Désillusion, mélancolie et dédramatisation. Représentations de la Révolution française dans la littérature et à la scène en RFA jusqu'en 1989

*Desillusionierung Melancholie und Entdramatisierung. Darstellungen der
französischen Revolution in der Literatur und auf der Bühne in der
Bundesrepublik Deutschland bis 1989*

Gérard Laudin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1807>

DOI : 10.4000/germanica.1807

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2004

Pagination : 87-99

ISBN : 9782913857131

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Gérard Laudin, « Désillusion, mélancolie et dédramatisation. Représentations de la Révolution française dans la littérature et à la scène en RFA jusqu'en 1989 », *Germanica* [En ligne], 34 | 2004, mis en ligne le 11 octobre 2012, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1807> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1807>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Désillusion, mélancolie et dédramatisation. Représentations de la Révolution française dans la littérature et à la scène en RFA jusqu'en 1989

Desillusionierung Melancholie und Entdramatisierung. Darstellungen der französischen Revolution in der Literatur und auf der Bühne in der Bundesrepublik Deutschland bis 1989

Gérard Laudin

- 1 Entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et l'année du bicentenaire, les textes littéraires prenant la Révolution française comme cadre référentiel sont demeurés relativement peu nombreux en RFA. Cette faible abondance contraste avec leur nombre relativement élevé au XIX^e siècle, durant la première moitié du XX^e, avec l'enjeu idéologique et littéraire qu'elle représenta dès les années 1950 en RDA², mais aussi avec la politisation croissante de la gauche ouest-allemande jusqu'aux années 1960. Celle-ci, à l'évidence, se reflète mieux par exemple dans la multiplication des travaux scientifiques portant sur le jacobinisme allemand. En effet, si l'on excepte un roman comme le *Robespierre* de Rudolf Harms (1963), sur lequel nous reviendrons, et le drame *Die Witwe Capet* (1956) de Lion Feuchtwanger (qui réside aux États-Unis depuis les années 1930 et qu'on ne peut donc considérer comme un écrivain de la RFA), le premier texte littéraire important sur la Révolution est la *Marat-Sade* de Peter Weiss en 1964. Les œuvres politiquement engagées abordent en effet plus volontiers d'autres sujets : soit le national-socialisme ou la société de la RFA (*Die Illegalen* (1946) de Günther Weisenborn, *Der Stellvertreter* (1963) de Rolf Hochhuth, *Die Ermittlung* (1965) de Peter Weiss...), soit parfois des « révolutions » allemandes (*Die Plebejer proben den Aufstand* (1966) de Günter Grass et *Toller* (1968) de Tankred Dorst), soit le Tiers-Monde et les

dictatures en général, comme les textes de Peter Weiss sur l'Angola (*Gesang vom lusitanischen Popanz*) et le Vietnam (*Vietnam-Diskurs*), tous deux de 1967³.

*

- 2 Représentée à Berlin-Ouest le 29 avril 1964, puis en RDA à Rostock en 1965, *Die Verfolgung und Ermordung Jean-Paul Marats dargestellt von der Schauspielergesellschaft der Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* permet à Weiss, par le biais d'une représentation théâtrale de la politique dans le cadre d'un asile psychiatrique, des mises en perspective complexes de trois niveaux temporels⁴: le passé-passé révolutionnaire de 1793, le passé-présent contre-révolutionnaire napoléonien, et le présent-présent des années 1960, dans une homologie affirmée à plusieurs reprises entre les mécanismes capitalistes de ces trois époques. La corrélation établie entre l'histoire et la folie suggère aussi le caractère insensé du déroulement de l'histoire et vaut aux yeux de Weiss comme paradigme des discours politiques contemporains⁵, tandis que l'asile métaphorise également la mise sous surveillance des idées révolutionnaires. Les débats qui opposent Sade et Marat paraissent les renvoyer dos-à-dos et présentent diverses impasses de la pensée de gauche des années 50-60 et du freudo-marxisme (Marx, Adorno, Reich, Benjamin, Marcuse) : libération politique et/ou libération intérieure de l'homme, le progrès en tant que théorie et que praxis, etc. Quelles que soient les causes de l'engagement initial de Marat (le 26^e tableau suggère qu'il résulterait moins d'une réflexion politique que d'une révolte plutôt individuelle contre ceux qui, depuis ses parents jusqu'à Voltaire et Lavoisier, l'ont méprisé ou maltraité), ses idées consistent quasi exclusivement en une analyse critique des mécanismes des rapports sociaux engagée en vue de lutter contre le capitalisme. Weiss, d'une manière un peu expéditive, qualifie dans les « Anmerkungen zum geschichtlichen Hintergrund unseres Stückes » les idées de Marat de prémarxistes (M 142). Inversement, l'essentiel pour Sade concerne les possibilités de la libération individuelle dans un processus révolutionnaire. Après avoir « souscrit aux arguments radicaux de Marat, il a reconnu les dangers d'un système totalitaire » (M 141) et s'est alors détourné de la Révolution (M 48), parce qu'elle n'a produit que la dissolution de l'individu dans l'uniformité (M 72) et que ses juges agissent selon une logique technocratique de raison instrumentalisée et répressive (M 71, 112). En face de ces deux protagonistes, Jacques Roux est un agitateur qui plaide pour une révolution prolétarienne et exige la collectivisation de l'appareil de production (M 65). C'est lui qui a le mot de la fin dans la version de 1965 : « Wann werdet ihr sehen lernen / Wann werdet ihr endlich verstehen » (M 136).
- 3 La pièce rompt avec la représentation traditionnelle d'un Marat tyran sanguinaire, dominante du XIX^e siècle, mais que des auteurs comme Gottschall (1845) ou Mundt (1859) avaient déjà commencé à ébranler. Après 1964, P. Weiss a certes clairement « opté pour Marat » contre Sade, mais sa pièce présente une complexité plus grande, issue de la version initiale, et que n'efface pas la suppression de quelques répliques en 1965. Dans la première version, Sade exprime son indécision : « Es war unsre Absicht in den Dialogen / Antithesen auszuprobieren / und diese immer wieder gegeneinander zu stellen / um die ständigen Zweifel zu erhellen / Jedoch finde ich wie ichs auch dreh und wende / im unserm Drama zu keinem Ende (...) / So sehn Sie mich in der gegenwärtigen Lage / immer noch vor einer offenen Frage » (M 133-134). Certes cette réplique est

