



Ça ira de A à Z

Florence Lotterie, Sophie Lucet, Olivier Ritz

► To cite this version:

Florence Lotterie, Sophie Lucet, Olivier Ritz. Ça ira de A à Z. Thaître, 2017, Chantier #2: La Révolution selon Pommerat. hal-01844515

HAL Id: hal-01844515

<https://hal.science/hal-01844515>

Submitted on 19 Jul 2018

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÇA IRA DE A À Z

FLORENCE LOTTERIE, SOPHIE LUCET ET OLIVIER RITZ

A.

AH BON.	3
---------	---

B.

BILLARD.	6
----------	---

C.

CITATIONS.	9
------------	---

D.

DIRECT (EFFET DE).	19
--------------------	----

E.

ÉCRITS.	24
---------	----

F.

FIN.	26
------	----

G.

GENRE/FEMME(S). 29

H.

HORS-SCÈNE (EFFETS DE). 38

M.

MICRO. 43

N.

NOMS. 46

P.

PERRUQUES. 51

Q.

QUATORZE JUILLET. 54

U.

URGENCE. 63

V.

VOTE. 65

Z.

ZIZANIE. 69

A.

AH BON.

Le « *Ça ira* » du titre, qui fait signe vers la Révolution française, est aussi le mot de la fin. Mais une autre expression orale, beaucoup plus banale en apparence, est remarquable à force d'être répétée par les personnages de la pièce : « Ah bon ». Dans la scène 4 où on l'entend pour la première fois, elle exprime d'abord l'étonnement d'une femme devant la faible affluence dans le bureau de vote (*ÇI*, 18¹), puis la surprise du secrétaire de séance lorsque Carray, le futur député, s'exclame : « J'ai l'impression de marcher sur la tête. » (*ÇI*, 22) Résultat d'une annonce inattendue, « Ah bon » exprime une incrédulité qui peut être collective, comme dans cet extrait de la scène 13 :

HOMME 9 (*entrant*). Louis XVI vient de faire une annonce, il demande que tous les députés de la noblesse rejoignent les députés du tiers état à l'Assemblée nationale.

TOUS. Ah bon ??

FEMME 4. Il a dit le contraire il y a une semaine ?

HOMME 9. Oui bah là, c'est confirmé (*ÇI*, 60).

Pour le lecteur, « Ah bon » se signale parfois par la présence, inhabituelle dans un texte imprimé, de deux signes de ponctuation successifs : points d'interrogation ou d'exclamation. Ce doublement de la ponctuation affective, qui n'est pas réservé à l'expression « Ah bon », insiste sur l'étonnement des personnages tout en inscrivant le texte dans une langue orale et familière. La simplicité de l'expression est un gage d'authenticité. Dans le programme de salle distribué à Nanterre, Joël Pommerat écrit : « Pour faire vraiment réentendre ces discours, il me semble qu'il fallait se débarrasser de la rhétorique et de l'apparence des révolutionnaires, retrouver une certaine innocence du regard. Par exemple, à l'époque Robespierre n'est pas Robespierre, mais Monsieur Dupont. »² « Ah bon » est le Monsieur Dupont de la langue, une formule qui ne fait pas formule, faite pour qu'on ne la remarque pas.

¹ Toutes les citations du texte de la pièce sont tirées de Joël POMMERAT, *Ça ira (1) Fin de Louis*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016. [Abrév. *ÇI*]

² Joël POMMERAT, « Entretien avec Marion Boudier, septembre 2015 », programme de salle, Théâtre Nanterre-Amandiers, 2016, p. 10.

« Ah bon » inscrit aussi dans le spectacle les effets que Joël Pommerat entend produire : « Le spectateur est placé dans un état de découverte des événements, comme s'il était lui-même contemporain de ce qui se déroule sous ses yeux. »³ Face à des événements révolutionnaires dont ils ne doivent rien savoir d'avance, personnages et spectateurs restent sans voix, ou presque : il n'ont qu'« ah bon » à dire. Marion Boudier, la dramaturge du spectacle, fait d'une certaine manière la théorie du « Ah bon » lorsqu'elle écrit : « En représentant la complexité du réel et des positionnements humains, Pommerat cherche à produire chez le spectateur un état de perplexité. C'est ce qu'il nomme "le trouble" et qu'il définit comme "un état d'ouverture au sens". »⁴

Le personnage de Louis affectionne particulièrement l'usage du « Ah bon ».

MILITAIRE 1. Majesté.

ROI. Qu'est-ce qu'il y a encore ?

MILITAIRE 1. Les députés de la noblesse et de l'Église viennent de quitter la salle, mais ceux du tiers état n'ont pas encore réagi à vos ordres.

ROI. Ah bon ? (CI, 55)

Chez lui, l'expression traduit la surprise, l'incompréhension, l'incrédulité peut-être, mais aussi un certain détachement. Le roi de *Ça ira* ne parvient pas à s'intéresser à la chose publique et à la révolution en train de se faire. Dit-il « Ah bon » parce qu'il est « le bon Louis XVI », un roi trop simple pour comprendre ce qui se passe et trop naïf pour vouloir faire du mal ? La dernière fois qu'il utilise l'expression, il se contente d'une forme affirmative. La proposition que vient de faire le député Carray a tout pour étonner : les députés seraient prêts à dissoudre l'Assemblée pour restaurer l'autorité du roi (CI, 132). Mais Louis ne manifeste même plus sa surprise. Son « Ah bon » ne signifie qu'un profond désintérêt et il prépare le « ça ira » final.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ Marion BOUDIER, *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2015, p. 128.

Si l'on en croit le comédien Éric Feldman⁵, qui joue le rôle du député Carray dans la pièce, Joël Pommerat lui-même utilise sans cesse l'expression « Ah bon ». Est-il Louis XVI ? Ou plutôt, Louis est-il un metteur en scène dépassé et dépossédé par le spectacle de la Révolution ? Ou peut-être « Ah bon » est-il un anti-mot d'ordre, l'expression-clé du refus de l'engagement : celui qui dit « Ah bon » face à l'événement politique ne prend aucun parti.

AH BON !... AH BON !... VOILÀ DU NOUVEAU.

OFFENBACH, *LES BRACONNIERS*

ÉLÉONORE, *se levant vivement, saisissant les pistolets, et les braquant sur Marcassou*. Si tu bouges, tu es mort !...

Il sort du comptoir.

MARCASSOU, *stupéfait, et se réfugiant dans le comptoir à son tour*. Qu'est-ce que c'est encore que celui-là ? Prenez donc garde, ils sont chargés !...

ÉLÉONORE. Je m'en doutais... tu étais armé jusqu'aux dents, tu allais fuir... tu voulais te cacher... je te reconnais... il n'est pas difficile de deviner qui tu es...

MARCASSOU, *sortant du comptoir et s'avançant*. Qui je suis !... Eh bien, tuez-moi et après vous me le direz qui je suis, vous me ferez plaisir, car, voyez-vous, je flotte... j'en suis arrivé à flotter sur mon individualité...

ÉLÉONORE. Parbleu ! tu es Rastamagnac !...

MARCASSOU. Ah bon !... ah bon !... voilà du nouveau.

Jacques OFFENBACH (musique), Henri CHIVOT et Alfred DURU (livret),
Les Braconniers, opéra-bouffe créé en 1873, Paris, Tresse, 1879, p. 76.

⁵ ÉRIC FELDMAN, « Nous avons pour nous la raison et la force, n'ayons pas peur de la patience et de la modération. Jouer dans *Ça ira (1) Fin de Louis* », *thâtre* [en ligne], Chantier #2 : La Révolution selon Pommerat, mis en ligne le 9 juin 2017. URL : <http://www.thatre.com/2017/03/24/ca-ira-de-a-a-z/>

B.

BILLARD.

Dernière séquence d'un *Ça ira* (1) annoncé comme à suivre et qui laisse en suspens cette « fin de Louis » prophétisée par son titre – et avec elle toutes les questions sur les suites du processus révolutionnaire (voir FIN) –, la scène 26 constitue néanmoins une clôture assez remarquable. À défaut de son dénouement, elle fournit au spectacle une sorte de « finale » (au sens traditionnellement opératique du terme), développé, choral, et visuellement spectaculaire, dont Pommerat a su réserver la surprise, avec un art décidément consommé de l'effet. La partie de billard que jouent la reine et la sœur du roi dans un salon des Tuileries, sous l'œil impassible des miliciens de la police citoyenne, donne à voir d'emblée le régime de liberté surveillée où se trouve désormais la famille royale dans sa prison dorée du Louvre. Le procédé de théâtralisation, souligné par le dialogue des deux femmes (« On devrait peut-être éviter de se disputer en public... », « Il est où le public madame ? » – *CI*, 129), permet aussi d'établir la double nature, à la fois politique et intime, de cet espace de jeu, à quoi sont désormais réduits le roi et ses familiers, mais où Louis semble paradoxalement reprendre la main, en congédiant lui-même son Premier ministre, en rassurant le Pape Jean XXVI au téléphone, en décourageant fermement l'ambassade douteuse du député Carray à la manœuvre. Tout ce jeu autour du billard, dont la présence décorative sur la scène du théâtre tranche avec la sobriété de ce qui précède, souligne la dimension récapitulative et symbolique de cette séquence à rebondissements, construite comme une scène de genre empruntée au cinéma. Le cadre en bois et le tapis vert d'un billard français, le glamour chic des deux joueuses en robes courtes et talons hauts, la carambole de la bille rouge et des deux blanches, les lumières chaudes, savamment tamisées, d'Éric Soyer, tous ces ingrédients confèrent à la composition du tableau initial une perfection quasi cinématographique, rappelant les affinités du théâtre de Pommerat avec le septième art. Dès ce moment et jusqu'au bout de la séquence – qu'il soit sensible ou non à l'effet presque citationnel de l'image et au caractère topique d'une scène dont le cinéma américain, des années trente à nos jours, fournit de si nombreux exemples –, le spectateur est invité à apprécier tant le potentiel cinégénique que la signification symbolique du jeu

de billard, autour duquel se donnent à lire les conflits et les complots à la fin de *Ça ira*. La structure même de la scène, littéralement construite entre deux parties de billard, est frappante, réservant au bout du spectacle la surprise d'une pantomime muette – pur effet de théâtre optique – dont la version publiée de la pièce ne fait pas état. Après la sortie du roi – dont l'ultime réplique donne ironiquement le mot de la fin –, deux huissiers s'approchent du billard en ôtant leurs gants blancs et en allumant des cigarettes, tandis que les miliciens en treillis quittent leur faction et s'approchent à leur tour. Sous l'œil horrifié du chef du protocole qui ne parvient pas à les en empêcher, les quatre hommes, goguenards, entament une partie de billard aussi experte que celle de la reine et d'Élisabeth. L'escamotage curieux de cette pantomime prive le lecteur d'un effet de sens intéressant, historiquement et politiquement ambigu certainement, mais dont l'effet proleptique constitue l'utile contrepoint de la dernière réplique du roi. Figuration expressive d'une revendication de classe et d'une prise de pouvoir (le peuple des sans-culottes dans la Révolution ? le coup d'État militaire ?), ce jeu de scène – cinématographique lui aussi, sur l'air de *My True Story* d'Aaron Neville – renforce la théâtralité de la dernière séquence, en rendant au billard le mot de la fin.

Parfaitement anachronique, parfaitement historique, cet « effet billard » qui structure la scène et fait tableau, est emblématique du rapport singulier à l'Histoire que construit le spectacle. Ainsi le jeu de billard – dont l'invention remonte à l'époque de Louis XI et qui occupait une place de choix à Versailles parmi les divertissements royaux sous Louis XIV – constituait bien un passe-temps privilégié de Marie-Antoinette qui avait son propre billard dans un salon dédié du Petit-Trianon. Au Palais du Louvre, « l'arrière grand-oncle » (CI, 121) – Louis XIII – jouait déjà au billard. Louis XVI et sa famille eurent une pratique assidue de ce jeu durant leur séjour forcé au Palais des Tuileries, entre octobre 1789 et août 1792, comme l'attestent les registres méticuleusement tenus des parties royales. Sans doute ce jeu de billard différait-il alors sensiblement du billard français à trois boules, apparu au XIX^e siècle, avec d'autres techniques (mais le tapis vert sans poche existait déjà aussi, et l'art de la carambole le disputait à celui des chutes). Jeu de cour, devenu jeu de société, le billard n'était plus en outre l'apanage de la seule aristocratie, et les académies de billard s'étaient considérablement répandues à Paris (on en compte 800 en 1790). Ainsi la scène de billard de Pommerat – emblématique de sa mise en scène d'une histoire de la

Révolution au présent – s'avère pertinente à plus d'un titre : elle lui permet de motiver visuellement l'effet de suspens de la fin du spectacle, en montrant que la politique est un jeu à plusieurs bandes, et l'Histoire, celui des chocs et des carambolages. Très soigneusement pensé, visuellement et dramaturgiquement, l'effet de cette scène est d'ailleurs jalousement réservé pour la représentation, semble-t-il, comme l'atteste encore le fait qu'il ne circule aucune photo « officielle » d'Élisabeth Carrecchio fixant ce que l'on doit bien retenir comme l'un des « clous » de la représentation.

C.

CITATIONS.

La Révolution française est une grande scène mythique de notre histoire contemporaine, avec son lot de légendes et de héros, de bons et de méchants, d'interprétations plus ou moins bien intentionnées véhiculées par notre imaginaire collectif. Pour contourner ces légendes, les comédiens ont travaillé à partir d'archives et de discours d'époque en privilégiant les idées par rapport au style et à l'étude des caractères⁶.

Le travail de contournement voulu par Joël Pommerat semble interdire l'usage des citations : tout l'inverse du choix (au risque de l'artificialité) de Leslie Kaplan dont le récent roman offre au protagoniste, Mathias, le soin de délivrer ses souvenirs d'histoire de la Révolution au gré de son errance dans un Paris à la fois dissous dans la rumeur de mystérieuses émeutes et soumis à une réactivation mémorielle régulière. La citation, à cet égard, inscrit le discours du roman dans une pédagogie démonstrative qui ne néglige pas même une scène de salle de classe où se joue un exposé sur la Révolution, et assume le surgissement de *l'imagerie*.

IL CONNAISSAIT TOUTES LES PHRASES

KAPLAN, *MATHIAS ET LA RÉVOLUTION*

Il se réveilla deux minutes plus tard, devant lui une image, une tête coupée avec du foin dans la bouche.

Le contrôleur général Foulon, dit Mathias, quand on a montré sa tête à son gendre l'intendant Berthier.

Mathias vit en même temps les écriteaux pendus au cou de Berthier, il connaissait toutes les phrases, « Il a volé le roi et la France », « Il a dévoré la subsistance du peuple », « Il a été l'esclave des riches et le tyran des pauvres », « Il a bu le sang de la veuve et de l'orphelin ».

Leslie KAPLAN, *Mathias et la Révolution*, Paris, POL, 2016, p. 14.

⁶ Joël POMMERAT, « Entretien avec Marion Boudier, septembre 2015 », programme de salle, Théâtre Nanterre-Amandiers, 2016, p. 10.

En revanche, chez Pommerat, faire dire à un député « nous ne sortirons que par la force des baïonnettes » ou à la reine « ils n'ont pas de pain ? Qu'ils mangent de la brioche ! »⁷ reviendrait précisément à convoquer les mythes les plus rebattus. La reine de *Ça ira* ne se préoccupe donc pas de la faim du peuple. Il n'en demeure pas moins que le souvenir de ce cynisme verbal passe dans une forme de recyclage qui ne relève pas à proprement parler de la citation, mais plutôt de l'allusion par travestissement. Lorsque les femmes envahissent, dans la scène 20, l'Assemblée nationale (journée du 5 octobre 1789), la question alimentaire surgit à l'occasion d'un échange particulièrement mordant entre une femme qui se plaint de n'avoir plus, comme la plupart des « gens comme [elle] », « à manger que des fruits secs depuis des semaines », et le député Lacanaux, qui réplique : « C'est excellent pour la santé les fruits secs » (*CI*, 111-112).

Pommerat semble ici jouer des vertus de l'indirect, ou de ce que la philosophie de Port-Royal appelait « les idées accessoires » : l'échange renvoie thématiquement au souvenir facilement associé, dans l'esprit du spectateur, d'une anecdote vraiment topique, mais il faut apprécier l'humour propre à l'opération de neutralisation esthétique, de sortie de l'intensité pathétique propre aux situations et aux polarisations révolutionnaires. Prosaïsme du fruit sec et de son rapport à la tendance contemporaine au végétarisme *versus* luxe moelleux de la « brioche » : on est aux antipodes des choix d'une Sofia Coppola dans sa *Marie-Antoinette* (2006), où la brioche trouve une sorte d'avatar *pop* et *fun* (au prix d'une neutralisation cette fois politique du scandale) dans la débauche multicolore des montagnes de pâtisseries. L'un des enjeux du déplacement citationnel est bien alors, chez Pommerat, la réévaluation de la figure même de Marie-Antoinette : loin de la « reine scélérate » des pamphlets, loin, aussi, de la requalification de son inconscience politique en indolence dépressive de post-adolescente *lost in Versailles* chez Coppola, elle ne peut être mise en situation de prononcer la phrase scandaleuse. En revanche, ce que cette dernière manifeste de mépris social et politique est préservé dans le fait de prêter le *Galgenhumor* sur les fruits secs à un député de droite royaliste particulièrement violent.

⁷ Sur cette expression, voir Véronique CAMPION-VINCENT et Christine SHOJAEI KAWAN, « Marie-Antoinette et son célèbre dire : deux scénographies et deux siècles de désordres, trois niveaux de communication et trois modes accusatoires », *Annales historiques de la Révolution française* [en ligne], 327 | janvier-mars 2002, mis en ligne le 21 mars 2008. URL : <http://ahrf.revues.org/551>

Quant au député Boberlé, à qui il revient de tenir le rôle de Mirabeau le 23 juin 1789, c'est bien platement, en évitant soigneusement les inévitables baïonnettes, qu'il répond au chef du protocole :

Oui nous avons entendu les ordres qu'on a suggéré au roi de nous transmettre, mais vous venez de pénétrer ici monsieur dans l'enceinte sacrée de l'Assemblée nationale, instaurée par la volonté de toute la population française. Ici vous n'avez aucune fonction ni aucun droit pour vous exprimer, je vous demande donc de sortir (CI, 58).

À en croire ce que dit Guillaume Mazeau, l'historien associé à la création du spectacle, la Révolution aurait ainsi été « nettoyée de tout son fatras folklorique et des sédimentations mémorielles »⁸. Si les formules les plus célèbres – et les plus sujettes à caution historique – sont bannies de la pièce, les citations ne sont pas complètement absentes. Comme pour les noms de personnes (voir NOMS), la fiction se nourrit beaucoup plus qu'annoncé des mots de la Révolution. Entre les deux extrêmes de l'invention absolue et de la citation fidèle, le texte de la pièce est surtout fait de réemplois plus ou moins éloignés des textes d'origine.

