



Introduction

L'insurrection qui (re)vient : quand le théâtre s'empare de la révolution

Les historiens ne font pas autre chose que les artistes. Ils parlent
de la vie et de la mort des hommes.

René Allio, 27 juillet 1976, publié dans Arlette Farge, *Carnets*, Paris,
Lieu Commun éditions, 1991.

La considération de René Allio placée en exergue mettant en parallèle historiographie et création est aisément transposable au spectacle vivant, où elle prend même une dimension paradigmatique : elle nous met sur la voie d'une transmission par le geste, la parole ou le mouvement d'un ferment historique qui ne peut être réduit à sa fonction mémorielle ou commémorative. Elle suggère en outre un curieux écho (est-ce fortuit ?) avec *Le Masque de Robespierre* de Gilles Aillaud où le peintre David est chargé d'immortaliser l'Incorruptible, situation dramatique qui prend des allures métathéâtrales :

Maintenant c'est terminé. Le masque est celui d'un vivant, et non, comme il arrive le plus fréquemment, celui d'un mort. Qu'est-ce qui peut mieux achever la vie d'un homme que son effigie en pleine possession de soi ? Un grand pas vers la fin a été franchi. Or le temps est venu pour moi de disparaître et de descendre enfin au sein de la terre... Pas avant d'avoir ajouté quelque chose d'essentiel : Faire de l'homme un citoyen, c'est faire un citoyen universel car, au-dessus de l'amour de la patrie, il y a l'amour de l'humanité.¹

1. Gilles AILLAUD, *Le Masque de Robespierre*, Paris, Christian Bourgeois, 1996, sc. 9, p. 67.

Alors que certains économistes, à l'instar de Thomas Piketty, diagnostiquent un accroissement sans précédent des inégalités de répartition des richesses depuis un siècle, signe d'un retour en force des « privilèges »², certains sociologues et politologues prophétisent un « seuil d'intolérance » dans la perception de ces inégalités : considérée comme le « principe de la schizophrénie contemporaine », source du « paradoxe de Bossuet », « cette situation dans laquelle les hommes déplorent en général ce à quoi ils consentent en particulier »³ autorise certains philosophes à préconiser de « renverser l'insoutenable ». Un tel retournement pourrait s'opérer au moyen d'une « politique des gestes », dans laquelle le théâtre, mais également la danse ou la performance tiennent une place de premier plan :

Afin d'intervenir efficacement dans l'agencement des pressions et des pulsions, qui tantôt nous écrasent, tantôt nous libèrent, il convient d'inventer une politique des gestes qui relève tout à la fois du jeu théâtral, de la fiction narrative, du phrasé musical, de la nuance littéraire, du tracé chorégraphique et du style esthétique. Ces gestes agissent par leur capacité à investir les canaux médiatiques, à captiver l'attention, à entraîner l'admiration, la crainte ou l'horreur, à susciter l'imitation ou la résistance, à réorienter ou à court-circuiter la circulation des flux de désirs et de croyances qui animent nos existences quotidiennes.⁴

À cette exaspération sociale et économique, appuyée par la mobilisation politique, répond une injonction *historiographique* qui, désormais, ne connaît plus de frontières. De l'aveu même d'historiens spécialistes de la période, loin des amalgames et des anachronismes, « de Tunis au Caire, de Tripoli à Sana's, la Révolution fait retour dans l'histoire mondiale », et « la/les révolution(s) frappent à nos portes » exerçant soudain une « force de suggestion que l'on ne peut ignorer ». Dès lors, il semble que l'expert soit confronté à une responsabilité nouvelle face aux « Cassandres médiatiques qui s'obstinent encore à ne voir dans la Révolution qu'un objet mort ». Il est tout sauf fortuit qu'elle s'exprime en termes théâtraux : « Face au débat public que ces événements ont inspiré, les historiens de la Révolution ne peuvent rester de simples spectateurs ou se contenter d'une position de commentateurs. [...] Il s'agit de répondre à un profond besoin d'un public soucieux et désireux de comprendre son histoire »⁵.

2. Thomas PIKETTY, *Le Capital au XXI^e siècle*, Paris, Seuil, 2013.

3. Pierre ROSANVALLON, *La société des égaux*, Paris, Seuil, 2011, p. 17, « Le consentement à l'inégalité ».

4. Yves CITTON, *Renverser l'insoutenable*, Paris, Seuil, 2012, p. 14 ; du même auteur, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2013.

5. Jean-Luc CHAPPEY, Bernard GAINOT, Guillaume MAZEAU, Frédéric RÉGENT, Pierre SERNA, *Pourquoi faire la Révolution*, Paris, Agone, 2012, « La Révolution comme politique des égaux », *resp.* p. 9-11.

