



# **”Le cadavre est à terre et l’idée est debout”: le souffle communard sur la scène contemporaine**

Nathalie Coutelet

## **► To cite this version:**

Nathalie Coutelet. ”Le cadavre est à terre et l’idée est debout”: le souffle communard sur la scène contemporaine. Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique, 2021, 148. <hal-04238394>

**HAL Id: hal-04238394**

**<https://hal.science/hal-04238394v1>**

Submitted on 12 Oct 2023

**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.



HAL Authorization

« *Le cadavre est à terre et l'idée est debout*<sup>1</sup> » : le souffle communard sur la scène contemporaine

Si le vers de Victor Hugo ne fut pas écrit pour la Commune, il lui sert d'emblème depuis plus d'un siècle et illustre parfaitement la persistance des idéaux communards, en dépit de l'écrasement de 1871. Pour autant, la perception de cette période historique continue de diviser la société : les soixante-douze jours de la Commune sont *a priori* sujets à un traitement manichéen, entre mythification et rejet profond, comme si les deux camps alors en présence – Communards et Versaillais – irriguaient encore notre époque. En d'autres termes, il serait difficile, voire impossible d'évoquer la Commune en dehors de ces deux parti-pris strictement définis. Cependant, un examen des spectacles joués ces dernières années invite à une lecture plus nuancée.

En effet, des œuvres consacrées à la Commune ou l'évoquant ne reflètent pas nécessairement cette partition idéologique : *Barricade*, de la Compagnie Jolie Môme<sup>2</sup> ; *Trois Épées pour la Commune*, du Théâtre de l'Épée de Bois, trilogie formée de *L'Année terrible*, *L'Accusée Louise Michel* et *Écrits contre la Commune*<sup>3</sup> ; *La Chose commune*, de David Lescot et Emmanuel Bex<sup>4</sup> ; *Cabaret Louise*, de la Compagnie du Grand Soir<sup>5</sup> ; *Argument*, Pascal Rambert<sup>6</sup> ; *Des Territoires (d'une prison... l'autre)*, de Baptiste Amann<sup>7</sup>. Ces œuvres se nourrissent aussi esthétiquement de ce souffle communard, de son caractère éminemment lyrique, dramatique et épique. Leur simple existence semble toutefois justifier l'affirmation portée par l'historien Éric Fournier, en écho au vers hugolien : *La Commune n'est pas morte*<sup>8</sup>. En dehors des événements proprement dits, la Commune est bien devenue un mythe porteur, pour ses principes qui ne cessent d'être d'actualité : droits et situation des femmes dans la société, justice sociale, éducation, démocratie participative, etc. Ces œuvres diverses, dans leur propos et leur forme, offrent une large gamme permettant de mesurer à la fois le rapport qu'elles entretiennent avec un théâtre « politique »<sup>9</sup> et la place qu'occupe la Commune sur la scène actuelle, pour analyser le sens, à la fois politique et esthétique, de cette présence aujourd'hui.

***L'Histoire et les histoires***

Les spectacles choisis ont en commun de recourir aux documents et événements historiques comme matrices et/ou éléments de réel, participant en ce sens à un important phénomène contemporain, « la *passion documentaire* qui semble saisir avec force les groupes de théâtre<sup>10</sup> ». L'histoire de la Commune est fort bien documentée ; des ouvrages, des articles, des films lui ont été consacrés, même si elle est généralement expédiée en quelques phrases dans les programmes scolaires<sup>11</sup>. Les matériaux historiques sont directement théâtralisés par le Théâtre de l'Épée de Bois, dans *Accusée Louise Michel*, qui repose sur les procès de 1871 et de 1883 et les mémoires de Louise Michel<sup>12</sup> ; dans *Les Écrits contre la Commune*, d'après l'essai de Paul Lidsky<sup>13</sup> ; et enfin dans *L'Année terrible*, de Victor Hugo<sup>14</sup>. Formes documentaires, elles proposent des extraits de textes mis en espace et interprétés. On retrouve ce système de montage à partir de fragments textuels dans *La Chose commune*, créée à partir des poèmes de Rimbaud et Verlaine, du Manifeste du comité central de l'Union des femmes pour la défense de Paris et les soins aux blessés et d'un texte de Jules Vallès<sup>15</sup>. La même forme fragmentée est utilisée pour *Cabaret Louise* et *Barricade*, qui cousent ensemble les divers tableaux fictionnels et historiques et reposent sur une somme de documents insérés dans le processus narratif<sup>16</sup>.

Ces spectacles sont en effet construits sur un socle historique précis et solide. Les documents produits autour des spectacles mentionnent d'ailleurs soigneusement leurs sources, légitimant le réel, la valeur de preuves de ces informations vérifiables. Toutefois, les artistes, par la sélection qu'ils opèrent au sein d'une importante masse documentaire, affirment dès lors un axe critique privilégié<sup>17</sup>. Ainsi, le *Cabaret Louise*, comme *L'Accusée Louise Michel*, recourt aux procès intentés à la militante et à ses mémoires, de même que la pièce *Des Territoires (d'une prison... l'autre)*. Seul le texte d'*Argument* n'affiche aucune référence, tout en évoquant, lui aussi, des événements historiques, dans une sorte de « théâtre documentaire impur<sup>18</sup> » qui masque ses sources : l'action, située en 1871, se passe en dehors de Paris, dans le lieu fictif de Javille, où l'on reçoit les échos des barricades, des canons protégés par les Communards, des incendies, de l'abattage de la Colonne Vendôme<sup>19</sup>. Ce sont, peu ou prou, les mêmes événements saillants que l'on retrouve d'un spectacle à l'autre, comme éléments fondateurs de l'Histoire de la Commune. Ils permettent d'en retracer le fil et de se ressaisir de cette fulgurante percée politique des masses, initiée sur la *Barricade*, comme le souligne la Compagnie Jolie Môme par le choix du titre. Le spectacle fait également place au restaurant Brébant, refuge des nantis alors que la population parisienne crie famine durant le siège, promoteur d'une gastronomie atypique, fournie par les animaux du Jardin des Plantes, récompensée par une médaille<sup>20</sup>. Victor Hugo pourtant, dans *L'Année terrible*, se remémore la famine et la viande de rat ou de cheval servant à nourrir les assiégés.

