ED 267 Arts & Médias

Thèse de doctorat en Études théâtrales
WANG Shih-Wei

Images de la Révolution dans le théâtre français de 1968 à 1989

Analyses de *1789* et de *1793*, dans l'après Mai 68, de *La Mort de Danton* et de *La Mission/ Au Perroquet vert*, dans le cadre du Bicentenaire

Thèse dirigée par Mme. Christine HAMON-SIRÉJOLS

Soutenue le 8 juin 2015

Jury :

M. Jean-Louis BESSON
Professeur de l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

Mme. Bernadette BOST
Professeur de l'Université Lumière-Lyon 2

Mme. Josette FÉRAL
Professeur de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Mme. Christine HAMON-SIRÉJOLS
Professeur de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

M. Emmanuel WALLON
Professeur de l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

Résumé

Se focalisant sur les quatre spectacles montés dans les deux périodes où la conception orthodoxe de la révolution socialiste est remise en question par l'expansion du néo-libéralisme, cette thèse vise à révéler simultanément les diverses approches théâtrales et problématiques du mythe historique et leur lien indissociable avec les problèmes sociopolitiques de l'époque. Face à la démoralisation profonde chez les militants suite à la défaite politique du mouvement de Mai 68, le Théâtre du Soleil essaie de démystifier l'Histoire de la Révolution française pour s'interroger sur l'esprit révolutionnaire contemporain et sur le développement démocratique des temps modernes. Son dytique révolutionnaire – *1789* et *1793* – dévoile non seulement la combativité commune entre les différentes générations engagées, mais perce également les problèmes cruciaux de ses actualités politiques. Contrairement à l'atmosphère commémorative et festive du bicentenaire de la Révolution française, Klaus Michael Grüber et Matthias Langhoff adoptent parallèlement une approche distanciée et problématique pour révéler les ambiguïtés entre la prise de conscience individuelle et l'engagement collectif, entre le dilemme existentiel d'un révolutionnaire désabusé et son idéal politique. *La Mort de Danton* et *La Mission/ Au Perroquet vert* font écho à la désorientation générale entraînée par la désintégration du bloc de l'Est vers la fin de l'année 1989. À travers ces quatre créations théâtrales, nous nous rapprochons des contradictions de l'humanité confrontée au sursaut historique pour surmonter les limites des révolutions passées et créer des nouvelles possibilités d'actions révolutionnaires futures.

Mots clés : Révolution, Mai 68, Bicentenaire de la Révolution française, Théâtre du Soleil, Klaus Michael Grüber, Matthias Langhoff

Abstract

This thesis focuses on four performances staged in two periods when the orthodox view of the socialist revolution was being challenged by the spread of neo-liberalism. In parallel, it aims to throw light on the various theatrical and theoretical approaches to the historical myth and their inextricable link with the sociopolitical problems of the age. In light of the deep sense of demoralisation felt by activists in the wake of the political defeat of the May 68 movement, the Théâtre du Soleil tries to demystify the history of the French Revolution to examine the contemporary revolutionary spirit and the growth of democracy in our modern age. In *1789* and *1793* it reveals the general sense of combativeness that pervaded all age groups, and turns the spotlight on the critical problems of current political issues. In contrast to the commemorative and festive atmosphere of the bicentennial of the French Revolution, Klaus Michael Grüber and Matthias Langhoff adopt a more objective, theoretical approach in order to reveal the ambiguities that exist between individual understanding and collective engagement, between the existential dilemma of disillusioned revolutionaries and their political ideals. *Danton's Death* and *The Mission/The Green Cockatoo* reflect the general sense of disorientation felt in the wake of the collapse of the Eastern bloc at the end of 1989. These four theatrical pieces allow us to gain an insight into the contradictions of humankind when confronted with momentous historical events in order to move beyond the limits of previous revolutions and create new possibilities for future revolutionary actions.

Key words: Revolution, May 68, Bicentennial of the French Revolution, Théâtre du Soleil, Klaus Michael Grüber, Matthias Langhoff

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à M^me^ Christine Hamon-Siréjols, qui m'a permis de mener à bien cette thèse et de me conduire avec ses conseils et remarques précieux, pour la patience et la générosité dont elle a fait preuve durant ces années.

Je suis infiniment reconnaissant aux membres du Jury, M^me^ Bernadette Bost, M^me^ Josette Féral, M. Jean-Louis Besson et M. Emmanuel Wallon d'avoir bien voulu accepter de partager mon travail.

Ma reconnaissance va particulièrement à ma mère, Chai Su-Mei, qui m'a soutenu dans mes années d'études en France.

Mon travail n'aurait jamais pu aboutir sans l'aide et la relecture de M. Didier Arnoult, qui m'a offert son soutien solide et attentif, me promettant ainsi de poursuivre ma rédaction avec opiniâtreté.