Le titre en est lui-même un exemple. Le « Ça ira » a été et reste l'un des chants révolutionnaires les plus connus. Encore en 1795, le très thermidorien *Nouveau dictionnaire français contenant les expressions de nouvelle création du peuple français* de Léonard Snetlage le place en tête de son entrée « Chanson patriotique », en le désignant d'ailleurs comme « danse nationale ». Son sens a varié au cours de la Révolution. Alors qu'il était d'abord un chant optimiste, annonçant que la Révolution suivrait son cours, il a dans un second temps été associé à l'idée de violence, avec l'expression « les aristocrates à la lanterne ». La pièce de Joël Pommerat donne à voir à la fois l'optimisme, incarné par le personnage du roi, et la montée de la violence. Plusieurs connotations – et plusieurs strates temporelles – se recouvrent ainsi avec cette citation éponyme.

⁸ Guillaume MAZEAU, dans « La fabrique du théâtre : entretien avec Guillaume Mazeau », propos recueillis par Nicolas Norrito, *CQFD*, n° 137, novembre 2015. URL : <http://cqfd-journal.org/La-fabrique-du-theatre-entretien>

ÇA IRA

MERCIER, *LE NOUVEAU PARIS*

Cette chanson, qui n'est pas un modèle de poésie, mais qui a donné un exemple frappant du pouvoir de la musique, présida aux travaux du Champ-de-Mars, et excita un transport universel dans tous les spectacles. Le sang ne coulait pas à cette époque ; l'amour pour la révolution était entier, l'énergie était pure, l'idée du meurtre ne s'y mêlait point ; on répétait *ça ira* d'un concert unanime. En vain le libertinage voulut profaner cette expression ; on apprécia à sa juste valeur une plaisanterie d'un mauvais goût, pour ne s'attacher qu'au véritable sens :

Ça ira !

La liberté s'établira ;

Malgré les tyrans tout réussira.

Le mot *ça ira* était d'ailleurs respectable par son origine ; nous l'avions emprunté au célèbre Franklin : c'était son expression favorite dans le plus fort de la révolution d'Amérique.

Louis Sébastien MERCIER, *Le Nouveau Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, [1798] 1994, p. 62-63.

La scène 17 permet de se faire une idée des textes que les comédiens ont travaillés pour préparer les improvisations et surtout de la manière dont ils sont passés dans le texte de Joël Pommerat. Trois éléments saillants de cette scène correspondent en effet à une même séance de l'Assemblée nationale, celle du 23 juillet 1789 : d'une part, l'annonce de la mort des intendants Foulon et Berthier, massacrés par la foule ; d'autre part, la mention d'une liste de proscription menaçant des députés conservateurs ; enfin, une phrase célèbre : « Ce sang était-il donc si pur ? » On peut donc comparer cette scène avec les comptes rendus publiés par les journaux dans les jours qui ont suivi la séance.

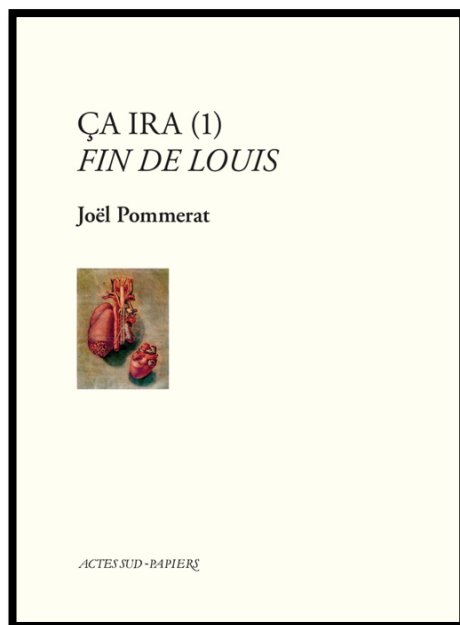
Alors que tout a été fait dans la séquence précédente pour que le mot « Bastille » ne soit pas utilisé, Foulon et Berthier sont désignés par leurs noms véritables. Certes, les spectateurs à qui ces deux noms disent encore quelque chose ne sont pas les plus nombreux. Certes, les faits rapportés sont attestés. Il n'empêche : ces noms font partie de la mythologie révolutionnaire. Les évoquer a souvent servi

à accuser le peuple, et la Révolution avec elle. La pièce de Pommerat les tire de l'oubli et leur redonne la force de symboles.

Les orateurs évoquent Foulon et Berthier à trois reprises. La première fois, le président Boudin reçoit une dépêche dont il atténue l'horreur, disant de « Foulon » qu'il a été « exécuté de manière assez odieuse » et de « son beau-fils » qu'il a subi « de nombreuses mutilations » (*CI*, 84). La deuxième fois, un peu plus tard dans la même scène, le député Carray est plus précis : « Mesdames messieurs, ensuite ces gens ont arraché le cœur de la poitrine de monsieur Berthier et l'ont exhibé pareil à un trophée, en chantant et riant avec enthousiasme » (*CI*, 90-91). Plus loin, le même Carray reproche aux membres du comité de quartier de n'avoir pas dénoncé ces « exécutions » (*CI*, 104).

On peut comparer les mots choisis dans *Ça ira* avec ceux du *Moniteur* du 29 juillet 1789, souvent repris dans des textes postérieurs : « un monstre de férocité, un cannibale plonge sa main jusqu'au fond de ses entrailles palpitantes, lui arrache le cœur, et porte cet affreux trophée au comité, mué d'épouvante, et interdit de ce prodige de barbarie. »⁹ Dans sa recherche de refroidissement de l'hyperbole révolutionnaire et de ses métaphores figées, Joël Pommerat supprime la plupart des images, mais il en garde une, celle du trophée, qui contribue à faire de la mort de Berthier un tableau exemplaire. On en viendrait presque à se demander si le cœur tiré de l'*Anatomie des viscères* qui figure sur la couverture du texte publié est celui de Berthier.

⁹ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, n° 28, 29 juillet 1789, p. 235.



La couverture de *Ça ira (1) Fin de Louis*
Illustration extraite de *Anatomie des viscères, disséquées, peintes et gravées*
par Arnaud Éloi Gautier d'Agory
© Actes Sud, 2016

Dans la séance du 23 juillet, le marquis Gouy d'Arcy, député de la noblesse, condamne lui aussi « la fureur où l'on vient de se porter contre deux individus » avant de faire état d'une menace qui concerne directement les députés les moins favorables à la Révolution : « Je n'entends pas ici vous effrayer ; mais, Messieurs, je dois vous dire ce que je sais ; il existe une liste de proscrits : soixante personnes y sont couchées, et plusieurs des honorables membres de cette assemblée sont du nombre. »¹⁰ Dans *Ça ira*, le député Gigart dénonce de la même manière les « agissements [d']un peuple criminel et sauvage » avant de sortir un papier de sa poche : « C'est une liste que ses auteurs ont nommée poétiquement "liste de personnalités idéologiquement douteuses à surveiller voire à éliminer" » (*ÇI*, 85-86). Le mot « liste » est cité, mis en scène même. Il le sera encore, avec une insistance renouvelée, dans la scène 19, marquée par une

¹⁰ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, n° 22, 23 juillet 1789, p. 192. Sur cette « liste de proscription », voir aussi le témoignage du monarchien Mounier, qui sera président de l'Assemblée au moment de l'arrivée des femmes de Paris le 5 octobre (*Exposé sur la conduite de M. Mounier dans l'Assemblée nationale*, 1789, p. 23).

tension très forte dans l'affrontement entre deux figures (et deux conceptions) de la légitimité populaire, où Carray rend visite à ses anciens camarades de district : épisode nocturne, clandestin, mis en scène à partir de références assez aisément lisibles à une « grand'peur et misère » de régime policier qui charge la récurrence de la « liste » (au singulier, puis au pluriel) de connotations historiques et politiques nouvelles. Le mot « pros crits » est pour sa part paraphrasé dans une langue politique qui évoque plutôt la guerre froide que la Révolution française. Les éléments du texte d'origine sont donc déplacés, modifiés, mais repris de manière assez fidèle. La fiction est recomposition.

La scène comporte aussi une véritable citation dont la présence étonne. C'est le 23 juillet, au cours du débat suscité par l'annonce de la mort de Foulon et Berthier, que le député Barnave a prononcé l'une des phrases les plus célèbres de la Révolution : « ce sang était-il donc si pur ? » Or cette formule est reprise dans la pièce par la députée Lefranc : « Et d'ailleurs, je vous le demande aussi : ce sang-là était-il donc toujours si pur ?? » Cette phrase, dont il existe plusieurs variantes, a fait le malheur de Barnave : alors qu'il l'a prononcée sous le coup de l'irritation, dans le débat qui l'opposait à Laly-Tollendal, elle a été si souvent rappelée par ses adversaires qu'elle lui a valu une réputation de férocité dont il n'a jamais pu se défaire. Germaine de Staël résume ainsi cet épisode :

Barnave, jeune avocat du Dauphiné, de la plus rare distinction, était plus fait, par son talent, qu'aucun autre député, pour être orateur à la manière des Anglais. Il se perdit dans le parti des aristocrates par un mot irréfléchi. Après le 14 juillet, on s'indignait avec raison de la mort de trois victimes assassinées pendant l'émeute. Barnave, enivré du triomphe de cette journée, souffrait impatiemment les accusations dont le peuple entier semblait l'objet ; et il s'écria, en parlant de ceux qu'on avait massacrés : *Leur sang était-il donc si pur ?* Funeste parole, sans nul rapport avec son caractère vraiment honnête, délicat et même sensible ; mais sa destinée fut à jamais gâtée par ces expressions condamnables : tous les journaux, tous les discours du côté droit les imprimèrent sur son front, et l'on irrita sa fierté au point de lui rendre impossible de se repentir sans s'humilier¹¹.

Quand on regarde les premiers journaux qui rendent compte de la séance du 23 juillet, on est étonné par leur discrétion. Le *Moni-*

¹¹ Germaine de STAËL, *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*, Paris, Delaunay, 1818, vol. 1, p. 301.

teur passe sous silence la phrase incriminée¹². Le *Mercur*e l'évoque au style indirect, sans préciser le nom de son auteur¹³ ! Il semble bien qu'en 1789, faire cette citation était un choix partisan. On s'étonne de la trouver dans un texte aussi attaché à se défaire des symboles.

Faire prononcer cette phrase à la députée Lefranc en change également la portée. Ce ne sont plus des mots dictés par l'émotion, mais la confirmation de l'engagement radical qui caractérise ce personnage. La formule redevient exemplaire, comme lorsqu'elle était utilisée par les contre-révolutionnaires. Elle confirme aussi la nature du travail dramaturgique sur la matière historique des archives, visant à décevoir le jeu des identifications biographiques (voir NOMS) puisque la même Lefranc, dans une scène 6 qui permet facilement une telle identification, non seulement reprend les formules de Sieyès sur « les députés du tiers état, représentants de la quasi totalité du peuple français » (*CI*, 33), mais porte la dernière sommation aux députés des ordres privilégiés de rejoindre le tiers et la proposition de l'appellation « Assemblée nationale », qui furent l'œuvre déterminante de Sieyès (*CI*, 34). Changeant ainsi de discours et d'identité référentielle possible, Lefranc inscrit son évolution dans la logique des « personnages-idées » voulus par Joël Pommerat et Marion Boudier.

Si les citations historiques sont bien repérables dans la scène 23, la part d'invention y reste. C'est ici, alors que les affrontements entre députés sont de plus en plus physiques, que le député Gigart se fait arracher sa chemise. Le mot « chemise » n'est pas dans le texte publié. En 2015, il ne faisait pas partie du spectacle. En 2016 – à Nanterre en tout cas –, il est prononcé plusieurs fois, notamment par Gigart qui dit quelque chose comme : « vous allez me rembourser la chemise que vous venez de me déchirer. » Il s'agit cette fois d'une citation improvisée d'un conflit d'aujourd'hui. Le 5 octobre 2015, le directeur des ressources humaines d'Air France s'est fait

¹² *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, n° 23, 24 juillet 1789, p. 197 : « Il ne faut pas se laisser trop alarmer par les orages inséparables des mouvements d'une révolution. »

¹³ *Mercur*e de France, n° 31, 1^{er} août 1789, « Journal politique de Bruxelles », p. 45 : « Un autre Député a pensé que l'Assemblée ne devait s'occuper que de la Constitution, non des dissensions de Paris, ni d'autres événements de cette espèce. Il a soutenu que les désordres et emportements du Peuple étaient des orages ordinaires pendant les révolutions ; la multitude pouvait avoir eu raison de se faire justice ; peut-être le sang versé n'était pas pur... Ces sentiments ayant excité un mouvement dans la Salle et dans les travées. »

arracher sa chemise lors d'une manifestation. L'improvisation repose sur une culture politique commune née des actualités et de leur médiatisation. Mieux partagée que la connaissance historique, elle est aussi plus marquée à gauche et d'une certaine manière, plus consensuelle : le public rit des déboires de Gigart et sa sympathie va aux révolutionnaires radicaux, comme elle va aux grévistes d'Air France. Mais cette culture commune est éphémère : le fait divers syndical sera vite oublié. Le texte et ses arrières-textes, plus durables, présentent l'engagement politique sous un jour bien plus sombre.

LE SENTIMENT M'ENTRAÎNA PEUT-ÊTRE TROP LOIN

BARNAVE, *INTRODUCTION À LA RÉVOLUTION FRANÇAISE*

Mais il est une circonstance sur laquelle il ne m'est pas permis de passer aussi légèrement ; c'est une opinion que j'ai prononcée après les assassinats de Foulon et de Berthier, et dans laquelle j'articulai ces mots : « Le sang qui vient de se répandre était-il donc si pur ! »

Je pense qu'il est impossible de justifier cette expression considérée comme ayant été prononcée dans une assemblée publique, et que, si elle eût été réfléchie, elle serait absolument inexcusable.

Mais voici, avec la même vérité, le mouvement qui se passa en moi, et comment elle me fut arrachée.

J'ai toujours regardé comme une des premières qualités d'un homme la faculté de conserver la tête froide au moment du péril, et j'ai même une sorte de mépris pour ceux qui s'abandonnent aux larmes quand il faut agir ; mais ce mépris, je l'avoue, se change en une profonde indignation quand je crois m'apercevoir qu'un certain étalage de sensibilité n'est qu'un jeu de théâtre.

Voici maintenant le fait :

Avant qu'on parlât, dans l'assemblée, de cet événement, Desmeunier me montra une lettre qui le lui annonçait. J'en fus fortement ému, et je l'assurai que je sentais, comme lui, la nécessité de mettre un terme à de tels désordres.

Un moment après, M. de Lally fit sa dénonciation. On aurait cru qu'il parlerait de Foulon et de Berthier, de l'état de Paris, de la nécessité de réprimer les meurtres. Non ; il parla de lui, de sa sensibilité, de son père ; il finit par proposer une proclamation.

Je me levai alors. J'avoue que mes muscles étaient crispés, et que le

sentiment dont j'ai rendu compte, m'entraîna peut-être trop loin dans le sens contraire. Je dis que je m'affligeais de ces événements, mais que je ne pensais pas qu'il fallût, pour cela, renoncer à la révolution ; que toutes les révolutions entraînaient des malheurs, et qu'il fallait peut-être se féliciter que celle-ci n'eût à se reprocher qu'un petit nombre de victimes et le sang, etc. ; qu'au surplus, il convenait mieux à des législateurs de chercher des moyens réels d'arrêter ces maux, que de s'abandonner au gémissement, qu'il était douteux que la partie du peuple qui commettait des assassinats fût capable de sentir toutes les beautés d'une proclamation, et fût efficacement contenue par de si faibles moyens ; et que si l'on voulait prévenir les sanglantes calamités dont le royaume entier semblait menacé, il fallait se hâter d'armer les propriétaires contre les brigands, et donner, momentanément, une grande extension à la puissance des municipalités. Je rédigeai un projet de décret dans ce sens. Telle est, avec exactitude, cette circonstance dont la haine et l'esprit de parti se sont emparés avec tant de succès, que j'ai vu, depuis, beaucoup de gens qui, s'étant formé, sur ces deux mots, une idée complète de toute ma personne, s'étonnaient de ne trouver en moi ni la physionomie, ni le son de voix, ni les manières d'un homme féroce.

Antoine BARNAVE, *Introduction à la Révolution française*, dans *Œuvres*, Paris, Jules Chapelle et Guiller, 1843, p. 107-109.

D.

DIRECT (EFFET DE).

Au début des *Sorcières de la République*¹⁴, bizarre dystopie féministe de Chloé Delaume, le récit laisse la parole à une animatrice de la chaîne de télévision d'État « Canal national », Marjoline Pithiviers, chargée de commenter l'ouverture à grand spectacle du procès de la meneuse d'un groupe politique féministe qui mit, quelques décennies plus tôt, le pays en coupe réglée. Et certes, il est possible que le personnage de la commentatrice télévisuelle devienne un type fictionnel récurrent de notre contemporanéité et de son appréhension de la chose politique, tant il se révèle apte à produire un dédoublement ironique, voire bouffon, de la représentation du pouvoir que sa voix prend en charge. C'est à quoi nous confronte, en tout cas, la scène 5 de *Ça ira*, où « une journaliste de la télévision espagnole commente en direct la cérémonie d'ouverture des états généraux depuis les coulisses de la tribune officielle » (CI, 25). L'effet de direct s'y tresse à l'effet de burlesque, venant interroger le regard médiatique comme regard déplacé – il ne voit et ne commente pas vraiment ce qu'il faudrait voir et commenter –, décalé – son et image finissent par être disjoints – et *décadré* – on ne voit pas la scène des députés, cachée par un pan de mur noir, mais seulement l'orateur, Muller, lui-même inaudible. Rien ne se passe *où* il est prévu que cela se passe – ce qui ne signifie évidemment pas qu'il ne se passe rien, bien au contraire.

L'un des refrains des récits qu'historiens et mémorialistes divers ont consacrés à cette ouverture, c'est justement la longueur plombante du discours de Necker (Muller), perçu comme globalement inadapté à la situation et à l'auditoire. La mise en scène de Pommerat est une façon efficace et drôle de donner corps à cette discordance politique initiale, lourde de conséquences historiques. Ce qui est trop long et trop technique (Necker parla surtout chiffres) pose le problème de l'ennui, contrarie les exigences rythmiques du direct. La journaliste espagnole fait l'expérience de ce dernier comme ouvert à l'accident, l'inattendu, l'imprévisible et l'incontrôlable : problème de micro (voir MICRO) mais surtout, au-delà des aléas de la retransmission, question esthétique propre à une pièce qui baigne

¹⁴ Chloé DELAUME, *Les Sorcières de la République*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, 2016.

l'événement historique dans sa fabrique immédiate et les acteurs dans un mode d'appréhension incertaine des significations de cet événement et de ce qu'ils peuvent y faire.