*L'Accusée Louise Michel* renoue avec une forme d'agit-prop, le procès, dans lequel les écrits de Louise Michel sont collés et assemblés avec des répliques fictives du personnage inventé de l'avocat général. Ce « reenactment<sup>21</sup> » permet d'immerger les publics au cœur même de l'histoire en train de se faire et de « donner au spectateur la possibilité d'une identification profonde, secrète et silencieuse<sup>22</sup> » avec la personnalité de l'héroïne. Comme les deux autres spectacles des *Trois Épées pour la Commune*, il théâtralise un matériel non-dramatique, un procédé auquel recourt *La Chose commune*, par exemple dans le 5<sup>e</sup> tableau, basé sur le texte de Jules Vallès ou le 8<sup>e</sup>, sur un poème de Paul Verlaine. Dans *Barricade*, de même, les citations de documents émaillent le spectacle, en particulier les virulents textes des opposants, mis en scène dans *Les Écrits contre la Commune*. Éléments de preuves, témoignages directs, insérés ou non dans un tissu fictionnel, ces extraits historiques servent une démarche critique de questionnement sur le « sens de l'histoire<sup>23</sup> », proposée au public.

Que déduire de l'omniprésence de ces matériaux historiques dans la création ? Serait-il impossible d'évoquer la Commune au sein d'une fiction totale ? Il est possible que le sujet soit encore trop sensible pour s'affranchir du moindre repère événementiel, mais ces spectacles affichent aussi une volonté manifeste de transmettre l'histoire et les faits à des publics qui, majoritairement, l'ignorent sans doute. Régis Vlachos, Antonio Diaz-Florian, Baptiste Amann et la Compagnie Jolie Môme, ainsi, soulignent leur volonté de démocratisation du spectacle, d'ouverture aux publics les plus divers et, par conséquent, livrent des informations exactes, des documents, susceptibles de nourrir la connaissance et de permettre, par conséquent, l'expression d'une pensée critique. La Troupe de l'Épée de Bois soulève cependant un enjeu historiographique et mémoriel, celui du nombre de morts généré par la Commune et, plus spécifiquement, par les exécutions aussi sommaires que massives perpétrées par les Versaillais<sup>24</sup>. Les personnages versaillais de *Barricade* débattent également du nombre de morts produit par la répression mais, plus généralement, de la valeur mémorielle de la Commune ; la note d'intention du spectacle espère ainsi « offrir de nouveaux amis » à cette « étoile au firmament<sup>25</sup> ». La question mémorielle constitue d'ailleurs un enjeu officiel puisque, le 29 novembre 2016, une résolution réhabilitant les victimes de la Commune a été votée<sup>26</sup>.

Nombre de personnalités historiques sont donc convoquées sur la scène – hormis dans *Argument* –, de Victor Hugo à Gustave Courbet, en passant par Auguste Blanqui, Théophile Ferré, Élisée Reclus, Gustave Courbet, Louise Michel et Elisabeth Dmitrieff, mais ils croisent le plus souvent des personnages

fictifs (le couple désuni du *Cabaret Louise*, la fratrie de la trilogie de Baptiste Amann, l'avocat de l'accusation dans *L'Accusée Louise*, le grand-père dans *L'Année terrible*) qui rapprochent l'histoire et la rendent éminemment vivante. Cette proximité entre passé historique et présent de la représentation est incarnée sur la scène des *Territoires*, par la métamorphose de Louise en Louise Michel, de Lyn en Marie Ferré, de Samuel en Élisée Reclus, de Lahcen en Elisabeth Dmitrieff. Les protagonistes de *Barricade* sont, eux aussi, des individualités du quotidien, devenues *extra-ordinaires* par la force de l'événement. Et parmi elles, les femmes sont assurément majoritaires.

### *Travailleuses, pétroleuses et combattantes*

Si les femmes ont tenu un rôle essentiel dans la Commune<sup>27</sup>, Louise Michel y occupe une place spécifique, traduite par sa mise en valeur dans les titres *Cabaret Louise* et *L'Accusée Louise Michel*. Elle est en outre un personnage central des *Territoires (d'une prison... l'autre)* : l'activiste Louise, en lutte contre le projet d'extension du centre commercial, se transformant en Louise Michel ressuscitée. La « *Viro major*<sup>28</sup> » chantée par Victor Hugo est en effet devenue une personnalité historique qui pourrait entrer au Panthéon, selon les enquêtes menées en 2013, comme une « figure de l'histoire républicaine<sup>29</sup> ». La presse, les procès, la publication de ses mémoires et autres écrits ont largement contribué à sa mémoire, mais c'est sans doute sa personnalité forte, son intransigeance et son dévouement total qui l'ont érigée au rang de figure mythique. Sa vie comme son tempérament sont éminemment théâtraux, ainsi que le signale Régis Vlachos<sup>30</sup>, mais aussi Antonio Diaz-Florian, pour *L'Accusée Louise Michel*, dédiée à cette « femme exceptionnelle certes » mais qui ne cherche pas à « faire de Louise Michel une idole que l'on vénère ou que l'on déteste aveuglément<sup>31</sup> ». C'est aussi la femme et sa vie personnelle qui retiennent l'attention, par l'évocation de sa relation avec Théophile Ferré et de sa correspondance avec Victor Hugo. Ces éléments sont moins présents dans l'historiographie et participent, par conséquent, de la construction du matrimoine<sup>32</sup> initiée depuis plusieurs années. En d'autres termes, les spectacles présentent non pas une héroïne lointaine, mais un être humain, charnel et sensible, plus proche des publics.