Or, qui mieux que le théâtre s'avère à même de rendre sensible le fait que « la Révolution n'est pourtant pas lettre morte », évitant, en la regardant « bien en face », qu'elle devienne un « objet froid », afin qu'elle demeure un « laboratoire du politique »⁶, à la faveur de la renégociation incessante du pacte républicain. Interpellé par la rémanence de processus révolutionnaires dans le monde, le spécialiste est conforté dans l'expérimentation de formes nouvelles de rapport à l'Histoire, plus impliquées, plus immersives, voire émergives, dont le théâtre offre une forme privilégiée de médiation.

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstitution toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. [...] Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensibles à tous les transferts, écrans, censure et projections.⁷

À l'incomplétude de l'Histoire répondrait une forme de métabolisation de la mémoire en acte dont le théâtre est susceptible d'être un vecteur privilégié. Il est alors stimulé à la fois par la réactivation d'un idéal d'insurrection populaire parmi les intellectuels engagés, à la faveur de l'embrassement des printemps arabes, et par l'offensive réactionnaire de toutes obédiences qui d'ailleurs prend souvent l'art pour cible privilégiée. Les premiers se réjouissent de cet « écho du 1789 français » signifiant l'« ébranlement des anciens régimes »⁸ et cherchent à tirer les « leçons » de l'Histoire au regard de ces événements inattendus⁹. Les seconds, qui ne sont pas étrangers au monde du spectacle¹⁰, remettent au cœur de l'espace public un « mythe national » décidément revivifié¹¹, en dépit

6. *Ibid.*, p. 15.

7. Pierre NORA, « Entre Mémoire et Histoire : la problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire* (1984-1992), Paris, Gallimard, « Quarto », vol. I, p. 24-25.

8. Benjamin STORA et Edwy PLENEL, *Le 89 arabe. Réflexions sur les révolutions en cours*, Paris, Stock, « Un ordre d'idées », 2014.

9. Edgar MORIN, « Nuages sur le printemps arabe », *Le Monde*, 26/04/2011.

10. Ainsi du comédien Lorant Deutsch avec *Le Métronome*, dont William Blanc, Aurore Chéry et Christophe Naudin déconstruisent le discours dans *Les Historiens de garde. De Lorant Deutsch à Patrick Buisson, la résurgence du roman national*, Paris, Éditions Inculte, 2013, et notamment l'association entre révolution et terrorisme sanglant, caution d'une apologie teintée de nostalgie de la monarchie.

11. Suzanne CITRON, *Le Mythe national. L'histoire de France revisitée* (1991), Paris, Éditions de l'Atelier, 2008.

de mises en garde d'historiens préconisant l'« histoire globale » comme rempart contre l'étroit « récit national »¹² : ils visent la défense fantasmagorique d'un prétendu « peuple *old school* »¹³.

L'art, et tout particulièrement le théâtre, ne peuvent sortir indemnes d'une telle configuration idéologique. Après des années de fascination-répulsion morbide pour la violence révolutionnaire de la Terreur, alimentée par l'idéologie conservatrice des années 1990, fustigeant les « Lumières radicales » et dénonçant inlassablement la responsabilité supposée de la Révolution française dans la montée des totalitarismes contemporains, puis par la propagande anti-terroriste et anti-extrémiste des années 2000, plaçant dans l'ère du soupçon les mouvements contestataires à grand renfort d'amalgames historiques et de raccourcis anachroniques, il apparaît qu'une nouvelle séquence théâtrale voit le jour. Elle est marquée par un certain déport par rapport aux enjeux esthético-idéologiques des excès de la Terreur¹⁴ et se caractérise par un intérêt renouvelé pour les fondements de la République. Elle procède par extrapolation et dilution du référent à la Révolution française vers celui des révolutions dans leur ensemble, et par une déconstruction du « roman national » vers l'histoire globale. Elle est marquée par la rémanence du principe actif d'un théâtre partisan, qui, à défaut d'être militant, tout en déniait généralement la portée politique de son geste artistique, remet au goût du jour un imaginaire de la mobilisation et pointe la question du droit à l'insurrection populaire à travers de nouveaux dispositifs artistiques. Le théâtre, en tant que ferment insurrectionnel, est alors investi d'une fonction d'interrogation collective sur la capacité de résignation des peuples et, le cas échéant, les ressorts de l'action.

MÉTABOLISER L'HISTOIRE

Après une éclipse relative, la Révolution fait donc aujourd'hui retour au sein de l'espace public, qu'il s'agisse de féconder des démarches artistiques, d'orienter des discours politiques ou d'inspirer une culture populaire du divertissement prompt à se saisir de stéréotypes de la fonction signalétique du référent historique. Le théâtre tient une place particulière au sein de cette configuration, en reprenant à son compte une mémoire vivante des événements. Il est en effet tout sauf fortuit

12. Serge GRUZINSKI, *L'Histoire, pour quoi faire ?* Paris, Fayard, 2015 ; « Les empires », conférence du 9 octobre 2015, 18^e rendez-vous de l'Histoire de Blois.