Guillaume Mazeau a régulièrement insisté, avec Marion Boudier, sur le souci d'échapper au « déjà vu » de la Révolution, à son imagerie, et il n'est pas impossible que la déconfiture de la journaliste participe d'une façon de congédier, au seuil de la pièce, cette tentation de figement dans le connu, le référent historique. Le nez dans le guidon, cette journaliste essaie toutefois de capter, dans cette reine « au comble de la grâce comme à son habitude » (CI, 26), la *fashion victim*, image typique du folklore qui accompagne Marie-Antoinette. Son incapacité à prendre de la hauteur en fait l'exact envers du Kant du *Conflit des facultés* qui construit la Révolution française en spectacle signifiant pour l'Europe à distance géographique et temporelle suffisante pour dégager un schéma d'interprétation totalisant. « Événement considérable à l'échelle de la France bien sûr, mais aussi, on peut le dire sans exagération, à l'échelle de tout le continent européen » (CI, 25) : l'envoyée spéciale qui s'extasie en ces termes est une sorte de porte-voix comique de « l'enthousiasme » des spectateurs décrit par Kant. Elle aussi manifeste, par son immersion brouillonne, une croyance dans le progrès du genre humain... qu'il faut bien interroger pour ce qu'elle est : une quête de sensationnalisme, puis un refus de voir ce qui ne correspond pas à sa grille de lecture *a priori*. Car c'est aussi de notre adhésion qu'il est question, et c'est elle qui engage le sens politique de ce que nous voyons et entendons – notre qualité de spectateur face à *l'esthétique* d'une révolution qui commence. Le spectacle nous demande d'évaluer ainsi de quelle « sympathie » nous sommes la proie – et peut-être aussi de la déstabiliser du fait même que l'histoire s'y joue « en direct », nous contraignant à nous déprendre de la quête de sens *après coup*.

UNE SYMPATHIE D'ASPIRATION QUI FRISE L'ENTHOUSIASME

KANT, *LE CONFLIT DES FACULTÉS*

Il s'agit seulement de la manière de penser des spectateurs qui se trahit *publiquement* dans ce jeu de grandes *révolutions* et qui, même au prix du danger que pourrait leur attirer une telle partialité, manifeste néanmoins un intérêt universel, qui n'est cependant pas égoïste, pour les joueurs d'un parti contre ceux de l'autre, démontrant ainsi (à cause de l'universalité) un caractère du genre humain dans sa totalité et en même temps (à cause du désintéressement), un caractère moral de cette humanité, tout au moins dans ses dispositions ; caractère qui non seulement permet d'espérer le progrès, mais représente en lui-même un tel progrès dans la mesure où il est actuellement possible de l'atteindre.

Peu importe si la révolution d'un peuple plein d'esprit, que nous avons vu s'effectuer de nos jours, réussit ou échoue, peu importe si elle accumule misère et atrocités au point qu'un homme sensé qui la referait avec l'espoir de la mener à bien, ne se résoudrait jamais néanmoins à tenter l'expérience à ce prix, – cette révolution, dis-je, trouve quand même dans les esprits de tous les spectateurs (qui ne sont pas eux-mêmes engagés dans ce jeu) une *sympathie* d'aspiration qui frise l'enthousiasme et dont la manifestation même comportait un danger ; cette sympathie par conséquent ne peut avoir d'autre cause qu'une disposition morale du genre humain.

Emmanuel KANT, *Le Conflit des facultés*, VI, 1798, dans *Opuscules sur l'histoire*, Paris, GF-Flammarion, 1990, p. 210-211.

Dans l'optique kantienne, la Révolution est un *événement-signe*, mais regardé depuis la fin du Directoire, quand les choses sont quasiment terminées et qu'une vue d'ensemble semble autorisée. L'expérience du spectateur y est celle d'une sorte d'extraterrestre que son étrangeté même n'empêcherait pas de rencontrer le sentiment universel du Droit dans son appréhension du phénomène (entendu comme capacité des acteurs à se saisir de leur propre liberté politique), prouvant par là sa vérité et le sens que nous pouvons mettre dans le procès historique – celui de la « tendance morale de l'humanité » au progrès. Cette position de surplomb est justement ce que la pièce entreprend de détruire. L'effet de direct, c'est ce qui permet de « restituer des situations complexes, en devenir, dans toutes leurs incertitudes, leurs imperfections et leurs possibles », afin

d'immerger l'événement dans son « imprévisibilité » aux yeux mêmes du spectateur dans la salle¹⁵.

La pièce de Pommerat vient ainsi rencontrer l'ambition du cinéma, cet art du présent qui permet mieux que d'autres de « garder le goût de l'inaccompli, écrire l'événement comme s'il n'était pas achevé, décrire les contours de ce qui ne s'est pas fait, ouvrir autant de débats et de questions permettant de montrer que rien d'avance n'est acquis »¹⁶. Il est, en ces temps d'abstention et de paralysie des intentions de vote sous l'effet glacière des sondages qui pensent pour nous, incontestablement nécessaire de tenter ce déplacement de position, en le vivant de manière sensible dans le spectacle (voir VOTE).

Significativement, la Révolution française a ainsi donné lieu à de nombreuses réflexions sur les manières de filmer « en direct » ce qui est supposément trop connu, trop investi, peut-être, dans les héroïques chronologies de notre beau « roman national ». Dans *L'Anglaise et le duc* (2001), Éric Rohmer a ainsi réinvesti sa propre esthétique du « naturel » et du « direct » dans des scènes très chargées d'histoire : ainsi, la séquence où son héroïne et ses amis attendent dans l'angoisse, assis dans un salon, le résultat du vote de la Convention sur la condamnation à mort de Louis XVI, est bien filmée de manière à ce que le spectateur se trouve mis au présent, comme s'il ignorait le résultat de ce vote¹⁷. De même pour les scènes de *Ça ira* qui mobilisent le suspense, comme celles dont l'enjeu est une prise de décision royale difficile : la scène 11, où la tension de l'échange entre le roi et ses officiers repose sur une urgence (« Il faut réagir majesté » – *CI*, 55), la scène 21, où Muller parle avec Louis XVI pour qu'il se présente avec la reine sur le balcon (*CI*, 117-119) ou encore la scène 18 qui, située dans la fameuse nuit du 4 août 1789, est prise entre l'espace de l'Assemblée et celui, plus intime, des appartements royaux. Muller et un de ses collaborateurs vont et

¹⁵ Guillaume MAZEAU, « “Le totem de notre modernité politique” Conversation sur la genèse du spectacle *Ça ira* (1) *Fin de Louis* avec Saadia Bentaïeb, Marion Boudier, Isabelle Deffin, Guillaume Mazeau, Bogdan Zamfir », dans Lisa GUEZ et Martial POIRSON (dir.), *Révolution(s) en scène, Revue d'Histoire du théâtre*, n° 268, 4 | 2015, p. 652.

¹⁶ Arlette FARGE, « Écriture historique, écriture cinématographique », dans Antoine de BAECQUE et Christian DELAGE (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 1998, p. 116.

¹⁷ Voir Jean-Dominique NUTTENS, « *L'Anglaise et le duc* : le peintre, l'architecte et le cinéaste », *Études cinématographiques*, n° 71, 2008, p. 83-99.

viennent entre l'Assemblée en hors-scène et le salon figé où le roi, la reine et madame Élisabeth assistent, plutôt hébétés, au défilé de nouvelles en provenance des députés. Pour le spectateur contemporain, l'émotion¹⁸ de Muller et de son conseiller Jobert, l'incrédulité hagarde des autres, enregistrent simplement la captation immédiate de l'événement par des acteurs sans savoir autre que celui du présent, ce que Joël Pommerat a appelé leur « état sensible »¹⁹, et qui cherche à nous bouleverser comme s'il était le nôtre.

¹⁸ « PREMIER MINISTRE. [...] Je dois dire que je suis ému » (*CI*, 98) ; « CONSEILLER DU PREMIER MINISTRE. Non, plusieurs députés ont fait de nouvelles propositions à la tribune. Toujours dans un climat de grand enthousiasme, assez émouvant je dois le dire... » (*CI*, 99)

¹⁹ Emmanuelle BOUCHEZ, « Comment, en six mois, Joël Pommerat a révolutionné 1789 », *Télérama*, 25 oct. 2015. URL : <http://www.telerama.fr/scenes/comment-en-six-mois-joel-pommerat-a-revolutionne-1789,132935.php>

E.

ÉCRITS.

À mesure que l'Assemblée nationale s'organise, des tables apparaissent sur scène. On y voit des dossiers. Des personnages les ouvrent parfois, lisent ou écrivent. Ils reçoivent aussi des lettres : dans la scène 17, une dépêche qui annonce l'enlèvement et la séquestration du fils du député Gigart est immédiatement démentie par une autre dépêche. Si la scénographie met surtout en évidence la parole politique, elle donne aussi à voir ces écrits, administratifs ou informels, qui jouent un rôle dans le processus révolutionnaire.

Il est aussi question d'écrits extérieurs à la scène qui influencent l'opinion. Dans la scène 17, le député Gigart sort de sa poche une liste de personnalités « à surveiller voire à éliminer » (*CI*, 85). Dans la scène 19, le député Carray évoque le massacre de Foulon et Berthier (voir CITATIONS) et demande des comptes aux membres du comité de quartier : « Même si aucun d'entre vous n'a participé à ce genre d'exécution, j'en sais rien, à travers vos écrits, vos tracts en tous genres que je lis, vous les cautionnez au lieu de les dénoncer. » (*CI*, 104) Deux personnages sont des « journalistes radicaux ». Dans l'avant-dernière scène, le lieutenant de la police citoyenne, venu pour les arrêter, les accuse en disant : « ce sont des abrutis fanatisés par les écrits de monsieur Hémé et de madame Sotto qui sèment actuellement la terreur dans Paris. » (*CI*, 126)

Tous les écrits évoqués ou mis en scène sont des écrits éphémères, assez peu différents des paroles prononcées à l'Assemblée. Écrits dans l'urgence, ils ont un effet immédiat. Ils contribuent à la formation d'une opinion publique mais ne durent pas. Jamais il n'est question d'un texte à succès ou de l'impression d'un discours, encore moins de célébrité littéraire, puisque personne ou presque, ne se fait un nom (voir NOMS). Les innombrables pamphlets qui ont façonné un « imaginaire national », faisant par exemple de la prison de la Bastille un lieu d'« horreurs »²⁰ ou de Louis XVI un impuisant²¹, n'existent pas dans *Ça ira*.

²⁰ Jean-Clément MARTIN, *Violence et révolution. Essai sur la naissance d'un mythe national*, Paris, Seuil, coll. L'Univers historique, 2006, p. 62 : « Dans l'immédiat [après le 14 juillet], une bonne centaine de pamphlets mettent en scène les horreurs de la

ACHETEZ *QU'EST-CE QUE LE TIERS ÉTAT ?*

ERCKMANN-CHATRIAN, *HISTOIRE D'UN PAYSAN*

Et dans ce moment, comme le cœur de chacun battait en songeant à ce qu'il allait faire, et que derrière nous, sous les vieux ormes, après les cris de « Vive le bon roi ! » se faisaient de grands silences, dans un de ces moments j'entendis une voix claire, une voix que nous connaissons tous, celle de la petite Marguerite Chauvel, qui criait, à la manière des marchands d'almanachs :

« *Qu'est-ce que le tiers état ? Qu'est-ce que le tiers état ?* par M. l'abbé Sieyès. Achetez *Qu'est-ce que le tiers état ?* – *Assemblée des bailliages de Mgr le duc d'Orléans*. Qu'est-ce qui veut les *Assemblées des bailliages ?* »

Alors, me tournant vers maître Jean, je lui dis :

– Entendez-vous la petite Marguerite ?

– Oui, oui, je l'entends depuis longtemps, dit-il. Quels braves gens que ces Chauvel !... Ceux-là peuvent se vanter d'avoir fait du bien au pays.

ERCKMANN-CHATRIAN, *Histoire d'un paysan*, dans *Gens d'Alsace et de Lorraine*, Paris, Presses de la Cité, coll. Omnibus, [1867] 1993, p. 229.

Les exigences du théâtre expliquent sans doute que les écrits aient une si faible part dans la Révolution de *Ça ira*. Peut-être est-ce aussi l'effet d'une réticence à l'écrit. Si l'on en croit Marion Boudier, il faut toute l'insistance d'une editrice pour que Joël Pommerat accepte la publication de ses textes²². Dans le processus de création de la pièce, les écrits jouent un grand rôle au départ, puisque les comédiens commencent par s'appropriier des sources historiques. Mais ensuite, tout le travail de création consiste à s'en détacher autant que possible. Est-ce à dire que les écrits mentent, et que seule une parole vivante peut exprimer la vérité de la Révolution ?

Bastille et ses victimes, inventant l'existence de prisonniers qui auraient été enchaînés pendant plus de trente ans. [...] Le château, la torture, les chaînes et le despotisme s'inscrivent ensemble dans l'imaginaire national. »

²¹ Voir Antoine de BAECQUE, *Le Corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993.

²² Marion BOUDIER, *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2015, p. 23.

F.

FIN.

Ce spectacle qui raconte les débuts de la Révolution française s'appelle *Fin de Louis* : mais la fin du roi n'est pas la fuite à Varennes (juin 1791) et encore moins son exécution (21 janvier 1793). La pièce s'arrête en effet avec la démission du Premier ministre Muller, ce qui correspond au départ de Necker en septembre 1790. Toutefois, Marion Boudier a souligné en entretien que la « fin » chronologique vers laquelle la pièce faisait signe était bien Varennes, dans la mesure aussi où elle constitue le premier élément d'un cycle dont le second serait le moment de la Terreur²³. La superposition de ce tournant de 91 et de la démission de Necker a un sens. Le roi de *Ça ira* va vers sa fin parce qu'il n'a aucune prise sur les événements. Les passages qui le confrontent au peuple et à ses représentants mettent en scène la perte du pouvoir symbolique. Après « l'attaque de la prison centrale » (voir QUATORZE JUILLET), le roi baisse la tête pour qu'un personnage falot lui mette une médaille autour du cou, puis se laisse embrasser par les autres « habitants ». Il laisse ensuite le nouveau maire parler à sa place et parvient à peine à dire les quelques mots que celui-ci lui impose (*ÇI*, 81-82).

La scène finale montre un roi plus décidé que d'ordinaire et plus optimiste : « Cet épisode tragique que nous vivons actuellement peut durer encore quelques semaines, quelques mois, mais vous verrez, il prendra bientôt fin. Et ça ira, vous verrez, ça ira. » (*ÇI*, 133-134) Si la pièce est tragique – au-delà du sens très commun du mot tel qu'il est utilisé ici –, elle l'est par l'ironie et non par une catastrophe finale. La pièce n'avance pas, de crise en crise ou de péripétie en péripétie, vers un dénouement : la crise est permanente et elle dure au-delà la représentation. Louis n'est pas Danton : il n'a pas l'audace du héros capable de braver seul un destin contraire. Mais au fond il a quelque chose du Danton de Büchner : il n'a pas ou plus le goût de se battre et quand on le voit sur scène aller progressivement vers la mort, on sait qu'il est déjà trop tard.

²³ « “Le totem de notre modernité politique” Conversation sur la genèse du spectacle *Ça ira (1) Fin de Louis* avec Saadia Bentaïeb, Marion Boudier, Isabelle Deffin, Guillaume Mazeau, Bogdan Zamfir », dans Lisa GUEZ et Martial POIRSON (dir.), *Révolution(s) en scène, Revue d'Histoire du théâtre*, n° 268, 4 | 2015, p. 657.

Le théâtre aime raconter la fin : *Fin de Louis*, *La Mort de Danton*, *Thermidor* (de Victorien Sardou) ou plus explicitement encore *Thermidor-Terminus*. *La Mort de Robespierre* (d'André Benedetto). Le roman aussi, d'ailleurs : un drolatique récit du regretté Jean-Luc Benoziglio, *Louis Capet, suite et fin*²⁴, imagine que Louis XVI, plutôt qu'à la guillotine, a été condamné au bannissement perpétuel et se retrouve habitant singulier d'une bourgade suisse des bords du Léman, Saint-Saphorien, où il s'ennuie entre deux pots de bière ou de kirsch partagés avec les autochtones. La « fin », c'est ici d'abord celle d'un rabaissement burlesque, où le personnage royal se dissout dans le portrait d'un individu médiocre, maladroit et paresseux, opaque à autrui, avant une mort, assez ignominieuse, pour de bon. L'humour sternien de Benoziglio échappe en réalité à la question de la « fin » par le dispositif uchronique du « et si... ». La fin de la Révolution est en tout cas un problème. Ses contemporains l'ont vue toujours finir et toujours recommencer et les historiens hésitent encore : quand la Révolution française s'est-elle achevée ? Pire, on ne sait pas bien même aujourd'hui si elle appartient définitivement au passé ou si elle est « une histoire toujours vivante »²⁵. C'est bien cette incertitude que Joël Pommerat saisit avec sa pièce : la Révolution est une fin inachevée, une fin qui se dit partiellement au futur (« ça ira ») sans qu'on sache bien de quoi ce futur sera fait. Qui peut être certain, d'ailleurs, qu'il y aura un *Ça ira* (2) ?

TU CROIS QU'ON VA MOURIR ?

BENEDETTO, *THERMIDOR-TERMINUS*

PHIL. B. [PHILIPPE BUONARROTI]. Tu crois qu'on va aussi devenir immobiles ? Qu'on va se figer, se glacer ? Comme ils se sont figés ? Comme ils se sont glacés ?

DUPLAY. On ne bouge pas, mais sens comme tout bouge à l'intérieur du corps, tu sens ?

PHIL. B. Tu crois qu'on va mourir ?

DUPLAY. Non, Philippe. Je crois que la Révolution c'est tellement fini

²⁴ Jean-Luc BENOZIGLIO, *Louis Capet, suite et fin*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, 2005.

²⁵ Michel BIARD (dir.), *La Révolution française, une histoire toujours vivante*, Paris, Tallandier, 2010.

que nous les révolutionnaires on ne risque plus rien. Pour le moment.
On ne mourra jamais.

PHIL. B. On ne mourra jamais ?

DUPLAY. Non je veux dire qu'on n'est pas encore morts. Qu'ils ne nous
tueront pas. Qu'on va rester vivants puisque tout est fini. Écoute on va
dormir.

PHIL. B. Demain je vais prendre des notes.

DUPLAY. Demain je vais prendre des notes.

PHIL. B. Demain... Oui, oui. Demain.

FIN

André BENEDETTO, *Thermidor-Terminus, La Mort de Robespierre*, pièce
créée au Théâtre des Carmes à Avignon le 18 novembre 1988, Éditions
Périphérie / Théâtre des Carmes, s.d., p. 70.

G.

GENRE/FEMME(S).