Par Louise Michel, un destin atypique est convoqué sur la scène et, avec lui, le parcours des luttes féministes, incarnées par d'autres personnages historiques, comme Elisabeth Dmitrieff et Marie Ferré. Ces dernières, moins médiatisées que Louise Michel, connaissent une vitalité nouvelle dans les œuvres étudiées. Le Manifeste du Comité central de l'Union des femmes est cité dans *la Chose commune*, qui consacre tout un tableau à Elisabeth Dmitrieff<sup>33</sup>, louée par la Louise Michel de Baptiste Amann ; les deux spectacles retracent également le sort réservé à cette militante internationaliste à son retour en Russie : la déportation en Sibérie, aux côtés de son mari, joué par Moussa transfiguré dans *Des Territoires*. Dans *Barricade*, elle est représentée par le personnage de Polia, en lien comme elle avec Karl Marx et venue soutenir l'action des Parisiens. *La Chose commune* signale également l'action de Nathalie Le Mel qui, avec Elisabeth Dmitrieff, a créé l'Union des femmes pour la défense de Paris et le soin aux blessés. Toutes deux ont donné leur nom à des places en 2007 – le square Louise Michel ayant été inauguré en 2004. Ces dates pour le moins tardives indiquent combien les femmes, en dépit de leur activisme communard, peinent à entrer dans l'histoire officielle, tandis que les hommes, y compris les Versaillais, continuent d'être honorés sur les plaques des rues. La Compagnie Jolie Môme signale ainsi toute l'urgence à débaptiser les « avenues et places Thiers<sup>34</sup> », façon d'accomplir le projet de Louise Michel (évoqué dans *Cabaret Louise* et *La Chose commune*) : abattre Thiers et, par lui, la répression versaillaise<sup>35</sup>.

Victor Hugo, dans *L'Année terrible*, fait place à ces « femmes guerrières<sup>36</sup> », mais en donne une vision masculine d'épousées emplies d'angoisse face aux actions de leurs compagnons. Les Communardes ou « Pétroleuses<sup>37</sup> » sont décriées par les *Écrits contre la Commune*, notamment ceux de Catulle Mendès, Maxime Du Camp et Alexandre Dumas fils. Il est évident que les luttes contemporaines pour l'égalité des femmes, les mouvements de protestation envers les injustices et violences dont elles sont victimes, résonnent à travers les propos historiques tenus dans ces œuvres, qui font donc confiance aux publics pour prendre le contre-pied des mots prononcés. Annabelle, dans *Argument*, s'adresse elle aux « filles futures » qui seront « libres de leur vie<sup>38</sup> », tandis qu'elle aura dû subir la misogynie et la brutalité de son mari, Louis. La fiction, bien entendu, ne peut que rappeler les innombrables féminicides dont les médias égrènent les nombres mortifères et galopants. Le personnage de Louise Michel créé par Baptiste Amann doit affronter les critiques liées à ses actions militantes mais aussi à son genre et rétorque qu'une femme est toujours perçue comme « une connasse hystérique mal baisée<sup>39</sup> », du moment qu'elle tente de bouleverser l'ordre patriarcal.

Une grande partie des textes de *La Chose commune* sont dédiés aux femmes, à leurs droits, à leurs actions, à leur place dans la société, assumant par conséquent une lutte féministe, qui est de même revendiquée par le *Cabaret Louise*, tant par les actes de Louise Michel que par les propos contemporains du personnage de Simone ou l'insertion de la *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* d'Olympe de Gouges (5 septembre 1791). Régis Vlachos énonce la volonté de construire une œuvre qui puisse « subvertir le texte de théâtre<sup>40</sup> » ordinairement écrit par un homme et interroger la place spécifique des femmes dans l'art, rejoignant ainsi la brochure « Où sont les femmes ? », publiée par la SACD<sup>41</sup> et établissant la – très faible – présence des femmes dans les milieux culturels. Dans la *Barricade* érigée par la Compagnie Jolie Môme, elles sont omniprésentes, de la marchande de fleurs Henriette à l'étudiante polonaise internationaliste Polia, en passant par la patronne de café, Nénette et à Jeanneton, qui meurt en martyre. Par elles, l'accent est mis sur l'activisme féminin – et féministe – et sur les trajectoires de femmes en situation de lutte : lutte pour exister en temps que femme, qui se transforme en lutte pour les droits politiques et civiques et, par là même, pour l'humanité. Ces spectacles ne versent cependant pas dans un *pathos* larmoyant – même si la Troupe de l'Épée de Bois énonce le « surjeu » qui pourrait être reproché à ses comédiens et le « risque de tomber dans le pathos<sup>42</sup> » ; ils incarnent au contraire l'enthousiasme et la ferveur de la contestation, notamment symbolisés par l'omniprésence de la musique.

### « *La Révolution en chantant*<sup>43</sup> »

Depuis la Révolution française, les revendications du peuple ont trouvé un moyen d'expression privilégié avec les airs facilement repris et propagés. Ces « chansons qui font l'histoire<sup>44</sup> » ont souvent traversé les époques et perpétué ainsi le souvenir de l'événement auquel elles étaient liées. C'est le cas du *Temps des cerises*, initialement composée avant la Commune, mais devenue son hymne lors de la publication des œuvres de Jean-Baptiste Clément, en 1885, avec la dédicace à Louise Michel<sup>45</sup>. Toujours populaire, même si elle s'est vidée de son contenu politique pour une majorité du public, elle participe intimement de la mémoire vivante de la Commune et de cet esprit joyeusement subversif des barricades décrit par Louise Michel. Le *Cabaret Louise* la revisite, de même que *La Chose commune* et *Barricade*. Il faut dire que le *Temps des cerises*, en dépit de sa récurrente métaphore rouge, n'est pas aussi clairement associé à une lutte politique que l'est *l'Internationale*, autre chant communard<sup>46</sup>, dont les paroles sont affichées sur la scène du *Cabaret Louise* et qui clôt le spectacle *Barricade*, au délicat son d'une boîte à musique. Ces cerises rouges, intertextuelles, illustrent la *Gazette de la Troupe du Théâtre de l'Épée de Bois* pour les *Écrits contre la Commune*.