supprimée de la version de 1965, mais elle a des équivalents dans l'interview avec A. Alvaret⁶, où P. Weiss exprime, dans une perspective plus existentialiste et sartrienne que marxiste, que la politique lui inspire moins la révolte que « nausée », malaise et dégoût de la société.

- 4 Marat et Sade sont certes tous deux des analystes lucides des mécanismes idéologiques, depuis la religion comme opium des peuples (Marat) jusqu'aux valeurs de la république bourgeoise, comme l'héroïsme et le patriotisme (Sade). Mais si le diagnostic est précis, la thérapeutique demeure indéterminée. Pour Sade, « toutes les bonnes intentions (...) débouchent dans des culs-de-sac » (M 58) et la Révolution ne mène plus nulle part (M 112), faute d'une prise en compte du besoin de libération des hommes. De son côté, Marat déclare certes qu'il faut continuer la lutte, mais, à la fin de la pièce, lui-même ne sait plus où il va et constate que ses idées, initialement claires, sont devenues confuses (M 112). Rivé à sa baignoire, il métaphorise parfaitement la position de porte-à-faux de l'intellectuel (M 110-111), qui ne peut qu'écrire, alors qu'il pense qu'on ne fait pas une révolution avec sa plume (M 48).
- 5 Juste avant son assassinat, le peuple qui l'admirait commence à le huer, parce qu'il n'a pas su comprendre ses aspirations. Il meurt à temps pour ne pas assister à l'échec de sa révolution, auprès du peuple, mais aussi au regard de l'histoire : avant sa mort, on lui raconte les événements qui vont se produire après 93, jusqu'à l'ère de Napoléon, archétype de cette ploutocratie contre laquelle il a toujours lutté (M 129). Cet échec est pour une part imputable à sa méconnaissance de la praxis, figurée ici par la confrontation qui l'oppose au peuple. Et la dernière scène complexifie singulièrement la perspective générale : les infirmiers rétablissent l'ordre en dispersant à grands coups de matraque une émeute spontanée des pensionnaires de l'asile qui défilent en criant : « Marat ! Marat ! ». Cette manifestation résulte de l'effet produit sur eux par le spectacle dont Coulmier attendait une efficacité curative. Que représentent ces gens à qui Sade avait fait dire qu'ils devaient obéir aveuglément à ceux qui disent faire la révolution (M 51) ? la marche inexorable du prolétariat ou plutôt une masse opprimée hypnotisée par un homme politique qu'elle conspuait un instant plus tôt ? Cette foule aux réactions imprévisibles est d'abord une foule manipulée : Sade, en tant qu'auteur du texte, apparaît dans la fonction du faiseur d'opinion. Il triomphe parce qu'il a réussi à susciter auprès de la foule une réaction qui vérifie ses propres thèses. C'est par ce biais que P. Weiss peut, sans contradiction, faire en 1965 de Marat son porte-parole et laisser Sade triompher. A la fin de la pièce, Coulmier fait un geste de désespoir (M 137), car, tout comme Marat, il a lui aussi perdu une fois de plus le contrôle de la situation (M 136-137). Sade est le vainqueur, à la fois contre Coulmier et contre Marat. Son entreprise de subversion a agi sur les pensionnaires de l'établissement. Les énergies populaires, dont il fait de la sexualité le paradigme, se libèrent dans l'acclamation de celui qui ignorait que le peuple ne rêve que d'anarchie et de copulation générale⁷. Marat, pourtant rompu aux manoeuvres politiciennes, s'attendait à une offensive des contre-révolutionnaires, mais il ne voyait les aspirations du peuple qu'à travers son propre désir de révolution. Charlotte Corday, dont Sade pense qu'une éducation répressive l'a rendue nymphomane (M 121-122), incarne, non quant aux idées mais par les pulsions, ces aspirations populaires que Marat n'a pas su comprendre. Ces fous représentent donc l'humanité soumise à des répressions.
- 6 La *Marat-Sade*, en présentant la politique jouée par les fous, participe d'une inspiration carnavalesque, avec les inversions caractéristiques de ce genre, telle que la définit

