

# Représentations du peuple dans le théâtre de langue allemande : Georg Büchner et Christian Dietrich Grabbe

Camille Jenn

► **To cite this version:**

Camille Jenn. Représentations du peuple dans le théâtre de langue allemande : Georg Büchner et Christian Dietrich Grabbe. Imaginaires, Presses universitaires de Reims, 2013, pp.273-287. hal-02798674

**HAL Id: hal-02798674**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02798674>**

Submitted on 7 Jun 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Représentations du peuple dans le théâtre de langue allemande : Georg Büchner et Christian Dietrich Grabbe

CAMILLE JENN  
Université de Reims Champagne-Ardenne

La jeune génération d'intellectuels et d'artistes allemands des années 1830 produit et crée dans une atmosphère de frustration artistique et d'oppression idéologique, cependant qu'émerge et se développe un esprit appelé « Biedermeier », qui sur un plan social et économique correspond à la montée en puissance d'une bourgeoisie d'affaires, industrielle et commerçante, et que la Monarchie est maintenue au pouvoir : c'est la période de la Restauration, orchestrée par le Comte Metternich. Les aspirations à une unité nationale allemande d'une part, que jusqu'en 1812-1813 les propagandes des états prussien et autrichien avaient nourries afin d'éveiller auprès des populations la haine de l'occupant français, celles, d'autre part, qui rêvaient d'une constitution plus libérale, voire républicaine, prenant exemple sur quelques acquis de la France post-révolutionnaire, sont balayées lors du Congrès de Vienne qui rétablit la pleine souveraineté d'États autonomes, multiples : les populations sont soumises à un souverain local, qui exerce le plus souvent un pouvoir absolu d'inspiration encore féodale, il n'y a pas de « peuple » allemand uni. À partir de 1835, les édits de Karlsbad, votés par le Bundestag, restreindront encore davantage les libertés individuelles et les possibilités d'expression publique. Mais peu avant 1830 déjà, il n'existe dans l'espace public allemand pratiquement aucune forme de liberté d'expression, ni de réelle liberté de la presse ; des professeurs d'université, tels les célèbres frères Grimm, sont surveillés, exclus, les rassemblements de plus de trois personnes dans les lieux publics interdits, la police et les « mouchards » dont Büchner fait mention dans ses lettres sont

partout, les écrits censurés, les correspondances décachetées, etc. (de Waresquiel, Yvert). C'est dans ce contexte que parvient à s'exprimer, dans une quasi clandestinité, ce qui s'est appelé « La Jeune Allemagne », mouvement de publicistes et d'écrivains progressistes, libéraux et pour la plupart républicains, condamnés parfois à la clandestinité ou à l'exil, le plus célèbre d'entre eux, connu du public français, étant Heinrich Heine. Mais ni l'un ni l'autre des deux auteurs qui nous occupent ici ne se rattache à ce mouvement, dont tous deux, pour des raisons divergentes, désapprouvent le caractère essentiellement intellectuel, à l'action et aux revendications qu'ils jugent stériles.

Sans avoir connaissance de l'existence de l'un et de l'autre, Grabbe et Büchner sont deux écrivains dont la postérité, outre l'œuvre dramatique, retiendra les existences tragiques, même si les situations personnelles et les convictions que portent leurs créations sont très différentes : Büchner, au seuil d'une brillante carrière académique et médicale, meurt brutalement du typhus à l'âge de 23 ans, après de longues années de mise au ban de la société et de sa patrie, Grabbe meurt à 36 ans, oublié et méprisé de tous, au terme d'une existence de misère et de frustrations sociales et littéraires, vaincu par l'alcoolisme.

Pour autant, Büchner et Grabbe sont mus par des convictions politiques opposées : l'un, Büchner, est fondamentalement progressiste, démocrate et républicain dans ses aspirations, révolutionnaire, quant à la méthode ; Grabbe se caractérise quant à lui par un conservatisme aristocratique hostile tant à une domination politique de ce qu'il nomme la « plèbe » (« Pöbel » en allemand) qu'à celle, qu'il éprouve cruellement dans sa vie et sa carrière imposée de fonctionnaire, d'une bourgeoisie à l'esprit étroit qu'il caricaturera dans son théâtre<sup>1</sup>. A ces deux entités sociales, il opposera, dans ses premiers drames historiques, celle du « héros », du grand homme, faisant tout d'abord le choix de personnages représentatifs d'une identité allemande :