*Vive la Commune !* d'Eugène Chatelain plaquait déjà des paroles sur un air connu et sa reprise dans *Barricade* procède du même esprit d'immédiate complicité et familiarité avec les publics. N'est-ce pas le principe éprouvé de la dérision et du détournement auquel procèdent les chants de lutte et de manifestations<sup>47</sup> ? Instruments de lutte donc, les chansons imposent une pluridisciplinarité aux artistes comme au spectacle lui-même, auquel elles confèrent une dimension très inclusive, dans la mesure où les airs connus activent immédiatement les mémoires et produisent un sens autrement sensible que celui des dialogues. Peut-on y lire en outre une utilisation épique des intermèdes musicaux, à la manière des « songs » insérés par Brecht<sup>48</sup> dans ses œuvres ? Éclairages de l'action, éléments codifiés de théâtralité, ces épisodes chantés participent de la construction d'un esprit critique.

Toutefois, plusieurs spectacles présentent une création musicale originale, à commencer par *La Chose commune*, qui tisse les liens entre histoire communarde, jazz et slam, car « la Commune est une affaire de Résistance et de Révolution, comme le Jazz<sup>49</sup> ». Emmanuel Bex ajoute l'improvisation – de la composition jazzistique comme du mouvement communard – comme trait d'union. Partant des textes de chansons telles que *Le Temps des cerises*, *La Canaille* ou *La Semaine sanglante*, l'œuvre conserve les paroles et en propose une nouvelle version musicale – due à Emmanuel Bex – afin de mieux les rapprocher des publics contemporains, d'en signaler la pertinence actuelle. De même, les musiques d'Arvo Pärt (*Da Pacem domine*) et de Mansfield Tya (*Corpo Inferno*) émaillent *Des Territoires (d'une prison... l'autre)*, dont la création sonore est signée par Léon Blomme. Contemporaines, ces musiques reflètent l'intrigue familiale de la fratrie dans son pavillon, dans laquelle fait irruption Louise et, avec elle, la Commune. Dans cette perspective d'actualisation, le *Cabaret Louise* insère la célèbre chanson de Georges Moustaki *Sans la nommer*, reprend l'air du *Je te promets* de Johnny Halliday avec des paroles militantes et le morceau-phare du groupe Louise Attaque, *Toute cette histoire*, dont le prénom Louise construit le fil mémoriel et politique avec les Communards. Là encore, les refrains connus permettent d'entraîner la salle dans une communion musicale et de jouer sur les mémoires individuelles et collectives.

*Argument* est le seul spectacle du corpus dénué de musique, certainement parce que les mots y sont conçus dans une musicalité poétique qui se suffirait donc à elle-même. La *Gazette* éditée autour de *L'Accusée Louise Michel*, de même, conçoit « le texte comme une partition musicale<sup>50</sup> ». Dans *Barricade* figurent *Drapeau rouge*, *la Carmagnole*, *la Canaille*, le *Ça ira* ou le *Chant du départ*<sup>51</sup>, au son récurrent de l'accordéon. Cette omniprésence de la musique dans les spectacles considérés invite à interroger son rôle spécifique dans la transmission plus sensorielle qu'intellectuelle de l'histoire communarde. Le *Cabaret Louise*, ainsi, livre les événements historiques précis dans une atmosphère joyeuse et dynamique, celle du cabaret populaire ; la même vie débordante imprègne *Barricade*, dont les musiques exaltent une liesse des masses et permettent de créer un lien avec les publics, qui peut reprendre en chœur ces chansons qui font partie des références culturelles communes. Ce faisant, le souffle lyrique de la Commune est bien indiqué comme possible inspiration pour notre époque.

### ***L'utopie communarde vivante***

Au fond, la question centrale est bien celle du sens de cet événement historique pour les publics contemporains, de ce qu'il peut avoir à dire sur la scène aujourd'hui. Hormis *Argument* et *Des Territoires*, tous les spectacles assument, voire revendiquent, une dimension politique, dont l'emblème pourrait être l'anaphore « Résistez », qui ponctue le texte de *L'Année terrible* et semble enjoindre les générations suivantes à poursuivre la lutte. *Barricade* ne dit pas autre chose, en signalant « la pertinence et l'actualité de ces revendications<sup>52</sup> » communardes, dont l'émancipation féminine, l'éducation

gratuite, laïque et obligatoire, l'autogestion, le rejet des exclusions et des inégalités, la diminution du temps de travail, la réglementation du travail de nuit ou la réquisition des logements vides. Comment, en effet, ne pas être frappé par les échos que ces avancées sociales trouvent avec les combats contemporains pour l'emploi et le maintien du Code du Travail, pour une démocratie participative et inclusive, pour l'égalité femme/homme, pour la fin des discriminations ? Soit une société débarrassée de ses fléaux, une quête de l'utopie, au sens que lui donne Thomas More<sup>53</sup>.

Les personnages du *Cabaret Louise*, dans le va-et-vient entre événements historiques et histoire fictionnelle, affichent leur désir de « subversion poétique<sup>54</sup> » et citent la politique de François Hollande et Emmanuel Macron, la réforme des retraites, les Gilets jaunes, les grèves, les baisses de budgets dans les domaines de la santé et de l'éducation ou les exonérations consenties aux plus riches. Le nom même de la compagnie, Le Grand Soir, invite à une réception sociopolitique du spectacle, qui convoque également une AG étudiante en Mai 68 et l'action des Fralib<sup>55</sup>, dans une fresque transhistorique sur les événements sociaux marquants, comme autant de marches vers cette utopie. L'anachronisme est également au cœur de l'écriture de la trilogie *Des Territoires* – même si Baptiste Amann ne revendique pas de pratiquer un « théâtre politique » – dont les personnages dénoncent le capitalisme, la misère des quartiers et leur ghettoïsation. Vivant au « 53 impasse de la Commune », ils pourraient incarner la défaite sanglante du 27 mai 1871 comme un certain fatalisme des masses, symbolisée par Lahcen qui s'exclame que « la révolution » espérée par Louise [Michel] « c'est de la préhistoire », car « cette société ne produit plus de révolutionnaires » mais « fabrique que des pirates<sup>56</sup> », avant d'accuser Facebook et Wall Street. La remarque peut tout autant viser la marchandisation de l'information et la puissance capitaliste que la soumission blasée des peuples, plus intéressés par leur intérêt personnel que par de grands mouvements collectifs de progrès social.