Mikhail Bakhtine. Mais Weiss ajoute un niveau : celui qui a le pouvoir politique, Marat, n'est qu'un acteur, soumis au directeur de l'asile et à un metteur en scène, Sade, lui-même soumis à la censure du directeur. Certaines mises en scène de la *Marat-Sade* ont accentué cette dimension, qui exprime les doutes de Weiss quant à la possibilité de réussir une révolution. Thomas Schulte-Michels, du *Bayerisches Staatsschauspielhaus* de Munich, fait du carnivalesque, qui est un moyen esthétique chez Weiss, un thème dans sa mise en scène de 1989. Ce *Marat-Sade* est présentée par une compagnie de carnaval : tandis que d'énormes têtes couronnées tombent sous la hache brandie par un immense coq gaulois, l'animateur fait avancer les personnages sur la scène, les fait danser, chanter, réciter. Ils doivent « ressembler à ces dentistes et à ces avocats furieux qui, une fois par an, avant le début du carême, déversent dans des discours la frustration que leur inspire la politique » (compte rendu de la *Süddeutsche Zeitung*). L'intention du metteur en scène est de montrer que « les bonnets phrygiens, les cocardes et le drapeau tricolore, jadis symboles de liberté et de résistance, ont été confisqués et vidés de leur sens par les classes dominantes. La Révolution est devenue une attitude à la mode » (*ibid.*). Comme tous les changements intervenant dans l'histoire, la Révolution n'aurait apporté que de fausses solutions, parce que ces changements surviennent dans l'indifférence générale de populations apathiques. Mais alors que cette fuite hors du monde était involontaire ou imposée dans le cas des aliénés et des prisonniers politiques de P. Weiss, elle procède, avec les personnages de Thomas Schulte-Michels, d'une incapacité ou d'un refus de penser chez des représentants d'une *middle class* pour qui la politique est au mieux une immense mascarade.

- 7 Un happening composé par Walter Moßmann et mis en scène par la troupe *canaille % co* du *Theaterkomplott* de Fribourg à l'occasion du bicentenaire thématise aussi l'impasse historique de la Révolution. Le titre, *Hyänen voilà !*, établit une relation intertextuelle avec le célèbre poème de Schiller « Das Lied von der Glocke », dont un passage développe une thématique révolutionnaire : « Weh, wenn (...) das Volk, zerreißend seine Kette, Zur Eigenhilfe schrecklich greift (...) Da werden Weiber zu Hyänen ». L'idée centrale du spectacle de Moßmann est que la vraie révolution n'a pas eu lieu (c'eût été celle de Babeuf), de sorte que l'Europe d'aujourd'hui n'a pas recueilli l'héritage du Tiers-État mais celui de l'aristocratie. Dans la tradition du théâtre politique, ce spectacle met explicitement en perspective plusieurs époques, entre 1789 et 1989. Mais, comme *Der Auftrag* de Heiner Müller (première en 1980), il établit aussi la jonction entre la Révolution française et le Tiers-Monde, considéré comme l'état révolutionnaire de la société mondiale d'aujourd'hui. On retient du *Manifeste des Égaux*, où Sylvain Maréchal trace en 1796 le programme d'une réforme agraire, l'idée qu'il s'agit de la réforme dont le Tiers-Monde a désormais besoin. Comme dans le théâtre documentaire, on projette les images-vidéo de la répression d'une révolte dans le Tiers-Monde, et le texte, en cela parfait exemple de postmodernité, met en jeu de complexes relations intertextuelles par le recours extrêmement fréquent à la citation (le monologue de Figaro, des textes de l'abbé Siéyès, de H.M. Enzensberger, etc.), car « rien ne sonne plus faux qu'un document authentique »⁸. Sont apostrophés les intellectuels libéraux refusant « la révolution par le bas » (ce qui les suggère en empathie avec la « révolution d'en haut » que Bismarck disait reconnaître dans la politique prussienne). Mais surtout la perspective est déplacée par rapport à la *Marat-Sade*. Alors que la Révolution est chez Weiss comme chez Schulte-Michels le mythe fondateur d'une société non révolutionnaire, elle est ici le modèle d'une révolution qui demeure à faire.

