, théâtralité, postérité

Participant de la théâtromanie de ses contemporains, Danton aime le monde de la scène et contribue à l'élaboration puis au développement de son versant patriotique, y compris physiquement lorsqu'il faut y aller d'un coup de gueule ou de poing. Ainsi est-il prompt, comme Mirabeau ou Desmoulins, à s'engager dès 1789 aux côtés de Marie-Joseph Chénier, qui nourrit le scandale et attise les braises entre partisans et adversaires de son *Charles IX*, dénonciation de la collusion entre l'Église et la monarchie à l'heure de la Saint-Barthélemy. Danton, président du district des Cordeliers, écrit encore le 17 juillet 1790 aux acteurs de la Comédie-Française pour les faire revenir sur leur refus de donner *Charles IX* (où « les droits des peuples et les devoirs des rois sont retracés avec une énergie digne des vrais Français ») en l'honneur des fédérés provinciaux réunis dans la capitale[1]. Il sait pouvoir compter sur la complicité de Talma, qui fréquente Chénier, Palissot et Desmoulins. Danton se fait remarquer lors de la représentation tumultueuse du 23 juillet 1790, où, contre le vœu majoritaire de la troupe, mais avec le soutien de Dugazon et de Mme Vestris, Talma endosse le rôle principal. Aux saluts, Danton refuse d'enlever son chapeau devant l'incarnation du roi meurtrier ; Bailly, maire de Paris, ayant dépêché force troupes autour de la salle et à l'intérieur pour anéantir les velléités des perturbateurs, le récalcitrant est donc brièvement arrêté[2]. La postérité lui prête cette prédiction : « Si *Figaro* a tué la noblesse, *Charles IX* tuera la monarchie ». Au moins est-elle révélatrice du rôle social et politique de la scène, sur lequel nombre de dramaturges réfléchissent et s'entendent depuis les années 1770. Dans l'*Exposé* que publient le 28 juillet les « Noirs » du Théâtre de la Nation, ces confrères qui se désolidarisent de Talma, Danton est qualifié de « crieur-juré de la cabale talmatiste » …

Danton est aussi un proche ami de Fabre d'Églantine et de l'acteur du Théâtre-Français Grammont, qui partagent ses engagements, depuis le district, le club des Cordeliers, jusqu'au sort tragique qui les mène à la guillotine en avril 1794. Ils suscitent une égale réprobation morale dans les camps opposés, aussi bien chez Robespierre que chez Mme Roland. Le tribun a fait du volage Fabre son secrétaire au ministère de la Justice, avant de devenir son collègue à la Convention. Ne serait-ce que par son intermédiaire, Danton est au fait des débats sur les arts de la scène. Fabre, en l'occurrence, tout en ordonnant pour partie le calendrier républicain, aspire à une esthétique théâtrale nouvelle, régénérée et régénératrice, au service de la Révolution. Il l'inaugure en février 1790 avec une suite au *Misanthrope*, *Le Philinte de Molière*, œuvre remarquée par des critiques aussi idéologiquement différents et impassiblement sévères que La Harpe, Martainville et Germaine de Staël. Il obtient de remarquables succès en 1791 avec *Le Convalescent de qualité* et l'*Intrigue épistolaire* – la première pièce réfléchit au sens de la rupture révolutionnaire, vue par les yeux d'un marquis que la maladie contraint depuis deux ans

[1] Bruno VILLIEN, *Talma, l'acteur favori de Napoléon I^er^*, Paris, Pygmalion, 2001, p. 53.
[2] Susan MASLAN, *Revolutionnary Acts. Theater, Democracy and the French Revolution*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2005, p. 52.

à l'isolement. Mais il connaît l'échec l'année suivante avec *Le Sot orgueilleux, ou l'École des élections,* la plus lourdement didactique de ses créations, une dénonciation des vaniteux sans moyens ni principes, qui ont profité des scrutins pour occuper les nouvelles administrations. Considérant moribond le théâtre français néoclassique, et répondant aux préventions exprimées par Rousseau dans sa *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, il imagine un bouleversement passant par la construction formelle, par le jeu, par les sujets traités, qui doivent, en exaltant des vertus positives, susciter l'empathie et non la moquerie du public[3]. La Comédie-Française le programme ; Talma, Molé, Dugazon l'interprètent. Nulle subversion radicale n'apparaît pourtant au rendez-vous : Fabre a bien du mal à coller parfaitement à l'actualité, et emprunte à ses confrères plutôt qu'il ne réinvente son art[4].