Parmi tous ceux à qui je suis redevable, il me faut citer : Laurent Arnoult, Chou Chao-Chiun, Chu Lu, Chuang Jing-Fang, Fang Yi-Ju, Lu Ai-Ling, Lu Jiejing, Lu Sai-Miao, Huang Kai-Lin, Kuo Li-Chen, Ma Tin-Ni, Su Hsiao-Chun, Wan Min-Li, Wang Wan-Ju. Qu'ils reçoivent ici l'expression de ma profonde reconnaissance.

Sommaire

INTRODUCTION 10

PREMIÈRE PARTIE.....

MYTHIFICATION DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE : DE SON ORIGINE SÉMANTIQUE À SES DIVERSES INTERPRÉTATIONS 24

CHAPITRE I .....

Popularisation du mot *révolution* et ses contradictions sémantiques..... 26

I.1.Origine étymologique du mot *révolution* et son évolution sémantique du Moyen Âge au XVII[e] siècle 27

I.1.1. Glissement de la terminologie astronomique vers un terme métonymique marquant des vicissitudes inéluctables 27

I.1.2. Sens contradictoires étymologiques 29

I.2.Diffusion de l'emploi du mot *révolution* et ses différentes interprétations dans le mouvement des Lumières 30

I.2.1. Émergence sur la scène politique contemporaine – Deux révolutions anglaises..... 30

I.2.2. Divers usages de *révolution* dans les ouvrages philosophiques et littéraires au début du XVIII[e] siècle..... 31

I.2.3.Affermissement des sens politiques de *révolution* - Influences de la Révolution américaine et expectative réformatrice de la société du XVIII[e] siècle 35

I.3. Multiplication sémantique de *révolution* à la fin du XVIII[e] siècle..... 37

I.3.1.Politisation du mot *révolution* suivant les fluctuations sociales en France durant les années 1789-1799 37

I.3.2. Caractères contradictoires de la Révolution française - La révolution *ou* une série d'événements révolutionnaires ? 39

I.4. Qu'est-ce que *révolution* signifie ? 50

CHAPITRE II .....

Diverses interprétations historiographiques de la Révolution française durant le XIX[e] et le XX[e] siècles..... 54

II.1.Témoignages européens contemporains : les premières analyses de la Révolution française durant les années 1789-1799..... 55

II.2. Dichotomie de la Révolution française [1799-1830] 57

II.3. Réflexions sur la Révolution française durant la vague révolutionnaire du XIX[e] siècle [1830-1848] 60

II.4. Démystification du mouvement révolutionnaire et recherches approfondies sur ses valeurs contradictoires [1848-1870] 63

II.5. Institutionnalisation de l'histoire de la Révolution française et développement d'écoles historiographiques révolutionnaires [1870-1914] 68

II.6. Actualisation des problématiques sur le mouvement révolutionnaire : Impacts de la Première Guerre mondiale et de la Révolution soviétique [1914-1940] 76

II.7. Le cent-cinquantenaire de la Révolution française et la Seconde Guerre mondiale [1930-1945] 80

II.8. Développement de l'historiographie révolutionnaire après la Seconde Guerre mondiale 83

II.9. « La révolution, comme la vie qu'elle annonce, est à réinventer. » 92

CHAPITRE III .....

Représentations dramatiques et cinématographiques du mouvement révolutionnaire sous les contextes sociopolitiques particuliers du XVIII^{e} au XX^{e} siècle 96

III.1.La Révolution française reconstituée par ses contemporains – Exploitation des sujets patriotiques 97

III.1.1. Première pièce faisant allusion aux actualités politiques – *Ami des lois* de Jean-Louis Laya 98

III.1.2. Développement du théâtre révolutionnaire sous l'influence du pouvoir politique .. 100

III.1.3. Émergence des pièces de circonstance 105

III.2. Adaptations d'un sujet historique controversé 107

III.2.1. Entrée de la Révolution en coulisses durant la première moitié du XIX^{e} siècle 107

III.2.2. La plaie de la République ré-ouverte par *Thermidor* de Victorien Sardou 111

III.3. Revisiter la Révolution française pour réveiller l'esprit républicain 119

III.3.1. Le cycle révolutionnaire de Romain Rolland 119

III.3.2. *La Marseillaise* - Reflet cinématographique de la Révolution française 129

Conclusion 136

DEUXIÈME PARTIE .....

APPROFONDISSEMENT DE L'ESPRIT RÉVOLUTIONNAIRE APRÈS LA TEMPÊTE DE MAI 68 - ANALYSES DE *1789* ET DE *1793* AU THÉÂTRE DU SOLEIL 140

INTRODUCTION 141

Quête de l'esprit révolutionnaire dans les années soixante 141

CHAPITRE I .....