---

1. Par exemple la comédie *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (*Plaisanterie, satire, ironie et sens profond*).

ce sera alors la série de drames consacrée à la dynastie des Hohenzollern<sup>2</sup>. Mais le drame *Napoléon ou les Cent Jours* (1831), qui nous intéresse ici, introduira un changement dans le traitement dramatique du héros et du peuple : la figure du héros, pourtant annoncé et attendu par le peuple parisien, est relativisée par les propos du personnage lui-même, tel le Danton désabusé de Büchner, quelques années plus tard (1835). Le peuple, peuple de Paris, s'en trouve placé dans les deux drames au centre de la dramaturgie, dans un discours dramatique qui déconstruit les mythes (précisément, celui du grand homme, du libérateur), et dans un projet qui, nous nous emploierons à le montrer, n'est pas tant idéologique que plus largement « réaliste », au sens que les deux dramaturges, par-delà les représentations d'inspiration shakespearienne du peuple (dans la tradition allemande issue du *Sturm und Drang* et, à l'origine, de Lessing (Martini)), veulent montrer la vie dans sa diversité, les faits à l'état brut, en quelque sorte se livrer à un état des lieux de la société.

Représenter le peuple, dans l'un et l'autre cas, c'est représenter le « peuple de Paris », au moment de la Révolution française, ou juste après, dans la pièce de Büchner pendant la Terreur, dans celle de Grabbe au moment des Cent Jours, qui voient une possible rupture avec la restauration des Bourbons. Obsédé par le constat de la misère matérielle du peuple de son pays, la Hesse, et du petit peuple de manière plus générale, torturé par sa propre impuissance, la représentation de ce peuple dans le drame va permettre à Büchner d'interroger la possibilité d'une action politique et révolutionnaire dans l'espace allemand des années 1830 ; cette réflexion passera dans le drame *La Mort de Danton* par une analyse sans pitié de l'échec que représente à ses yeux la Révolution française.

Représenter le peuple de Paris en 1815, et renvoyer par de multiples effets de *flash back* à l'intérieur de la pièce même au déroulement de la Révolution française, correspond chez Grabbe également à une intention d'actualisation : lorsqu'il ébauche son *Napoléon*, Grabbe suit de près l'actualité politique du moment et

---

2. En particulier *Kaiser Friedrich Barbarossa*, *Kaiser Heinrich der Sechste*.

les événements parisiens de la Révolution de Juillet ; il chantera la Marseillaise et saluera Louis Philippe avant de retomber dans une attitude de désillusion critique extrêmement amère, dont son drame se fait l'écho. Ainsi, tous deux composent des « drames historiques » pour lesquels les interrogations présentes conditionnent le contenu, en particulier pour ce qui touche à la représentation du peuple.

Les éléments fondamentaux de la représentation du peuple dans l'une et l'autre dramaturgie, à étudier, se présentent ainsi de la manière suivante : tout d'abord, l'idée, d'ordre social et politique, d'un « peuple souffrant », particulièrement développée dans le théâtre de Büchner ; de manière concomitante, la notion de violence comme mode de fonctionnement du peuple misérable ; découlant de cela, celle d'un peuple agissant dans l'Histoire, mais selon une logique non téléologique, et en particulier chez Grabbe, sans vision à caractère humaniste, dans une perspective théâtrale en rupture avec la tradition idéaliste, qui inaugure ce que l'on peut déjà ici appeler un certain « réalisme » de la dramaturgie.

La souffrance matérielle du peuple est l'obsession de Büchner ; il l'exprime dans sa correspondance (Büchner, *Œuvres complètes* 546)<sup>3</sup>, elle motive ses choix politiques et ses initiatives clandestines, et se trouve à l'origine d'un théâtre, dans lequel le petit peuple, situé au plus bas de l'échelle sociale, ou même en dehors du schéma social, est placé au centre de la représentation. Il s'agit du drame *Woyzeck* (239-262), resté à l'état de fragment, postérieur à *La Mort de Danton* et dernière production de Büchner, puisque sans doute composé entre juillet et octobre 1836 à Strasbourg, qui, fondé sur un fait divers réel largement documenté par un dossier médical et judiciaire, met en scène le crime passionnel d'un soldat, Woyzeck, personnage dont Büchner veut, par un