Grammont, qui quitte le Français pour le Théâtre Montansier à la fin de 1791, fort de ses galons vite gagnés dans la garde-nationale parisienne, n'hésite pas à arborer sur scène les insignes de ses fonctions, abolissant la distance entre le parterre et les planches avant de servir comme adjudant-général dans l'Armée révolutionnaire menée par le dramaturge Ronsin, immortel auteur de *La ligue des fanatiques et des tyrans*, anticléricale et antinobiliaire. En Vendée puis au ministère de la Guerre, au milieu de gens de scène qui partagent ses plaisirs, Grammont imagine d'autres assauts que ceux du poliorcète, quoique le siège ne soit pas forcément contourné - une débauche que ses juges n'oublieront pas, fût-ce au nom de la morale sans-culotte. Danton connaît ces athées, ces viveurs, que ne retiennent pas les monotones contraintes de l'hymen, ou qui les doublent de grands moments de liberté. Il en apprécie certainement l'esprit et les talents, car ils n'en manquent pas.

Ministre, il est aussi sollicité par les directeurs de salle, qui demandent quelques subsides gouvernementaux en échange du répertoire patriotique qu'ils diffusent : ainsi Boursault, du Théâtre Molière, au début du mois de septembre 1792, conseillé et soutenu par Chaumette. Il obtient du titulaire de la Justice un satisfecit pour « ces pièces qui sont propres à accélérer les progrès de la Révolution », et son engagement lui sera un sésame pour siéger à la Convention[5]. Il est aussi celui qui octroie à Schiller, admiré par Chénier et transposé par La Martelière, auréolé du succès des *Brigands*, la nationalité française. Le décret, en date du 6 septembre 1792, marque encore des hésitations sur l'identité du récipiendaire : selon la décision du conseil exécutif provisoire, signée par Clavière et Danton, « le sieur Gille, publiciste allemand », est accueilli au sein de la Nation française – *Le Moniteur* orthographiera « Gilleers »[6]… Mais Danton, à son poste ministériel et avec sa conscience du poids grandissant de l'opinion publique, duquel il joue au besoin, est aussi celui qui fait fermer les théâtres parisiens à l'heure de la menace d'invasion et des massacres de septembre 1792, que ses propres propos ont encouragés : du 6 au 19 septembre, les planches restent muettes, nombre d'artistes prennent les armes. Talma, le 19, joue *Brutus* au Théâtre de la Liberté, « pour contribuer aux frais de la guerre » ; la faillite pourtant menace, et il faut une intervention de Danton auprès de son collègue de l'Intérieur Roland pour que tombe une subvention de 25 000 livres[7]. Il préside la Convention, le 4 août 1793, lorsqu'est adoptée la proposition de Couthon de jouer jusqu'au 1er septembre suivant sur les scènes parisiennes, trois fois par semaine et avec aide de l'État, les tragédies de *Brutus*, *Guillaume Tell* et *Caïus Gracchus* : Talma, qui en a embrassé les rôles titres, est par contrecoup protégé à l'heure où ses amitiés girondines le menacent. Le 3 février 1794, Danton est au parterre lorsque son ami interprète avec succès Néron dans *Epicharis et*

[3] Susan MASLAN, *op. cit.*, p. 79-81.
[4] Anne-Marie DUPORT, "L'oeuvre dramatique de Fabre d'Eglantine : un répertoire méconnu", in Martial POIRSON (dir.), *Le théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, p. 413-424.
[5] Paul FRIEDLAND, Paul FRIEDLAND, *Political Actors. Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Cornell University Press, Ithaca et Londres, 2002, p. 176-177.
[6] Gerhard SCHMID, *Friedrich von Schiller, Bürger von Frankreich*, Leipzig-Weimar, 1984.
[7] Bruno VILLIEN, *op. cit.*, p. 84.