13. Michel ONFRAY, *Le Figaro*, 10/09/2015 : « Ce peuple *old school* se voit marginalisé alors que les marges deviennent le souci français prioritaire ». Voir aussi *Libération*, 15/09/2015 : « Nos réponses à Michel Onfray »

14. Martial POIRSON (dir.), *La Terreur en scène, Études Théâtrales* n°59, Louvain-la-Neuve, Printemps 2014. Voir aussi, dans une perspective plus large, Florence THÉRON (dir.), *La violence du quotidien*, L'Entretemps, 2015.

que des hommes et femmes de théâtre puisent chez les historiens et historiennes de la période une source féconde de création, à l'instar de Marcel Bozonnet consultant *L'Histoire d'un trésor perdu* (2013) coordonnée par Sophie Wahnich ; ou de Joël Pommerat lisant *Une Histoire de la Révolution* (2012) d'Éric Hazan pour retrouver une « histoire à deux voix » : non seulement celle des assemblées et de leurs représentants, mais encore celle du peuple, des anonymes, des femmes ou des paysans, tantôt harmonieuses, tantôt discordantes...

Réciproquement, des historiennes et historiens engagés dans la bataille historiographique sur l'héritage révolutionnaire s'investissent dans des spectacles prenant pour source d'inspiration certains faits saillants de la période : ainsi de Guillaume Mazeau – co-auteur de *Pour quoi faire la Révolution* (2012), et dont on connaît l'intérêt pour la portée politique des usages de l'Histoire et les positions contre « les impostures de l'Histoire » – collabore activement à la constitution de *Ça Ira (1) : Mort de Louis* conçu par la Compagnie Louis Brouillard et Joël Pommerat et créé au Théâtre des Amandiers de Nanterre en novembre 2015 ; mais également de Sophie Wahnich, conseillère artistique de la compagnie Les Comédiens Voyageurs et de la création collective conçue par Valérie Dréville, Marcel Bozonnet et Richard Dubelski avec *Soulèvement(s)*, créé à la Maison des Métallo(s) en octobre 2015.

L'engouement pour le théâtre est tout sauf fortuit dans le cas de Sophie Wahnich, dont le parcours nous éclaire sur les affinités électives entre histoire et théâtre. Essayiste soucieuse du devenir des processus de transmission du « trésor perdu » de la Révolution française, notamment de « l'insistance d'une référence émancipatrice »¹⁵, l'historienne préconise, à travers un « plaidoyer pour une histoire sensible », de « faire éprouver l'histoire et pas seulement de la prouver », afin de prendre la pleine « conscience historique » de son rapport à notre contemporain : « Une histoire sensible serait ainsi une manière de prendre au sérieux les émotions qui habitent l'histoire, celle que l'on écrit et celle que l'on vit, l'histoire que nous convoquons au plus intime »¹⁶. Elle est en outre l'autrice du livret d'*Allegorie forever*, mis en scène au centre culturel d'Ambronay en 2009 avec des classes de primaire et de collège. Cet « opéra contemporain » adopte sciemment la forme du conte de tradition orale afin de faire entendre aux enfants assemblés en Chœur leur histoire, par le truchement d'une figure allégorique qu'ils appellent la « fée bleue » ; celle-ci a le pouvoir de convoquer les grands personnages historiques (Marat, le Roi,

15. Sophie WAHNICH, *Histoire d'un trésor perdu. Transmettre la Révolution française*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2013, p. 29 et suivantes.

16. Sophie WAHNICH, *Les Émotions, la Révolution française et le présent. Exercices pratiques de conscience historique*, Paris, Éditions du CNRS, 2009, p. 11.

La Fayette, Pétion) ou allégoriques (La Dame de *, La Citoyenne, un Député, un Citoyen) sur d'immenses cartes à jouer. Alternant récit allégorique, intermèdes chorégraphiques, « *comme dans une tragédie lyrique* », berceuses et discours d'adresse au spectateur au sein d'un théâtre épique (« *l'allégorie commente parfois la situation ; on ne sait pas à qui elle s'adresse* »), le spectacle déjoue l'emblématique associée à la période en déconstruisant ses effigies, par le retour du refoulé corporel au sein de l'allégorie : les personnages, qui jouent au jeu de l'oie, « sont comme les habillés d'un jeu de cartes. Ils dénoncent tout en jouant la règle du jeu et son sens moral ». Ainsi, « *la révolution s'opéra. Vocalises puis hurlements* ». Façon de « faire de la politique en mouvement »¹⁷. Le théâtre participe donc, dans un tel dispositif, de « pratiques sociales d'appropriation de gestes, de manières d'être au monde social et d'apprentissages de vertus publiques en situation » ; il évolue au sein d'un « espace public de réciprocité », selon le terme de Billaud-Varenne ; il prend ainsi valeur de paradigme pour une salubre politique des gestes capable de contrebalancer la fossilisation d'un « monument édulcoré »¹⁸ érigé par l'historiographie faisant autorité dans les instances et institutions de transmission patrimoniale.