*

- 8 Paru en 1963, le roman *Robespierre* (« Ein biographischer Roman ») de Rudolf Harms⁹ adopte avant tout la perspective de l'analyse psychologique en faisant du ressentiment le moteur du psychisme de Robespierre. Harms veut montrer, comme il le dit lui-même, « Entwicklung und Werdegang eines innerlich gehemmten, seelisch vielfach belasteten Menschen » (R 343) : « Die Triebkräfte seines Denkens und Handelns waren dunkel und ihm zweifellos unbewußt. Sie entstanden aus erlittenen Kränkungen » (R 345). Robespierre n'y est pas un monstre assoiffé de sang, mais un idéaliste qui hait la vie (R 332) et une nature malheureuse. La longueur du roman permet des vues très différenciées dont Harms exclut tout pathétique. La Terreur est considérée comme une étape indispensable dans le processus révolutionnaire. En ce sens, Robespierre ne fut pas le fossoyeur d'une idée humaniste de libération de l'homme exprimée par la Déclaration des droits de l'homme, ou le fossoyeur de la Révolution, mais l'instrument de cette nécessité historico-politique : « Ohne den von ihm geübten Terror hätte der Kampf der Französischen Revolution um die Menschenrechte kaum siegreich geendet » (R 345).
- 9 Au cours des années 80 ont paru deux romans historico-biographiques, *Schlabrendorf oder die Republik* (1982) de Martin Gregor-Dellin (1926-1988) et *Charlotte Corday* (1988) de Sibylle Knauss (née en 1944).
- 10 Le roman de Gregor-Dellin, qui présida le PEN-Club ouest-allemand de 1982 à 1988, appartient à la catégorie des biographies plus ou moins romancées de personnages de second plan. Il se fonde sur divers témoignages authentiques et sur les papiers du comte Gustav von Schlabrendorf, qui vécut à Paris de 1789 à sa mort en 1824¹⁰. L'exemple de Schlabrendorf permet à Gregor-Dellin, comme en contrepoint du *Forster in Paris* (1980) du romancier de RDA Erik Neutsch, de thématiser un plaidoyer républicain sans écrire un vrai roman politique, mais en attirant l'attention sur un de ces rares Allemands demeurés indéfectiblement fidèles à la Révolution, même après la Terreur (S 70), tant son hostilité à l'absolutisme était violente (S 15, 36, 51, etc.). Convaincu très tôt qu'une évolution des États européens vers la république ou un régime constitutionnel était inévitable, il soutint les Jacobins parce qu'ils étaient les seuls à s'engager à fond pour l'idée de constitution (S 54). Néanmoins ses liens avec les Girondins (S 48-51) lui valurent d'être arrêté au début de 1793 et de passer dix-huit mois en prison.
- 11 On ne note aucune mise en perspective du passé et du présent qui dessinerait une perspective politique critique. Néanmoins, une sympathie évidente pour les idéaux de la Révolution française est lisible dans la présentation positive d'un personnage qui leur est indéfectiblement attaché. Mais c'est surtout une perspective évidente de dédramatisation et de refus du pathétique qui s'exprime. Gregor-Dellin tire des carnets de Schlabrendorf des passages qui soulignent la résignation indifférente régnant dans les prisons (S 63) où une forme de vie carcérale s'organise : « So durfte Besuch empfangen werden (...) Da sie sich auf nichts anders mehr vorbereiteten als auf den letzten Weg, wurden sie auch nicht mehr kontrolliert. Wenn die Namen morgens aufgerufen wurden, gab es fast keine Aufregung mehr. (...) Gleichgültigkeit breitete sich aus » (S 65). En effet, ce système, comme tout système arbitraire, présente des lacunes dont il est plus facile de tirer parti que d'un ordre plus souple mais mieux organisé (*ibid.*). C'est d'ailleurs grâce au désordre et par pur hasard que Schlabrendorf – détail

authentique – sauve sa tête : parce qu’au moment où on vient le chercher il ne retrouve plus ses bottes, son exécution est remise au lendemain, puis on l’oublie (S 67). Quand il apprend la chute de Robespierre : « Er kehrte in die Rue de Richelieu zurück, als wäre nichts gewesen, und ordnete seine Bibliothek » (S 68).

- 12 L’objectif de Gregor-Dellin est clairement de rejeter l’interprétation, fréquente en RFA comme en France, qui oppose la « bonne » révolution de 89 à la « mauvaise » de 93, comme le fait naïvement Ludwig Harig en 1978 dans son roman *Rousseau*. Mais Gregor-Dellin reprend surtout les passages où Schlabrendorf insiste sur l’inertie des Parisiens, dans laquelle il voit le signe de l’état d’anesthésie dans lequel deux siècles d’absolutisme ont plongé la population française (S 36). La passivité de tous suscite l’ironie de Schlabrendorf : « Viele Tausende ließen sich ruhig guillotinierten, aus Besorgnis, bei der Gegenwehr Arm und Beine zu brechen oder wohl gar in den Verdacht zu kommen, sie scheuten den Tod » (S 98). Pour la période napoléonienne, il pensera de même : « Schlabrendorfs Kritik richtete sich nicht in erster Linie gegen das, was Napoleon aus Frankreich gemacht hatte, sondern gegen das, was Frankreich aus sich machen ließ. Er war enttäuscht vom mangelnden republikanischen Widerstand, von der herrschenden Gleichgültigkeit und dem Schwund aller Gesinnung » (S 97). Ces passages suggèrent curieusement un déficit idéologique qui n’est pas sans analogie avec « l’ère du vide » ou la « fin (postmoderne) des idéologies » qu’on commence à dénoncer dans les années 1980.
- 13 On retrouve ce même refus du pathétique dans la *Charlotte Corday* de Sibylle Knauss (1988), avec un soulignement de la dimension d’égarement idéologique. Ce roman rompt totalement avec les interprétations qui, pendant 150 ans, ont souvent opposé dans des contrastes et symbolismes simplistes l’angélisme de Charlotte Corday à la monstruosité de Marat¹¹. Il pose, comme la *Marat-Sade*, mais à un niveau différent de thématization, le problème de l’action politique : Knauss souligne le caractère inutile de l’entreprise de son héroïne qui, comme le dit Michelet, croit que « la mort d’un seul sera la vie de tous »¹². C’est tout à la fois le roman d’une erreur d’appréciation et d’une immaturité politique.
- 14 Sibylle Knauss reprend des idées connues. Grande (et unique) lectrice des ouvrages politiques de son père qui défend des idées d’égalité, Charlotte Corday fut, comme elle le dit elle-même, « Revolutionärin lange vor der Revolution » (C 20), et avant de voir en Marat un traître, elle lui a voué une admiration dévotieuse (C 113-114). Son revirement à l’égard de Marat intervient pour des raisons émotionnelles et éthiques. Son éducation et les écrits de son père lui ont inculqué une vision idéale du monde, fondée sur la justice, l’humanité et le sentiment de l’honneur, qu’elle a cru d’abord voir réalisée par la Révolution. Mais la façon dont celle-ci se déroule *de facto* est inconciliable avec ses exigences de justice et d’humanité : elle frappe aussi des hommes de bien (C 180-187) et nombre de serviteurs de la République bafouent la justice (C 168-187). Elle décide de tuer Marat quand les députés girondins réfugiés à Caen dénoncent comme une trahison le soulèvement du peuple de Paris contre la Convention (C 197-200). C’est à ce moment que Marat, qui soutient ce soulèvement, apparaît à Charlotte Corday comme un ennemi de la paix et de la patrie (C 137).
- 15 Tout comme Gregor-Dellin, Sibylle Knauss veut éviter toute emphase. Les motifs classiques (l’orage qui éclate au moment où elle doit monter à l’échafaud, les références à Judith et Holopherne, ainsi qu’à Brutus) n’apparaissent qu’en filigrane. Le récit du procès qui fut souvent un morceau de bravoure est réduit aussi à quelques allusions. Il