3. Lettre aux parents, Strasbourg, 1<sup>er</sup> janvier 1836 : « Je reviens du marché de Noël, partout des tas d'enfants en haillons qui grelottent, les yeux écarquillés et le visage triste, plantés devant ces splendeurs de farine et d'eau, de saleté et de papier doré. L'idée que, pour la plupart des êtres humains, même les plaisirs et les joies les plus misérables sont des trésors inaccessibles m'a rendu très amer » (Büchner, *Schriften, Briefe, Dokumente* 423).

exposé quasi clinique de sa situation individuelle, montrer qu'il est avant tout une victime sociale : la société civile, fondée, nous montre Büchner, sur l'exploitation du peuple, crée un état de violence permanent, « perpétuel »<sup>4</sup>; à cette violence il faut réagir par la violence. Dans la situation de misère sociale et matérielle qui est la leur, les personnages du fragment dramatique ne peuvent en effet que sombrer dans la violence, et la société, tel est le message du dramaturge, ne saurait exiger un comportement « moral » d'êtres livrés à la misère ; c'est ce que tente d'exprimer avec difficulté le personnage principal qui dispose à peine de l'arme du langage pour s'opposer à ses exploiters :

CAPITAINE : Woyzeck, tu n'as pas de vertu [...]

WOYZECK : Oui, mon capitaine, la vertu ! Je ne sais pas encore ce que c'est. Voyez-vous, nous autres gens du commun, ça n'a pas de vertu, on n'a comme ça que la nature, mais si j'étais un monsieur et que j'avais un chapeau et une montre, et un manteau à l'anglaise, et que je savais parler avec distinction, je serais bien prêt à être vertueux. C'est sûrement quelque chose de beau la vertu, mon capitaine. Mais je suis un pauvre bougre. (Büchner 247-248)

Quiconque prend conscience du caractère inique du fonctionnement social, compatit, tel Büchner, avec la détresse du peuple, et ne peut que vouloir recourir lui-même à la violence, arme unique du combat social ; dans sa correspondance, Büchner se livre ainsi à une véritable légitimation de la violence :

S'il est une chose à notre époque qui puisse être utile, c'est la violence. Nous savons ce que nous pouvons attendre de nos princes. Tout ce qu'ils ont concédé leur a été arraché par la nécessité. Et ces concessions nous ont été jetées comme une grâce mendiée et un misérable jouet d'enfant pour faire oublier à l'éternel jobard qu'est le peuple qu'il est emmaillotté trop à l'étroit. On reproche aux jeunes gens de recourir à la violence. Mais ne sommes-nous pas dans une situation de violence perpétuelle ? (Büchner 512)

---

4. « [...] ne sommes-nous pas dans un état de violence perpétuel ? » (Büchner 512, lettre du 5 avril 1833 à la famille).

Büchner se présente donc comme un agitateur radical, dont l'action vise à préparer le terrain pour une révolution sociale sur le sol allemand. Après son séjour strasbourgeois de 1831, au cours duquel il a fréquenté différents groupuscules républicains, Büchner se livre à une forme précise d'agitation politique : de retour en terre natale, il fonde à Darmstadt en mars 1834 une *Société des Droits de l'Homme*, clandestine ; par ailleurs, il s'associe avec un pasteur, connu dans la région pour son rôle d'opposant au régime, Ludwig Friedrich Weidig, pour rédiger un pamphlet, *Le Messager Hessois* (Büchner 73-83), à l'adresse de la paysannerie de Hesse. Par l'une et l'autre de ces initiatives, Büchner veut utiliser l'état de misère matérielle du peuple, pour provoquer chez celui-ci une prise de conscience qui le pousse à prendre les armes pour se soulever contre l'autorité ducale. Le peuple est donc, déjà chez Büchner, une entité sociale et un levier révolutionnaire : c'est du peuple misérable, et de lui seul que peut venir le changement social et politique. Ainsi, par exemple, dans une lettre au publiciste Gutzkow, en 1835 : « Le rapport entre pauvres et riches est le seul élément révolutionnaire au monde, seule la faim peut devenir la déesse de la liberté » (Büchner 536). Büchner se distingue en cela des Républicains libéraux qui, en Allemagne, pensaient imposer une révolution dite « d'en haut », défendant en réalité avant tout leurs propres revendications, telles la liberté d'expression ou les réformes politiques et institutionnelles. Büchner porte sur ces intellectuels un jugement sévère :

J'agirai certes toujours conformément à mes principes, mais j'ai appris ces derniers temps que seul le besoin nécessaire de la grande masse peut entraîner des changements, que tous les mouvements et les cris des individus ne sont que vain ouvrage de fou. Ils écrivent, on ne les lit pas ; ils crient, on ne les entend pas ; ils agissent, on ne les aide pas [...]. Vous pouvez prévoir que je n'irai pas me mêler [...] des gamineries révolutionnaires (Büchner 514).