Au cours d'un entretien public aux Amandiers, le 7 novembre 2015, Philippe Artières demanda à Joël Pommerat pourquoi la pièce comportait des Noirs, un roi et surtout, « *cette reine* »²⁶. Pommerat ne répondit pas vraiment. On aurait aussi pu lui demander, en feignant d'ignorer que sa troupe comportait tout simplement beaucoup de comédiennes (et un Noir), pourquoi il y avait tant de femmes – et si importantes, suscitant, à l'instar de cette Marie-Antoinette orpheline de son nom et de presque toute son imagerie, un délicieux inconfort culturel. L'un des éléments les plus frappants du souci de défamiliarisation, ou de *bougé*, à l'égard du référent historique dans lequel se sont inscrits les choix dramaturgiques de la pièce tient en effet à cette présence des femmes sur un type de scène politique où leur éviction a été régulièrement soulignée par les travaux d'historiennes et d'historiens. Si ces travaux privilégient aujourd'hui, plutôt que les procédures de l'invisibilisation et du silence des femmes²⁷, les lieux et les formes de leur présence et de leur action, y compris dans la vie politique, il n'en demeure pas moins qu'elles se sont trouvées prises dans le paradoxe, au gré de la législation révolutionnaire, d'un statut de « citoyenne sans citoyenneté »²⁸ : si l'on peut répertorier les formes de leur contribution civique, elles n'ont pas été représentantes dans les assemblées élues. Les retrouver aux États généraux et dans les débats de la Constituante, qui plus est assez spécifiquement marquées par la singularité individuelle de trajectoires que le spectateur peut suivre, dans une pièce où la logique des personnages récurrents et de leur évolution a été à la fois tardive dans le processus créateur et sciemment restreinte²⁹, oblige à interroger l'effet de la représentation et de la performance.

²⁶ Nous soulignons.

²⁷ Voir Michelle PERROT, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

²⁸ Dominique GODINEAU, « Autour du mot citoyenne », *Mots*, numéro spécial : Langages. Langue de la Révolution française, vol. 16, 1988|1, p. 101.

²⁹ Voir ce qu'en dit Marion Boudier dans « "Le totem de notre modernité politique" Conversation sur la genèse du spectacle *Ça ira (1) Fin de Louis* avec Saadia Bentaïeb, Marion Boudier, Isabelle Deffin, Guillaume Mazeau, Bogdan Zamfir », dans Lisa GUEZ et Martial POIRSON (dir.), *Révolution(s) en scène, Revue d'Histoire du théâtre*, n° 268, 4|2015, p. 658.

L'effet, plutôt que l'intention – et une fois prise en compte la contrainte de distribution dans une compagnie théâtrale, donc. Notons, pour commencer, que les figures féminines de députées ou de militantes de district se caractérisent par leur inscription spectaculaire dans la représentation, où elles prennent largement leur part dans la manifestation des puissantes polarisations idéologiques du moment. Il serait sans doute difficile de trouver un spectateur, ou une spectatrice, que n'aient pas frappé deux morceaux de bravoure : l'envolée sur la confiserie par une commerçante courroucée (*CI*, 21³⁰) et le discours au second degré de Versan de Faillie (*CI*, 123-125). Mais on doit surtout évoquer la figure de madame Lefranc, laquelle concentre en outre, sur elle et la force de sa parole, un capital de sympathie, ou à tout le moins de grand intérêt, non étranger à une possible séduction (ou à un rejet) idéologique³¹. Madame Lefranc est un des foyers privilégiés de l'interrogation suscitée, dans le dispositif voulu par Pommerat, par le tremblement des référents biographiques. Robespierre ? Marat ? Desmoulins³² ? Sieyès ou Barnave (voir CITATIONS) ? Que le spectateur, éventuellement prisonnier de sa mémoire de « sachant », puisse se le demander³³, suppose certainement qu'il ne pourra pas conclure, ce qui est le but. Mais cela signifie aussi que les femmes, dans cette pièce, sont d'emblée égales en importance aux hommes, en vertu de l'effet du *va-et-vient* entre le sexe de la comédienne et celui des référents masculins de son discours, qu'on les appelle Maximilien ou Camille – sauf à ignorer qu'il n'y avait pas de femmes élues dans les assemblées révolutionnaires, hypothèse qu'on ne peut écarter totalement. Dans ce cas, la question des noms propres elle-même ne se pose pas : la transgression de genre n'en est pas une, et la scène révolutionnaire se superpose

³⁰ Notons que la source de ce discours se trouve bien dans les archives consultées par l'équipe dramaturgique.

³¹ Les réactions recueillies parmi les spectateurs telles qu'elles se sont exprimées dans les nombreuses rencontres qu'a suscitées le spectacle vont rarement dans le sens du rejet...

³² Auteurs de textes qui se sont trouvés, au cours du travail de plateau, dans la « pochette Lefranc ».

³³ Guillaume Mazeau rappelle que l'un des objectifs essentiels du dispositif choisi est de faire *oublier* au spectateur ce qu'il sait de la Révolution, au bénéfice et par la grâce de l'effet de présence instantanée (et chargée d'incertitude) d'une histoire en train d'avoir lieu (« Histoire sensible », *Écrire l'histoire*, n° 15, 2015, p. 255). Mais le fait de construire des personnages-idées (des idées plutôt que des noms propres) suffit-il à désamorcer *de bout en bout du spectacle* l'exercice spontané de la reconnaissance pour une part du public ?

immédiatement et sans reste critique au paysage contemporain de nos assemblées, dont elle n'est plus qu'un équivalent au passé. Mais c'est plutôt à un futur passé³⁴ que la question du genre nous invite.

L'imaginaire de genre auquel la pièce nous convie ouvre donc sur un espace où toute idée de hiérarchie en termes de droits civiques et politiques est *déjà du passé* alors que s'ouvre, non pas même le processus électoral des États généraux, mais celui de l'Assemblée des notables : dès la scène 2, le premier interlocuteur de Muller est une interlocutrice, « représentante de la noblesse » (CI, 9). Le spectateur est ainsi d'emblée tenu de regarder se monter devant lui, comme une sorte de « témoin »³⁵ paradoxalement saisi par l'immersion, la fabrique de la culture démocratique du débat et de la controverse d'un point de vue bisexué, sans que jamais *ou presque* n'intervienne, par ailleurs, le rapport des sexes comme élément problématique de cette conflictualité politique moderne. Lorsqu'elle rend compte du fait que la pièce a cherché d'abord à restituer les contraintes du *hic et nunc* des choix et des stratégies des acteurs, Marion Boudier indique qu'elle entend d'abord restituer « ce qui a conduit des hommes et des femmes à passer à l'action »³⁶. Sans distinction. Ou presque. Car le rapport de sexe et de genre peut se loger dans la perception critique du spectateur, dont l'actualité est, après tout, aussi celle d'un partage genré de l'espace public qui n'a pas complètement réglé, aujourd'hui, ses propres contradictions et insuffisances et où une députée peut se voir houspillée par une éructante assemblée de mâles sous prétexte de robe à fleurs³⁷.

La quête de « neutre », si souvent invoquée par Marion Boudier, rencontre ici une limite partielle. On s'en aperçoit dans les choix esthétiques, en particulier dans les distributions genrées, que soutient le travail de la costumière, Isabelle Deffin. Les femmes peuvent sembler indifféremment habillées de pantalons ou de robes, mais la masculinisation semble croître à mesure que l'on se dirige vers la gauche du spectre politique : robe ou jupe de Versan de

³⁴ Reinhart KOSELLECK, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. Jochen et Marie-Claire Hoock, Paris, EHESS, [1979] 2000.

³⁵ C'est le mot que Philippe Artières, dans l'entretien cité, propose de substituer à celui de « spectateur ».

³⁶ « “Le totem de notre modernité politique” », art. cité, p. 661.

³⁷ Cécile DUFLLOT, Assemblée nationale, 17 juillet 2012. La robe en question a consacré sa politisation en entrant au Musée des arts décoratifs, à l'occasion de l'exposition « Tenue correcte exigée, quand le vêtement fait scandale » (2016).

Faillie, tailleur-pantalon féminin rehaussé de chemisier flou pour Hersch, tandis que Lefranc arbore un petit costume pantalon-veste où se loge à merveille l'énergie remuante de Saadia Bentaïeb. La scène nous offre ainsi un paysage qui reste discrètement investi par les représentations de genre, mais sous la forme d'un *nuancier*, qu'on dépliera, pour aller vite, de l'uniforme militaire (pas de femmes là-dessous, à moins d'avoir mal regardé) aux robes de la reine et d'Élisabeth. On est ainsi plus proches de l'univers du spectateur et de la spectatrice, qu'ils sachent, ou non, que le pantalon a une histoire politique et que celle-ci commence vraiment avec la Révolution : en 1793, un décret le réservera aux hommes. Pas question de nuancier, figure de confusion, mais bien de différence bicatégorisée des sexes, consacrant le refus de l'émancipation féminine³⁸.

Que cette question reste impliquée dans celle des positions idéologiques, une réplique, assez isolée *dans son genre*, si l'on ose dire, vient nous le rappeler scène 20. Lacanaux, député de la droite dure³⁹, réagit violemment à l'intrusion des femmes du peuple – double peine dans l'ordre de la minoration politique – dans l'enceinte de l'Assemblée. Apostrophé par l'une d'elles sur sa possible corruption, il réplique : « Qu'est-ce que tu racontes espèce de pute débile, *si tu n'étais pas une femme* je te tuerais sur place [...] Je voudrais comprendre pourquoi ce sont [sic] devant des femmes que nous aurions à justifier nos activités commerciales, honnêtes et respectables, des femmes *hystériques et vulgaires* en plus. » (CI, 113, nous soulignons) Cet *hapax* dans la pièce doit être souligné. Le recours au stéréotype de genre intervient dans un moment de tension très spécifique : celui d'une entrée en scène fracassante des femmes sur la scène politique à l'occasion des journées des 5-6 octobre 1789. Michelet avait, par une phrase magnifique, signifié une symétrie parfaite dans la division sexuelle du travail politique : « Les hommes ont pris la

³⁸ Voir Christine BARD, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil, 2012.

³⁹ C'est, dans les faits, à Mirabeau que l'on doit la réaction verbale condescendante et courroucée la plus marquante, dans la nuit étrange du 5 octobre, demandant qu'on fasse sortir les *étrangers* à l'auguste enceinte, alors que les femmes se sont emparées des sièges et même de celui du président et de sa sonnette. Il est intéressant que la pièce choisisse un député qui renvoie plutôt aux orateurs ultras du type Maury ou Cazalès, comme si plus on était à droite, plus on était misogyne ; il est vrai que c'est peut-être aussi un effet de la concentration et des métamorphoses des textes-sources des archives dans le travail de l'improvisation et de la structuration des positions dans le jeu des comédiennes et des comédiens.

Bastille, et les femmes ont pris le roi. »⁴⁰. Son récit héroïse cette geste *comme celle des femmes* et de leur apport spécifique à l'élan du peuple. Ce qui est certain, c'est que leur entrée dans l'espace de l'Assemblée posa, entre autres choses, la question du choc des langues, qui doit naturellement intéresser le théâtre. La scène est un peu surréelle : pendant que les femmes investissent tout et se mettent à commenter ce qui se passe, les députés tâchent de reprendre la discussion sur les questions pénales. Inutile de rappeler qu'elle laissa des traces dans la mémoire d'hommes peu accoutumés à de telles confrontations, et qui restèrent frappés de sa dimension transgressive, à l'instar d'un des secrétaires de Mirabeau, le libéral Dumont, dont le récit dégoûté est assez caractéristique d'un refus devant ce « partage du sensible » (Rancière) que configure soudain la voix des femmes du peuple dans la sphère lettrée du pouvoir.

QUI EST-CE QUI PARLE LÀ-BAS ?

ÉTIENNE DUMONT, *SOUVENIRS*

J'étais dans une galerie où une poissarde agissait avec une autorité supérieure et dirigeait les mouvements d'une centaine de femmes, et surtout de jeunes personnes qui attendaient ses ordres pour crier ou pour se taire. Elle appelait familièrement des députés et demandait : « Qui est-ce qui parle là-bas ? Faites taire ce bavard ! il ne s'agit pas de ça, il s'agit d'avoir du pain ! Qu'on fasse parler notre petite mère Mirabeau, nous voulons l'entendre... » Notre petite mère Mirabeau devenait le cri de toute sa compagnie ; mais Mirabeau n'était pas homme à se prodiguer dans ces occasions, et sa popularité, comme il le disait, n'était pas populacière.

Étienne DUMONT, *Souvenirs sur Mirabeau*, Paris, Gosselin, 1832,
p. 181-182.

La pièce nous montre à cet égard une Assemblée largement notabilisée et habitée par la peur, puisqu'on l'a vue se déchirer sur la distinction du « bon » et du « mauvais peuple » (scène 17), et que

⁴⁰ Jules MICHELET, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, tome 1, p. 280. Il y eut des femmes à la Bastille... Une seule fut intégrée aux « Vainqueurs de la Bastille ».

cette dichotomie s'est figurée dans un affrontement entre Carray et les militants de district désormais radicalisés dans la scène 19, qui précède immédiatement l'épisode du 5 octobre et illustre le divorce entre peuple et Assemblée. La rencontre de la verdeur des Halles et des formes policées de l'univers parlementaire constitue un sommet de conflictualité dont l'efficacité dramaturgique est évidente, surtout dans un contexte où il s'agit de donner à sentir une situation affectivement très intense, prise dans le présent « imprévisible » des acteurs eux-mêmes⁴¹.

C'est d'ailleurs sans doute pour creuser davantage cette perception que la pièce choisit de nous déplacer hors de l'Assemblée et de suivre la délégation de femmes qui a demandé à rencontrer le roi, modifiant aussi, pour le spectateur, les conditions d'appréhension du face à face entre le peuple et le pouvoir, en l'engageant du côté des émotions. Arlette Farge, généralement sévère avec la pièce, dont elle juge qu'elle échoue à investir l'articulation du passé au présent, se montre en revanche enthousiaste vis-à-vis de cette scène où, en historienne des émotions et du peuple, elle apprécie le caractère « humain » de la situation, fidèle à l'expérience même du XVIII^e siècle⁴² : ces femmes du 5 octobre restent royalistes, liées à la figure du monarque comme au « père » dont l'amour nourricier ne peut demeurer indifférent à la question alors urgente des « subsistances ».

Parler au roi, se trouver soudain face au sacré de la souveraineté, relève d'une épreuve affective et symbolique dont le caractère inédit, et les incertitudes stratégiques que cela suppose pour les acteurs de ce moment, doit se manifester dans le jeu des comédiens. De ce point de vue, la scène offre le paradigme absolu de la parole surprise par elle-même (par son pouvoir soudain et l'ivresse qu'il procure), en train de construire son autorité, et dont l'avènement est une performance politique d'un genre nécessairement nouveau, qui

⁴¹ « Le travail de plateau a également permis d'insister sur le combat qui fut au cœur de la Révolution et que l'on a un peu oublié ou euphémisé. Prenons les journées d'octobre, lorsque les Parisiennes se sont rendues à l'Assemblée pour convaincre les députés de ramener le roi à Paris : ce moment fut d'une intense conflictualité, d'une rare imprévisibilité. À partir des sources, les comédiens ont cherché à se rapprocher de cette dimension. » (Guillaume MAZEAU, « Aux Amandiers, on rejoue la Révolution », entretien, *L'Histoire*, 16 octobre 2015). URL : <http://zwan.nexen.net/actualite/aux-amandiers-on-rejoue-revolution-16-10-2015-138064>

⁴² *La Fabrique de l'histoire*, France Culture, 6 novembre 2015.

sollicite toutes sortes d'affects. La « parole-action » des femmes⁴³, dans la scène 21, illustre la recherche d'une expression de la *sincérité* immédiate des individus aux prises avec leurs conflits intimes face à la complexité d'une situation, et c'est par cette médiation émotionnelle que la fiction entend se donner comme un outil de la connaissance historique.

On a pu considérer que la gamme des affects pris en charge par cette scène était un peu problématique. La « femme 12 », en particulier, est apparue pour une partie du public comme porteuse d'une insondable naïveté, et l'anachronisme⁴⁴, ailleurs si appréciable, comme l'instrument d'une forme de condescendance dans la représentation du peuple, incarné par ces quelques femmes – voire d'une forme larvée de misogynie. L'enjeu, au-delà du recours à un éventuel stéréotype de genre (la « fan » adolescente, avatar contemporain de la jeune Louison Chabry qui, en effet, s'évanouit, d'émotion et peut-être de faim, devant Louis XVI), est alors surtout celui d'une *dépolitisation* de cette figuration du peuple portée par les femmes. Mais ce reproche est-il vraiment justifié ?

Chaque femme (11, 12 et 13) incarne une position et une réaction possibles, conformément au dispositif revendiqué de la pièce et du spectacle. Tous les historiens reconnaissent dans la marche du 5 octobre les caractères d'une émeute frumentaire, traditionnellement portée par les femmes. Les femmes 11 et 13 portent cette question des subsistances en indiquant des responsables jusque dans l'Assemblée (Lacanaux) et en brochant, devant le roi, le tableau de la situation insurrectionnelle à Paris telle qu'il l'ignore. La raison (éminemment politique) du fossé entre gouvernants et gouvernés trouve un diagnostic (éminemment politique) dans le fait que le roi est « mal entouré et conseillé » (*CI*, 116). Le dramaturge (et son conseil-

⁴³ « Ce spectacle déploie une forme de "parole-action", c'est-à-dire que les mots sont l'action même : les discours de révolutionnaires font advenir une nouvelle réalité dans l'instant même, en réaction à l'enchaînement des événements, aux repositionnements rapides des uns et des autres dans l'arène politique. [...] Il a fallu travailler sur les états et l'émotion : c'est cette vérité humaine plutôt qu'une véracité historique que l'on cherche. On ne pourra jamais représenter la vérité historique, mais on peut essayer de ressentir et de faire ressentir son intensité, son urgence, ses enjeux... » (Marion BOUDIER, « "Le totem de notre modernité politique" », art. cité, p. 658).

⁴⁴ La scène joue sur un mélange de déférence et de familiarité qui emprunte malicieusement son expression aux codes contemporains, comme dans le cas du *selfie* demandé au roi.

ler historique) choisit de faire la part belle à la représentation d'un coup de force *politique* au féminin : ce sont les femmes qui obtiennent ce que demandait l'Assemblée à cor et à cri en vain, la ratification sans condition des textes constitutionnels et le retour du roi à Paris.

Mais il le fait à partir d'une situation incertaine, flottante, où la parole de l'une peut être débordée par celle de l'autre, un de ces moments de pur direct (voir DIRECT (EFFET DE)) dont l'émotion particulière tient, en l'espèce, à ce qu'il travaille la confrontation, *radicalement saugrenue* sous l'Ancien Régime, des figures du pouvoir à la doléance crue du peuple, sans rituel médiateur, sans dispositif symbolique où discipliner le langage qui porte la demande au souverain. La scène est bel et bien celle du scandale enivrant de ce *mal dire* où la jeune « femme 12 » trouve, depuis la source paradoxale d'une émotion sacrée devant le roi, la force de déployer, comme en état d'ébriété, la parole de la contestation. Le théâtre donne alors à voir et à entendre ces interstices de la voix populaire tels qu'une certaine historiographie a voulu et su les restituer⁴⁵. Gigart, dans cette scène, est celui qui tente de rappeler la règle, et l'effet comique tient précisément à ce que ce rappel ne porte pas, n'a plus de sens : « Essayez de réaliser que vous êtes en train de parler en ce moment à la personne du roi de France, pas à un banal individu de votre connaissance. » (CI, 116) Le roi lui-même, à propos de la reine, souligne l'incongruité linguistique : « Madame, “ma femme” comme vous l'appellez est reine de France et de tous les Français. » (CI, 117) Mais ces femmes le savent parfaitement, et le clin d'œil du *selfie* que demande la femme 12 avec le roi avant de sortir, est une façon contemporaine de le rappeler : *l'émotion politique* de cette scène relève d'un mixte tendu entre conscience de la sacralité et possibilité soudain ouverte de la désacralisation.