C'est précisément avec cette métabolisation de l'Histoire ainsi incorporée par le performeur que propose de renouer *Soulèvement(s)*, comme l'exprime la dramaturge du spectacle Judith Ertel : « Nous voulons sentir ce que le peuple ressent quand il se soulève. [...] Nous voulons voir ce que ces corps inquiets, effrayés, engagés, combattants portent quand le peuple se soulève »¹⁹.

Qui eut cru qu'après la fossilisation commémorative du Bicentenaire en 1989²⁰, le principe actif de la Révolution, et à travers elle de toutes les révolutions et insurrections populaires passées et à venir, ferait un tel retour sur la scène à la fois politique et artistique ? Qui eut cru que la scène assumerait ainsi une fonction, non plus de mise en garde et d'avertissement face aux risques de débordement populaires, mais d'alerte et d'exhortation à l'action ? Qui eut cru qu'à l'effet de sidération face à l'esthétisation de la Terreur d'une époque fascinée par la douleur²¹ succéderait l'ouverture d'un espace scénique délibératif de constitution d'une assemblée populaire dont la communauté théâtrale ne serait que l'amorce²² ?

17. Manuscrit de la pièce, didascalies, *resp.* p. 4, 5, 9 et 37-38.

18. Sophie WAHNICH (dir.), *Histoire d'un trésor perdu*, *op. cit.* p. 10.

19. Dossier pédagogique du spectacle.

20. Martial POIRSON, « Voies théâtrales pour le Bicentenaire : Rejouer ou déjouer le patrimoine révolutionnaire ? », in *La Révolution française et le monde d'aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 229-270.

21. Antoine de BAECQUE, *En d'atroces souffrances*, Paris, Alma, 2015.

22. Le projet porté par l'historien des idées Laurent Loty autour de l'invention d'un

ORIGNER LE PROCESSUS RÉVOLUTIONNAIRE

L'enjeu de nombreux spectacles s'emparant de la question de la révolution est aujourd'hui de mettre en exergue l'origine du processus révolutionnaire, considéré comme matrice de l'imaginaire culturel et ferment de la conscience politique. Elle est ainsi assujettie à un double processus de déterritorialisation et de décontextualisation.

Comme par une sorte de réplique au séisme qui secoue le monde arabe, un ensemble d'initiatives artistiques porte notamment à nouvel examen la place du théâtre dans le processus des printemps arabes²³. *Zawaya*, (angles), créé au Tarmac à Paris en 2015 par le metteur en scène égyptien Hassan El Geretly, qui s'était déjà emparé des *Fables* de La Fontaine, en particulier « Le Loup et le Chien », pour évoquer la servitude et l'aliénation du peuple égyptien, interroge au moyen de cinq « témoignages d'une révolution », monologues efficaces portés par des artistes maîtrisant l'art des conteurs, l'histoire de la révolution égyptienne à partir de l'évocation des événements de la place Tahrir au Caire en 2011. Le metteur en scène a pour ambition de proposer une conception alternative à celle des médias populaires, persuadé qu'« il faut continuer à dire l'Histoire », dont les martyrs « vont continuer à hanter l'avenir ». C'est donc une vision à la fois réitérative et alternative du processus révolutionnaire que défend Hassan El Geretly, loin de « la mode d'être exotique » :

Je pense qu'il faut continuer à raconter sa propre histoire au milieu de tout cela. Et comme le monde tourne, nos histoires reviendront. [...] Il faut continuer à raconter notre histoire et lier notre histoire à toutes les autres histoires importantes dans le monde, loin de ce qu'ont fait les médias.²⁴

La révolution est également confrontée, au théâtre, à une forme d'actualisation visant à en mettre en exergue la dimension processuelle. Christian Schiaretti, rendant hommage à sa rencontre en 1974 avec les acteurs du Théâtre national d'Alger et en particulier Kateb Yacine, se demande ainsi en mars 2008 : « Le théâtre est-il révolutionnaire ? » :

Je pense que si le théâtre est révolutionnaire, c'est dans son archaïsme. Il rappelle toujours la nécessité de ce qu'il est profondément. Et il reste aussi un lieu de non-droit, celui de Dionysos qui est une figure révolutionnaire au sens le plus profond

dispositif théâtralé destiné à mettre en espace, en voix et en acte une assemblée nationale constituante, est emblématique de cette tentative.

23. Voir Gérard ASTOR, Adel HABBASSI, *Pour un printemps du théâtre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études théâtrales », 2012.