Par ailleurs, Büchner est cependant conscient de l'état de passivité et d'abrutissement dans lequel se trouve le peuple rural :

à aucun moment de son action il n'appelle à un soulèvement, au contraire, il juge ce peuple allemand immature, et les conditions non réunies pour permettre une révolution sociale dans l'Allemagne contemporaine : « je ne partage pas l'aveuglement de ceux qui voient dans les Allemands un peuple prêt à lutter pour des droits [...]. L'indifférence des Allemands est telle qu'elle défie tout calcul. » (Büchner 512-513).

Le libelle est davantage un texte subversif et accusateur, un état des lieux argumenté, arguments chocs que Büchner reprend dans ses lettres : « le peuple traîne docilement la charrette sur laquelle les princes et les libéraux jouent leur comédie de singes » (Büchner 519). Il évoque « la grande masse des citoyens », « bétail à corvées, pour satisfaire les besoins contre nature d'une minorité infime et corrompue » (Büchner 512).

Cette note optimiste mise à part (« mettons nos espoirs dans le temps » (Büchner 536), Büchner livre un diagnostic pessimiste de la situation sociale de son temps, en Allemagne. Début 1835, contraint à la réclusion chez ses parents à Darmstadt, face aux dénonciations qui provoquent la saisie des exemplaires du libelle, Büchner étudie l'histoire de la Révolution française et compose les quatre actes de son drame *La Mort de Danton* (103-163).

À certains égards, celui-ci apparaît comme l'exposé renouvelé, varié et enrichi par la thématique de la Révolution française, des analyses politiques de Büchner sur le peuple, le peuple et ses dirigeants, le peuple dans l'Histoire. Mais en aucun cas, le modèle de Révolution n'est donné par le scénario de la Révolution française, le drame en fait la démonstration. Dans son théâtre, Büchner met donc en scène un peuple souffrant, qui subit l'exploitation des puissants, des bourgeois bien pensants (*Woyzeck*), des Révolutionnaires corrompus, qui en réalité sont aussi des notables (*La Mort de Danton*) : au moment où la Révolution semble s'auto-dévoré, Büchner nous présente un peuple toujours misérable, victime de la Terreur et de ses orchestrateurs débauchés ou fanatiques : des femmes enceintes et malades croupissent dans les prisons ; un jeune homme va être pendu, parce qu'il a un mouchoir. Lacroix, compagnon de Danton, en fait la cynique constatation : « on a envoyé les athées et les ultras révolutionnaires à l'échafaud ; mais le peuple



ne s'en trouve pas mieux, il court toujours pieds nus dans les rues et veut la peau des aristocrates pour s'en faire des souliers » (I, iv). Le peuple, essentiellement représenté par des personnages-types, prend la parole : il apparaît comme une victime avide de vengeance et de sang : « une mère crie : Place, place ! Les enfants crient, ils ont faim. Il faut que je leur fasse voir pour qu'ils se taisent. Place ! » (IV, vii). Le peuple « voue à la mort » ceux qui « n'ont pas de trous dans leurs vestes » (III, x), et réclame la tête des profiteurs débauchés que sont Danton et ses amis, qui vivent aux dépens d'un peuple affamé : « Danton a de beaux habits, Danton a une belle maison, Danton a une belle femme, il se baigne dans du bourgogne, mange du gibier dans des plats d'argent, et il couche avec vos femmes et vos filles quand il est soûl » (III, x). Et, dans la pièce de Büchner, Robespierre ne fera que se servir du mécontentement populaire pour renforcer son pouvoir politique et affermir sa supériorité politique sur les Dantonistes. L'auteur montre ainsi à quel point le peuple est instrumentalisé, prostitué : il subit la jouissance des possédants. La Révolution sociale que préconise Büchner sur le sol allemand n'a donc pas eu lieu en France en 1789, le peuple demeure une victime, et, sur le plan dramaturgique, à la différence de la représentation du peuple chez Grabbe, il demeure passif, même si vaguement revendicatif, et çà et là assoiffé de vengeance. Büchner appelle de ses vœux une révolution violente faite par le peuple, à laquelle il œuvre patiemment, mais ne représente dans son théâtre qu'un peuple encore uniquement victime, et que sa misère sociale et matérielle maintient dans un état de passivité ; dans *La mort de Danton*, celui-ci est tout juste capable de cris de colère et de détresse.