n'y a pas trace non plus du dilemme cornélien qu'un Ponsart prête à Corday. Rien de pathétique non plus dans le récit de l'assassinat de Marat. La reconstruction de la vie de Corday s'écarte des ornières mélodramatiques (la jeunesse insouciante en Normandie, propre à souligner un angélisme qui la rapproche de Jeanne d'Arc), du pathétique (la martyre héroïque), et même de la psychopathologie : Knauss n'en fait pas non plus une vierge vengeresse comme d'autres au XIX^e siècle, mais montre que les lois de la société aristocratique relèguent la fille de la noblesse provinciale appauvrie qu'elle est dans le célibat et la marginalité sociale. Son père, cadet de famille, ne possède pas de biens, il « est un perdant » (C 29) et un révolté qui consacre son temps à rédiger, comme beaucoup d'autres à son époque, des traités théoriques, des mémoires sur le système fiscal, l'économie. Orgueilleuse humiliée par l'éducation de pure contrainte qu'elle a reçue au couvent, elle devient une révoltée, et quand elle lit des pièces de son ancêtre Pierre Corneille (C 115), elle en tire l'idée que c'est l'héroïsme individuel qui change le cours de l'histoire. Prisonnière d'un monde immobile, dont la Révolution est l'exact contraire, Corday va donc fuir hors de la réalité qui, de toute façon, se déroule sans elle. Elle finira par tuer Marat dans un acte de messianisme républicain : elle voit dans son assassinat le commencement d'une ère nouvelle, la première ayant été marquée par la venue du Christ, la seconde par la proclamation de la République le 21 septembre 1792 (C 140). Ses fantasmes, des motifs oniriques et des éléments de folie mystique, interfèrent en d'étranges amalgames avec son exigence de vérité et engendrent une réflexion sur l'action politique et l'histoire. Corday pense que l'histoire se déroule en l'absence des hommes, sauf durant les phases révolutionnaires, qui marquent « die Zeit der Anwesenheit des Menschen in der Geschichte » (C 71). Il ne suffit pas seulement d'être là (« dabeisein »), mais il faut être présent (« anwesendsein »), c'est-à-dire acteur (C 85).

- 16 Le *Charlotte Corday* de Knauss pose le problème du rapport de l'individu à l'histoire dans une perspective avant tout psycho-sociologique. Elle intègre un certain nombre de connaissances historiques attestées, comme le lien entre la place que la société assigne à une femme comme Charlotte Corday et son geste meurtrier. Mais Knauss paraît quand même avant tout soucieuse de souligner le caractère presque strictement subjectif de l'interprétation des événements par Corday, ainsi que le décalage entre les positions idéologiques de l'héroïne et le vague de la signification politique qu'elle confère à son geste. Bien que républicaine, elle n'a pas de « programme » précis en tête : « Sie werden es mir nicht glauben (...), aber ich wußte überhaupt nicht, was ich meinte » (C 135). La déshéroïsation de Corday montre comment la meurtrière de Marat, en conflit avec son rôle social, passe du rôle de témoin impuissant à celui d'actrice inutile. En se fondant sur une exploitation des documents conservés, Sibylle Knauss rompt avec les perspectives traditionnelles avant tout soucieuses de légitimer ou de condamner Charlotte Corday : elle semble vouloir montrer comment un fait de société (la marginalisation des jeunes aristocrates pauvres) a engendré un fait divers entré dans les livres d'histoire.