Commencement de l'aventure du Théâtre du Soleil et son évolution artistique au début des années soixante-dix 160
I.1. Zèle de Novice [1959 - 1968] 162
I.1.1. À l'aurore du Soleil 162
I.1.2. Premiers balbutiements du Théâtre du Soleil 165
I.2. Théâtre du Soleil, confronté à Mai 68 : une façon différente d'être engagé 170
I.2.1. Réactions du Théâtre du Soleil face aux mouvements populaires en mai-juin 1968 . 170
I.2.2. Accès à la création collective 174
I.3. Orientation vers un théâtre populaire [1969-1972] 181
I.3.1. Quête d'un thème de spectacle, reflétant la société française d'après Mai 68 182
I.3.2. Crises et nouveau départ pour le Théâtre du Soleil 185
I.4. Le Théâtre du Soleil appartient-il aux « enfants de Mai 68 » ? 193

CHAPITRE II .....
Conformité et Différence des approches de la Révolution - Analyse des créations de *1789* et *1793* 196
II.1. Démystification de l'Histoire de la Révolution française 200
II.1.1. Documentation historique 200
II.1.2. Division du mouvement révolutionnaire en deux phases 203
II.1.3. Interprétations scéniques sous perspective populaire 207
II.2. De la conception à la concrétisation – Exploration des improvisations de *1789* et de *1793* 213
II.2.1. Méthode de création collective 215
II.2.2. *1789* – Construction de fables par le jeu de bateleur 220
II.2.3. *1793* – Composition du récit basé sur le vécu des Sans-culottes 229
II.3. Évolution de *1789* à *1793* – approfondissement de l'histoire révolutionnaire 245

CHAPITRE III .....
Double image du mouvement révolutionnaire 247
III.1. Continuité et discontinuité – Analyse des structures dramaturgiques de deux spectacles.. 249
III.1.1. *1789* – Démonstration historique fragmentaire 249
III.1.2.*1793* – Flux et reflux du mouvement révolutionnaire dans la quotidienneté sectionnaire 265
III.2. Diverses images scéniques de la Révolution 281
III.2.1. *1789* - Théâtralisation de la révolution sur les tréteaux 283
III.2.2. *1793* – Focalisation sur l'intimité dans la section 293
III.3. Différentes images du peuple révolutionnaire dans *1789* et *1793* 310

III.3.1. Hétérogénéité de la participation publique 310
III.3.2. Evolution du peuple révolutionnaire 313

CHAPTIRE IV. .....
Histoire de la Révolution française confrontée à la société d'après Mai 1968 318
IV.1. Recherche d'une forme du théâtre populaire après Mai 68 318
IV.2. Diverses festivités révolutionnaires – les images de Mai 68 renvoyées dans *1789* et *1793* 322
IV.3. Recherche de l'esprit révolutionnaire contemporain 332

PARTIE III. .....
PROBLÉMATISATION DE LA RÉVOLUTION SUIVANT LA DÉCHÉANCE DE L'IDÉOLOGIE SOCIALISTE – DEUX APPROCHES THÉÂTRALES DISTANCIÉES 338

INTRODUCTION 339

CHAPITRE I. .....
Révolution désabusée – analyse de *La Mort de Danton* mise en scène de Klaus Michael Grüber 372
I.1 Position en marge – analyses sur l'engagement politique de Georg Büchner et sur l'approche artistique de Klaus Michael Grüber 377
I.1.1. Un révolutionnaire désabusé – les expériences militantes de Georg Büchner et ses conceptions de la révolution 378
I.1.2. Le théâtre comme moyen introspectif et arme interrogeant la réalité – le parcours artistique vagabond de Klaus Michael Grüber 389
I.1.3. Georg Büchner et Klaus Michael Grüber : deux inquisiteurs pénétrant dans les fractures de l'histoire pour porter un diagnostic sur leur actualité 399
I.2. Révélation des âmes tragiques – analyse de l'adaptation dramaturgique de *La Mort de Danton* 408
I.2.1. Comparaison des méthodes d'adaptation entre Büchner et Grüber 408
I.2.2. La mort engloutit la conscience individuelle – les enjeux de l'adaptation grübérienne de la pièce de Büchner 413
I.3. Mise en contraste entre macro historique et micro intime 432
I.3.1. Représenter la révolution comme un diorama 432
I.3.2. Révolution noctambule – analyse sur l'éclairage de *La Mort de Danton* 444
I.3.3. « Il y a la Révolution mais on se regarde et on s'aime, on s'aime, sinon je ne souffre pas. » - analyse des images révolutionnaires représentées par la mise en scène grübérienne 452

Conclusion 473

CHAPTIRE II. .....