Néron, de Gabriel Legouvé. Se tournant vers Robespierre, assis dans une première loge d'avant-scène, d'aucuns prétendent qu'il aurait fait applaudir aux dénonciations de la tyrannie contenues dans le texte. Il aurait proposé sa protection à la comédienne Charlotte Vanhove, pour laquelle est supposé se consumer l'Incorruptible[8] ; il aurait aidé, avec Tallien, la comédienne Fleury à sortir de la prison de Sainte-Pélagie[9] … On ne prête qu'aux riches, et, dans le domaine des anecdotes théâtrales, Danton ne manque visiblement pas de fortune.

Lui-même, lecteur féru des classiques comme des Lumières, athlète accompli, orateur tonitruant, ne dédaigne pas au fil de ses brèves improvisations la théâtralité de la voix, de la scansion (les interrogations, les exclamations, les interjections, les métaphores), du vocabulaire (« les masques », « le spectacle ») et du geste. Tendu vers de multiples « combats » ou « travaux » patriotiques et fraternels, il recourt plus volontiers au pathos qu'à l'ethos, à l'art de la réplique qu'à la dialectique, tout en sachant soumettre ses passions à la raison. Son discours du 23 mars 1793 devant la Convention, sur les moyens de sauver la France, est un modèle du genre et de la construction de son art oratoire, une nouvelle invitation à l'audace :

> « En vain direz-vous que les sociétés populaires fourmillent de citoyens qui dénoncent, d'une manière absurde, d'une manière atroce. Eh bien ! Que n'y allez-vous pour les rappeler de leur égarement ? – Croyez-vous le faire en peignant le patriote exagéré comme un fou ? Les révolutions animent toutes les passions. Une grande nation en révolution est comme le métal qui bouillonne dans la fournaise : la statue de la liberté n'est pas fondue, le métal est en fusion ; si vous ne savez pas conduire le fourneau, vous en serez tous dévorés (*Applaudissements réitérés*) »[10].

La dernière défense de Danton, devant le Tribunal révolutionnaire, emprunte à la tragédie : « Mon domicile est bientôt dans le néant et mon nom au Panthéon ! … Ma tête est là ! Elle répond de tout ! … La vie m'est à charge ; il me tarde d'en être délivré »[11], lance-t-il crânement – si l'on peut dire - à ses juges, comme s'il se recouvrait de la toge virile. Manon Roland se souvient avec effroi, depuis sa dernière prison, des formes grossières de ce « demi-Hercule », « aussi cruel que Marius, plus affreux que Catilina ». Elle peint sa « figure repoussante et atroce », apte à exprimer successivement les sentiments les plus divers, dans l'emportement, la violence, l'injure, l'audace, la bonhomie ou la jovialité de Bacchus. Elle évoque les personnages dans lesquels elle l'imaginait, « un poignard à la main, excitant de la voix et du geste une troupe d'assassins plus timides ou moins féroces que lui, ou bien, content de ses forfaits, indiquant par le geste qui caractérise Sardanapale ses habitudes et ses penchants » [12]. Des attitudes dans lesquelles le fixeront et le croquis de son ancien ami David, le portraiturant sur la charrette du condamné tandis qu'il déborde encore de vie, et la peinture académique du siècle suivant. Si théâtral puisse-t-il être, Danton n'a cependant pas droit immédiatement à son élévation scénique. Partage-t-il avec Robespierre l'habit du démagogue Nomophage dans *L'Ami des lois* de Laya (1793) ? Des pièces ouvertement antijacobines, comme *Tactique des cannibales, ou Des Jacobins* (an V), qui mettent en scène bien au-delà des seuls membres du comité de Salut public, l'oublient en tout cas, comme l'ont fait les Thermidoriens en refusant de le réhabiliter. Il faut, pour le retrouver incarné, se tourner vers le bref répertoire ouvertement royaliste dont la réaction de 1797 favorise la publication, sans que l'on sache du reste s'il n'a été jamais porté sur scène. Le rôle de Danton est ainsi distribué dans *La Mort de Marie-Antoinette d'Autriche, reine de France*, une tragédie en cinq actes attribuée à Antoine Barthez de Marmorières, Étienne Aignan et Jules Berthevin. Dans un rôle très secondaire, le colosse d'Arcis-sur-Aube encourage à toutes les vengeances, vitupérant contre