Comme chez Büchner, les personnages du *Napoleon ou les Cent Jours* de Grabbe sont souvent typisés par des appellations génériques ; ainsi, dans les didascalies : « premier citoyen », « quelqu'un sorti de la foule », ou encore « Volk », « peuple ». Dans son drame, le peuple a, avant toute autre chose, une forte présence scénique : sur les quelque cent personnages annoncés, pas moins de trente-cinq sont des personnages de scènes populaires parisiennes, que viendront enrichir de nombreux anonymes, types représentatifs d'une classe sociale ou d'un point de vue

politique, d'innombrables figurants enfin (environ trois cents). Grabbe complète sa liste de personnages populaires, en précisant, encore une fois : « Volk [...] parmi lesquels des citoyens, des soldats, des bonimenteurs, un petit savoyard, et autres, des patrouilles, des habitants des faubourgs, en particulier du Faubourg Saint-Antoine », et enfin, le terme générique, qui aux yeux de Grabbe, recouvre tout ce qu'il y a de plus bas chez le peuple : « populace » (« Pöbel »)<sup>5</sup>. Le peuple est acteur et non toile de fond dans les scènes de bataille aussi bien que dans les scènes dites parisiennes ; dans celles-ci particulièrement, il est le moteur de l'intrigue (le retour et le succès du retour de Napoléon) et apparaît comme une force directement agissante dans l'Histoire.

Parvenu à ce stade tardif de sa création, Grabbe partage avec Büchner cette idée que « le grand homme » ne peut réellement conduire l'histoire, s'étant en cela écarté au fur et à mesure du travail sur Napoléon de ses convictions premières, et comme Büchner, dans de nombreuses scènes de rue, Grabbe met en scène, mais de manière infiniment plus variée et plus radicale, la voix du peuple et une véritable opinion publique : le peuple, par le biais de personnages aux types infiniment variés, ne cesse de commenter la situation politique présente, de se livrer à des prévisions quant à l'avenir immédiat que constitue le retour imminent de Napoléon. Sur scène, il y a ainsi systématiquement le personnage qui propage la nouvelle, qui cherche à manipuler, à influencer, essentiellement en recourant à l'arme du discours (par exemple, l'avocat Duschene, l'intellectuel), ou par la violence (ce sera alors Jouve le jacobin sanguinaire) ; on trouve par ailleurs ceux qui commentent en attendant d'agir véritablement (Vitry et Chasse-cœur, les deux anciens de la Grande Armée, I, i), qui sont caractérisés par leur courage physique, leur bagou, leur insolence ; ceux que l'on pourrait appeler les « innocents », qui ne veulent pas se mêler de politique (le jardinier, II, ii) ou qui avouent ne rien comprendre à l'absurdité du cours de l'Histoire, vue comme un éternel recommencement, indéchiffrable pour

5. Grabbe 3-7 : « Personen », « personnages » : « darunter Bürger, Soldaten, Marktschreier, Savoyardenknaben, und andere, Patrouillen, Vorstädter, insbesondere von St-Antoine, » (nous traduisons le texte de l'édition allemande ; c'est l'auteur qui souligne).

le peuple, sans logique ni orientation (la nièce du jardinier II, i) ; enfin, ceux que Grabbe appelle « masse » ou « populace », qui suivent, qui ont peur, ou qui sont excités et commentent sans rien comprendre, le bas peuple (« les dames de la Halle » II, i), ou encore tous ceux qui suivent Jouve dans ses actes de violence gratuite (IV, i). Ainsi, chez Grabbe, les foules seraient les éléments moteurs de l'Histoire, même si celle-ci, nous allons le voir, n'a selon lui sans doute pas d'orientation positive, alors que chez Büchner, elles ne peuvent encore l'être en l'état actuel des choses, compte tenu de la situation, son théâtre se limitant en quelque sorte à un état des lieux, mais sont destinées à le devenir dans la réalité politique concrète.