La Révolution représentée comme un tourbillon vertigineux – Analyse de *La Mission*/ *Au Perroquet vert*, mise en scène de Matthias Langhoff 478

II. 1. La révolution située à la lisière entre réalité et chimère 481

II. 1.1. *La Mission* – Problématisation d'un modèle idéologique désuet et quête de nouvelles énergies révolutionnaires 481

II.1.2. *Au Perroquet vert* – Théâtralisation du soubresaut historique dans un lieu clos de l'équivoque 507

II.2. Construction d'un carrefour d'idées contradictoires à travers un télescopage de deux textes 520

II.2.1. Établissement d'une corrélation dramaturgique 520

II.2.2. Recherche du déséquilibre 527

II.2.3. Matérialisation des situations scéniques 529

II.2.4. Mise en scène de l'hétéroclisme de la dramaturgie müllérienne 535

II.2.5. Explorer concrètement la frontière entre fiction et réalité dans le monde théâtral 541

II.3. Intensification des effets contradictoires à travers les utilisations des éléments scéniques . 548

II.3.1. Superposition hiérarchique de zones scéniques et leur usage polyvalent 548

II.3.2. Éclairer les deux univers ambigus 563

II.3.3. Effet sonore servant de contrepoint et d'opposition au jeu scénique 571

II.3.4. Théâtralité perturbant la perception linéaire du spectateur 577

Conclusion 580

CONCLUSION 588

Bibliographie 600

INTRODUCTION

> La Révolution est une forme de phénomène immanent qui nous presse de toutes parts et que nous appelons la Nécessité. Devant cette mystérieuse complication de bienfaits et de souffrances se dresse le Pourquoi ?, de l'histoire. *Parce que*. Cette réponse de celui qui ne sait rien est aussi la réponse de celui qui sait tout.
>
> Victor Hugo[1]

Pourquoi représenter un mythe historique sur scène ?

Depuis la fin du XVIII^e^ siècle, la révolution paraît toujours un concept polyvalent et souple qui oscille sans cesse entre un ébranlement sociopolitique réel, ses causes et conséquences reconstituées par les historiens, ses idées développées par les théoriciens et ses valeurs révélatrices inspirant les masses populaires. Son idéal universel convie les hommes de génération en génération à concrétiser une société basée sur la liberté, l'égalité et la démocratie. Jusqu'aujourd'hui, la défense de la souveraineté populaire demeure toujours un des problèmes essentiels de la politique internationale. Qu'il s'agisse des protestations contre les banques en faillites, déclenchées en Islande d'octobre 2008 à janvier 2009, de la vague révolutionnaire s'étendant dans le monde arabe à partir de la fin de 2010 ou de la manifestation pro-européenne de la place de Maïdan de novembre 2013 à février 2014, tous ces mouvements contestataires du début du XXI^e^ siècle révèlent des signes révolutionnaires malgré leur différence contextuelle. La révolution constitue en effet un mythe qui ouvre à la fois notre regard sur le passé, notre réflexion sur le présent et notre perspective du futur. C'est la raison pour laquelle Claude Lévi-Strauss s'appuie sur l'idéologie politique influencée par la Révolution pour montrer la temporalité ambiguë des significations du mythe :

---

[1] Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, chap. XI., liv. III, Paris, Gallimard, 2001, p. 219-220.

> Rien ne ressemble plus à la pensée mythique que l'idéologie politique. Dans nos sociétés contemporaines, peut-être celle-ci a-t-elle seulement remplacé celle-là. Or, que fait l'historien quand il évoque la Révolution française ? Il se réfère à une suite d'événements passés, dont les conséquences lointaines se font sans doute encore sentir à travers toute une série, non-réversible, d'événements intermédiaires. Mais, pour l'homme politique et pour ceux qui l'écoutent, la Révolution française est une réalité d'un autre ordre ; séquence d'événements passés, mais aussi schème doué d'une efficacité permanente, permettant d'interpréter la structure sociale de la France actuelle, les antagonismes qui s'y manifestent et d'entrevoir les linéaments de l'évolution future. Ainsi s'exprime Michelet, penseur politique en même temps qu'historien : « Ce jour-là, tout était possible… L'avenir fut présent…c'est-à-dire, plus de temps, un éclair de l'éternité. » Cette double structure, à la fois *historique* et *anhistorique*, explique que le mythe puisse simultanément relever du domaine de la *parole* [et être analysé en tant que tel] et de celui de la *langue* [dans laquelle il est formulé] tout en offrant, à un troisième niveau, le même caractère d'objet absolu. Ce troisième niveau possède aussi une nature linguistique, mais il est pourtant distinct des deux autres.[2]