Si les autres spectacles du corpus conservent un ancrage dans le temps historique, ils n'en génèrent pas moins un pont avec le temps contemporain des publics, par exemple souligné par la présence de Mike Ladd dans *La Chose commune*, qui slame en anglais sur une musique jazz. Plus encore, les notes d'intention de ces créations affirment le recours à l'histoire de la Commune comme outil et – surtout – comme moteur pour penser aujourd'hui, comme l'indispensable souffle utopique permettant de continuer une lutte qui semble encore désespérément actuelle. Ainsi, le dossier autour de *L'Année terrible* invite-t-il à une passerelle entre les communards déportés en Nouvelle-Calédonie et « ceux qui à cette heure sont sur les mers en quête du port de l'espoir<sup>57</sup> », comme celui des *Écrits contre la Commune*, qui relie l'internationalisme de 1871 à l'attachement des exilés pour l'histoire de leur pays d'accueil. À l'instar de Léo Frankel, élu de la Commune de Paris, comme du garibaldien Pietro, personnages historique et fictionnel de *Barricade*, l'internationalisme concret est désigné comme le dépassement des replis identitaires, qui font florès aujourd'hui.

Ces spectacles posent enfin la question de la responsabilité de l'artiste et de son engagement vis-à-vis de la société de son temps :

« Où sont aujourd'hui ceux qui hier chantaient avec nous les valeurs de la Révolution ? Ce salon d'écrivains bohèmes, tout juste bon à faire valoir leur génie, où est-il désormais ? Ils sont impardonnables ! Ils avaient des mots pour le dire... La famine... les rats, la puanteur, la mort déposée sur un visage d'enfant...<sup>58</sup> »

À cette accusation formulée par la Louise Michel mise en scène par Baptiste Amann, la Compagnie Jolie Môme, par ses spectacles d'intervention et sa présence dans les lieux de lutte sociale et politique, offre un contre-exemple. Dans *Barricade*, d'ailleurs, les citations de Zola, Théophile Gautier, Alexandre Dumas fils, ou Edmond de Goncourt – que l'on retrouve dans les *Écrits contre la Commune*

– démontrent combien des artistes peuvent se ranger dans le camp de la répression. À sa manière, Pascal Rambert se prononce, en décrivant l’opposition entre le progressisme d’Annabelle et le conservatisme de Louis, parce qu’il ressent « un moment déceptif, un retour à une forme de restauration<sup>59</sup> » ; le *Cabaret Louise*, la *Chose commune* et la trilogie *Trois Épées pour la Commune*, enfin, s’emparent de la mémoire communarde et invitent à renouer avec l’utopie jubilatoire de la Commune, ses espoirs, son « véritable sentiment de libération », son « réseau de solidarité accompli », sa « nature inventive<sup>60</sup> ».

### *Un passé présent*

Ainsi, les spectacles contemporains créés autour de la Commune disent-ils à la fois la nécessité d’intégrer pleinement cet épisode à notre histoire et à notre mémoire collective et l’urgence de retisser les liens distendus entre théâtre, population et pensée politique. Par la forme du cabaret, la Compagnie du Grand Soir attire les publics aux sons des chansons et au fil des histoires entrecroisées de la Commune et du couple déchiré ; une forme proche de *Barricade*, qui repose sur une même alternance de fictionnalisation des événements historiques et de chansons. La Troupe du Théâtre de l’Épée de Bois opte pour le « café-théâtre<sup>61</sup> », joué dans le hall d’accueil, intégrant le public dans son dispositif des *Écrits contre la Commune* ; puis pour la simplicité des « deux projecteurs » éclairant le jeu des acteurs avec « le principal souci [...] que l’on comprenne<sup>62</sup> », dans *Accusée Louise Michel* ; enfin pour « un salon » accueillant les « hôtes-spectateurs<sup>63</sup> », dans *L’Année terrible*. David Lescot, sur son site, évoque la recherche d’une « forme actuelle » qui mette « à égalité le texte et la musique », un « concert d’aujourd’hui qui ferait remonter jusqu’à nous le monde d’hier<sup>64</sup> ». Si ces œuvres s’inscrivent délibérément dans un discours politique, ce n’est pas le cas de celles que réalisent Pascal Rambert et Baptiste Amann. Leurs pièces, toutefois, engagent une réflexion sur la société qui est la nôtre : la rébellion d’Annabelle contre la domination patriarcale dans *Argument*, les doutes et les angoisses d’un huis clos confrontant pensée militante et survie individuelle dans *Des Territoires (d’une prison... l’autre)*.

Si le traitement artistique de la Commune a longtemps généré une réception uniquement idéologique<sup>65</sup>, les spectacles considérés en dressent un panorama plus complexe. Leur diversité même permet d’appréhender des modalités plurielles dans la façon de s’approprier l’événement historique. Les protagonistes de *Barricade*, par exemple, débattent et opposent des points de vue sur l’exécution des otages ou la nécessité de s’emparer des richesses de la Banque de France<sup>66</sup>. Reflets des appréhensions multiples de l’époque, ils laissent aussi les publics libres de construire leur propre position critique, de même que les *Trois Épées pour la Commune* et la *Chose commune*, par leurs matériaux historiques bruts, récités, joués, chantés, mais non commentés. Pascal Rambert évoque comme point de départ de son écriture les « une France étouffante [...] où des vies se fanent<sup>67</sup> », ainsi que l’atmosphère picturale des préraphaélites anglais, soit une dimension proprement esthétique et non politique.