Ce qui compte le plus, c'est que la transgression se poursuit, et que chaque femme peut produire des énoncés de plus en plus politiques, de moins en moins liés à la question des subsistances et que c'est l'apparente inconséquence de la femme 12 qui soutient cette réorientation de l'échange. Quant à ses compagnes, elles semblent avoir déjà accompli un pas de plus, en ne cédant pas à l'infantilisation dans le rapport (sensible dans la langue de la femme

⁴⁵ Voir Michel FOUCAULT, « La vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin*, n° 29, 1977 ; Arlette FARGE, *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIII^e siècle*, Paris, Le Seuil, 1992.

12) que suppose le respect encore vivace de la personne sacrée, du « deuxième corps » du roi. À la fin de la scène 21, se consacre donc une des fins de Louis (voir FIN) par les femmes, porteuses de la voix du peuple comme ses représentantes à part entière⁴⁶, substituées à une assemblée défaillante, et dans l'expérience desquelles passe soudain le sentiment indicible que la royauté est bien désormais, comme l'écrivit Michelet, une « idole vermoulue » face à un peuple devenu « roi »⁴⁷.

⁴⁶ Dès son entrée dans l'Assemblée, la femme 11 fait une déclaration politique : « Le peuple de Paris *que je représente en ce moment* lui demandera par la même occasion pourquoi il ne veut pas signer les lois qui abolissent les plus grandes injustices de ce pays et que vous avez fini par accoucher dans la douleur. » (CI, 112 – nous soulignons.) L'une des raisons majeures de la défiance du peuple en octobre, soutenue par le travail de la presse révolutionnaire (voir ÉCRITS), est que le roi répugne à entériner les textes sortis du 4 août.

⁴⁷ Jules MICHELET, *Histoire de la Révolution française*, *op. cit.*, p. 102.

H.

HORS-SCÈNE (EFFETS DE).

L'ouverture des États généraux, telle que la met en scène la cinquième scène du spectacle, joue avec les attendus du drame historique, et les déjoue, dans sa manière de citer le tableau d'histoire, tout en le situant hors champ. Partageant supposément le point de vue de la journaliste espagnole placée dans « *les coulisses de la tribune officielle* » (CI, 25), le spectateur – qui se découvre par la suite téléspectateur – n'a qu'une vision latérale et partielle de l'événement, traité théâtralement sur le mode de l'incomplétude, réduit visuellement à la présence muette (façon *Point de vue images du monde*) des « célébrités » : à l'arrière-scène, de profil et figés dans leur position de spectateurs privilégiés, le roi, la reine, leurs proches et autres « officiels » regardent côté cour, vers la coulisse violemment éclairée, l'espace invisible de la salle où se tient la cérémonie. Ce procédé de décadre et le jeu de regards qu'il induit posent ainsi d'emblée la question du point de vue. Très efficacement, le procédé d'une « teichoscopie » modernisée permet en principe d'imaginer la réalité difficile à figurer scéniquement des « milliers de représentants » rassemblés pour l'occasion, que le commentaire télévisuel de la journaliste – surplombant et simplificateur – a pour fonction d'évoquer et d'escamoter dans le même temps. Cet effet d'élargissement de la scène opère moins, de fait, du côté de la fresque épique et du spectacle de l'Histoire, que d'une forme de démystification, liée à la rhétorique télévisuelle caricaturalement emphatique et creuse de la journaliste espagnole (Ruth Olaizola joyeusement almodovarienne ici...), et à l'épisode comique de son altercation en voix *off* avec le député Boberlé, voleur de micro décidé à faire entendre les justes protestations du tiers. La scène invisible – dotée d'un remarquable effet de présence grâce aux micros – dans laquelle la journaliste est momentanément happée et bousculée, se donne alors pour ce qu'elle est : non pas le point de fuite épique du spectacle, mais déjà l'espace à jouer de la dispute et du débat où – comme par un effet de rotation à 90° de la perspective théâtrale, et celui d'un incompressible débordement de la scène dans la salle – le spectateur se trouve à son tour immergé dans la scène suivante.

À l'autre bout du spectacle, la scène 18 ménage un effet de hors-scène visuellement et dramaturgiquement symétrique du précédent, plaçant à nouveau hors champ la scène de l'Histoire (la séance « historique » de la nuit du 4 août) – à jardin cette fois et de manière sensiblement différente – en jouant de manière hyperthéâtralisée avec la coulisse. Un changement de perspective (et de posture) du spectateur le place en témoin voyeur d'une soirée familiale dans les appartements royaux, inscrite d'emblée sous le signe d'une mélancolie anachroniquement portée par la voix radiodiffusée du chanteur Arno (qui reprend *Voir un ami pleurer* de Jacques Brel). C'est dans cet espace du repli intime et de la stase, que va parvenir depuis l'extérieur l'écho de ce qui se joue simultanément dans la salle de l'Assemblée nationale, située comme un espace contigu mais séparé de la scène. La scène, fortement dramatisée, joue efficacement du contrepoint, en orchestrant un véritable ballet d'entrées et de sorties – scandées par un chef du protocole dépassé – où l'on voit le Premier ministre Muller et son conseiller Jobert, circonspects puis à leur tour saisis par l'enthousiasme (« c'est assez magnifique, je dois dire »), relater successivement les nouvelles inouïes de l'abandon de leurs privilèges fiscaux et fonciers par les nobles et par l'Église. Le surgissement de l'événement sur la scène, par le moyen de ces récits rapportés, met en évidence la passivité et l'impuissance où se trouve réduite l'autorité royale, en faisant valoir non sans humour le jeu des contrastes (excitation des uns, incrédulité des autres, sarcasmes de la reine...). L'effet de forte dramatisation tout comme la dynamique des mouvements répétés d'entrées et de sorties de scène contribuent à faire exister substantiellement le hors-scène, et la réalité proprement spectaculaire de cet autre théâtre qu'est l'Assemblée, dotée ici d'un irrésistible pouvoir d'aimantation (« J'y retourne, si vous le m'accordez, il me semble que je devrais y être » ; « Je pense que cela doit être terminé maintenant, mais j'y retourne quand même, si vous le permettez, on ne sait jamais... »). Proposant une variation efficace, de l'ordre du raccourci et de la citation, la scène met à distance le bien connu de l'Histoire au profit de l'actualisation, tout en jouant d'une théâtralité qui semble emprunter à la tradition du mélodrame historique et imprime à l'ensemble un air de comédie.

De fait, l'on ne peut s'empêcher ici de rapprocher cette séquence d'un épisode saillant du *Thermidor* de Victorien Sardou (1891), dans la fameuse « scène des dossiers » au cours de laquelle le comé-

dien Labussière et son ami Martial cherchent à sauver la jeune aristocrate condamnée en faisant disparaître son dossier d'accusation. Leur dialogue, qui se tient dans l'un des bureaux du Comité de Salut Public, est plusieurs fois interrompu par les entrées et sorties du petit commis Lupin, dont la fonction est celle du messenger, chargé de susciter par la parole le spectacle de la grande Histoire jouxtant le mélodrame, par le moyen d'un récit haletant, rapportant les circonstances de la mise en accusation et de la chute de Robespierre et des siens à la Convention.

OH ! ÇA CHAUFFE ! ÇA CHAUFFE !

SARDOU, *THERMIDOR*

LABUSSIÈRE. Non !... Lupin !... Eh bien ?

Il court à lui.

LUPIN, *essoufflé, rapidement, au-dessus de la table.* Oh ! ça chauffe ! ça chauffe !

MARTIAL. Ah !

LUPIN. Tallien a coupé la parole à Saint-Just et pris l'offensive !

LABUSSIÈRE *l'attire au fauteuil où il le fait asseoir et se tient debout près de lui ; Martial vient s'asseoir sur le tabouret devant la table.*

LUPIN. On se démène, on crie ! C'est effrayant !

LABUSSIÈRE. Qui préside ?

LUPIN. Thuriot.

LABUSSIÈRE, *anxieux.* Et la montagne ?

LUPIN. Oh ! Elle va bien la Montagne ! Elle est lancée la Montagne ! Elle a déjà crié : « À bas le tyran ! »

LABUSSIÈRE. Bien !... Et la plaine ?

LUPIN. Oh !... Les crapauds du marais !... Impassibles !

LABUSSIÈRE. Les lâches !... Et les tribunes ?

LUPIN. Curieuses les tribunes !... Ahuries de voir attaquer si vivement leur idole. Elles ne bronchent pas.

LABUSSIÈRE. Et l'idole ?

LUPIN. Oh ! lui, il vocifère, les traite de lâches, de brigands. Il est vert-de-gris et, avec ça, enrôlé ! Fou de rage, trois fois il a tenté d'escalader la tribune en criant de sa voix aigre : « Je demande la parole ! » « Tu ne l'as

pas ! » hurle Thuriot en agitant sa sonnette. Et Tallien de redoubler ses coups ! Robespierre se démène, s'égosille, sous les rumeurs croissantes et toujours la sonnette va son train, couvrant ses cris de chacal éperdu.

LABUSSIÈRE. Bref ! Ton impression ? Le résultat ?

LUPIN, *se levant*. Impossible à dire... Tout dépend de la Plaine.

Martial se lève et repousse le tabouret de sous la table, et remonte vers Labussière.

LABUSSIÈRE. Qui parle en ce moment ?

LUPIN, *remontant*. Tallien ! Sa deuxième charge à fond de train.

LABUSSIÈRE. Dieu veuille que ce soit la bonne !...

LUPIN, *gagnant la porte*. Je repars ! (*Labussière le suit.*) Ah ! c'est passionnant !

LABUSSIÈRE. Tu reviendras ?

LUPIN, *se sauvant*. Oui, oui... dès qu'il y aura du nouveau.

Victorien SARDOU, *Thermidor*, acte III, scène 8,
L'Illustration, [1891] 1905, p. 26-27.

L'auteur de *Thermidor*, dans les années qui suivirent la suspension *sine die* de sa pièce à la Comédie-Française, supprimera ces jeux théâtraux avec le hors-scène pour rajouter un tableau dans le spectacle remanié de la Théâtre de la Porte-Saint-Martin (1896) – faisant triompher le décor-illusion dans une reconstitution fantasmée de l'Histoire – et donner à voir la séance de la chute de Robespierre et des siens à la Convention, le 27 juillet 1794. Le projet de *Ça ira* se distingue bien évidemment des conceptions tant historiographiques qu'esthétiques d'un Victorien Sardou, parangon par excellence du théâtre historique en costumes et à grand-spectacle qui constitue un repoussoir pour l'équipe du spectacle. Mais la manière dont la scénographie mobilise la coulisse et le hors-scène – avec tous les moyens technologiques de la lumière et du son – indique que Pommerat, maître lui aussi du spectaculaire, sait jouer de tous les procédés de l'illusion et des espaces machinés⁴⁸.

⁴⁸ Voir Éric SOYER, cité dans Marion BOUDIER, *Autour de Ça ira* (1) Fin de Louis, Ressources à destination des enseignants, élèves et étudiants, Compagnie Louis Brouillard, p. 18. URL : https://quinconces-espal.com/data/16-17/ca-ira-1-fin-de-louis/files/Ca_ira_Pommerat.pdf : « Le dispositif scénique est à l'échelle de la cage de scène, une machine à cadrer, à créer du hors-champ, et à ménager les espaces de coulisses nécessaires à la circulation des nombreux comédiens et des acces-

Jouant de l'estompement des repères figés d'une Histoire nationale devenue inopérante à force d'être mythologisée, le spectacle, dans *Ça ira*, mobilise les effets de cadre et du hors-scène, pour placer l'événement historique dans les marges du spectacle, créant des effets notables de décentrement. La bande son – très soigneusement enregistrée à l'Ircam – y contribue efficacement, faisant entendre dans le lointain, ou à la périphérie du plateau, le bruit du canon, des détonations, les cris de la foule, soit l'écho des grandes journées révolutionnaires, et la rumeur des colères populaires. Ainsi les effets de hors-scène et de hors-champ, nombreux et soigneusement orchestrés des scènes 14 à 16 (effets d'ellipse par le passage au noir et un entracte, récits partiels par des témoins extérieurs à l'événement, simultanés, effets sonores, effets de discontinuité entre les tableaux), contribuent à inscrire très fortement l'événement de la prise de la Bastille dans le spectacle, mais de manière floutée et ambiguë, illustrant le projet d'une mise à distance délibérée de l'Histoire héroïsée de la Révolution, et plus généralement de l'action populaire et de la violence révolutionnaire dans le spectacle (voir DIRECT (EFFET DE) et QUATORZE JUILLET).

soires tout aussi nombreux (tables, chaises, pupitres...). Le théâtre et ses espaces se construi[sen]t et se déconstrui[sen]t, sous nos yeux parfois éblouis, comme un passage au blanc. [...] Une petite ouverture au lointain est la partie immergée de la projection de tous les espaces possibles (nombreux couloirs d'assemblé[e]s, de palais, des champs de batailles...).

M.

MICRO.

Et si un objet caractérisait votre spectacle : ce serait quoi ?

Micro⁴⁹.

Joël Pommerat a l'habitude d'utiliser des micros pour ses spectacles. La sonorisation permet un travail de la voix plus proche de la « vérité »⁵⁰ tout en contribuant à « l'immersion des spectateurs dans l'événement de la parole »⁵¹. Les micros qui permettent cela sont discrets, presque invisibles, fixés aux vêtements de tous les comédiens. Mais dans *Ça ira*, ils sont en concurrence avec d'autres micros qui sont, eux, en pleine lumière.

Quand il est visible, le micro matérialise le pouvoir tel qu'il est représenté par Joël Pommerat. Pour participer à la prise de décision politique, il faut avoir accès à un micro. Dans la première scène, le roi et son ministre parlent tour à tour dans un micro posé sur la table. Quand l'évêque de Narbonne se lève pour leur répondre depuis la salle, on lui apporte un micro sans fil. Lorsqu'il dit alors « je vous remercie »⁵², il s'adresse à la fois au Premier ministre et à la personne qui vient de lui tendre l'objet qui lui donne accès à la parole publique.

Le micro de la démocratie parlementaire est objet de lutte. L'engagement physique des députés de *Ça ira* n'est jamais aussi fort que lorsqu'ils se disputent le micro. À les voir se bousculer, faire barrage de leurs corps et s'agripper, on croirait que leur vie est en jeu,

⁴⁹ Programme de salle pour les représentations de la pièce au Volcan, scène nationale du Havre, les 10 et 11 décembre 2015.

URL : http://www.levolcan.com/media/volcan/214-ca_ira_fin_de_louis-2.pdf

⁵⁰ Voir Marion BOUDIER, *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2015, p. 141 : « Depuis plusieurs années, les micros HF permettent aux acteurs de parler selon leur propre intensité vocale, sans projeter leur voix, ce qui produit une impression de proximité et de vérité. »

⁵¹ Marion BOUDIER, *Autour de Ça ira (1) Fin de Louis*, Ressources à destination des enseignants, élèves et étudiants, Compagnie Louis Brouillard, p. 15. URL : https://quinconces-espal.com/data/16-17/ca-ira-1-fin-de-louis/files/Ca_ira_Pommerat.pdf

⁵² La phrase est prononcée pendant le spectacle mais elle n'est pas écrite dans le texte publié.

comme si, déjà, ne pas pouvoir répondre, c'était être condamné à mort.

VOUS N'ENTENDEZ DONC PAS LA SONNETTE ?

BÜCHNER, *LA MORT DE DANTON*

DANTON. Que mes accusateurs paraissent ! J'ai toute ma raison quand je l'exige. Je démasquerai ces pauvres vauriens et les précipiterai dans le néant dont ils n'auraient jamais dû sortir.

HERRMANN *fait tinter sa sonnette*. Vous n'entendez donc pas la sonnette ?

DANTON. La voix d'un homme qui défend son honneur et sa vie peut bien recouvrir le bruit de ta sonnette. En Septembre j'ai nourri la couvée de la révolution avec les corps démembrés des aristocrates. Avec leur or, ma voix a forgé des armes pour le peuple. Ma voix fut l'ouragan qui enterra les satellites du despotisme sous les flots des baïonnettes.

Applaudissements plus forts.

HERRMANN. Danton, votre voix est fatiguée. Vous êtes trop ému. Vous concluez votre défense la prochaine fois. Vous avez besoin de repos. La séance est levée.

Georg BÜCHNER, *La Mort de Danton*, 1835, Acte III, au tribunal.
Traduction inédite d'Irène Bonnaud⁵³.

Le micro est aussi un objet médiatique : celui de la journaliste espagnole qui commente la cérémonie d'ouverture des États généraux et qui ne dit que des sottises. Le caractère artificiel de ces discours médiatiques, d'ailleurs lié à une exploitation scénographique de l'effet de direct (VOIR DIRECT (EFFET DE)), est exhibé par un autre micro, celui qui doit servir au roi, puis à Muller, au cours de cette cérémonie, et qui ne marche pas :

JOURNALISTE. [...] Alors que nous voyons Sa Majesté s'entretenir avec des membres du protocole au sujet, je crois, d'un problème technique concernant le réglage du micro, je crois bien... On peut sentir ici une énorme tension à la hauteur de l'attente des premiers mots prononcés par ce roi adulé des Français. Mais voilà, Sa Majes-

⁵³ Voir Irène BONNAUD, *La Mort de Danton* précédé de Olivier RITZ, « Que veut-il ce mot ? *La Mort de Danton* traduit par Irène Bonnaud », *théâtre* [en ligne], mis en ligne le 9 juin 2017. URL : <http://www.thaetre.com/2017/04/13/mort-de-danton/>

té le roi de tous les Français s'est approché à nouveau du micro, et va prendre la parole (*CI*, 26).

Au plaisir de l'anachronisme s'ajoute paradoxalement l'effet de réel de l'imprévu matériel. Mais le micro défectueux, qu'un figurant vient réparer, permet surtout l'exhibition de l'artifice. Dans une scène à part, où les acteurs et les spectateurs de la fiction politique sont disposés perpendiculairement au public, où les députés sont partiellement cachés derrière un mur qui fait écran, la panne de micro invite aussi à prendre ses distances, pour regarder le spectacle du pouvoir sans s'y laisser prendre.