Analysant le déplacement du sens tragique dans le drame moderne, Jan Kott l'écrit :

> Dans le drame moderne, le destin, les dieux et la nature ont été remplacés par l'histoire. L'histoire est le seul système de référence, la dernière instance qui confirme ou récuse l'activité humaine. Elle est inéluctable, elle accomplit les tâches conformes à sa fin, elle est la « raison » objective et le « progrès » objectif. Dans cette conception, l'histoire est un théâtre qui n'a pas de spectateurs et ne comporte que des acteurs. Personne ne regarde la représentation de l'extérieur ; tout le monde y participe. Le scénario de ce spectacle monumental est établi d'avance et il comporte un épilogue nécessaire qui explique tout. Mais ce scénario, tout comme dans la *commedia dell'arte* n'est pas rédigé ; les acteurs improvisent et seule une partie d'entre eux prévoit correctement de quoi auront l'air les actes suivants. Dans ce théâtre fort spécial, la scène se modifie en même temps que les acteurs ; ceux-ci l'édifient et la démolissent sans désemparer[3].

En effet, le mouvement révolutionnaire place l'humain au centre de la scène théâtrale de l'Histoire en le conviant à maîtriser son propre destin dans un engrenage de circonstances. Qu'ils soient le bouleversement contextuel, l'expectative donnée par la devise républicaine, les péripéties de l'évolution sociopolitique, la violence sanglante et le destin tragique de meneurs révolutionnaires, tous ces phénomènes de la Révolution française

[2] C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1985, pp.239-240. Les citations de Michelet proviennent de son *Histoire de la Révolution française*, tome IV, chapitre I.

[3] J. Kott, *Shakespeare notre contemporain*, traduit par A. Posner, Paris, Payot & Rivages, 2006. p.152

soulignent sa théâtralité fondée sur la résistance individuelle à une fatalité historique. L'historiographie nous permet d'éclairer les causes et conséquences des épisodes révolutionnaires complexes, constituant ainsi l'« épilogue nécessaire qui explique tout », comme le décrit Kott. Dans un autre registre, la représentation dramatique de la Révolution française n'exerce-t-elle pas la même fonction historiographique ? N'invite-t-elle pas le public de chaque génération à se rapprocher du sujet historique mythique pour approfondir la filiation inextricable entre passé et présent ?

Á l'approche de la fin du XVIII^{e} siècle, Emmanuel Kant cherche un événement révélant des signes susceptibles d'attester le progrès de toute l'humanité. Il s'interroge sur les actualités brûlantes de son pays voisin, mais l'enjeu de son essai ne repose pas sur leurs résultats subversifs et violents, comme il l'argumente :

> Cet événement ne saurait consister en haut faits ou en forfaits marquants accomplis par les hommes, par quoi ce qui était grand parmi les hommes se trouve rapetissé ou ce qui était petit se trouve grandi ; ni en la manière dont d'antiques et brillantes constructions politiques disparaissent comme par enchantement, pour laisser la place à d'autres qui surgissent comme des profondeurs de la terre. Non, rien de tout cela.[4]

Au lieu de s'appuyer sur les changements réels entraînés par la Révolution, le philosophe allemand met l'accent sur ses valeurs édifiantes. Il recourt à sa propre perception à la fois empathique et distanciée pour montrer les significations profondes de ce mouvement populaire fondé sur les principes idéaux. Selon lui,

> La révolution d'un peuple talentueux que nous avons vue se réaliser de nos jours peut bien réussir ou échouer, elle peut être abreuvée de misères et d'atrocités telles qu'un homme sensé, qui pourrait espérer mener à bon terme la reprise de cette expérience, ne se déciderait jamais à la tenter à un tel prix, cette révolution, dis-je, trouve pourtant dans l'esprit de tous les spectateurs [qui ne sont pas impliqués eux-mêmes dans ce jeu] une sympathie sur le plan de l'aspiration partagée qui confine à

[4] E. Kant. « Le Conflit des facultés – Le Conflit de la Faculté de Philosophie avec la Faculté de Droit » in *Histoire et Politique*, introduit et annoté par Monique Castillo, traduit par Gérard Leroy, Paris, VRIN, 1999, p. 124.

> l'enthousiasme, et qui, son expression même n'allant pas sans risque, ne peut donc avoir d'autre cause qu'une disposition morale dans le genre humain.[5]

En effet, revisitant la Révolution française, le théâtre retrace non seulement des faits historiques spectaculaires et fascinants, mais révèle également ses portées heuristiques. Il établit un dialogue entre l'Histoire et le présent, ouvrant ainsi une réflexion multidimensionnelle sur l'idéal transcendantal du mouvement révolutionnaire, sur son héritage construisant notre société et sur sa concrétisation inachevée nécessitant les efforts de la postérité.