---

[8] *Ibidem*, p. 99-100.
[9] Madeleine et Francis AMBRIERE, *Talma, ou l'Histoire du théâtre*, Paris, Editions de Fallois, 2007, p. 211.
[10] Pierre-Jean JOUVE (éd.), *Danton. Discours*, Paris, Éditions de l'Aire, 1983, p. 149.
[11] *Ibidem*, p. 243.
[12] Manon ROLAND, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1986, p. 77, 138, 179.

Wimpfen, Brissot, fauteurs de la révolte « fédéraliste » qui soulève le Calvados (acte I, scène 5), ou réclamant que coule le sang des généraux défaits (Houchard, Custine) (acte III, scène 1).

Il faut attendre la III[e] République pour qu'il figure au premier rang. Opportunistes, héritiers de l'orléanisme libéral, ou Radicaux, portés par la tradition démocratique de 1848, à des degrés divers, s'entendent pour l'endoctrinement de la masse électorale et scolaire et, dans ce but, sur l'utilisation d'une Révolution qui doit susciter l'admiration tout en rassurant le bon sens. Au-delà des cuirassés de la République, baptisés *Vergniaud*, *Condorcet*, *Danton*, de la statue de ce dernier érigée au carrefour de l'Odéon, le journal de Gambetta, *La République française*, comme la revue d'Aulard, *La Révolution française*, vont s'y employer, faisant de Michelet et de Comte les cautions de cette Révolution mi-romantique, mi-positiviste, patriotique et dantoniste. Aux deux extrémités du front républicain, Aulard et Sorel s'attachent à faire des grands hommes, comme Danton et Mirabeau, associés à Gambetta dans le Panthéon républicain, des héros réalistes, des maîtres de la politique expérimentale, qui s'adaptent aux circonstances. Foin de la corruption, de la responsabilité dans les massacres de septembre, du notable champenois : il est avant tout présenté comme homme de la clémence, du désarmement des partis, héros de la patrie en danger et promoteur d'une république laïque et éclairée. Lui est opposée la figure de son bourreau, Robespierre, dépeint sous les traits d'un doctrinaire rigide, antipathique depuis Michelet à tous les anticléricaux. Dès lors, on minimise les antagonismes sociaux, on scinde la Révolution entre périodes honorables et séquences condamnables, reprenant l'antienne des Thermidoriens D'où la célèbre apostrophe de Clemenceau : « Messieurs, que nous le voulions ou non, la Révolution française est un bloc dont on ne peut rien distraire ».

De ces combats, hérite Romain Rolland à travers son théâtre de la Révolution (huit pièces, dont *Le Triomphe de la Raison*, *Le 14 Juillet*, *Les Loups*)[13], qu'il fonde sur les archives publiées, sur la lecture des histoires de la Révolution de Louis Blanc, Jules Michelet, Hyppolite Taine et Alphonse Aulard, sur les Mémoires de Billaud-Varenne, Manon Rolland, Barras, Louis-Sébastien Mercier, sur des biographies de Robespierre, Collot d'Herbois, Vadier, Charlotte Corday, entre autres. Il veut renouer avec la tradition patriotique d'un art par et pour le peuple, avec les foules invitées sur la scène, avec les musiques de la décennie 1789-1799. Il y a là la synthèse d'une vie pour ce normalien agrégé d'histoire, qui a soutenu un doctorat ès-lettres sur *Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti* (1895), enseigne l'histoire de l'art rue d'Ulm avant de se consacrer à celle de la musique en Sorbonne. Offrant une épopée destinée rallumer l'héroïsme et la foi dans la nation, il souhaite aussi montrer comment la Révolution s'est dévorée elle-même, comment l'idée de République subsume l'individu et ne s'est pas développée sans sacrifices humains. *Danton*, drame historique et philosophique écrit en 1898, est publié dans la *Revue d'art dramatique* l'année suivante. Il est créé le 18 mars 1899 par les Normaliens puis donné le 29 décembre 1900 à Paris, au Nouveau Théâtre de la rue Blanche, par le Cercle des Escholiers. Le lendemain, repris par le Théâtre Civique de Louis Lumet, il est précédé d'une conférence de Jean Jaurès sur la Révolution française. Aux côtés de Danton figurent sur scène Robespierre, Camille et Lucile Desmoulins, Vadier, Billaud-Varenne, Saint-Just, Herman, Westermann, Hérault de Séchelles, Philippeaux, Fouquier-Tinville, Mme Duplay et sa fille Éléonore. Rolland, qui suggère au metteur en scène les grandes lignes de sa distribution, et aux comédiens l'art de se grimer, évoque ainsi le personnage de Danton : « 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 supérieure déformée par une cicatrice, la mâchoire lourde et violente. Athlétique, sanguin ». Il est déjà, comme dans l'iconographie produite à la même