« L'homme au micro » qui annonce l'arrivée de Louis au début de la scène 16 tient autant de l'animateur de télévision que du chauffeur de salle. Cette fois-ci, il est face au public et les moyens techniques qui servent son discours fonctionnent parfaitement. Lui aussi fait rire par les excès de sa parole et par l'anachronisme du dispositif dont le micro est l'accessoire principal, mais, étonnamment, cela ne nuit pas à l'efficacité de sa parole. Le spectateur est emporté par l'élan de « l'homme au micro » : alors même que tout désigne l'artifice médiatique, il fait l'expérience de sa puissance.

N.

NOMS.

Versan de Faillie : très raide, oratrice du double versant de la faillite, celle du monde ancien comme du monde « moderne ». Fêlée ? On lui verse des choses sur la tête. *Carray* : quelle rectitude ! *Le franc* : la franchise, la France, l'affranchie, l'affront. *Hersch* : crache sa haine dans le micro. *Lamy* : le Bailly qui vous veut du bien. *Ménonville* : Mais non ! Un peu couard peut-être, mais non vil. *Gigart* : l'art de la girouette. Entre gigot et cigare, il y a Gigart. *Cabri* : saute au pied du micro quand les révolutionnaires parlent...

Joël Pommerat joue avec les noms. Le parti pris de la fiction libère un espace où l'humour est possible. Lorsqu'on se met à reconnaître des personnages, à s'attacher à leur caractère et à leur posture, on s'amuse des noms qui leur ont été donnés.

En principe, c'est-à-dire si l'on s'en tient aux déclarations de Joël Pommerat, seul le roi a gardé son vrai nom : « Louis [...] est le seul personnage historique nommé. » Les autres doivent s'appeler « Dupont », c'est-à-dire avoir des noms communs, qui n'attirent pas l'attention, et qui ne sont connus de personne : « à l'époque Robespierre n'est pas Robespierre, mais Monsieur Dupont. »⁵⁴ La liste des personnages donnée au début du spectacle ou du livre semble réaliser ce programme : les noms choisis sont assez banals en apparence. Peut-être rappellent-ils confusément le dix-huitième siècle, mais ils sont surtout des noms hors de l'histoire, qui laissent le champ libre à l'imagination.

En vérité, les noms des personnages sont le résultat de reprises et de déplacements. Ils révèlent divers degrés de fiction, distinguant les personnages de la pièce qui correspondent à un personnage historique et ceux qui ont été composés à partir de plusieurs personnages.

Le roi de la pièce de théâtre s'appelle Louis et même parfois Louis XVI, comme à la fin de la scène 15 (VOIR QUATORZE JUILLET) quand le président Lamy déclare : « Mesdames messieurs, au milieu

⁵⁴ Joël POMMERAT, « Entretien avec Marion Boudier, septembre 2015 », programme de salle, Théâtre Nanterre-Amandiers, 2016, p. 10.

de tous ces événements tragiques il y a une bonne nouvelle : nous avons retrouvé le véritable Louis XVI. » (*CI*, 79) Avec son nom, ce personnage est le plus fortement inscrit dans l'histoire. Mais il n'est pas le seul. Tout est historique dans la façon dont est nommée « Élisabeth, sœur du roi » : le prénom et le lien familial n'ont pas été modifiés. Très proche de son frère, Élisabeth de France a été emprisonnée en même temps que lui, après la chute des Tuileries et guillotinée en 1794. D'autres noms historiques ont été conservés dans la pièce. Il ne s'agit pas de personnages, dans la mesure où ils n'apparaissent pas sur scène, mais il est question d'eux et ils sont appelés de leurs noms véritables : Foulon et Berthier, massacrés par la foule (voir CITATIONS) et le général de Broglie, ministre de la guerre au moment de la prise de la Bastille. À l'inverse, le nom du prévôt des marchands Flesselles, victime de la foule le 14 juillet, n'est pas conservé. Dans la scène 15, il est désigné par sa seule fonction (« administrateur général de la Ville » – *CI*, 73). Dans la scène 23, la reine le désigne par un nom fictif : Lafisse Desnoyers (*CI*, 122).

La reine est un cas particulier. Tout le monde connaît son nom et il serait trop étrange de lui en donner un autre. Mais il est tout aussi impossible, pour une pièce qui veut tenir à distance les mythologies révolutionnaires, de l'appeler Marie-Antoinette. Elle est donc une reine sans nom, désignée par son seul titre, à la manière de la Bastille qui est réduite à sa fonction de « prison centrale ».

Parmi les personnages qui ont des noms fictifs, deux correspondent à un personnage historique unique, facilement identifiable : Necker est devenu Muller, Bailly est devenu Lamy. La responsabilité politique fait l'identité du personnage : le Premier ministre d'un côté, le président de l'Assemblée devenu maire de Paris de l'autre. Dans ces deux cas, le nom de la fiction ressemble au nom de l'histoire. Muller rappelle en outre que Necker était suisse, tandis que le « y » final fait de Lamy et Bailly des mots typiquement français et même franciliens.

Le député Gigart se trouve à la fin de la pièce dans la position de Mounier : il préside l'Assemblée au moment des journées d'octobre (scène 21). Mais ses interventions précédentes sont inspirées par d'autres personnages historiques. Dans la scène 17 par exemple, il emprunte à la fois à Lally-Tollendal et à Gouy d'Arcis (voir CITATIONS), pourtant députés de la noblesse alors que lui est

député du tiers. Il est donc un bon exemple de ces personnages composites, majoritaires dans la pièce.

Pour les autres personnages, il est moins évident de trouver des correspondances avec un personnage historique. Ce sont des compositions originales, qui peuvent avoir été inspirées notamment par les textes-sources. On découvre un M. Legrand et un M. Laville-Leroux dans le compte rendu de la séance de l'Assemblée du 23 juillet 1789⁵⁵ : sont-ils à l'origine des noms Lefranc et Possion-Laville ? Un Ménonville (ou Menonville selon les sources) a été député de la noblesse. Il a toujours été très discret, sauf le 4 juin 1791, lorsqu'il a tenté d'intercepter une adresse à l'Assemblée sur les gens de couleur. Est-ce une lointaine coïncidence, ou un emprunt volontaire pour le personnage du député Ménonville, joué par un acteur noir, Maxime Tshibangu ? À l'Assemblée, il y avait aussi un député Camus, Armand Gaston, qui sera plus tard à l'origine de la fondation des archives nationales. Il n'a rien d'autre en commun avec la députée Camus de la pièce que ce nom. Le député de la noblesse Dumont-Brézé emprunte une partie de son nom au maître des cérémonies Dreux-Brézé, personnage d'un épisode mythique de la Révolution, puisque c'est à lui que Mirabeau a répondu que les députés ne sortiraient que par la force des baïonnettes. Quant au député Cabri, élu du tiers particulièrement actif à droite de l'Assemblée, il porte le même nom que le vieux paysan qui se cache dans la montagne au début de la *Marseillaise* de Jean Renoir⁵⁶.

Avec la députée Lefranc, on voit comment Dupont devient Robespierre. Elle séduit par son engagement. Les positions qu'elle défend sont parmi les plus radicales. Ses passes d'armes rhétoriques, notamment face au député Gigart, la font aussi connaître. À la fin de la pièce, lorsqu'elle se présente au roi et à la reine qui viennent d'arriver aux Tuileries, tous deux s'exclament : « C'est vous ? » (CI, 123) Le nom de l'humble députée du peuple est déjà connu au plus haut de l'État. La réputation a précédé la personne.

⁵⁵ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, n° 23, 24 juillet 1789, p. 197. La scène 17 reprend plusieurs éléments précis de ce compte rendu : voir CITATIONS.

⁵⁶ *La Marseillaise* de Jean Renoir (1937) s'ouvre sur une scène où « Cabri » le braconnier chasse, à l'aide d'une fronde, sur les terres d'un seigneur qui le fait arrêter, droit de colombier oblige. Le nom semble ici utilisé à contre-emploi : le clin d'œil est aussi dans la volonté de déjouer l'attente liée, pour certains spectateurs, à une mémoire des imaginaires de la Révolution, au cinéma ou ailleurs.

Un autre homme du peuple se fait un nom, partant de plus loin encore, puisqu'il n'est pas nommé sur la liste des personnages. Dans les premières scènes représentant les assemblées populaires, il est simplement « un homme ». Le spectateur remarque peut-être son sweat à capuche GAP. Dans la scène 16, il ne prend pas la parole, mais il est désigné par l'expression « un habitant en armes » dans une didascalie. Sur la liste des personnages comme au début des répliques qu'il prononce dans la scène 23, il est « membre de la police citoyenne ». Mais en changeant de statut et de costume – il porte désormais un treillis et un béret rouge –, il a acquis le pouvoir de se nommer lorsqu'il accueille le roi et la reine :

MEMBRE DE LA POLICE CITOYENNE. Madame, monsieur, je me présente : Charles Dutreuil, lieutenant de la police municipale citoyenne de Paris, c'est moi qui ai eu l'honneur de vous décorer sur le parvis de l'Hôtel de Ville en juillet dernier. Je suis chargé d'assurer votre sécurité à l'intérieur de cette résidence, je m'en réjouis.

L'anonyme qui portait sur lui le nom d'une multinationale du vêtement a désormais un nom et un prénom. Rares sont les personnages qui peuvent en dire autant. On découvre dans la scène 19 que Carray s'appelle « François » (CI, 103). Dans la liste des personnages, deux personnages seulement ont à la fois un nom et un prénom : Kristoff Hémé et Marie Sotto. Est-ce parce qu'ils sont journalistes et que par conséquent ils ont le pouvoir de signer leurs articles ? Peut-être est-ce un souvenir de Camille Desmoulins, aussi connu par son prénom que par son nom.

MAIS BIENTÔT ON AURA UN NOM

VUILLARD, 14 JUILLET

Une ville est un personnage. Pas de vaudeville ou de tragédie, non, un personnage pour pièce en plein air, sans figurant, sans chœur, sans mise en scène. C'est une masse, une foule, cohue grisante, une flopée, une multitude. À Paris, on est venu de partout, de Pontarlier, de Gigny, d'Épernay, de Loudun, de Guémar, de Montpeyroux, de Quenoche, de Verrières, et on est devenu tailleur, cordonnier, manouvrier, commis, mendiant, putain. Ils s'appellent Mathieu, Guillaume, Firmin, de leur nom de famille, car les pauvres n'ont souvent pas mieux à se mettre. Ils peuvent aussi porter noms et prénoms pareils, Pierre Pierre, Jean Jean ;

cela signe deux fois leur pauvreté. Ils ont aussi des noms de métiers, Mercier, Meunier, Lesaulnier, Vigneron, car ils bossent, oui, avant tout ils sont là pour ça, pour peiner. Mais encore des noms ridicules, Godailler, Quignon, Fagotte, Bourgeonnau, Tronchon, Pinard, puisqu'ils ne sont rien que mouches et vermines. Ils ont aussi des sobriquets, Pasquier dit Branchon, Munsch dit Meuche, Heu dit Harmand. Mais bientôt on aura un nom, on s'appellera Étienne Lantier, Jean Valjean et Julien Sorel.

Éric VUILLARD, *14 Juillet*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 77.

P.

PERRUQUES.

« Sans perruques poudrées ni bonnets phrygiens » : la formule du dossier de presse, régulièrement citée, dit clairement le refus du théâtre « en costumes » et de la reconstitution du spectacle de l'Histoire, au bénéfice d'un salutaire ressaisissement au présent du processus révolutionnaire. Dégagés de l'apparat XVIII^e siècle – et notamment de cet attribut symbolique de la domination politique et sociale sous l'Ancien Régime, et d'une mode qui ne survivra pas longtemps à la Révolution –, les représentants de l'aristocratie tout comme les députés du tiers, loin de l'imagerie traditionnelle, affichent chez Pommerat les uniformes modernes du pouvoir (costumes et tailleurs gris et noirs) et des coiffures *ad hoc*. Mieux encore, la jeune calvitie du comédien qui prête sa silhouette au roi Louis (Yvain Juillard) – entre Albert de Monaco et William d'Angleterre – relègue très efficacement aux oubliettes la perruque poudrée, vieil accessoire postiche d'un théâtre historique périmé. En lieu et place du petit marquis courtisan et ridicule – dont certaines productions kitsch et néo-rococo perpétuent le stéréotype –, le spectacle campe une aristocratie autrement dangereuse, athlétique et pleine de morgue, la mâchoire carrée et le cheveu ras, prête à en découdre pour défendre la France éternelle (scène 7). Vers la fin du spectacle (scène 24), à Paris où l'Assemblée a suivi la famille royale, la longue tirade provocatrice de la députée Versan de Faillie (Agnès Berthon) – véritable baroud d'honneur des monarchiens – provoque l'action scénique, violente et inattendue, d'une sorte d'enfarinage (farine, peinture, papier broyé) de la comédienne, faisant un instant surgir dans l'imagination du spectateur la figure condamnée, fantomatique et dérisoirement clownesque, de l'aristocrate poudrée.

La perruque – radicalement bannie de la scène dans son apparence et son usage ancien-régime, comme élément de pittoresque historique et/ou de distinction sociale – constitue pourtant un élément indispensable pour le bon fonctionnement du spectacle et mieux encore le vecteur privilégié d'une théâtralité proprement « pommeratienne ». Entrant dans la composition de nombreux costumes, avec les apparences les plus variées, cet accessoire omniprésent permet, de fait, aux quatorze comédiens en scène de camper successivement plusieurs personnages, de premier ou de second

plan, et de donner ainsi corps et substance, sinon à la foule révolutionnaire, du moins aux multiples acteurs d'un processus politique complexe, dont le spectacle rend compte sur le mode de la fresque. Opérateur théâtral efficace de ces changements de rôle, dans ses pouvoirs de métamorphose immédiate, la perruque accompagne le glissement des identités et des positions, facilitant pour le spectateur l'identification des figures nombreuses du spectacle, de la Cour à l'Assemblée, des comités de quartier aux rassemblements populaires. Appui de jeu éprouvé (au service du travail de l'improvisation chez Pommerat), elle permet aux acteurs d'endosser les opinions les plus contradictoires, et de construire les différents discours, qu'ils ont pour objectif de faire entendre au fil des débats et disputes que le spectacle met en scène. Le soin tout particulier donné à cette composante indispensable du costume se lit dans le programme, où figurent en bonne place les noms d'Estelle Tolstoukine – dont le hasard nous apprend par ailleurs qu'elle fut assistante coiffeuse en 2006 dans le *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola ! – et de Julie Poulain en « renforts perruques » (sic).

Courtes, méchées, bouclées, à la lionne ou au carré etc., il est des perruques de toutes sortes dans *Ça ira*, agents d'un frégolisme scénique réjouissant qui contribue littéralement à donner ses couleurs au spectacle : la perruque courte et peroxydée de la reine confère à Anne Rotger le glamour d'une star chic, bientôt remplacée par le carré roux, sagement prétentieux, de la députée Camus ; un casque de mèches feu permet à Yvain Juillard de troquer l'apparence sagement fuyante de Louis contre celle du fougueux député Position-Laville ; l'effet curieux d'un petit bol brun transforme le Premier ministre Muller (Yannick Choirat) en député Cabri ; un brushing court et de fière allure pour Élisabeth (Agnès Berthon) contraste plaisamment avec la chevelure de la journaliste Marie Sotto d'un désordre négligemment *seventies*... Et l'on pourrait citer encore la blondeur soigneusement apprêtée de la députée Hersch (Ruth Olaizola), la tignasse grise du député Lamy (Gérard Potier), la rousseur juvénile du député Lagache (Anthony Moreau), le petit toupet du député Boudin (Philippe Frécon) etc. Il y a ceux qui jouent de la perruque, et ceux qui n'en ont pas (Louis, les députés Carray et Ménonville, la députée Lefranc), dans cette comédie du politique où s'exhibe à dessein le jeu du théâtre, et une forme d'artificialité un peu kitsch de café-théâtre – présente dans les spectacles antérieurs de Pommerat, où les perruques sont légion – déca-

lant sensiblement la référence contemporaine en la théâtralisant. Cet « effet perruque » n'est pas sans rapport avec l'invention des noms propres – l'une des caractéristiques amusantes du spectacle – destinés à effacer le contexte historique et à brouiller les repères du spectateur, pour mieux faire jouer l'Histoire au présent (voir NOMS). Vraisemblable, mais dénonçant sa facticité, l'onomastique mobilisée par Pommerat contribue, elle aussi, à « habiller » cette humanité commune prise dans l'urgence d'une révolution en marche, en jouant – non sans burlesque – sur les sonorités, les sémantismes programmatiques, l'excès ou la trivialité : Versan de Faillie, Possion-Laville, Dumont-Brézé, Boberlé, Gigart, Camus, Cabri, Boudin etc. Dans *Ça ira*, les noms propres eux aussi sont des postiches.

Q.

QUATORZE JUILLET.

VIVE LE VAINQUEUR DE LA BASTILLE !

LES FRÈRES GONCOURT, *LA PATRIE EN DANGER*

PERRIN, *se soulevant, se dressant et faisant un pas vers Blanche*. C'était beau, voyez-vous, mademoiselle... Des hommes, des vieillards, des enfants... tout le monde... des bourgeois... des ouvriers... des gibernes sur des habits, des couteaux de chasse dans des mains noires... du peuple comme si la liberté sortait des pavés ! À l'Hôtel de ville, pas de balles : on achète des clous chez l'épicier du coin du Roi, pour charger les fusils, ceux qui en avaient !... Ah ! la journée superbe !... Le bleu du ciel brûlait, il faisait chaud comme avant un orage, quand le ciel attend le tonnerre ! On crie : À la Bastille ! et nous y voilà... Je grimpe sur un toit, je saute du corps de garde des invalides. On hachait déjà la porte du pont-levis, les balles sifflaient, il y avait là des voitures de paille : j'y mets le feu pour enfumer ceux qui tirent, comme on enfume les renards dans mon pays... J'avais à côté de moi un garçon charron : une balle au front ; il est tué... Je prends son fusil... ah ! le baptême du feu... l'odeur de la poudre !... je me suis senti le fils d'un soldat. Le canon roule... On se fusille par les trous, un tambour rappelle sur les tours ; on ne l'entend pas. J'aperçois sur le donjon une serviette arborée au bout d'un fusil. Et en même temps, un papier passe par un petit carré grillé auprès du pont-levis. Un homme, en veste bleue, s'avance sur une planche, reçoit une balle... tournoie, glisse... Il n'était pas au fond du fossé que j'étais à sa place... J'attrape le papier, je le passe à un officier qui était là en uniforme... La Bastille nous menaçait de nous faire sauter avec les vingt milliers de poudre de sa sainte-barbe. Le feu recommence... Tout à coup les chaînes du pont-levis cassent : on s'y jette tous... moi j'y étais le cinquième ! je vois une petite flamme blanche, et puis plus rien et je tombe... C'était ça... (*Il montre sa blessure.*) Alors je ne sais plus ce qui s'est passé... mais on m'a dit que je n'avais pas lâché mon fusil ! J'ai rouvert les yeux... La Bastille était prise ! La Bastille était prise !

CRIS DE LA FOULE.

Vive le vainqueur de la Bastille !

Edmond et Jules DE GONCOURT, *La Patrie en danger*, Paris, Dentu, 1873,
acte I, scène XI, p. 33-34.