24. Siegfried FORSTER, « *Zawaya*, le théâtre égyptien casse l'hégémonie de l'histoire », *RFI*, 27/03/2015.

du terme. Il échappe toujours aux définitions d'une société quelle qu'elle soit, y compris d'un mouvement révolutionnaire. Et d'ailleurs, le théâtre a du mal à s'accorder sur la révolution en tant que définition d'un ordre nouveau se constituant. Parce qu'il est le lieu des contradictions, il échappe, toujours en fuite.²⁵

Pour advenir comme « théâtre des idées », selon l'expression d'Antoine Vitez, un tel dispositif doit se mettre en jeu : « Je dis aujourd'hui que le théâtre est le lieu où la pensée marche, au sens propre ». Ainsi, comme l'énonce Bernard Dort en 1973, même si « on sait que le théâtre français a peur de l'Histoire », cette façon de faire du théâtre où « la Révolution est vue, revécue et jouée par le peuple » peut à bon droit apparaître comme un nouveau théâtre historique où « l'Histoire est non seulement l'objet mais encore le moteur même de la représentation »²⁶.

Philippe Caubère, dont on connaît l'implication dans *1789* et *1793* du Théâtre du Soleil et d'Ariane Mnouchkine, à l'occasion de la présentation en Avignon de son spectacle *Le Bac 68*, rend justice à l'imaginaire insurrectionnel de mai 68, cherchant selon ses propres mots à « dire la vérité sur ce qu'a été 68 » :

La culture, le théâtre, le cinéma n'étaient pas les mêmes avant ces années-là. Il faut mesurer ce que ce mouvement gigantesque a produit comme art, musique, philosophie, façon de vivre ensemble autrement. C'est une véritable révolution ! Mais comme elle n'a pas fait de morts, on ne la respecte pas. On ne respecte que celles qui ont connu des terreurs. Je ne comprends pas l'aveuglement idéologique de ces gens qui refusent d'admettre l'importance des années 70 et leur tsunami d'énergie : il y a là une forme d'ingratitude par rapport à notre propre histoire. Qu'on le veuille ou non, c'est une révolution qui a marché. La Commune a échoué, les acquis de 68 sont restés. Le vrai pouvoir est resté à la rue, à la jeunesse qui l'a pris à ce moment-là. Nous continuons à interroger la vie et nos relations avec les autres à la lumière de ce qui a explosé en 68.²⁷

On comprend dès lors que pour nombre de femmes et d'hommes de théâtre, la révolution est à la fois métaphore globale et principe actif du spectacle vivant, tantôt porteur d'utopies pragmatiques renouant avec les principes du théâtre populaire²⁸, tantôt teinté de nostalgie

25. <http://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2011/08/theatre-revolutionnaire.pdf>

26. Bernard DORT, « L'Histoire jouée », *L'Avant-scène théâtre* n° 526-527 : « 1789/1793 », octobre 1973, p. 9.

27. *La Terrasse* n°234, juillet 2015, p. 12-13.

28. Pierre FRANTZ, « De Romain Rolland à Ariane Mnouchkine », Jean-Claude BONNET et Philippe ROGER (dir.), *La Légende de la Révolution française au XX^e siècle*,

envers ce rêve de transformation jugé impossible. La Révolution atteste d'un rapport à l'Histoire marqué par un certain brouillage référentiel où l'évocation d'une révolution fait signe vers d'autres : 1789, 1830, 1848, 1870, 1936, 1968, pour n'évoquer que le cas français, avec une nette polarisation autour de 1789 et de 1968. L'allusion historique interpelle surtout le temps présent²⁹ ; elle polarise un répertoire qui voit dans son évocation un acte fondateur pour la communauté théâtrale : « La Révolution française est un événement premier, un degré premier pour une analyse politique. [...] Par la Révolution française, la Compagnie apprend, se forme, développe une réflexion qui formera spectacle »³⁰.

La Révolution joue par conséquent un rôle matriciel dans l'imaginaire culturel d'un théâtre éminemment politique, à défaut d'être toujours militant ou engagé : grandes fresques historiques chorales menées tambour battant par Roger Planchon et le TNP avec *Bleu, Blanc, Rouge ou les Libertins* au festival d'Avignon et au Théâtre national populaire de Villeurbanne en 1967, puis par Ariane Mnouchkine avec *1789 et 1793*, créés respectivement en 1970 et 1972 au Piccolo Teatro de Milan et à la Cartoucherie de Vincennes ; « tragédie rêverie » de *Maximilien Robespierre* créée au Centre Pompidou de Beaubourg puis au Théâtre de Gennevilliers en janvier 1978 dans une mise en scène de Bernard Sobel, d'après une proposition scénique de Bernard Chartreux et Jean Jourdeuil ; spectacles immersifs et didactiques conçus par Robert Hossein, réunissant plusieurs milliers de spectateurs au Palais des Congrès et au Palais des Sports de Paris, avec *Danton et Robespierre* (1979), repris au moment du Bicentenaire dans *La Liberté ou la Mort* (1989), ou avec *Je m'appelais Marie-Antoinette* (1993), qui propose un dispositif participatif permettant aux spectateurs, mis en situation de jurés, d'instruire le procès de la reine ; parade festive de spectacle de rue, avec *La Véritable Histoire de France*, créée en 1990 en Avignon et sur le Parvis de la Défense par la compagnie du Royal de Luxe, faisant surgir, à grand renfort d'artifices et de machinerie, sous les yeux des habitants assemblés, les personnages d'un immense livre d'histoire de plusieurs tonnes d'acier et lâchant dans les airs une montgolfière ; « opéra-ballet » multiculturel conçu par Jean-Paul Goude pour le défilé du 14 juillet 1989 sur les Champs Élysées ou spectacle chorégraphique