Comment, enfin, peut-on interpréter cette présence de l’histoire communarde sur les scènes contemporaines ? Il semble que les raisons de lutter et les motifs d’oppression sont, au fond, les mêmes aujourd’hui, en dépit de la distance temporelle et de la différence de contexte social et politique. Loin de suggérer une imitation ou de proposer une commémoration historique, ces spectacles mettent en jeu des questionnements qui nous concernent et déploient, au travers de la chronologie, une gamme des possibles esthétiques et politiques. Ils utilisent le matériau historique pour révéler le présent, dans ses communes fractures et élans collectifs avec l’épopée communarde, qui proclamait, le 19 avril : « la fin du vieux monde gouvernemental et clérical, du militarisme et du fonctionnarisme, de l’exploitation, de l’agiotage, des monopoles, des privilèges<sup>68</sup> ». Saisissante est l’actualité de ces propos, ce qui explique



sans doute que ces spectacles répondent positivement à l'affirmation de Victor Hugo : la Commune, si elle a produit d'innombrables cadavres, demeure une utopie motrice en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> Victor Hugo, *La Voix de Guernesey*, in *Œuvres complètes. Actes et Paroles*, vol. 4, Paris, Hetzel, 1875, p. 117-127.

<sup>2</sup> Le spectacle, créé en 1999 au Théâtre de l'Épée de Bois, a été repris régulièrement par la compagnie, notamment depuis son installation à la Belle Étoile de Saint-Denis. Une reprise est prévue en 2020.

<sup>3</sup> Ce triptyque est joué de février à avril 2019, dans une mise en scène d'Antonio Diaz-Florian. *Les Écrits contre la Commune* ont été créés en 2009 et sont repris dans le cadre de ce triptyque.

<sup>4</sup> Spectacle créé en septembre 2018 au Festival au Sud du Nord-Cerny, avec la composition musicale d'Emmanuel Bex et dans une mise en scène et des textes de David Lescot.

<sup>5</sup> Spectacle de Régis Vlachos, créé au festival off d'Avignon 2019, joué au Théâtre Le Funambule en novembre-décembre 2019. Nous remercions tout particulièrement Régis Vlachos, de la Compagnie du Grand Soir, Antonio Diaz-Florian, du Théâtre de l'Épée de Bois et Loïc, de la Compagnie Jolie Môme, pour les échanges qu'ils ont eus avec nous et les matériaux fournis autour de leurs spectacles.

<sup>6</sup> Spectacle créé au CDN Orléans/Centre-Val de Loire en janvier 2016, dans un texte et une mise en scène de Pascal Rambert.

<sup>7</sup> Pièce écrite et mise en scène par Baptiste Amann, créée à Théâtre Ouvert, en septembre 2017. Elle constitue le second volet d'une trilogie débutant par *Des Territoires (Nous sifflerons la Marseillaise)* et de *Des Territoires (Et tout sera pardonné)*.

<sup>8</sup> Éric Fournier, *La Commune n'est pas morte. Les usages politiques du passé de 1871 à nos jours*, Montreuil, Éditions Libertalia, 2013.

<sup>9</sup> « Tout théâtre qui soutient, manifeste, entretient un souci, une inclinaison, un projet politiques ». Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2019, p. 9. Cette définition large proposée par Olivier Neveux correspond à la diversité des propositions spectaculaires ici étudiées, dont une majorité ne se réclame en aucun cas du théâtre « politique ».

<sup>10</sup> Béatrice Picon-Vallin, « Le théâtre face à un monde en mutation : à propos des théâtres dits "documentaires" », in Erica Magris, Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième Époque, 2019, p. 15.

<sup>11</sup> Voir à ce sujet l'article de Pierre Guibbert, « Le mythe de la Commune dans les manuels de la première histoire », *Tréma*, n° 1, 1992, p. 3-16.

<sup>12</sup> Le premier procès a lieu dans le cadre du conseil de guerre de Versailles, qui la condamne à la déportation en Nouvelle-Calédonie ; le second, en 1883, lui est intenté après une manifestation de chômeurs qu'elle a soutenue et qui lui vaut six ans de réclusion. Voir Pierre Durand, *Louise Michel, la passion*, Pantin, Le Temps des Cerises, 2005. Les *Mémoires* de Louise Michel sont publiés en 1886 par F. Roy.

<sup>13</sup> Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Paris, La Découverte, 2010 [1970].

<sup>14</sup> Victor Hugo, *L'Année terrible*, Paris, Michel Lévy frères, 1872.

<sup>15</sup> L'éditorial du *Cri du peuple* du 26 mars 1871, de Jules Vallès ; la *Ballade en l'honneur de Louise Michel*, composée par Verlaine (1887) ; le *Chant de guerre parisien*, écrit par Rimbaud (15 mai 1871).

<sup>16</sup> Pour *Barricade*, la base est constituée du *Printemps 71*, d'Adamov, mais aussi de *La Commune de Paris*, de Jules Vallès ou des *Jours de la Commune*, de Brecht, entre autres sources. Pour le *Cabaret Louise*, les principaux matériaux sont les poèmes de Rimbaud, les procès de Louise Michel, les écrits de Marx sur la Commune et les conférences de l'historien Henri Guillemin.

<sup>17</sup> « Le document n'est pas innocent. Il résulte d'un montage conscient ou inconscient de l'histoire, de l'époque, de la société qui l'a produit, mais aussi des époques successives pendant lesquelles il a continué à être manipulé ». Jacques Le Goff, « Document/Monument », in Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *op. cit.*, p. 57-60.

<sup>18</sup> L'expression est forgée par David Lescot, « Un théâtre presque documentaire », cité par Barbara Métails-Chastanier, « Ceci n'est pas une fiction », in Alison James et Christophe Reig (dir.), *Frontières de la non-fiction*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2014, p. 129-140. Il s'agit d'un théâtre documentaire « impur » vis-à-vis des principes édictés par Peter Weiss, qui traduit un travail de documentation pour la création, sans exhiber les documents comme preuves ou témoignages.

<sup>19</sup> Les incendies se multiplient notamment durant la Semaine sanglante, les 23 et 24 mai 1871 et touchent le palais des Tuileries, le Conseil d'État, l'Hôtel de Ville, le Palais de Justice ou encore la Cour des comptes. La colonne Vendôme, présentée par le peintre Courbet, dès 1870, comme un néfaste symbole impérial, est démolie par

décision de la Commune, le 8 mai 1871. Voir Jacques Rougerie, *Paris insurgé. La Commune de 1871*, Paris, Gallimard, 2009.