En effet, le concept de la révolution ne se fonde pas simplement sur sa détonation initiale, secouant toute la société européenne dans la dernière décennie du XVIII^{e} siècle, mais plutôt sur ses contrecoups conduisant à une démocratie plus mature. Néanmoins, la plupart du public s'intéresse à ce premier sursaut historique susceptible d'inaugurer une nouvelle ère plutôt qu'à l'amortissement qui l'a suivi en établissant étape par étape une institution démocratique stable. L'éclatement de la révolution est indubitablement spectaculaire dans sa mise en scène par sa force émancipatrice, comme si un rassemblement d'énergies contradictoires causait une éruption ouvrant ainsi une brèche dans le système sociopolitique. Cette décompression et cette libération de forces sont en effet l'expression de diverses valeurs idéologiques, incarnée par un acte collectif plus ou moins spontané. Cela constitue donc un matériel inspirant le maître de théâtre pour mettre en miroir l'acte révolutionnaire à des moments cruciaux de l'évolution historique : Que reste-t-il dans notre perspective sociale et comment se traduit-elle aujourd'hui de demain, ici et ailleurs ? Dans une représentation dramatique de la Révolution française, ce qui est le plus intéressant, c'est exactement cette approche distanciée et critique utilisée par l'artiste pour approfondir des questions sur le développement d'une société démocratique de son époque.

Etant le levier du mouvement révolutionnaire, le peuple incarne non seulement le ressort dynamique poussant les réformes sociales, mais forme également un contrepoids à la politique élitiste. Que ce soient dans le développement de la Révolution française ou le

[5] *Ibid*., p. 125.

prolongement de ses idées sociopolitiques, le dynamisme populaire représente toujours un enjeu fondamental, constituant ainsi un matériel anthropologique primordial. Il fonde un patrimoine culturel œcuménique qui convie les générations suivantes à partager les affaires civiques et à défendre les valeurs républicaines. Adaptant la Révolution française, la plupart des artistes théâtraux s'appuient donc sur les images du peuple révolutionnaire pour que leur public prenne conscience du cheminement sinueux vers la démocratie populaire. Á travers une approche *à postériori* et critique, ils montrent non seulement la puissance effective du combat collectif plébéien, mais s'interrogent également sur son échec et sur l'inachèvement de la construction démocratique en dépit des répliques sismiques ayant suivi la Révolution française. Leur approche distanciée souligne en effet la crise du système politique de leur époque ; par exemple, la montée du nationalisme, le repli des valeurs civiques, l'effondrement de l'idéologie révolutionnaire et l'hypertrophie néolibérale, etc. Cette démarche artistique a pour objectif de secouer les enfants de la République et de les inciter à un regard introspectif sur les images contradictoires de leur patrimoine, où la désillusion, l'échec, les erreurs répétées, contribuent à les grandir et les élever[6]. Quelle est la responsabilité individuelle face à la société et ceux qui ont participé à son édification ? Comment surmonter le décalage entre l'idéal et le vécu pour concrétiser les valeurs démocratiques ? Quelle est l'action susceptible de révéler les valeurs révolutionnaires, la conscientisation individuelle ou un soulèvement collectif ? Comment s'orienter vers une société civile après la trouble de l'ordre établi ?

[6] Comme le dit très bien Georges Sorel dans son analyse politique au début du XX^e^ siècle, « Les mythes révolutionnaires actuels sont presque purs ; ils permettent de comprendre l'activité, les sentiments et les idées des masses populaires se préparant à entrer dans une lutte décisive ; ce ne sont pas des expressions des choses, mais des expressions de volonté. L'utopie est, au contraire, le produit d'un travail intellectuel ; elle est l'œuvre des théoriens qui, après avoir observé et discuté les faits, cherchent à établir un modèle auquel on puisse comparer les sociétés existantes pour mesurer le bien et le mal qu'elles renferment ; c'est une composition d'institutions imaginaires, mais offrant avec des institutions réelles des analogies assez grandes pour que le juriste en puisse raisonner ; c'est une construction démontable dont certain morceaux ont été taillés de manière à pouvoir passer […] dans une législation prochaine. - Tandis que nos mythes actuels conduisent les hommes à se préparer à un combat pour détruire ce qui existe, l'utopie a toujours eu pour effet de diriger les esprits vers des réformes qui pourront être effectuées en morcelant le système […] »

G. Sorel, *Réflexions sur la violence* in *Textes choisis*, Paris, Kontre kulture, 2014, p.32.

Deux approches scéniques du mythe historique suivant le déclin des idées révolutionnaires dans la société française