HOMME 13 (*entrant*). On vient d'annoncer que Louis XVI a renvoyé tout son gouvernement.

HOMME 10. Et le Premier ministre ?

HOMME 13. Lui en premier, il l'a dégagé, il l'a exilé à Bruxelles avec tous les autres ministres qui soutenaient le projet d'Assemblée nationale.

HOMME 10. Vous êtes sûr ?

HOMME 13. Certain, et il a nommé le général de Broglie à sa place, Premier ministre, ministre des armées et chef de la sécurité nationale. On a voulu nous endormir, voilà le vrai visage de...

L'homme armé pointe son arme sur le militaire étranger et tire. Le militaire s'écroule (CI, 65-66).

Cette exécution brutale est tout ce que l'on voit de la prise de la Bastille, ou plus exactement de ses prémisses. La scène 14 se passe en effet à Paris, « dans une assemblée de quartier ». Le militaire étranger abattu fait partie des armées qui entourent la ville et qui menacent de rétablir par la force l'autorité du roi. La scène correspond au 11 juillet 1789. Plusieurs détails sont repris de l'histoire, sans transformation : le lieu de l'exil et le nom du nouveau ministre de la guerre sont authentiques. Les spectateurs qui connaissent bien l'histoire de la Révolution française ont donc tous les éléments qui leur permettent de situer ce moment du spectacle. Les autres, sans doute plus nombreux, retiennent surtout la violence de cette exécution sommaire.

Le spectacle bascule dans la violence avec cet assassinat, d'autant plus frappant que le noir se fait aussitôt, et que débute alors le premier entracte. Il reprend avec une longue scène à l'Assemblée nationale, à Versailles (scène 15) : les députés du tiers état accueillent la députée de la noblesse Versan de Faillie, qui provoque un débat sur la légitimité de l'Assemblée. La discussion porte ensuite sur la Constitution et sur l'opportunité de la faire précéder d'un préambule établissant la liste des « droits des hommes », mais elle est perturbée par les nouvelles qui sont apportées. Le président Lamy reçoit un mot « du commandant de la sécurité de Paris » faisant état d'une « manifestation » et du pillage de « plusieurs dépôts d'armes » (CI, 69). Les débats reprennent et sont interrompus ensuite par l'arrivée d'un « employé de l'Hôtel de Ville » qui raconte que son lieu de travail a été envahi de force et que des fonctionnaires ont été tués. Son témoignage est pathétique. L'homme est hagard, il porte un grand manteau froissé qui contraste avec les costumes impeccables

des députés, et il dit, seul au micro face au public : « une de mes connaissances très proches fait partie des hommes qui ont été tués. J'ai vu son corps dans un escalier en m'échappant pour venir ici... » (CI, 73) L'employé s'inquiète aussi pour ceux qu'il a laissés derrière lui, notamment pour l'administrateur général, « retenu en otage » (CI, 74). C'est alors seulement qu'il évoque l'événement que les spectateurs les plus avertis reconnaissent pour la prise de la Bastille : « J'ai entendu dire que des gens avaient attaqué la prison centrale. » Il fait état d'une rumeur : le directeur de cette prison aurait été tué. À peine l'employé a-t-il achevé son témoignage, que l'on entend des bruits d'explosion au loin.

Le député Lamy, qui préside l'Assemblée, part trouver le roi accompagné par Gigart. D'autres députés se portent volontaires pour aller à Paris « porter le soutien de [l']Assemblée à tous les citoyens » (CI, 76). Le débat sur le préambule de la Constitution reprend. Les députés hostiles à la Révolution profitent des circonstances. Hersch affirme que « la ville de Paris est plongée dans l'anarchie et la violence », Camus ajoute : « Je voudrais dire que l'alcool a certainement une grande part de responsabilité dans tous les débordements que nous connaissons actuellement. » (CI, 78)

Le second témoin qui vient rendre compte des événements parisiens à l'Assemblée est le député Carray. Homme de progrès et de dialogue, il est particulièrement crédible et peut même passer pour le personnage qui porte le mieux le point de vue de l'ensemble du spectacle. Or son court récit de la prise de la Bastille tient en deux mots, les mêmes que ceux employés quelques instants plus tôt par la députée Hersch : la *violence* (que Carray qualifie d'« épouvantable ») et l'*anarchie* (qu'il appelle, lui, le « déchaînement »).

Paris est un gigantesque chaos. La prison centrale a été attaquée par des milliers de manifestants il y a deux heures. Auparavant le directeur a fait tirer, il y a des centaines de morts et de blessés graves... J'ai aussi assisté à plusieurs scènes d'une violence épouvantable, le directeur de la prison a été intercepté par la foule alors qu'il cherchait à fuir. Il a été exécuté et décapité. Les gens sont en état de déchaînement complet, pas seulement dans les quartiers populaires, j'ai vu des personnes tout à fait convenables complètement déchaînées. L'administrateur de la Ville de Paris a été lui aussi décapité, paraît-il, dans les mêmes conditions à l'Hôtel de Ville (CI, 78-79).

La prise de la Bastille, telle qu'elle est évoquée ainsi par le député Carray, a tout d'une catastrophe. Dans la réplique suivante,

celui-ci déplore aussi les conséquences économiques de l'événement : « Je vous le dis, avec ces événements, la France est ruinée. » (CI, 79)

La scène suivante (scène 16) représente la venue du roi à Paris (sur l'air de *The Final Countdown*). « L'homme au micro » parle de « victoire » (et même d'« immense victoire ») mais il dit surtout : « Je sais bien que vous n'oublierez jamais ce sang humain qui a été répandu, je sais bien qu'il vous faut surmonter une très grande tristesse pour arriver à sourire en cet instant. » (CI, 80) Lamy désigne ensuite le 14 juillet par l'expression : le « pire moment de la crise que nous avons traversée » (CI, 81). Dans son discours, le vainqueur de la Bastille qui va remettre une médaille au roi devient « un citoyen qui s'est illustré ces derniers jours par son courage dans des affrontements malheureusement sanglants » (CI, 81).

La longue séquence qui correspond dans la pièce à l'événement le plus emblématique de la Révolution française s'achève ainsi, à moins qu'il ne faille prendre en compte aussi le début de la scène suivante (scène 17) lorsqu'une nouvelle séance de l'Assemblée commence par l'annonce du décès d'un député dont il n'a jamais été question jusque alors. Le « député Leblanc » est « mort de joie » en apprenant le renvoi de l'armée. La joie du 14 juillet est-elle funeste ? La séquence de la prise de la Bastille est encadrée par la mort : elle s'ouvre par l'assassinat du militaire étranger et s'achève par l'annonce de la mort du député Leblanc.

Ainsi, ce ne sont pas seulement le mot « Bastille » ou l'expression « prise de la Bastille » qui disparaissent du texte, c'est tout ce que l'événement peut avoir d'heureux. Le 14 juillet est représenté de manière détournée : l'action principale de ce jour est le plus possible laissée de côté. De « l'attaque de la prison centrale », on ne retient que la mort du directeur. On sait que celui-ci a été « intercepté par la foule » puis « exécuté et décapité ». On ne sait rien de la manière dont les assaillants se sont procuré des armes, du siège, des ambassades... L'Hôtel de Ville, désigné par son nom véritable, attire davantage l'attention. Le témoignage de l'employé frappe plus que celui de Carray, parce qu'il est celui d'une victime. La violence semble généralisée. Les députés se demandent si les bruits d'explosion qu'ils entendent peuvent venir de Paris ou s'ils sont eux-mêmes menacés. Les spectateurs partagent leur inquiétude.

Le but affirmé par Joël Pommerat est de défaire la Révolution de toute mythologie, donc de ses noms les plus symboliques⁵⁷. L'effacement de la Bastille illustre bien cette ambition. Seuls les spectateurs qui connaissent les détails de l'histoire de la Révolution française sont conscients dès le début de la séquence qu'ils assistent à une représentation des événements du 14 juillet 1789. Les autres, c'est-à-dire la grande majorité, sont supposés « retrouver une certaine innocence du regard » et découvrir non pas un processus historique mais la « complexité humaine » d'un « moment politique » et notamment « la réaction de chacun aux événements et à la violence »⁵⁸. Pour la Bastille cependant, il faut compter avec un effet d'attente. Chacun sait qu'il assiste à un spectacle sur la Révolution française. Chacun sait que la Bastille a été prise le 14 juillet et attend de reconnaître cet événement dans le spectacle. *Ça ira* n'efface pas la prise de la Bastille, il la décentre et il en retarde la reconnaissance. La date historique est d'ailleurs partiellement donnée un peu plus tard, lorsqu'une députée évoque « le soulèvement populaire et les violences extrêmes que nous avons connues à Paris le 14 » (*CI*, 84). Elle ne dit pas « 14 juillet » : ce serait convoquer immédiatement la « mythologie » que Pommerat veut tenir à distance, mais elle précise tout de même le jour, comme pour permettre à un spectateur qui en douterait encore qu'il a bien assisté à une représentation de ce 14-là.

Cette journée est si connue qu'à ce moment de la pièce, tous les spectateurs peuvent faire l'expérience qui est celle des spécialistes de la Révolution pendant une bonne partie du spectacle, et plus encore à la lecture du texte : l'expérience d'un texte à clés. Si la « prison centrale » est la Bastille, alors son « directeur » est son gouverneur, c'est-à-dire de Launay. L'« administrateur de la Ville » est le prévôt des marchands, Flesselles. Entre réminiscences et découvertes, chaque spectateur est ainsi invité à s'interroger sur ses propres connaissances historiques.

Dès lors qu'il y a reconnaissance, les enjeux du spectacle ne touchent plus seulement à l'expérience individuelle et collective du politique. Le spectacle propose une représentation du 14 juillet 1789 qui, une fois repérée, se confronte inévitablement à l'idée que chaque spectateur s'en faisait avant le spectacle. Il prend aussi position dans une tradition historiographique, littéraire et théâtrale. En

⁵⁷ Voir Joël POMMERAT, « Entretien avec Marion Boudier, septembre 2015 », programme de salle, Théâtre Nanterre-Amandiers, 2016, p. 10.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 9-10.

faisant de la peur l'émotion principale de la séquence, Joël Pommerat rejoint par exemple Louis Sébastien Mercier qui écrivait en 1798 dans *Le Nouveau Paris* : « Et à quoi tenait ce grand mouvement ? Le dirai-je ? À une divinité qu'on appelle la peur ! » Germaine de Staël utilise des termes assez proches de ceux des personnages de la pièce, lorsqu'elle évoque les « assassinats sanguinaires [...] commis par la populace ». Nous sommes ici du côté d'une tradition progressiste et critique à la fois, que l'on peut également qualifier de libérale. Cependant Staël ajoute que « la journée du 14 juillet avait de la grandeur »⁵⁹ tandis que pour Mercier, elle fut une « journée mémorable, qui fut toute grande, toute sublime et la plus majestueuse dont parlera l'histoire »⁶⁰. Il n'y a pas de grandeur, ou si peu, dans la pièce de Joël Pommerat, tout juste quelques phrases grandiloquentes quand « l'homme au micro » chauffe la salle dans la scène 16. En faisant du gouverneur de la Bastille et du prévôt des marchands les victimes principales, Joël Pommerat rejoint plutôt Chateaubriand : « De Launay, arraché de sa cachette, après avoir subi mille outrages, est assommé sur les marches de l'Hôtel de ville ; le prévôt des marchands, Flesselles, a la tête cassée d'un coup de pistolet : c'est ce spectacle que des béats sans cœur trouvaient si beau. »⁶¹ Ces trois exemples n'ont sans doute pas inspiré directement la création de la pièce. En revanche, il est très probable que celle-ci ait été écrite en réaction contre Michelet :

Brillant éclair au ciel. Le monde en tressaillit. L'Europe délira à la prise de la Bastille ; tous s'embrassaient (et dans Pétersbourg même) sur les places publiques. Inoubliables jours ! Qui suis-je pour les avoir contés ? Je ne sais pas encore, je ne saurai jamais comment j'ai pu les reproduire. L'incroyable bonheur de retrouver cela si vivant, si brûlant, après soixante années, m'avait grandi le cœur d'une joie héroïque, et mon papier semblait enivré de mes larmes⁶².

La joie du 14 juillet, si forte encore en 1868 pour l'historien de la Révolution, est bannie de *Ça ira*, comme si elle était indissociable du « roman national ». Parce que la prise de la Bastille a été trop

⁵⁹ Germaine de STAËL, *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*, Paris, Delaunay, 1818, vol. 1, p. 241.

⁶⁰ Louis Sébastien MERCIER, *Le Nouveau Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, [1798] 1994, p. 71-72.

⁶¹ CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Le Livre de Poche, 1989, p. 386.

⁶² Jules MICHELET, « Préface de 1868 », dans *Histoire de la Révolution française*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, tome 1, p. 11.

célébrée – notamment au moment du bicentenaire –, parce qu'on a confondu dans la commémoration l'insurrection de 1789 avec la Fête de la Fédération du 14 juillet 1790⁶³, il serait nécessaire de ne plus retenir que la violence et la peur pour représenter sans mentir.

En faisant ce choix, Joël Pommerat se distingue très radicalement des deux principales pièces de théâtre qui ont représenté la prise de la Bastille avant *Ça ira. Le Quatorze Juillet* de Romain Rolland montrait l'élan populaire vers la forteresse :

LE PEUPLE, *en proie à une exaltation folle*. La Bastille ! la Bastille ! — Enfin ! — Briser ce joug ! — Arracher ce collier ! — Renverser cette masse écrasante et stupide ! — Ce monument de notre défaite et de notre avilissement ! — Le tombeau de ceux qui osèrent dire la vérité ! — Le cachot de Voltaire ! — Le cachot de Mirabeau ! Le cachot de la Liberté ! — Respirer ! respirer ! — Monstre, tu tomberas ! — Nous te raserons de la cime à la base, engloutisseur d'hommes, assassin, lâche, lâche, bandit⁶⁴ !

La pièce, écrite en 1901, fut d'ailleurs jouée le 14 juillet 1936 pour célébrer la victoire du Front Populaire. L'effet de contraste est plus fort encore avec le *1789* du Théâtre du Soleil⁶⁵. La démarche de création de Joël Pommerat, collective et partant du jeu, a beaucoup à voir avec celle d'Ariane Mnouchkine. L'opposition entre les deux représentations de la Bastille n'en est que plus saisissante. Les gens du peuple qui dans la pièce de 1970 étaient répartis dans la salle pour raconter ce qu'ils avaient fait et ressenti le 14 juillet n'ont plus la parole dans celle de 2015.

⁶³ Pour qu'en 1880 une majorité de députés et de sénateurs acceptent de faire du 14 juillet la fête nationale, il a fallu que les défenseurs de cette date associent la Fête de la Fédération, perçue comme un moment d'unanimité nationale, à la prise de la Bastille, accusée d'être trop sanglante.

⁶⁴ Romain ROLLAND, *Le 14 Juillet*, dans *Théâtre de la Révolution*, Paris, Hachette, 1909, p. 87-88.

⁶⁵ 1789. « *La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* », *Saint-Just*, création collective du Théâtre du Soleil mise en scène par Ariane Mnouchkine et créée le 13 novembre 1970 au petit palais des sports de Milan.

ET ON L'A PRISE LA BASTILLE, ON L'A PRISE

THÉÂTRE DU SOLEIL, 1789

Le silence s'installe dans la salle ; les bateleurs se sont répartis sur l'ensemble des praticables et dans les gradins ; ils attirent vers eux les spectateurs en leur faisant signe de se rapprocher ; peu à peu des groupes se forment où l'on entend raconter le récit de la prise de la Bastille.

Approchez, approchez, approchez, venez. Je vais vous raconter comment nous le peuple de Paris on a pris la Bastille. [...]

Mais ce jour-là, il s'est passé quelque chose d'extraordinaire, c'est que les gens ont eu peur, ô oui ils ont eu peur, mais ils n'ont pas abandonné et au contraire le tocsin s'est mis à sonner dans toutes les églises de Paris et le canon a tonné au Palais-Royal pour prévenir les autres, ceux qui étaient restés chez eux, qu'il se passait quelque chose et qu'on avait besoin d'eux et qu'il fallait qu'ils descendent eux aussi dans les rues, et le miracle, le miracle, c'est qu'ils sont tous descendus et qu'on s'est réuni par quartier, par corporation, dans les lieux publics, dans les églises, partout où on pouvait se réunir, et qu'on s'est dit : cette fois-ci pour une fois on va pas se laisser faire, on va se défendre et pour se défendre il faut trouver des armes. [...]

Quand le premier pont-levis a été tombé, on s'est engouffré dans la première cour. Et alors, alors ils se sont mis à nous tirer dessus. La double garnison de Delaunay, un régiment d'Invalides et de Suisses. À un moment y a une deuxième délégation qui est aussi de l'Hôtel de Ville, cette fois-ci avec le drapeau blanc en tête, pour parlementer. Nous, quand on a vu le drapeau blanc, mettez-vous à notre place, qu'est-ce qu'on a fait. Eh ben on a baissé nos armes, on a cessé de tirer, eh bien eux, ils ont tiré, tiré sur la délégation et sur le drapeau blanc. On a dit : ça fait rien : plus y aura de morts, plus y aura de blessés, eh bien ça comblera les fossés et on pourra passer et c'est ce qu'on a fait. On est passé de la première tour dans la deuxième. De la deuxième dans la troisième. Nos rangs s'éclaircissaient. Y en avait qui tombaient, y avait des morts et des blessés. Y avait du sang qui coulait, de la fumée partout parce qu'il y avait le feu dans les cuisines. On n'y voyait plus à dix pas. On savait plus qui était avec nous, qui était contre nous. Mais on avançait, on avançait, et puis à un moment les Invalides, ils ont eu honte. Ils se sont rendu compte de ce qu'ils faisaient et qu'ils étaient en train d'égorger le peuple de Paris, de tuer leurs frères. Qu'ils n'en avaient pas le droit. Alors ils ont baissé leurs armes, ils ont refusé de tirer sur nous, ils ont forcé Delaunay à se rendre. Fou de terreur il était Delaunay et il s'est rendu, et on l'a prise la Bastille, on l'a prise.

Le roulement de timbales s'intensifie puis éclate, un homme s'élance sur le praticable central, il apporte la nouvelle.

L'HOMME. Citoyens ! Le Roi a renvoyé les vingt mille hommes et rappelé Necker ! Le Roi viendra à Paris pour recevoir la cocarde, dès demain sera entreprise la démolition de la Bastille, et nous danserons sur ses ruines. LE PEUPLE EST VAINQUEUR...

Clameurs, musique de fête foraine, lumières pour la première fois éclatantes. La fête de la prise de la Bastille commence... Les tréteaux se transforment en autant de baraques foraines où se jouent les grands épisodes de la lutte du peuple, David — peuple luttant contre Goliath — la Bastille, l'Aristocratie enchaînée, la Tyrannie vaincue,... tout cela traité dans le style forain avec marionnettes, lutteurs, acrobates... Des bateleurs ivres jouent la remise de la cocarde tricolore à Louis XVI par Bailly. Des acteurs du Théâtre Français jouent l'émigration du Comte et de la Comtesse d'Artois.