<sup>20</sup> Gravée des noms d'Ernest Renan, Théophile Gautier ou Edmond de Goncourt, la médaille décernée à Brébant par ses clients est conservée au Musée Carnavalet. Le Jardin des Plantes et le Jardin d'Acclimatation, en décembre 1870, durant le siège de Paris par les Prussiens, ont vendu des animaux sauvages. Voir André Gill, *Correspondance et mémoires d'un caricaturiste*, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 67.

<sup>21</sup> « Ce terme [...] désigne les phénomènes de recreation, de reconstitution, de reprise et d'autres formes de réactivation vivante d'œuvres performatives du passé, d'événements historiques ou de phénomènes culturels ». Anne Bénichou, « Le *reenactment* ou le répertoire en régime intermédial », *Intermédialités*, n° 28-29, automne 2016-printemps 2017, <https://id.erudit.org/iderudit/1041075ar>, consulté le 21 janvier 2020.

<sup>22</sup> « *L'Accusée Louise Michel* », *La Gazette de la Troupe du Théâtre de l'Épée de Bois*, décembre 2018.

<sup>23</sup> Voir Jean-Yves Calvez, « Peut-on se passer de "sens de l'Histoire" ? », *Études*, tome 396, 2002/1, p. 17-28.

<sup>24</sup> Le nombre de Communards exécuté sommairement par les Versaillais, en particulier lors de la Semaine sanglante, est sujet à de très importantes variations, selon le camp idéologique auquel appartient l'historien : 6500 pour Maxime du Camp, 30 000 pour Camille Pelletan, 20 000 pour Lissagaray. Voir Pierre Milza, « *L'Année terrible* ». *La Commune, mars-juin 1871*, Paris, Perrin, 2009.

<sup>25</sup> *Barricade*, note d'intention, dossier pédagogique de la Compagnie Jolie Môme, <https://cie-joliemome.org/IMG/pdf/BarricadePdagogiqueA5.pdf>, consulté le 3 janvier 2020. Sur les rapports de l'art avec la mémoire collective, consulter Carola Hähnel-Mesnard, Marie Lénard-Yeterian, Cristina Marinas (dir.), *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Paris, Ellipses, 2008.

<sup>26</sup> Patrick Bloche, président de la commission des Affaires culturelles, a lancé l'écriture de cette résolution, appuyée par Jean-Marie Le Guen, secrétaire d'État aux relations avec le Parlement. Plusieurs députés ont toutefois dénoncé une instrumentalisation de l'histoire et une nécessité de laisser les historiens faire leur travail, tandis que d'autres évoquaient un devoir de mémoire.

<sup>27</sup> Voir Gérald Dittmar, *Histoire des femmes dans la Commune de Paris*, Ouistreham, éditions Dittmar, 2003.

<sup>28</sup> Victor Hugo, « *Viro major* », *Toute la lyre*, manuscrit autographe conservé à la BnF, Manuscrits, NAF 24772, fol. 75.

<sup>29</sup> Sidonie Verhaeghe, *De la Commune de Paris au Panthéon (1871-2023) ; célébrité, postérité et mémoires de Louise Michel*, thèse de doctorat en science politique, soutenue à l'Université de Lille II, sous la direction de Michel Hastings, le 1<sup>er</sup> décembre 2016, p. 11.

<sup>30</sup> Régis Vlachos, entretien du 10 janvier 2020.

<sup>31</sup> « *L'Accusée Louise Michel* », *op. cit.*

<sup>32</sup> Le terme, en dépit de son ancienneté, a été remis à l'honneur grâce aux travaux initiés par l'association H/F et ceux d'Aurore Evain, autour des autrices de l'Ancien Régime. À partir de 2015, des événements autour des créations artistiques féminines et actes de personnalités féminines historiques sont proposés, dans le cadre des journées du matrimoine.

<sup>33</sup> L'Union des femmes pour la défense de Paris et le soin aux blessés est fondée le 11 avril 1871 par Elisabeth Dmitrieff et Nathalie Le Mel. La première, membre de la section russe de l'Association Internationale des Travailleurs, est envoyée par Karl Marx à Paris et s'implique dans le Comité central de la Commune. Nathalie Le Mel, ouvrière, membre de l'Internationale, s'engage dans la Commune et se bat sur les barricades. Voir Marisa Linton et Christine Hivet, « Les femmes et la Commune de Paris de 1871 », *Revue historique*, t. 298, juillet-septembre 1997, p. 23-47.

<sup>34</sup> *Barricade*, dossier pédagogique de la Compagnie Jolie Môme, *op. cit.*

<sup>35</sup> Au début de l'insurrection communarde, Louise Michel fait partie de ceux qui estiment nécessaire la poursuite des membres du gouvernement à Versailles et elle se porte volontaire pour tuer Adolphe Thiers. Voir Pierre Durand, *ouvr. cité*.

<sup>36</sup> Victor Hugo, *L'Année terrible*, Paris, Michel Lévy frères, 1872.

<sup>37</sup> Le terme désigne « des femmes mettant le feu par le moyen du pétrole ». Dominique Lageorgette, « La ou les pétroleuses ? Du politique au sexuel, et retour », in Natacha Chetcuti, Luca Grego (dir.), *La Face cachée du genre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Sciences du langage », 2012, p. 40.

<sup>38</sup> Pascal Rambert, *Argument*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 67.

<sup>39</sup> Baptiste Amann, *Des Territoires (d'une prison... l'autre)*, Paris, Théâtre Ouvert, 2017, p. 80.

<sup>40</sup> Régis Vlachos, entretien téléphonique du 10 janvier 2020.

<sup>41</sup> SACD, « Où sont les femmes ? Toujours pas là ! Bilan 2012-2017 », <https://m.centre-hubertine-auclert.fr/sites/default/files/fichiers/ousontlesfemmes2016-2.pdf>, consulté le 21 janvier 2020.