Afin d'explorer des correspondances entre les images théâtralisées de la Révolution française et l'atmosphère sociopolitique générale de leur époque, ma thèse se focalise particulièrement sur les deux périodes où la société française est confrontée à la régression de l'esprit révolutionnaire :

Premièrement, nous nous appuyons sur le début des années soixante-dix [1970-1972], où la défaite politique du mouvement de Mai 68 entraîne une démoralisation profonde chez les militants. En effet, le dénouement infructueux des contestations étudiantes pose la question à la fois sur une action spontanée visant à déconstruire l'institution pétrifiée et sur des pensées utopiques revendiquant l'émancipation individuelle et collective. Suivant l'apaisement de l'effervescence protestataire, un grand nombre d'engagés de 68 perçoivent l'abîme infranchissable entre leur conviction politique et la réalité sociale, se retirant ainsi progressivement de la vie activiste.

Face à l'affaiblissement de la combativité populaire, le Théâtre du Soleil décide de revisiter la lutte du peuple révolutionnaire pour s'interroger sur l'avortement de son plan idéaliste et pour éclairer son legs fondant la vertu républicaine. Quelles sont les influences des événements de Mai sur le parcours artistique de la troupe et quel est son engagement artistique après le bouleversement sociopolitique ? Par quelle méthode démêle-t-elle l'écheveau des circonstances sociopolitiques révolutionnaires ? Au lieu de montrer une œuvre colossale, le Soleil divise la Révolution française en deux phases antithétiques et complémentaires, élaborant ainsi un diptyque révolutionnaire. Á travers une représentation rétrospective montrée par des bateleurs, *1789 – la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, retrace la première phase du mouvement révolutionnaire, démarrée par le soulèvement des masses plébéiennes et achevée par la récupération de leur pouvoir politique par la bourgeoisie. Sous la forme du récit, *1793 – la cité révolutionnaire est de ce monde*, déploie la concrétisation du système démocratique dans une section en faisant ressortir la lutte quotidienne des Sans-culottes. Quelle est la différence entre les deux approches du mouvement révolutionnaire ?

Comment Ariane Mnouchkine et ses camarades créent-t-ils un langage scénique susceptible, non seulement de refléter leurs problématiques historiques et politiques, mais également de nouer une relation solide avec la salle ? Sous leur interprétation scénique, quel est le parallélisme s'établissant entre le combat du peuple révolutionnaire et le mouvement étudiant contestataire ? Quelles sont les valeurs révolutionnaires pénétrant dans les deux spectacles et comment le Soleil relève-t-il le moral de la classe populaire face au désenchantement politique dans la société d'après mai ?

Deuxièmement, nous allons porter notre regard vers le bicentenaire de la Révolution française [1989], où la propagation des valeurs républicaines idéalisées contraste avec la désintégration du bloc de l'Est, soulignant ainsi les caractères équivoques de l'idéologie révolutionnaire développée par le marxisme-léninisme dès le début du siècle. En effet, depuis les années soixante-dix, la dénonciation du totalitarisme soviétique force déjà des partisans révolutionnaires à prendre du recul sur la perspective utopique dressée par une force politico-idéologique. Suivant la vague néolibérale soulevée dans la société occidentale, le fossé entre idées collectivistes et existence individuelle devient de plus en plus flagrant. La chute du Mur démolit un mythe politique fondé sur le destin commun de l'humanité et marque une rupture irrécupérable entre la doctrine progressiste et le libre arbitre.

En dépit de l'ambiance commémorative du bicentenaire, les deux metteurs en scène allemands s'appuient simultanément sur la crise de la conscience individuelle confrontée au torrent irrésistible de l'Histoire pour contester l'emprise idéologique. Klaus Michael Grüber mène les acteurs français à pénétrer dans le monde lugubre et romantique de *La Mort de Danton* de Georg Büchner. Afin de souligner la désorientation existentielle entraînée par le tournant historique, Matthias Langhoff télescope deux pièces hétéroclites : *La Mission* de Heiner Müller et *Au Perroquet vert* d'Arthur Schnitzler. Les deux spectacles sont créés en France avec une subvention de la Mission bicentenaire, mais proposent une vision complètement différente par rapport à celle solennelle et festive exigée par la commémoration officielle. Comment les dramaturges germaniques traitent-ils la Révolution qui n'a jamais réussi dans leur pays ? Dans leur pièce, le mouvement révolutionnaire est-il un porteur d'espoir, un foyer de confusion, une tâche à poursuivre

ou des promesses fallacieuses ? Pourquoi les deux metteurs en scène choisissent-ils un regard distancié pour retracer la Révolution et quels sont leurs angles interprétatifs dans leur adaptation scénique ? Comment se rapprochent-ils du vécu ambivalent des révolutionnaires et par quel style artistique matérialisent-ils une opposition entre une lutte ontologique et un mouvement politique ? Cette approche anthropocentrique du mouvement révolutionnaire permet-t-elle au public français de constater sa propre logique antinomique inhérente ? Les deux images problématisées de la Révolution française ouvrent-elles un hiatus dans son anniversaire bicentenaire et quelles sont leur correspondance accidentelle avec l'implosion du bloc soviétique ?