[13] Marion DENIZOT, *Le* Théâtre de la Révolution *de Romain Rolland. Théâtre populaire et récit national*, Paris, Honoré Champion, 2013 ; (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

époque, l'antithèse de l'élégance et de la maîtrise ironique d'Hérault de Séchelles, de la féminité de Saint-Just, des dérives obsessionnelles d'un Billaud-Varenne harassé (« perruque de cheveux rouges »), de la froideur de Vadier (« la figure jaune »), de Philippeaux (« cheveux rares et plaqués »), a fortiori de Robespierre : « Taille moyenne, complexion délicate. Cheveux châtains. Yeux vert-sombre, grands, fixes, et myopes. Grosses besicles, relevées sur le front. Nez droit, légèrement retroussé du bout. Teint pâle. Lèvres fines, à l'expression dédaigneuse, inquiétante, non sans attrait ».

Le propos de Rolland, qui mobilise d'abord des militants, est avant tout politique. Il fixe des stéréotypes : Danton, qui pense la France sauvée du danger extérieur et apparaît fatigué de la vie publique, se vautre dans les plaisirs (il « se repose de ses travaux par d'autres travaux, comme Hercule »), disant son dégoût du sang versé, de la « guillotine vertueuse », mais ne croyant pas ses ennemis capables de le frapper à son tour (acte I, scène 2) ; il accuse Robespierre d'ignorer l'amour charnel, de se prendre pour l'État, de se perdre dans des sophismes et la paranoïa ; il finit par des insultes (acte I, scène 4). Comme l'histoire l'a retenu, devant le Tribunal révolutionnaire, Danton est combatif, use de l'emphase et de l'ironie mordante, mettant le public dans sa poche - les didascalies, en notes infrapaginales, ne cessent de faire réagir « le peuple », « la foule » : rires, bravos, murmures, exclamations. Combats privés et publics se confondent dans une prose libératoire, exubérante, impudique, sensuelle, libertine, athée, faisant fi de la sociabilité des Lumières et de la morale bourgeoise :

> « La Liberté, elle est ici ! *Il prend sa tête entre ses mains*. Elle est dans ce masque pétri par sa sauvage empreinte ; elle est dans cette voix, dont les mugissements font trembler les palais des tyrans jusque dans leurs fondements. Prenez ma tête, clouez-la au bouclier de la République. Elle fera encore, comme Méduse, tomber morts d'effroi les ennemis de la Liberté.
>
> […] Un homme comme moi ne se défend pas ; mes actions parlent d'elles-mêmes. Je n'ai rien à défendre, rien à expliquer. Il n'y a rien de caché dans ma vie. Je ne m'entoure point de mystère pour forniquer avec une vieille femme, comme Robespierre. Ma porte est grande ouverte, il n'y a point de rideau à mon lit ; la France entière sait quand je bois et quand je fais l'amour. Je suis peuple ; mes vices et mes vertus appartiennent au peuple ; je ne lui voile rien. Je me montre au monde, le ventre nu.
>
> […] Si l'audace est un crime, j'embrasse le crime, Président, je le baise à pleine bouche, et te laisse la vertu ; les vaches maigres de Pharaon ne me font point envie. J'aime l'audace et je m'en vante : l'audace aux rudes étreintes, aux lourdes mamelles, où boivent les héros. La Révolution est fille de l'audace. C'est elle qui fit crouler les Bastilles ; c'est elle qui par ma voix lança le peuple de Paris contre la royauté ; c'est elle qui par mon poing saisit la tête coupée de Louis le Raccourci par ses grasses oreilles, et la jeta à la face des tyrans et de leur Dieu » (acte III).