*

- 17 Tout comme *Dantons Tod* de Büchner, ces textes ne sont pas affirmatifs. Moins qu'un mythe fondateur, considéré sous un angle positif ou négatif, comme souvent au XIX^e siècle, la Révolution française est ici plutôt le paradigme d'une révolution manquée. Elle ne sert pas de support à la thématization de l'action efficace, mais au contraire à la

représentation de différentes modalités de désengagement : désengagements individuels (Sade), ou collectifs (les classes moyennes chez Schulte-Michels), ou encore des engagements qui ne mènent nulle part (Corday), ou des attitudes de spectateurs passifs (Schlabrendorf). Tous ces textes posent, chacun à sa manière, le problème de l'individu impuissant face à l'événement ou indifférent à être un acteur efficace de l'histoire. A ce motif fait écho celui du peuple versatile et malléable, incontrôlable (Weiss), ou indifférent (Schulte-Michels, Moßmann, Gregor-Dellin). Chez Knauss, le peuple de Caen se soulève pour imiter celui de Paris, comme pour suivre une mode, de même qu'il avait ovationné Louis XVI en 1786 (C 64). C'est la servilité (« Untertanengeist », C 206) de ces hommes qui ressort, honorés de la visite des Parisiens, une idée dont on trouve des équivalents chez Weiss (avec Coulmier) et Gregor-Dellin.

- 18 D'autres motifs, chez Gregor-Dellin et Knauss, croisent aussi des enjeux sociaux des années postérieures à 1968. Les motifs féministes sont aussi très présents et polymorphes. Si Sibylle Knauss peint avec Charlotte Corday un exemple de féminisme plutôt erratique, Gregor-Dellin consacre de nombreuses pages à Caroline von Humboldt, intellectuelle émancipée, qui peut nouer une liaison avec Schlabrendorf sans avoir le sentiment de trahir son mari : « Humboldt und ich sind über solche Konflikte erhaben » (S 88). On notera aussi la fréquence du motif du marginal, de l'exclu, ou de l'homme extérieur à la société. Schlabrendorf, qui refuse obstinément après la Révolution de retourner en Allemagne où se trouvent ses biens, correspond parfaitement au « Aussteiger »¹³, au déclassé volontaire. Le père de Charlotte Corday est à l'écart et l'histoire se déroule sans lui ; sous la Révolution, il ne fera rien et sa fille « continue de rêver pour lui » (C 20).
- 19 Certains textes reflètent des enjeux qui relèvent de l'histoire des idées et s'inscrivent dans la réflexion sur les Lumières, le jacobinisme et l'héritage des Lumières, de la Révolution à nos jours, dans une perspective qui reflète l'essor des études sur le XVIII^e siècle et qui recoupe parfois les thèses de l'École de Francfort. Gregor-Dellin s'engage dans une voie moyenne entre un Lion Feuchtwanger, qui imagine une évolution politique de Rousseau vers une adhésion enthousiaste au jacobinisme¹⁴, et la touchante tentative de Ludwig Harig (né en 1927), qui veut disculper Rousseau d'être indirectement l'inspirateur de la Terreur¹⁵.
- 20 Un exemple plus polémique d'analyse de la pensée des Lumières est fourni par le recueil de poèmes intitulé *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts* (1975) de Hans Magnus Enzensberger qui y brocarde la naïveté de l'idée de progrès. Pour l'époque de la Révolution, il retient deux exemples de « philanthropes » ayant fait accomplir des progrès à l'humanité, Condorcet et Guillotin¹⁶. L'invention de ce dernier permet à Enzensberger de couvrir de sarcasmes la politique ouest-allemande des années 1970 en intercalant dans le texte sur Guillotin une histoire intitulée « Un mécanisme venu d'Allemagne », dans laquelle un facteur d'instruments de musique vient présenter au Parlement un bathyscaphe « qu'il voue au progrès de l'humanité ». Cet objet à peu près aussi fonctionnel et utile que le piano distributeur de cocktails de Boris Vian est adopté sans hésitation par les députés. Le texte sur Condorcet entend également critiquer les dérives technocratiques. Enzensberger rend d'abord justice au savant et au philanthrope que son engagement démocratique et son amour du genre humain conduisirent bien vite sur la voie de la Révolution, puis il formule trois thèses qui lui sont chères. Que Condorcet ait été une des victimes de la Terreur illustre qu'une

révolution, à l'inverse d'un mouvement réformiste en profondeur, est aveugle et dévore en premier lieu les hommes qui pourraient la servir. On ne peut donc que déplorer la mort de Condorcet sur la guillotine, mais sans oublier toutefois qu'il est aussi « l'ancêtre de nos plus rudes technocrates », dont le *Tableau du progrès de l'esprit humain* contient de surcroît d'insupportables naïvetés : affirmer par exemple que « la barbarie est défaite à jamais », est-ce « *Beschwörung, wohlriechender Hohn, Stoßgebet, idée fixe, oder Bluff* » (p. 50) ?