L'expression de l'opinion publique populaire passe par le commentaire de la presse et la diffusion de la rumeur, par exemple à la scène ii de l'acte II. Les propos des personnages populaires sont ainsi largement chargés de radicalité et de grotesque, moins, comme, chez Büchner, pour exprimer une détresse profonde, que comme l'expression d'un caractère qui serait propre au peuple : les points communs résident dans l'expression d'une attitude vindicative chargée d'extrême violence, dans l'expression d'un irrespect social fondamental. Outrance sadique des échanges verbaux, lâcheté caricaturale, opportunisme, stupidité, couardise, cupidité, versatilité sont autant de traits populaires que Grabbe présente à l'excès aux yeux du spectateur. Grabbe et Büchner partagent certes quelque part un diagnostic semblable : le peuple, au XIX<sup>e</sup> siècle, en Allemagne comme en France, a faim, sa misère peut être le levier d'un soulèvement révolutionnaire ; du reste, Grabbe montre également cette misère sociale : à la liberté d'expression « parler librement », (« frei reden »), revendiquée par l'intellectuel de passage, l'un des personnages populaires principaux répond : « manger librement, ça serait mieux » (« frei essen wäre besser » I, i).

Mais à la différence de Büchner, Grabbe n'adhère pas à l'idée d'une prise de pouvoir politique du peuple, en aucun cas il ne l'appelle de ses vœux ; à ses yeux, les masses, qui ne sont capables que de violence et d'actions versatiles, échappant à tout contrôle, ne peuvent que pervertir le concept même de démocratie : à

son sens, et c'est l'une des choses que semble vouloir montrer le drame, la prise de pouvoir politique des masses aurait pour résultat le chaos, ce que les intellectuels allemands appelèrent à la suite de Rousseau, dans leur déception de la Révolution française et leur épouvante face à la Terreur « l'ochlocratie », état des choses dans lequel la rue dicte sa loi. Les masses sont, dans le drame de Grabbe comme chez Büchner, fragiles car misérables, mais aussi dangereusement manipulables, et susceptibles d'adopter un comportement erratique et de retomber dans un état de barbarie primitive, sous l'influence de personnages tels que Jouve, brute sadique et sanguinaire, ancien jacobin, qui en l'espace d'une scène, assassine lui-même ou provoque l'assassinat de trois personnes (III, i).

Le peuple, ainsi placé chez l'un et l'autre auteur au centre du drame, élément choc de la dramaturgie, nous est montré agissant, et non plus, comme au théâtre classique allemand, en particulier weimarien, simple témoin d'actes héroïques. La misère sociale est vue et montrée comme une dynamique de l'Histoire, car elle produit la violence et la destruction de systèmes en place : c'est le plan que prépare Büchner, par delà l'état des lieux que présente son théâtre, et c'est ce que montre aux yeux d'un spectateur en état de choc le drame de Grabbe. Dans le même temps, Büchner comme Grabbe semblent faire preuve d'un extrême pessimisme historique : Grabbe conçoit à partir de cette époque l'Histoire comme une « immense mascarade », sans orientation téléologique ; J. Lefebvre en fait le commentaire : « l'histoire n'a plus un centre, mais des centres, une multiplicité de centres. Elle n'a pas une direction unique et un sens univoque. »<sup>6</sup> Il y a rupture avec les représentations kantienne, et même avec celle, hégélienne de l'Histoire, d'après laquelle celle-ci, au prix de ruses de la Raison, n'en obéit pas moins à une orientation précise, allant vers le progrès. Il n'y plus aux yeux du Grabbe des dernières années de processus général, mais une juxtaposition de moments. En réalité, Grabbe se montre plus pessimiste que Büchner dans sa vision d'un peuple,

---

6. Introduction de J. Lefebvre à *Napoléon ou les Cent Jours* : 25.

dont la souffrance est, nous dit Lefebvre, « la véritable continuité de l'histoire » : le peuple, ainsi mis en scène dans le *Napoléon*, est condamné à rester perpétuellement dans cet état de « masse souffrante et exploitée »; tout progrès de l'Histoire est ainsi en réalité illusoire. Il y a là ainsi un paradoxe fondamental : le peuple est la force motrice de l'Histoire, mais, étant condamné par son immaturité et un rapport de forces que Grabbe juge immuable à perpétuer cette misère, il rend lui-même impossible tout progrès de l'Histoire et dans l'Histoire. Par ailleurs, cette mise en évidence de la force motrice qu'est le peuple dans l'Histoire va de paire avec la perte du « héros » au sens classique du terme, et du héros « surhomme » tel qu'il faisait l'admiration de Grabbe jusqu'à l'écriture de son *Napoléon* : celui-ci, tel le Danton de Büchner, apparaît parfois indécis, incertain quant au sens même de son action politique, dans tous les cas ambigu, souvent las et fataliste, et surtout, mû par l'égoïsme.