Paris, Flammarion, 1988, p. 17-33 et Francine MAIER-SCHAEFFER, Christiane PAGE et Cécile VAISSIÉ (dir.), *La Révolution mise en scène*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

29. « Ce n'est pas vous qui allez à la recherche de la Révolution, c'est la Révolution qui se cherche en vous ! », Armand GATTI, *Justice et culture*, ministère de la Justice, 1989, p. 61.

30. Ariane MNOUCHKINE, *Travail Théâtral* : « Différent, le Théâtre du Soleil », février 1976, p. 7-8.

1789 et nous mis en œuvre dans la nef du Grand Palais par Maurice Béjart à l'occasion du Bicentenaire ; atelier d'écriture en milieu carcéral mené par Armand Gatti avec *Les Combats du jour et de la nuit* à la prison de Fleury-Mérogis en avril 1989 ; évocation philosophique de la relation entre Robespierre et David avec *Le Masque de Robespierre* de Gilles Aillaud, créé par Jean Joudheuil au Théâtre national de Strasbourg puis au Théâtre des Amandiers de Nanterre en février 1996 ; écriture collective de plateau avec *Notre terreur* de d'Ores et déjà et Sylvain Creuzevault créée au Théâtre de la Colline en 2009...

THÉÂTRALISER L'INSURRECTION : RETOUR SUR DES EXPÉRIENCES HÉTÉROGÈNES

En résumé, s'ouvre depuis le début des années 2000 une nouvelle séquence théâtrale marquée par un regain scénique de la Révolution française, qu'elle soit évoquée de façon explicite ou plus implicite, mais surtout par un dispositif en miroir aux temporalités floues : pratiquant volontiers le brouillage des cadres temporels, superposant allègrement époques, régions et peuples, entretenant sciemment la confusion entre différentes logiques de mobilisation collective (évolution, révolte, émeute, soulèvement, insurrection), à l'instar du cinéma ou à plus forte raison de la télévision³¹, le théâtre affiche aujourd'hui une dilection perceptible pour ce moment d'émergence que constitue le processus révolutionnaire dans sa dimension inaugurale et intrinsèquement théâtrale (voir l'article d'Armelle Talbot). Traitant volontiers de segments ou d'« éclats d'histoire » comme autant d'« historiographèmes » « qui se cristallisent autour d'émotions qui traversent les siècles »³², dramaturges, hommes et femmes de théâtre et metteurs en scène se saisissent de la performativité inhérente au processus révolutionnaire pour en exploiter la théâtralité immanente. Loin des facilités de la simple pulsion scopique propre à l'exhibition de la Terreur, mais également des complaisances de procédés interactifs et participatifs, ils engagent le spectateur dans une expérience, parfois immersive, de perception sensible du moment d'un surgissement propre à l'insurrection populaire, tout en portant un éclairage inédit sur des épisodes moins connus d'événements révolutionnaires. Faisant résonner – et raisonner – la texture de la rhétorique de l'exhortation révolutionnaire

31. Stéphane HAFEMAYER (dir.), *Révoltes et révolutions à l'écran. Europe moderne, XVI^e-XVIII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

32. Anne COUDREUSE, *La conscience du présent. Représentations des Lumières dans la littérature contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 355 : « ce qui, de l'histoire, constitue un détail émouvant qui nous en fait sentir la présence, même s'ils ne figurent pas forcément dans un manuel ou une analyse de la période comme un trait significatif ».

dans une parole théâtrale adressée, ils exposent la révolution en acte au sein d'un dispositif esthétique-idéologique qui cherche à rendre compte du processus actif de surgissement.