*

- 21 La Révolution française est en RFA l'objet de deux types de thématization qui se superposent largement à des distributions génériques. Le théâtre, pièces et mises en scène, est politique, alors que les romans, peu politisés, décrivent plutôt des faits de société, tout comme les romans historiques français des années 1970-80.
- 22 Cette opposition provient sans doute pour une part de l'horizon d'attente du public des différents genres, pour une autre des ressources propres à chaque mode d'écriture et des options esthétiques de nombreux metteurs en scène (« Katastrophentheater ») souvent combinées avec des traditions du théâtre documentaire. Dans le cas du thème de la Révolution en RFA, le théâtre, à l'évidence, satisfait beaucoup plus pleinement à l'idée, partiellement issue de Büchner, selon laquelle les récits historiques de fiction sont susceptibles de remplir une fonction subversive insuffisamment présente dans les travaux des historiens de profession¹⁷ et que l'écriture dramatique serait particulièrement propre à remplir ce rôle de contre-projet de l'historiographie universitaire¹⁸.
- 23 Les programmes présentés en RFA à l'occasion du bicentenaire, qui comprennent de très nombreux films et des opéras (par exemple la *Thérèse* de Massenet et *Fidelio*), traduisent l'exiguïté du répertoire moderne portant spécifiquement sur la Révolution. Plus que la *Marat-Sade*, présentée à la *Freie Volksbühne* (mise en scène de Klaus Emmerich) et au *Stadttheater* (Anton Nekovar) de Berlin, ainsi qu'au *Stadttheater* de Bremerhaven (Rainer Steinkamp), à Munich et à Nuremberg (Oswald Lipfert), c'est *Dantons Tod*, une des pièces les plus jouées du répertoire allemand, qui fut le plus souvent montée. Elle fut présentée en particulier par le *Badisches Staatstheater* de Karlsruhe, le *Thalia* de Hambourg (Ruth Berghaus), le *Westdeutsches Tourneetheater Remscheid GmbH* et le *Theater an der Ruhr* de Mülheim (Roberto Ciulli), à Bochum (Frank-Patrick Steckel), Düsseldorf (Hans Hollmann), Esslingen (Wolfram Mehring), Göttingen (Peter Heusch), Koblenz (*Stadttheater*, Hans Niklos), Konstanz (*Stadttheater*, Mani Wintsch). S'ajoutent à cette liste déjà longue deux spectacles issus de la pièce de Büchner, une combinaison de Büchner et Heiner Müller, *Dantons Tod* et *Mauser*, au *Schauspielhaus* de Bochum (Frank-Patrick Steckel) et un opéra, *Dantons Tod* de Von Einem et Blacher, présenté à Ulm (Ulrich Brecht). Le *1789 d'Ariane Mnouchkine* a été monté à Kassel (*Staatstheater*, Pavel Mikulastik), à Münster (*Städtische Bühnen*, Dietrich W. Hübsch) et Neuwied (*Schloßtheater*, Helga Op gen Orth). S'ajoutent encore des spectacles en relation avec la Révolution, l'opéra de Matthus, *Graf Mirabeau*, présenté à Essen (Detlef Rogge) et Karlsruhe (Eike Gramss), ainsi que l'opéra *André Chénier* d'Umberto Giordano présenté à Hanovre, Heidelberg, Trèves et Ratisbonne. Mais figurent aussi dans ces programmes des œuvres sans lien direct avec la Révolution, tels que *Quartett* de Heiner Müller (qui emprunte son sujet aux *Liaisons dangereuses*), *Les*

Noces de Figaro de Mozart ou *Le Neveu de Rameau*. Le théâtre de Remscheid annonce un *Jacques et son maître* pour 1990.

- 24 De tels programmes, présentés en relation avec le bicentenaire, attestent la diffusion d'une compréhension « annaliste » des bouleversements sociaux, intégrés dans une diachronie dont la phase révolutionnaire proprement dite n'est qu'un moment particulier. La présente liste, établie à partir de la revue *Theater Heute* et des documents disponibles au *Theatermuseum* de Porz-Wann, ne prétend pas à l'exhaustivité, mais elle oriente dans les spectacles de 1989. Ces spectacles relativement nombreux traduisent à la fois un intérêt évident des metteurs en scène pour les thématiques liées aux Lumières et à la Révolution française, ainsi qu'une politique active de ces relais que constituaient alors en RFA les dix-sept Instituts Culturels Français. Mais ils laissent apparaître aussi, en même temps que la modernité de *Dantons Tod*, plus souvent représenté que la *Marat-Sade*, une tonalité générale de désillusion mélancolique, commune au Danton de Büchner et au Marat de Weiss, plus proche qu'il n'y paraît des mémoires de Schlabrendorf et du roman de Knauss.