En ce qui concerne Büchner, il convient de nuancer cet extrême pessimisme historique, en dépit du cynisme et de la détresse existentielle qui émanent de son drame *Danton*, et malgré la phrase bien connue, où il dit se sentir « comme anéanti sous l'atroce fatalisme de l'histoire » (Büchner 522), qui témoigne d'une conscience aiguë et douloureuse du fait social en Allemagne. Cette phrase date de l'époque des persécutions causées par la rédaction du *Messenger Hessois*, c'est-à-dire d'une période de profond découragement, mais également d'une époque encore précoce dans la création de Büchner et la constitution de sa pensée politique. à la différence de Grabbe, et ce malgré les traits communs de leurs personnages-titres, la pensée de Büchner suit donc un cours moins pessimiste que celle de Grabbe, qui se situe à la frontière d'une notion non encore identifiée, le nihilisme.

Fresques populaires, perte du héros, peuple souvent typisé, dans lequel une catégorie sociale est métonymiquement représentée par un personnage-type, et placé au centre du drame, écriture dramaturgique qui impose aux spectateurs « en direct » violence, destruction et meurtre (c'est le cas en particulier dans le drame de Grabbe, où la violence franchit le

seuil du discours dramatique pour s'installer sur scène : une tête est emportée par un obus<sup>7</sup>, le sang d'un personnage poignardé gicle, une femme est violée (III, i) ...). De telles dramaturgies étaient rejetées et jugées inconcevables dans le théâtre idéaliste de Goethe et Schiller<sup>8</sup>. En outre, ces scènes de rues sont mises en évidence par un effet de succession, qui produit des tableaux davantage que des scènes à la structure classique. Il s'agit de restituer l'atmosphère parisienne de la France révolutionnaire chez l'un, post-révolutionnaire chez l'autre des auteurs, de « rendre compte du mouvement même de la vie », tel est le message que délivre Büchner dans son œuvre ; tous deux créent ainsi un théâtre épique et réaliste. Si Grabbe cependant semble en rester à l'expression d'un « mal du siècle », Büchner s'inscrit dans une démarche politique et inaugure un théâtre matérialiste, en rupture affirmée avec le théâtre idéaliste schillérien : l'auteur dramatique a ainsi pour tâche de restituer la réalité nue, et l'Histoire sans fioritures. Büchner exprime ce *credo* dans une lettre aux parents, dans laquelle il s'insurge contre les coupures que son éditeur a infligées au *Danton* :

L'auteur dramatique n'est à mes yeux qu'un historien, mais il se situe au-dessus de ce dernier par le fait qu'il crée pour nous l'histoire une seconde fois [...]. Sa tâche primordiale est de s'approcher le plus possible de l'histoire telle qu'elle s'est réellement passée. Son livre ne doit être ni plus *moral* ni plus *immoral* que l'histoire elle-même. [...] Je ne peux tout de même pas faire d'un Danton et des bandits de la Révolution des parangons de vertu [...]. L'écrivain n'est pas un professeur de morale, il invente et crée des personnages, il fait revivre des époques passées, et qu'ensuite les gens apprennent là-dedans, aussi bien que de l'étude de l'histoire ou dans l'observation de ce qui se passe autour d'eux dans la vie humaine.<sup>9</sup>

7. V, ii : « Ephraïm donne au Berlinoïse une giflette. Le Berlinoïse veut la lui rendre, lorsqu'un boulet décapite Ephraïm ».

8. ... même si, à certains égards, ceux-ci partageaient avec Büchner et Grabbe, comme dans *Egmont* ou *Guillaume Tell*, une représentation du peuple inspirée de Shakespeare.