Les archives de création, par le metteur en scène Thomas Gennari, du *Bourgeois sans culotte ou le spectre du parc Monceau* de Kateb Yacine, au musée Calvet d'Avignon en 1988, puis à Arras en 1989 et finalement dans les friches industrielles des mines de Loos-en-Gohelle en 1990, constituent le point d'inflexion d'une nouvelle séquence théâtrale qui deviendra particulièrement active à la charnière du nouveau millénaire (voir l'entretien et les archives de Thomas Gennari). Il a pour ambition d'en proposer à la fois une archéologie, dans le sillage des célébrations du Bicentenaire, et une mise en perspective diachronique offrant, plus de vingt-cinq ans après, une vision rétrospective de cette expérience théâtrale fondatrice mêlant, sans solution de continuité, révolution, libéralisme et surtout colonialisme, sous bénéfice d'inventaire : révolutionnaire algérien marqué par les conflits de décolonisation, Kateb Yacine a pour objectif par cette pièce tardive créée à titre posthume de solder ses comptes avec la Révolution, « comme on fait le point dans le désert : pour savoir où on est »³³. La séquence théâtrale qu'il inaugure sans le savoir est marquée par la rémanence d'un inconscient culturel colonial solidement ancré dans le « roman national », dont le théâtre est apte à servir de révélateur. Elle suit plusieurs chemins d'écritures et s'exprime dans différents dispositifs scéniques.

Avec *Nous les vagues*, Mariette Navarro radicalise la théâtralisation de la révolution (voir l'article de Sylvain Diaz). Composée en partie en Algérie en 2009, cette exhortation inquiète à l'action file la métaphore marine en évoquant le flux et le reflux du soulèvement insurrectionnel au moyen d'un système collectif d'énonciation (emploi exclusif de la première personne du pluriel dans les prises de parole) et d'un procédé typographique imitant le gonflement et le dégonflement de la houle : « un même cri » traverse la pièce et porte « l'épiphanie » de l'action collective d'une foule indistincte qui défie le pouvoir, avant de retomber, abattue, et de renoncer à la lutte : « De quelle épouvante future ce grand calme est-il le nom ? »³⁴. Le regard n'est plus rétrospectif, ni même actualisant, il est devenu prospectif. La préscience de ce qui se joue alors, dans le frémissement qui précède l'éclosion des printemps arabes, tout comme la volonté de brouiller toute mise en contexte référencée n'expliquent qu'imparfaitement les effets de réception malencontreux de la mise en scène de la pièce par Patrice Douchet au Théâtre de la Tête Noire de Saran le 13 mars 2012 : l'œuvre

33. Thomas GENNARRI, *Kateb Yacine sur le carreau de la mine*, dossier du spectacle.

34. Mariette NAVARRO, *Nous les vagues*, Fontenay-sous-Bois, Quartett, 2011, *resp.*, p. 52, 13 et 64.

est confrontée à un procès d'intention à front renversé, voyant en elle une exaltation, tantôt des printemps arabes auxquels elle est pourtant antérieure, tantôt de mouvements néo-nazis qui secouent alors l'Allemagne, ce dont l'auteure se défend pourtant sans équivoque. Elle illustre la difficulté d'un théâtre politique, mais aussi symbolique qui procède par métaphores et allégories, cherchant à s'éloigner de perspectives trop idiosyncratiques et à s'affranchir des pesanteurs de l'historiographie en vigueur pour faire précisément des fantasmes et mythologies révolutionnaires matière à théâtre.

La nouvelle création déjà évoquée des Comédiens Voyageurs avec *Soulèvement(s)* suit une intuition analogue, au sein d'une proposition artistique d'une toute autre nature : il s'agit de trouver la forme théâtrale et chorégraphique adéquate permettant de rendre sensible le surgissement des corps propre au processus insurrectionnel, tout en mettant au premier plan la séquence rarement évoquée au théâtre de la révolte des esclaves de Saint-Domingue et en faisant écho à ce qui est à l'œuvre dans la société contemporaine (voir l'entretien avec l'équipe de *Soulèvement(s)*). La question coloniale est également au cœur d'un spectacle tel que *La Mission* (1979) d'Heiner Müller, par le metteur en scène allemand Michael Thalheimer au théâtre de la Colline en 2014, soucieux de mettre en évidence, à travers la question de l'esclavage colonial sur l'île de la Jamaïque en 1794, la rémanence de stratégies d'emprise d'une conscience européenne partagée entre utopie humaniste et stratégie de domination (voir l'article et l'entretien avec Michael Thalheimer par Lisa Guez). L'ampleur donnée au personnage de Dubuisson, fils de propriétaire esclavagiste, considéré comme l'incarnation d'une conscience occidentale clivée, le travestissement burlesque des grandes figures révolutionnaires au sein d'un « théâtre de guignol », l'immense roue tournante de la scénographie qui fait apparaître et disparaître les personnages historiques à vue, sont placées au service d'une philosophie de l'Histoire fataliste condamnée à la perpétuelle répétition du trauma de l'échec politique.