NOTES

1. E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 19836 ; voir l'art. de Gerhard P. Knapp, « Der Mythos des Schreckens », in : Harro Zimmermann (Hg.), *Schreckensmythen – Hoffnungsbilder. Die Französische Revolution in der deutschen Literatur*, Francfort/M. 1989, p. 174-221.
2. Wolfgang Müller, « 'Erblasten'. Zur Rezeption der Französischen Revolution in der DDR-Literatur », in : Harro Zimmermann (Hg.), (note 1), p. 319-331.
3. Le metteur en scène Hansgünther Heyme a monté à Essen en 1988 la pièce d'Hélène Cixous sur Norodom Sihanouk.
4. Nous citons d'après l'édition Suhrkamp, 1971¹² (désormais : M).
5. Peter Weiss, interview avec A. Alvarez, in : Rainer Gerlach u. Matthias Richter (Hg.), *Peter Weiss im Gespräch*, Francfort/M., 1986, p. 56.
6. Cf. : « la seule alternative est pour moi de formuler mes propres doutes, ma propre indécision et les grandes difficultés que j'éprouve dans ma recherche d'une issue possible », P. Weiss, texte cité, p. 56. Sur les résonances existentialistes chez P. Weiss, cf. F.N. Mennemeier, *Modernes deutsches Drama. Kritiken und Charakteritiken*, t. 2 : 1933 bis zur Gegenwart, Munich 1975, p. 208 sq.
7. « Denn was wäre schon diese Revolution / ohne eine allgemeine Kopulation » s'écrit le chœur (M 124). Sur la fonction des motifs sexuels dans la *Marat-Sade*, cf. *Das deutschsprachige Drama seit 1945. Schweiz, BRD, Österreich, DDR. Kommentar zu einer Epoche*, hg. von W. Buddecke und H. Fuhrmann, Munich 1981, p. 380-392.
8. *Süddeutsche Zeitung*, 25-26-27 mars 1989, p. 14-15.
9. Cité d'après l'éd. « Im Bertelsmann Lesering ». Désormais « R ».
10. Cité d'après l'éd. R. Piper & Co. Verlag, Munich, 204 p. Désormais « S ». Ici, p. 204.
11. Au XIX^e siècle, plusieurs drames historiques allemands portent sur C. Corday : K.A. Türcke (1847), F. Eisele (1848), O. Girndt, O. Welten, K. Frenzel (1864). Dès les années 1793-94, Wieland, Klopstock et Gleim se sont demandé si Charlotte Corday était plus grande que Brutus. – Sur Charlotte Corday dans la littérature, on consultera en particulier les articles de Yves

Chastagnaret, Georges Benrekassa et Chantal Thomas, in : Jean-Claude Bonnet (dir.), *La Mort de Marat*, Paris 1986.

12. Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, Paris 1939, tome II, p. 653 [1847-1853].

13. Cf. Paul Konrad Kurz, *Zwischen Widerstand und Wohlstand. Zur Literatur der frühen 80er Jahre*, Frankfurt/M., 1986, p. 96-99.

14. *Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseau* (1952).

15. Rousseau. *Der Roman vom Ursprung der Natur im Gehirn* (1978). Rousseau, nous dit Harig, ne fut ni réactionnaire, ni progressiste (sic !) (p. 346-347), et eut le mérite d'être un rêveur (Schwärmer), alors que Robespierre commit l'erreur d'être un homme d'action (p. 353).

16. Frankfurt 1975, « A. C. de C. [Antoine Caritat de Condorcet] (1743-1794) », p. 48-50 – « J.I.G. [Joseph Ignace Guillotin] (1738-1814) », p. 45-47.

17. Cf. p. ex. Gottfried Benn, article « Zum Thema Geschichte », in : *Gesammelte Schriften in vier Bänden*, hg. Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1965, t. I, p. 371-388.

18. Cf. p. ex. Theodor Lessing, *Geschichte als Sinngabe des Sinnlosen*, Hambourg 1962, p. 49, et Walter Hinck, « Zur Poetik des Geschichtsdramas », in : W. Hinck (Hg.), *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen*, Frankfurt/M 1981, p. 7-21.

RÉSUMÉS

Les textes littéraires portant sur la Révolution française sont demeurés fort peu nombreux en RFA. Un des premiers, la *Marat-Sade* de Peter Weiss (1964), en montrant la politique jouée par des fous, thématise des tensions et des apories qui expriment une désillusion quant à la possibilité même d'une révolution réussie. Cette orientation, accentuée par certaines mises en scène (par exemple Thomas Schulte-Michels à Munich en 1989) ou par une pièce nouvelle comme *Hyänen voilà !* de Walter Moßmann (Fribourg, 1989), contraste avec quelques productions romanesques soucieuses d'éviter tout pathétique et de dédramatiser l'épisode de la Terreur en en soulignant avant tout le caractère erratique. Par delà des différences (la politisation des drames, la dépolitisation des romans), ces textes ont en commun de renoncer de renoncer à toute perspective affirmative, ce qui les situe dans le sillage du *Dantons Tod* de Büchner, qui fut en 1989 en RFA la pièce la plus jouée en relation avec la Révolution.

Literarische Texte zum Thema französische Revolution sind in der BRD rar. In der *Marat-Sade* von Peter Weiss (1964), der Politik von Irrsinnigen aufführen läßt, werden ideologische und praktische Spannungsverhältnisse thematisiert, die seine Desillusionierung eines Gelingens der Revolution zum Ausdruck bringen. Diese Perspektive wird von modernen *Marat-Sade*-Inszenierungen (wie etwa Thomas Schulte-Michels in München 1989) oder vom Stück Walter Moßmanns *Hyänen voilà !* (Freiburg, 1989) zugespitzt, sie steht aber deutlich im Kontrast zu Romanen, die sich zum Ziel setzen, jenseits allen Pathos die Terrorherrschaft als abwegige historische Episode zu entdramatisieren. Trotz bedeutender Unterschiede (Politisierung zeichnet die Theaterstücke, Entpolitisierung die Romane aus) weisen alle diese Fiktionen einen gemeinsamen Verzicht auf jeden affirmativen Charakter auf, was sie mit Büchners *Dantons Tod*, dem meistgespielten Stück zur französischen Revolution im Jahre 1989 in der BRD, verbindet.

AUTEUR

GÉRARD LAUDIN

Université de Paris X - Nanterre