Avant que son expulsion ne laisse la scène entière à ses accusateurs, l'ultime réplique de Danton prédit la chute rapide de Robespierre et la victoire du « premier aventurier » qui entrera dans le lit de la Révolution. Dans la version initiale de son *Grand dictionnaire*, Larousse n'est alors pas plus tendre avec Bonaparte, le faisant mourir le 18 Brumaire … Au début du XXe siècle, *Danton* sert de manifeste à de nombreux théâtres populaires qui se reconnaissent dans les leçons de Gémier : Théâtre populaire de Belleville, Théâtre du Peuple avenue de Clichy, etc. Rolland écrit dans son journal, en novembre 1936 : « Mon *Danton* est décidément l'oiseau des batailles. Représenté par Reinhardt à Berlin dans le tumulte des passions révolutionnaires de 1920, représenté aux Arènes de Lutèce dans l'enthousiasme du jeune Front populaire français, le voici en Espagne révolutionnaire, sous les bombes des avions italiens de Franco »[14].

À l'heure exacte où Rolland propose sa version de la Révolution et du personnage de Danton, concomitamment au Centenaire de 1789, Auguste Dietrich traduit la pièce de Georg Büchner, *La Mort de Danton* (1835), portée sur les planches à Berlin en 1902 par la Neue Freie Volksbühne, sous l'égide du mouvement ouvrier allemand, puis surtout par Max Reinhardt au

[14] Pierre SCIZE, « Danton de Romain Rolland aux Arènes de Lutèce », in Chantal MEYER-PLANTUREUX, *Théâtre populaire, enjeux politiques : de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006, p. 193-196.

Deutsches Theater en 1916[15] – car c'est à cette date, et dans le contexte de la Première guerre mondiale, qu'arrive le succès – puis par Kurt Ström à Götteborg en 1920[16]. Les années 1920 et la République de Weimar sont propices à son exégèse par les élites françaises, tandis que le second conflit mondial fait disparaître l'œuvre du répertoire[17], avant qu'en 1948 Jean Vilar ne l'impose dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, en Avignon. Il y a fondé un an plus tôt le Festival, avec l'espoir de créer un grand rassemblement interclassiste et unanimiste, offrant sur scène à la fois une fête civique et une liturgie laïque à vocation universelle[18]. En réaction à *La mort de Danton*, d'aucuns le critiquent de prendre « le public avignonnais pour une clientèle de cours du soir et de certificat d'études primaires ». L'ambition, pourtant, reste intacte : une propédeutique, une maïeutique, plutôt qu'un prosélytisme, qui permettent au citoyen de s'interroger, à travers des chefs-d'œuvre du répertoire classique - un choix critiqué par les Roland Barthes et les brechtiens -, sur la guerre et la paix, l'argent, les rapports de l'homme au pouvoir[19].