9. Büchner 538-539 (c'est l'auteur qui souligne). Büchner signe ici une condamnation sans appel du théâtre schillérien, dont Camille Desmoulins se fait l'écho dans la pièce (II, iii, 129) ; enfin, dans son fragment *Lenz*, Büchner fait de son

Grabbe, quant à lui, signe une condamnation à mort haineuse et une déclaration de guerre radicale à l'idéalisme schillérien et goethéen, envers lequel il n'a que mépris<sup>10</sup>. Dans son théâtre, il lui substitue un regard réaliste, en multipliant les éclairages sur les groupes sociaux en présence, en abandonnant l'idéalisation des personnages en scène, en faisant se succéder, telles des tableaux, des scènes au réalisme étourdissant. Büchner fonde le caractère réaliste de son théâtre davantage sur un travail de montage de documents historiques, même si tous deux ont fait précéder l'écriture de leur drame d'un important travail de documentation et de consultation de sources, en particulier de l'*Histoire de la Révolution française* de Thiers. La pièce de Grabbe qui excède les possibilités de mise en scène de l'époque et choque le lecteur contemporain, ne fut jamais portée à la scène avant 1895 (mis à part quelques extraits en 1835 au théâtre de Düsseldorf) ; c'est une période durant laquelle le mouvement naturaliste allemand redécouvre alors le théâtre de Grabbe, réhabilitant celui-ci comme « premier apôtre fanatique de l'art de la réalité nue », aux côtés de Lenz, Kleist et Büchner<sup>11</sup>.

Les deux auteurs, aux motivations idéologiques opposées, partagent donc une radicalité semblable dans leur volonté d'une représentation réaliste et sans concessions aux conventions sociales et dramatiques du peuple, placé au centre de la dramaturgie et des enjeux idéologiques, dans deux drames

---

personnage principal, ami du jeune Goethe et chassé par celui-ci en raison de sa folie, son porte-parole dans un « entretien sur l'art », sorte de profession de foi d'un art réaliste en même temps qu'humaniste : « Il faut aimer l'humanité pour pénétrer dans l'être profond de chacun, personne ne doit être jugé trop petit, trop laid » (Büchner 178-179). Envers Goethe cependant, Büchner conservera l'admiration due au grand humaniste : « En un mot, je fais grand cas de Goethe ou de Shakespeare, mais très peu de cas de Schiller » (Büchner 539). 10. Grabbe : *Etwas über den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller* (*À propos de la correspondance entre Goethe et Schiller*), qui circulera en 1830 sous le manteau, et : *Abhandlung über unsere Zeit und Goethe und Schiller* (*Traité sur notre temps et Goethe et Schiller*).

11. Ce sont les termes de l'éditorialiste Julius Hart, dans un article rédigé à l'occasion du « centième anniversaire de la naissance de Grabbe », en 1902, dans le *Literarisches Echo* (4 janvier 1902) : M. Silhouette. *Grabbe à la scène entre 1870 et 1933. Quelques exemples* (Darras 165-174).

historiques, dans lesquels ils inaugurent une rupture avec le théâtre idéaliste et ouvrent la voie d'un théâtre chargé de grotesque, d'absurde et de cruauté pour l'un - Grabbe -, celle d'un théâtre résolument matérialiste pour l'autre - Büchner -, créant ainsi une dramaturgie et une écriture qui permettent l'entrée dans la modernité.

### **Bibliographie**

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

BÜCHNER, Georg. *Dichtungen*. Hg. v. H. Poschmann u. R. Poschmann. Frankfurt/Main : Deutscher Klassiker Verlag, 2006.

BÜCHNER, Georg. *Œuvres complètes. Inédits et lettres*. Paris : Seuil, 1988.

BÜCHNER, Georg. *Schriften. Briefe. Dokumente*. Hg.v.H. Poschmann u. R. Poschmann. Frankfurt/Main : Deutscher Klassiker Verlag, 2006.

DARRAS, Gilles, dir. *Napoléon ou les Cent Jours*. Paris : Éditions du Temps, 2005.

DE WARESQUIEL, Emmanuel, YVERT, Benoît. *Histoire de la Restauration*. Perrin : Paris, 2002.

GRABBE, Christian Dietrich. *Briefe*. Hg. v. L. Ehrlich u. V. Liebrecht. Bielefeld : Aisthesis Verlag, 1995.

GRABBE, Christian Dietrich. *Napoleon oder die Hundert Tage*. Stuttgart : Reclam 1960, 1985, 2002.

GRABBE, Christian Dietrich. *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden*. Emsdetten : Verlag Lechte , 1963.

GRABBE, Christian, Dietrich. *Napoléon ou les Cent jours*. Trad. J. Lefebvre et P. Bürger. Paris : Aubier-Montaigne, 1969.

MARTINI, Fritz. *Drama und Roman im 19. Jahrhundert. Perspektiven auf ein Thema der Formengeschichte. Aufsätze zu Gattungstheorie und Gattungsentwicklung vom Sturm und Drang bis zum Erzählen heute*. Metzler : Stuttgart, 1984.