À sa façon, *Ça Ira (1) : Fin de Louis* est également une manière d'interroger les promesses et les déconvenues de l'utopie révolutionnaire, à travers une mise en cause de l'habilitation du jugement populaire et une évocation de la fragilité du principe de la représentation démocratique du peuple constituant (voir l'entretien avec l'équipe de *Ça Ira (1) : Fin de Louis*). Rouvrant le dossier de la constitution des assemblées, elle convoque sur scène, à travers la médiation de la séance théâtrale, l'espace délibératif de constitution d'une opinion publique présentée comme versatile et erratique. Pendant de l'exaltation du processus révolutionnaire, la fatigue des corps et des esprits laisse finalement planer sur scène l'ombre projetée d'une certaine nostalgie

à l'égard de l'héritage historique, tout en déniait toute vocation politique au spectacle.

À l'inverse, la mise en scène par Marie-José Malis d'*Hyperion*, adaptation du roman empreint d'une certaine mélancolie de Friedrich Hölderlin, créé au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers en 2014 (voir le témoignage de Marie-José Malis), donne lieu à une proposition scénique qui cette fois assume pleinement la vocation politique d'un théâtre d'idées en acte : l'adresse directe aux spectateurs fait des comédiens des porteurs de parole investis de toute l'efficacité performative d'une utopie révolutionnaire à valoir pour notre temps.

Les « années 68 » ont également la part belle dans ce renouveau d'un théâtre en révolution. Prenant à bras le corps la question de la parole rétrospective, Denis Guénoun cherche avec *Mai, juin, juillet*, créé au Théâtre de Villeurbanne en septembre 2012, l'« équation dramaturgique » des événements du « moment 68 » à travers l'évocation de trois temps associés à trois espaces intimement liés à la conscience politique du théâtre de service public qui contiennent, en gésine, l'empreinte des événements politiques : occupation de l'Odéon en mai ; réunion des directeurs de centres dramatiques et maisons de culture au Théâtre de Villeurbanne en juin ; contestation du Festival d'Avignon en juillet... Une telle « dramaturgie de l'après-coup », visant une « façon de vivre le moment révolutionnaire comme temps présent », renoue ainsi avec un certain « lyrisme épique », voire avec un « onirisme militant » (voir l'article de Denis Guénoun) qui trouve dans l'affabulation revendiquée, voire dans l'allégorie déclarée de la Poésie et de la Révolution la forme adéquate d'un théâtre de l'Histoire, par une sorte de décompensation symbolique.

Dans un dispositif tout autre, c'est la question de la radicalité politique, du champ d'action de la lutte armée et de la légitimité de la violence révolutionnaire, opposée à la violence institutionnelle et « légitime » de l'État que choisit Judith Depaule pour évoquer les « années de plomb » essaimées après 68, à la suite de *La Décennie Rouge* de Michel Deutsch créé au Théâtre de la Colline en 2002, inspiré par l'affrontement entre la Bande à Baader, Esslin et Mainhof et les structures autoritaires de la société libérale allemande : cristallisée autour de l'année 72, moment de « passage à l'acte » aussi bien pour la Fraction armée rouge en Allemagne que pour Les Brigades Rouges en Italie ou l'Armée Rouge au Japon, *Les Enfants de la Terreur*, créé au Théâtre national de Bretagne en novembre 2014, repose sur un dispositif multimédia intégrant archives historiques de la propagande active, interventions de comédiens, création musicale en *live* et projections vidéo de dessein de créer un « état sensoriel de violence totale » (voir l'entretien avec Judith Depaule) . Il établit à partir du parcours de six militants

une continuité entre différentes initiatives d'attentat à l'encontre de cibles policières, militaires, judiciaires, médiatiques et industrielles, tout en interrogeant le processus d'éveil de la conscience révolutionnaire à partir d'un travail sur la révolution des corps à tout le moins, ou par les corps : « j'héberge, à mon corps défendant, l'héritage d'une utopie révolue qui oscille entre fascination et rejet et me pose la question de mon propre engagement »³⁵.

Ainsi, à travers un ensemble de spectacles prenant pour source d'inspiration le processus révolutionnaire dans sa globalité, le dispositif de *reenactment* n'a plus valeur patrimoniale ou commémorative, comme il est d'usage dans un certain type de théâtre d'Histoire, mais au contraire vocation performative, loin de la fonction purement signalétique de l'évocation en usage de l'Histoire. Qu'ils soient animés par une injonction mémorielle ou par une compulsion actualisante, qu'ils reposent sur une conviction messianique ou sur une vision eschatologique, qu'ils voient ans l'évocation de l'insurrection populaire un exutoire à l'immobilisme et la résignation ou une exhortation à l'action, qu'ils proposent un dispositif d'immersion ou de médiation, les spectacles issus de la nouvelle séquence théâtrale née dans le sillage du Bicentenaire ont le plus souvent vocation à restaurer, voire à réitérer l'efficacité du geste révolutionnaire en jouant sur ses régimes d'iconicité au sein d'un théâtre de l'assignation qui semble battre en brèche la parenthèse désenchantée et dysphorique que traversent nos démocraties représentatives.

Martial POIRSON
Université Paris 8



35. www.mabeloctobre.net/creations/les-enfants-de-la-terreur/