THÉÂTRE DU SOLEIL, 1789, *L'Avant-Scène*, n° 526-527,
octobre 1973, p. 26-27.

U.

URGENCE.

DÉPUTÉ CARRAY (*depuis la tribune*). [...] Notre assemblée est encerclée de militaires comme si le pays était en guerre » (CI, 57).

Dans sa version complète, *Ça ira (1) Fin de Louis* a été créé au théâtre Nanterre-Amandiers le 4 novembre 2015. Les attentats du 13 novembre à Paris et Saint-Denis ont entraîné l'annulation de plusieurs représentations. À la reprise du spectacle, un petit avertissement était distribué avec le programme de salle : il ne fallait pas s'effrayer des bruits d'explosion qui faisaient partie du spectacle.

Un an et demi après, la France est toujours en état d'urgence, et *Ça ira* a bientôt été joué deux cents fois, faisant partout salle comble. L'avertissement n'est plus distribué. Les bruits d'explosion ne sont plus si effrayants que cela. Dans la scène 21, inspirée du 6 octobre 1789, lorsque le peuple envahit le château de Versailles, la lumière vacille à chaque explosion et le plafond menace de s'effondrer. Mais les spectateurs sont ici cantonnés à leur position de spectateur et n'ont aucune raison d'avoir peur pour eux-mêmes. Dans les scènes d'assemblée en revanche, alors que députés et forces vives sont répartis dans le public, la tension est plus forte : le théâtre tout entier – scène et gradins – semble menacé par l'agitation extérieure. Alors, on se souvient peut-être que de véritables vigiles gardent l'entrée, et, gagné par un sentiment d'urgence, on oublie que le spectacle dure plus de trois heures.

EN PREMIÈRE URGENCE, LA MARCHÉ SUR VERSAILLES !

BRECHT, *LES JOURS DE LA COMMUNE*

RIGAULT. [...] Que pourrions-nous objecter, nous, contre l'intervention personnelle du peuple ? Il exige que nous prenions immédiatement en charge les entreprises et les banques pour les administrer nous-mêmes, il exige la lutte sur tous les fronts, mais, en première urgence, la marche sur Versailles !

Mouvements divers.

INTERRUPTIONS. C'est-à-dire la guerre civile ! – Le bain de sang ! – On

entend trop souvent ici le mot violence, prenez garde ! [...] – Le socialisme passera sans baïonnettes !

RIGAULT. Mais il a des baïonnettes contre lui, citoyen. Sur Marseille et sur Lyon flotte le drapeau rouge, mais Versailles arme contre lui l'ignorance et les préjugés des campagnes. Portons la flamme de l'insurrection dans ces campagnes : brisons la ceinture de fer qui étroit Paris, brisons le blocus des grandes villes !

Bertolt BRECHT, *Les Jours de la Commune*, trad. Armand Jacob, dans *Théâtre complet 6*, Paris, L'Arche, [1949] 1978, p. 232-233.

V.

VOTE.

La première fois que des personnages du peuple sont représentés dans la pièce, ils sont rassemblés dans un « bureau de vote ». Ceux qui sont présents pour participer à la désignation des futurs députés aux États généraux s'inquiètent de se découvrir si peu nombreux.

HOMME 1. Je suis étonné de voir que nous sommes si peu nombreux.

HOMME 2. Vous n'êtes pas le seul. [...]

HOMME 1. Ici on dirait que ces élections n'intéressent pas les gens (*CI*, 17).

À la fin de la même scène, un autre homme remarque que d'autres, très nombreux, sont exclus du vote par leur situation sociale :

HOMME 4. Et moi monsieur, je rajouterai cette question : pourquoi la masse immense de chômeurs, de pauvres, de nécessiteux qui errent dans les rues n'est-elle pas appelée elle aussi à s'exprimer avec nous aujourd'hui (*CI*, 24) ?

L'apprentissage de la politique commence par un vote, mais la démocratie naissante souffre déjà de ses maux d'aujourd'hui. On ne vote pas, faute d'intérêt, ou parce qu'on est trop pauvre pour avoir le droit de le faire⁶⁶.

Le public ne participe pas à cette première scène de vote. Tous les personnages, sauf le secrétaire de séance, lui tournent le dos. Il n'assiste d'ailleurs qu'à la discussion qui précède l'élection, et la scène s'achève lorsqu'une femme dit au candidat Carray : « Ne comptez pas sur ma voix en tout état de cause. » (*CI*, 24) On ne comprend que Carray a été élu que lorsqu'on le retrouve député, à partir de la scène 6. C'est encore lui, devenu l'un des principaux animateurs des débats de l'Assemblée, qui procède à un vote autrement plus important dans la scène 9 :

⁶⁶ Pour voter, il fallait non seulement être un homme et avoir plus de vingt-cinq ans, mais aussi être inscrit au rôle des impositions. D'autres conditions s'ajoutaient à certains endroits : à Paris, il fallait payer au moins six livres de capitation (impôt par tête).

DÉPUTÉ CARRAY. Mesdames messieurs, si personne ne demande la parole à nouveau, je vais demander que nous passions au vote, par assis debout. Que ceux qui veulent s'opposer à la proposition ici et maintenant de la création d'une Assemblée nationale, unissant entre eux les représentants de toutes les classes de citoyens, que ceux qui veulent s'y opposer l'expriment en se levant de leur siège. (*Les députés Cabri et Hersch se lèvent.*) Mesdames messieurs, je proclame l'Assemblée nationale instaurée dans ses pleins droits. (*Applaudissements.*) (CI, 52-53)

L'événement décisif de la Révolution telle qu'elle est racontée dans *Ça ira* est celui-là. Avec ce vote et la proclamation de l'Assemblée nationale, inspirés des événements du 17 juin 1789, les députés s'affranchissent du pouvoir royal et font basculer l'Histoire dans l'inconnu.

Alors que le 14 juillet est vécu à distance (voir QUATORZE JUILLET) et qu'on ne voit des journées d'Octobre que ce que voit le roi, les spectateurs sont ici impliqués dans l'événement. Sans rien faire d'autre que rester spectateurs, ils sont partie prenante du vote et, par leur nombre, ils font une majorité écrasante. Les conventions du théâtre, les habitudes de spectateurs et peut-être aussi un certain consensus républicain permettent cela. L'effet de surprise joue pour beaucoup aussi : avant même que chacun, dans le public, ait le temps de se demander s'il pourrait se lever, le vote a eu lieu.

« *Ça ira* (1) *Fin de Louis* cherche à placer les spectateurs au cœur de la complexité humaine de l'expérience politique, à l'échelle individuelle et collective. »⁶⁷ L'expérience politique ainsi évoquée par Marion Boudier n'est pas l'expérience de rapports de forces entre des groupes sociaux. La pression populaire s'exerce dans les coulisses : on en perçoit parfois les manifestations sonores, sans jamais voir la foule en colère. Ce n'est pas là que se décide la Révolution imaginée par Joël Pommerat, mais bien dans l'Assemblée, là où les orateurs s'affrontent devant les autres députés, qui se laissent emporter dans un sens ou dans l'autre. Quand l'Assemblée penche d'un côté, c'est toute la Révolution qui avance avec elle.

Dans la scène 9, la députée Hersch et la députée Lefranc se combattent par la parole. La première s'oppose à la proclamation de l'Assemblée nationale. Son adversaire inspire plus de sympathie

⁶⁷ Marion BOUDIER, *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2015, p. 176.

quand elle parle à son tour, mais son intervention n'est pas décisive. C'est le revirement inattendu de Gigart, lui-même motivé par des sentiments personnels (il a été humilié par les représentants de la noblesse) qui entraîne la décision quasi-unanime de l'Assemblée.

Une même question est posée avant et après la scène : qu'est-ce qui est réel ? À la fin de la scène précédente, dans laquelle il est question de la mort du dauphin, le Premier ministre dit à la sœur du roi : « Je suis désolé de vous contredire madame, malgré tout le respect que j'ai pour vous, vous ne vivez absolument plus dans la réalité. » Celle-ci répond : « Et moi monsieur votre soi-disant réalité, je n'en voudrai jamais. » (*CI*, 49) Au début de la scène qui suit la proclamation de l'Assemblée nationale, le député Ménonville s'adresse au public. Il s'étonne d'avoir été entraîné à voter, avec enthousiasme, ce qui lui apparaît désormais comme un « coup d'État ». S'adressant au public, seul en scène, il dit : « Certains jours, je vous jure, d'être assis là parmi mes collègues et entendre ces gens parler, j'ai l'impression d'être au théâtre, franchement, c'est merveilleux. » (*CI*, 53-54)

Le théâtre fait faire l'expérience de ce que la politique a d'irréel : pas de ses mensonges ou de ses artifices (les acteurs du jeu politique ne mentent pas dans *Ça ira*), mais de ses effets de surprise et de trouble. Les spectateurs regardent, participent peut-être, votent même, mais ils ne sont pas bien sûr que tout cela est bien réel.

SI UN TEL SPECTACLE EÛT ÉTÉ DONNÉ AU THÉÂTRE

BURKE, *RÉFLEXIONS SUR LA RÉVOLUTION DE FRANCE*

Quand je vois agir d'après l'esprit de la liberté, je suis frappé de la force du principe que l'on met en action ; mais c'est pour l'instant tout ce que je puis connaître. C'est comme le premier moment d'une fermentation, dans le travail de laquelle les gaz se dégagent : il faut attendre, pour porter son jugement, que la première effervescence soit un peu apaisée, que la liqueur soit clarifiée, et que l'on voie quelque chose de plus distinct qu'une surface écumeuse et bouillonnante. [...]

Il est dans notre nature d'éprouver une mélancolie profonde, quand on a sous les yeux un spectacle qui rappelle l'instabilité d'un bonheur périssable, et l'incertitude effrayante de la grandeur humaine ; parce que dans ces émotions naturelles, nous recevons de grandes leçons ; parce

que dans des événements comme ceux-là, nos passions instruisent notre raison ; parce que lorsque les rois sont ainsi précipités du haut de leur trône par le directeur suprême de ce grand théâtre du monde ; lorsqu'on les expose ainsi à devenir l'objet des dédains des méchants, et de la pitié des bons, cela fait au moral la même impression que les miracles dans l'ordre physique des choses. Ces alarmes nous conduisent à réfléchir ; nos esprits, comme on l'a observé depuis longtemps, sont purifiés par la terreur et par la pitié ; notre faible et vain orgueil est humilié à la vue des dispensations d'une sagesse mystérieuse. Si un tel spectacle eût été donné au théâtre, des larmes n'auraient-elles pas coulé de mes yeux ?

Edmund BURKE, *Réflexions sur la révolution de France*, Paris, Laurent fils, 1790, p. 11 et 166.

Z.

ZIZANIE.

Mauvaise graine, ivraie et folle avoine au sens propre, la zizanie est mésentente, discorde et désunion au sens figuré. Elle est l'un des mots de la division politique, hantise des révolutionnaires et sceau d'infamie apposé après coup sur la mémoire de la Révolution. Le 14 juillet 1790, la Révolution veut croire qu'elle a réussi à concilier les intérêts de tous en célébrant la Fédération. En 1793, c'est au nom de la République « une et indivisible » que les Girondins sont exclus du jeu politique. En 1795, lorsque commence le Directoire, la place de la Révolution, ainsi nommée depuis la chute de la monarchie et théâtre de l'exécution de Louis XVI, est renommée place de la Concorde. Il faudra encore plus d'un coup d'État avant que ne s'impose, sinon le consensus, du moins l'ordre politique, lorsque Napoléon se présente comme celui qui met tout le monde d'accord et rend la paix à la France.

Les empoignades politiques sont quasi permanentes dans *Ça ira*. La première scène d'assemblée – ce n'est encore que l'assemblée des députés du tiers état – montre les députés discutant le règlement et se disputant les tours de parole (scène 6). Des voix dans la salle ajoutent à la confusion en exigeant une meilleure organisation des débats : « Fin des polémiques !! » (CI, 30) ; « De l'ordre ! De l'ordre ! De l'ordre ! / Inadmissible !! / Scandale !! / C'est affligeant ! » (CI, 31). L'affrontement est aussi physique, dans cette scène comme dans beaucoup d'autres. Les réunions de district sont également houleuses et les scènes qui se passent autour du roi sont loin d'être apaisées. Les divisions s'aggravent à la fin de la pièce, lorsqu'une partie des habitants de Paris, constituée en « police citoyenne », vient arrêter deux journalistes radicaux. Ceux qui siégeaient dans une même « assemblée de quartier » s'affrontent désormais avec la plus grande violence.

Certes, la Révolution a été un temps de discorde, et la pièce de Joël Pommerat le montre bien. Mais que nous dit-elle des causes de ces divisions politiques ? Les personnages qui s'affrontent représentent-ils des groupes sociaux aux intérêts antagonistes, expriment-ils des divergences d'opinion, ou bien s'affrontent-ils simplement parce

que les affrontements sont inhérents à la pratique politique, à plus forte raison en temps de Révolution ?

Le « *face à face* » (CI, 38) de la scène 7 oppose frontalement les représentants de deux ordres : d'un côté, les députés du tiers état, de l'autre, ceux de la noblesse. Le Premier ministre, assis entre les deux groupes, échoue dans sa tentative de conciliation. Le député Gigart, représentant du tiers, se désolidarise de ceux qu'il est censé représenter, mais tous ses efforts pour être un transfuge se heurtent au mépris de classe des représentants de la noblesse :

DÉPUTÉ MARBIS. Monsieur, cessez de vous prendre pour quelqu'un d'important. Vous ne valez pas mieux que les trois terroristes qui vous entourent et avec qui vous menez un jeu méprisable (CI, 43).

Quelque chose subsiste de cette opposition frontale dans l'organisation des prises de parole depuis la salle, dans les scènes d'assemblée. Ceux qui défendent les positions les plus conservatrices ou contre-révolutionnaires prennent place, parmi le public, du côté droit. À l'inverse, les partisans de la Révolution siègent à gauche. Mais cette division, qui traverse d'ailleurs les députés du tiers, est beaucoup moins sensible et il faut peut-être assister à plusieurs représentations pour en prendre conscience. On peut d'ailleurs s'interroger sur ce que signifie cette bipolarisation de l'espace politique : est-ce pour représenter la vérité historique (c'est bien pendant la Révolution qu'a commencé à exister l'opposition droite-gauche), pour montrer que les conflits de l'Assemblée opposent des groupes constitués, ou bien encore pour faire signe vers les pratiques politiques d'aujourd'hui ? L'engagement des personnages de *Ça ira* semble davantage motivé par leurs convictions ou leurs sensibilités politiques que par la défense des intérêts qu'ils pourraient représenter. À cet égard, ils ressemblent peut-être aux députés d'aujourd'hui, engagés dans une certaine routine politique et presque tous issus des mêmes milieux sociaux.

La pièce de Joël Pommerat dit peu de choses de la manière dont le tiers état s'est défini par opposition aux ordres privilégiés. D'ailleurs, le clergé n'existe pas en tant que groupe social dans la pièce : l'archevêque de Narbonne, seul ecclésiastique parmi les personnages, est un « représentant de l'Église », c'est-à-dire d'une institution, dont les propriétés sont menacées par la Révolution, mais pas d'un collectif. Les historiens marxistes insistaient naguère

sur le rôle du bas-clergé : les représentants du clergé dont les conditions de vie étaient les plus proches du peuple se sont ralliés les premiers au tiers état, enclenchant le mouvement de transformation des États généraux en Assemblée nationale. Rien de tel dans le spectacle.

La zizanie dit la vérité d'un temps politique qui fut éminemment conflictuel. Sa représentation semble répondre pour bien des spectateurs à un désir de révolution. Mais la lutte des classes n'est plus à l'ordre du jour et *Ça ira (1) Fin de Louis* n'est pas la lutte finale.

TOUS SONT POUR LES AUTRES ET FURET ET LAPIN

MICHON, *LES ONZE*

Cette période qui est comme le comble de l'Histoire, et que par conséquent on appelle très justement la Terreur, une fin d'hiver, un printemps et le début d'un été, depuis la neige de nivôse jusqu'à la main chaude de thermidor, est faite de nœuds serrés qu'on ne peut démêler, d'emballements brefs, de volte-face et d'affolements, plus incoercibles que la flèche d'un sismographe quand un volcan s'emballe ; ou, si vous préférez la vie des bêtes à la géologie, c'est comme un trou de lapin quand le furet est lâché, mais ici tous sont pour les autres et furet et lapin. Les frères, les tueurs associés de Capet le Père, les orphelins, qui ne trouvaient plus le sommeil depuis la mort du père, s'entre-tuaient par la force accrue de la vitesse acquise, machinalement et comme machiniquement – et c'est pourquoi la grande machine à couteau sise place de la Révolution, la guillotine, est le si juste emblème de ce temps, dans nos rêves comme dans le vrai. Les Royalistes tombés, les Feuillants tombés, les Girondins tombés, il n'y avait plus au sein de la Montagne triomphante de réelles *opinions* divergentes.

Pierre MICHON, *Les Onze*, Lagrasse, Éditions Verdier, p. 93-94.

LES AUTEURS

Florence Lotterie est professeur en littérature française à l'Université Paris-Diderot et membre du CERILAC (EA 4410). Spécialiste d'histoire des idées, de Germaine de Staël et du tournant des Lumières (1780-1820), elle a notamment publié *Progrès et perfectibilité. Un dilemme des Lumières françaises, 1755-1814* (Voltaire Foundation, 2006). Ses travaux s'orientent également du côté des questions de genre (*Le Genre des Lumières. Femme et philosophe au XVIII^e siècle*, Classiques Garnier, 2013). Elle a récemment dirigé : « Les voies du "genre". Rapports de sexe et rôles sexués (XVII^e-XVIII^e s.) » (*Littératures classiques*, n° 90, 2016) et *Une Période sans nom : les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, coédité avec Fabienne Bercegol et Stéphanie Genand (Classiques Garnier, 2016).

Sophie Lucet est maître de conférences en littérature et en arts du spectacle à l'Université Paris-Diderot et membre du CERILAC (EA 4410). Ses travaux portent sur le théâtre français et européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles (symbolisme, théâtre et Histoire, critique dramatique, revues et presse théâtrales). Elle a participé à l'édition critique du *Théâtre* de Raymond Roussel (Fayard, 2013) et des *Drames et pièces historiques* de Victorien Sardou (Garnier, à paraître en 2017). Depuis 2011, elle coanime avec Marco Consolini et Romain Piana le Groupe de Recherches Interuniversitaires sur les Revues de Théâtre (GRIRT).

Olivier Ritz est maître de conférences en littérature française à l'Université Paris-Diderot et membre du CERILAC (EA 4410). Ses recherches portent sur les relations entre la littérature et la Révolution française. Il a publié en 2016 *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution* (Classiques Garnier). Il tient un carnet de recherche sur la plateforme Hypothèses, *Littérature et Révolution*. URL : <https://litrev.hypotheses.org>