Écrite en cinq semaines, la pièce de Büchner est plus riche en personnages que celle de Rolland : 30 contre 16. Ils sont regroupés selon leur faction d'appartenance (9 dantonistes, 5 membres du comité de Salut public), ou selon le besoin de l'action, avec un souci de vraisemblance et non de vérité, pour figurer le petit peuple ou les membres du Tribunal révolutionnaire. Les lieux se démultiplient : trois chez Rolland, autant que d'actes (l'intérieur des Desmoulins, celui des Duplay, le Tribunal révolutionnaire), trente-deux changements en quatre actes, privilégiant les tableaux, pour *La Mort de Danton*, avec neuf espaces privés, la rue anonyme, le club des Jacobins, la Convention, le Tribunal révolutionnaire. Bilingue, fortement influencé par Shakespeare, Goethe et Schiller, Büchner utilise les histoires de la Révolution de Thiers et de Mignet, les trente-neuf volumes de documents et de mémoires rassemblés et publiés en allemand par Karl Stralheim de 1826 à 1830, *Unsere Zeit*. Son ton se veut philosophique dans une confrontation de caractères, une interrogation sur l'incommunicabilité entre proches, sur le sens de l'histoire et l'attitude devant la mort. Leur construction rapproche cependant en partie les deux pièces, comme si s'imposaient des moments obligés. Le drame historique de Büchner commence par des avertissements répétés à Danton de la menace toujours plus précise qui plane sur son sort, des accusations de corruption portées contre lui et ses amis au club des Jacobins. Il est prêt à se retirer du jeu public, comprenant que son protagonisme ne le protège de rien, tandis que le souvenir des massacres de septembre 1792 le hante. Les dantonistes, qui se pressent à son domicile, aspirent à une république hédoniste, épicurienne, et pensent qu'elle n'est possible que si la révolution s'arrête. Réclamant un comité de Clémence et l'indulgence pour les suspects, ils font face aux rousseauistes conduits par Robespierre, stricts romains mangeurs de raves (comme les malheureux soldats de l'Empire germanique fissuré dans le grand hiver 1916-1917) et porteurs d'une vertu exclusive, que ridiculise notamment le souffleur Simon. L'ennui, la fatigue, la tristesse, la quasi-dépression de Danton, dans l'acte II, son concours de bons mots avec ses codétenus dans l'acte III[20], son monologue sur son destin et

[15] Les effets visuels sont d'importance : les principaux personnages historiques sont dans la lumière, entourés d'une foule laissée à la pénombre, pour mieux faire ressortir les conflits opposant l'individu et la masse.

[16] Sverker EK, « Avatars d'un mythe. *La Mort de Danton*, drame de Georg Büchner, et son histoire », *Annales historiques de la Révolution française*, 1989-1, p. 274-292.

[17] Jean-Claude FRANÇOIS, « Le Danton de Romain Rolland et La Mort de Danton de Georg Büchner : un même sujet, deux pièces différentes », Cahiers de Brèves, n° 24, décembre 2009, p. 9-14.

[18] Jean-Yves GUERIN, « Jean Vilar face aux brechtiens », in *Revue française des idées politiques*, n° 8, Paris, Picard, 1998, p. 371-386 ; Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Vilar*, Paris, PUF, 1997.

[19] Michel BOURGUIGNON, « Révolutionnaires, Jean Dasté, Jean Vilar ? », in Philippe BOURDIN, Gérard LOUBINOUX (dir.), *Les arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p.525-544.

[20] Dont cette adresse de Danton, souvent citée, et reprise par Büchner, à Fabre d'Églantine : « Console-toi, nous allons tous faire là-bas ce que tu as fait toute ta vie … des vers ».

l'abandon de son « cher corps » dans l'acte IV[21], le suicide (inventé) de son épouse, la route de la guillotine entre charretiers et prostituées, sont le miroir des désillusions révolutionnaires de Büchner, qui, 1830 advenu, se dit « anéanti par l'atroce fatalisme de l'histoire » et l'« inéluctable violence » régissant les rapports humains.

Büchner anticipe sur les débats psychanalytiques et existentialistes du XXe siècle ; le Tribunal révolutionnaire, devenu lieu de non-droit, d'un procès truqué, renvoie les spectateurs européens aux totalitarismes : cette double actualité - cette réactualisation - philosophique et historique assure le succès jamais démenti du drame[22]. Les mises en scène, les décors ne cessent d'explorer la juste représentation du pouvoir et du peuple, hésitants devant la scène finale de l'exécution. Klaus Michael Gruber, en 1989 aux Amandiers de Nanterre, choisit de reléguer en fond de scène la prison, l'attente de la mort, la tragédie d'un groupe, afin de marquer la distance qui nous sépare de ce mode de règlement politique ; au contraire, les joies, les espoirs individuels et collectifs qui animent la période révolutionnaire et les personnages de la pièce sont joués au plus près du public, manière de souligner leur d'actualité. Georges Lavaudant, au Théâtre de l'Odéon, en 2001, choisit une option radicalement différente : les cinq condamnés, Danton en premier, posent à l'avant-scène ; une voix prononce leur nom, suivie d'un coup sonore ; ils laissent tomber brusquement leur tête sur leur poitrine. Chez Jean-François Sivadier, au Théâtre National de Bretagne, en 2006, les condamnés, identiquement placés, sont alignés mains dans le dos, et l'on projette sur leurs visages une peinture blanche qui les statufie. Au National Theatre de Londres, en 2010, Howard Brenton, en supprimant les scènes de foule, ampute la pièce de sa dimension sociale et politique pour en faire une addition de drames personnels et parier sur la futilité de toute révolution.