<sup>42</sup> « *Accusée Louise Michel* », *La Gazette de la Troupe de l'Épée de Bois*, *op. cit.*

<sup>43</sup> Il s'agit du titre de l'ouvrage publié par Patricia Latour, *La Révolution en chantant*, Montreuil, Le Temps des Cerises éditeurs, 2013. Il groupe des chansons, depuis la Révolution française jusqu'aux années 1950, dans divers pays, analysant leur rôle spécifique dans la contestation.

- <sup>44</sup> L'expression fait évidemment référence au titre de l'émission de Bertrand Dicale sur France Info, chroniques regroupées dans son ouvrage éponyme, *Ces Chansons qui font l'histoire*, Paris, Textuel, 2010.
- <sup>45</sup> Jean-Baptiste Clément, *Chansons choisies*, Montaignut-en-Combrailles, Ressouvenances, 1984 [1885].
- <sup>46</sup> Eugène Pottier, membre de la Commune pour le 2<sup>e</sup> arrondissement de Paris, s'exile pour échapper à la répression et compose *L'Internationale*, qui ne fut mise en musique par Pierre Degeyter qu'en 1888. Voir Marc Ferro, *L'Internationale. Histoire d'un chant de Pottier et Degeyter*, Paris, Noésis, coll. « L'Œuvre », 1996.
- <sup>47</sup> Voir à ce sujet l'article de Serge Collet, « La manifestation de rue comme production culturelle militante », *Ethnologie française*, nouvelle série, t. 12, n° 2, avril-juin 1982, p. 167-176.
- <sup>48</sup> Voir à ce sujet l'article de Joseph Kölbl, « Bertolt Brecht en quête d'une musique épique », *Germanica*, n° 36, 2005, p. 81-99.
- <sup>49</sup> David Lescot, « La Chose commune », Compagnie du Kaïros, <http://davidlescot.com/portfolio/la-chose-commune/>, consulté le 20 janvier 2020.
- <sup>50</sup> « Accusée Louise Michel », *La Gazette de la Troupe du Théâtre de l'Épée de Bois*, op. cit.
- <sup>51</sup> *Drapeau rouge* est une chanson écrite par le communard Paul Brousse (1877) ; *La Carmagnole* (1792) et le *Ça ira* (1790), chants emblématiques de la Révolution française, ont été repris durant la Commune, de même que *le Chant du départ*, de Méhul et Chénier (1794). Voir Robert Brécy, *La Chanson de la Commune. Chansons et poèmes inspirés par la Commune de 1871*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1991.
- <sup>52</sup> Dossier pédagogique de *Barricade*, Compagnie Jolie Môme, <https://cie-joliemome.org/IMG/pdf/BarricadePedagogiqueA5.pdf>, consulté le 11 janvier 2020.
- <sup>53</sup> Thomas More, *L'Utopie ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, Paris, Garnier-Flammarion, 1993 [1516].
- <sup>54</sup> Le terme est forgé par Enzo Cormann, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012. Il intrique la poétisation de la politique et la politisation de la poésie.
- <sup>55</sup> Les ouvriers apprenant, en 2010, que leur usine devait être délocalisée en Pologne, ont occupé leur lieu de travail et engagé une bataille judiciaire contre Unilever, pendant plus de trois ans. En 2014, ils créent une SCOP – société coopérative et participative – et conservent ainsi leur emploi. Ils sont devenus les emblèmes de la résistance face à la mondialisation et ses logiques de rentabilité déconnectées des réalités humaines.
- <sup>56</sup> Baptiste Amann, *Des Territoires (d'une prison... l'autre)*, op. cit., p. 78.
- <sup>57</sup> « L'Année terrible », *La Gazette de la Troupe du Théâtre de l'Épée de Bois*, octobre 2018.
- <sup>58</sup> Baptiste Amann, *Des Territoires (d'une prison... l'autre)*, op. cit., p. 107.
- <sup>59</sup> Pascal Rambert, propos recueillis par Marie-Christine Vernay pour le T2G-Théâtre de Gennevilliers, 2014, <https://structureproduction.com/structure/wp-content/uploads/2017/04/Dossier-Argument-Pascal-Rambert-FR.pdf>, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2019.
- <sup>60</sup> Kristin Ross, interrogée par Olivier Neveux, « L'événement en histoire : la Commune, mai 68 », *Actuel Marx*, n° 59, 2016/1, p. 204. Kristin Ross a publié *L'Imaginaire de la Commune*, Paris, La Fabrique, 2015.
- <sup>61</sup> « Les Écrits contre la Commune », *La Gazette de la Troupe du Théâtre de l'Épée de Bois*, op. cit.
- <sup>62</sup> « Accusée Louise Michel », *La Gazette de la Troupe du Théâtre de l'Épée de Bois*, op. cit.
- <sup>63</sup> « L'Année terrible », *La Gazette de la Troupe du Théâtre de l'Épée de Bois*, op. cit.
- <sup>64</sup> David Lescot, op. cit.
- <sup>65</sup> On peut penser entre autres au *Rendez-vous du 18 mars 1871*, de l'Association des Amis et Amies de la Commune de Paris (janvier 2019), au *Printemps 71*, d'Adamov (1960), aux *Jours de la Commune*, de Brecht (1949) ou au *Printemps de la Sociale*, d'André Fontaine (1974).
- <sup>66</sup> Le 5 avril 1871, la Commune promulgue un décret stipulant que tout complice avec le gouvernement versaillais sera l'otage du peuple de Paris et que toute exécution d'un Communard sera suivie d'une triple exécution de Versaillais. Le 24 mai 1871, 6 otages sont ainsi exécutés, dont des religieux. La Banque de France fournit l'accès au compte de Paris à la Commune, tout en déplaçant de l'argent à Versailles. Louise Michel défend l'idée d'une appropriation par la Commune des fonds de la Banque de France, qui appartient au peuple. Voir Éric Cavaterra, *La Banque de France et la Commune de Paris (1871)*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- <sup>67</sup> Pascal Rambert, op. cit.
- <sup>68</sup> Conseil de la Commune, « Déclaration au peuple français », 19 avril 1871, citée par Pierre Milza, op. cit., p. 125.