Entre R. Rolland et G. Büchner, il reste peu de place pour d'autres créations théâtrales autour de Danton, fort peu pour l'amie d'Albert Mathiez, la Polonaise Stanislawa Przybyszewska, qui publie en 1929 *L'Affaire Danton*, pièce en cinq actes. Elle est présentée et traduite en français seulement en 1982 par Daniel Beauvois, aux Éditions l'Âge d'Homme – des traductions italienne, russe, allemande ont précédé celle-ci. Comme chez Rolland, la création s'installe dans un ensemble (*Quatre-vingt-treize*, *Thermidor*). Przybyszewska reprend intégralement l'interprétation très favorable à Robespierre développée par l'historien français dans les trois volumes de sa *Révolution française* publiés en 1924, ou les violentes accusations portées contre la « bande » des dantonistes dans *Autour de Danton* (1926). Le sort de ce dernier est scellé par Mathiez avec une précision de procureur :

> « Ce fut un jouisseur insatiable qui s'enrichit en pêchant en eau trouble, un révolutionnaire d'industrie qui reçut de l'argent de la Cour […]. Il a masqué une politique peureuse et défaitiste par les déclamations creuses d'un chauvinisme ronflant […]. Il entrava sourdement et habilement l'œuvre du grand Comité de Salut Public. Il devint le chef occulte d'une opposition d'autant plus redoutable qu'elle était plus hypocrite et plus insaisissable ».

Przybyszewska ajoute passagèrement quelques inventions de son cru (l'attirance homosexuelle de Robespierre pour Desmoulins, les origines irlandaises du premier), et des interprétations marxistes sur le peuple et le capital. Habile à installer les scènes de foule, les débats de la Convention ou du Tribunal révolutionnaire, voire à intégrer des éléments comiques à la manière de Shakespeare, elle est précise dans les didascalies qui rythment les répliques et indiquent les expressions sentimentales, les regards à privilégier. Mais, comme le souligne le préfacier, elle choisit résolument un vocabulaire contemporain. Comme ses prédécesseurs, elle ne peut s'empêcher de camper la rencontre Robespierre-Danton, qu'elle situe au Café de Foy. Avec la conscience - partagée avec l'« Incorruptible », et appliquée notamment à la situation russe -, que toute révolution porte en elle les germes de sa destruction, elle dépeint un Danton débordant de sensualité virile et dominatrice dans le privé, qui, dans sa prison, passe de la

[21] « Le monde, c'est le chaos ; le néant est Dieu universel encore à naître ».
[22] Jean-Claude FRANÇOIS, art. cit.

forfanterie et de l'enjouement à la veulerie et à l'abattement. Les metteurs en scène Jerzy Krasowski à Wroclaw en 1967, et Andrzej Wajda à Lodz en 1970, à Varsovie en 1975, se saisissent de la pièce, avec un succès jamais démenti pour le second, dont on sait par ailleurs l'audience du film qu'il en tirera - dans le contexte polonais des luttes syndicales menées depuis Gdansk par Lech Walesa contre un pouvoir incarné par le général Jaruzelski.

Toujours est-il que d'une pièce, d'un auteur et d'un metteur en scène à l'autre, avec leurs récurrences, leurs sensibilités à l'actualité politique et leurs engagements respectifs, se sont construits des *topoï* qui affectent durablement notre connaissance et notre compréhension du tribun d'Arcis-sur-Aube. Pour plagier un mot célèbre de Marc Bloch : « Robespierristes, antirobespierristes, nous vous crions grâce ; par pitié, dites-nous simplement : quel fut Danton ? »

Philippe BOURDIN
Centre d'Histoire « Espaces & Cultures »
Université Clermont-Auvergne