Analysant les images de la Révolution française théâtralisées dans les quatre spectacles, je m'interroge à la fois sur la démystification d'un sujet historique par les divers procédés artistiques et sur le jugement porté par les maitres de théâtre sur les problèmes politiques de leur époque. Mon dessein consiste en effet à démontrer les différentes manières d'engagement artistique. La réflexion sociale menée par le Soleil après le mouvement de Mai 68 le convie non seulement à approfondir un mythe patrimonial à travers une perspective rétroactive, mais également à exploiter la fonction civique du théâtre populaire. La perspicacité de Grüber et le cynisme de Langhoff leur permettent de faire ressortir le dilemme des individus confrontés à la fatalité de l'Histoire, perçant ainsi le noyau contradictoire de la Révolution.

Dans ma thèse, je présente ces deux démarches artistiques antithétiques, susceptibles d'éclairer un imaginaire historique pétri de clichés et de quiproquos. L'une recourt à une création collective pour réhabiliter les héros anonymes du mouvement révolutionnaire, tandis que l'autre met en scène des pièces écrites par les dramaturges désabusés, que sont Büchner et Müller, pour souligner les caractères équivoques et problématiques de la révolution. La première approche invite le public français à reconnaître l'héritage indéfectible des précurseurs républicains, révélant ainsi la sollicitude des jeunes artistes envers leur propre société en crise. La deuxième tend à ouvrir une réflexion dialectique sur le mouvement révolutionnaire en amenant le spectateur à réexaminer ses valeurs contradictoires avec un recul critique. Malgré la disparité de leur méthode interprétative,

ces deux approches de la création scénique rencontrent parallèlement et inéluctablement des questions essentielles posées par l'adaptation de la Révolution française :

- pourquoi évoquer des réminiscences lointaines et quelles sont les consécrations générales de la Révolution dans la société française ?
- quelles sont les méthodes utilisées pour s'approcher d'une mémoire mythique et litigieuse et quels sont ses valeurs significatives et ses contradictions inextricables ?
- par quel moyen artistique tirer la leçon du passé pour éclaircir les problèmes de leur époque ?
- comment se débarrasser de ce souvenir obsédant pour franchir un abîme entre imaginaire politique et réalité sociopolitique ?
- que signifie un mouvement révolutionnaire : l'acte collectif faisant s'écouler un régime totalitaire, l'esprit fraternel suscité par l'élan des masses populaires, les idées non-conformistes, la résistance individuelle contre la réalité figée, la construction démocratique basée sur les principes républicains ou la perspective indiquant l'orientation de toute l'humanité ?

Se rapprocher des contradictions inhérentes à la Révolution

Avant d'entrer directement dans l'analyse des spectacles, je propose en premier plan une approche épistémologique et généalogique pour appréhender les concepts contradictoires de la révolution. Sous une vue historique panoramique, la première partie de ma thèse tente de révéler l'équivoque inhérente à la révolution en se déployant selon les trois orientations suivantes :

- Évolution sémantique du mot, *révolution*, du Moyen Âge au XVIII^{e} siècle,
- Diverses interprétations historiographiques de la Révolution française durant le XVIIIe siècle et le XX^{e} siècle,
- Mises en scène du patrimoine républicain, confrontées aux situations sociopolitiques délicates du XVIII^{e} siècle au XX^{e} siècle.

Étant un terme amphibologique, *révolution* est à l'origine une terminologie astronomique dont l'acception est complètement opposée à sa compréhension générale, qui signifie une rupture de l'Histoire entraînée par le bouleversement sociopolitique. Quel est donc son

glissement sémantique et comment son emploi néologique est-il généralisé dans la société française ? Pourquoi ce mot est-il immédiatement utilisé pour représenter les réformes sociopolitiques suite à la prise de la Bastille et quelle est la transformation de ses valeurs suivant les fluctuations des circonstances de la fin du XVIII^{e} siècle ? Ici, une enquête étymologique nous permet d'acquérir une conception globale de l'ambiguïté de la révolution, qui influence considérablement ses postérités dans leur appréciation historico-critique sur ce tournant de l'Histoire.

Suivant l'ordre chronologique, nous parcourons, dans le chapitre suivant, les versions historiques disparates de la Révolution française, développées durant le deux derniers siècles. En effet, oscillant entre l'historicité du fait et l'imaginaire historique, la plupart des historiographies reconstituent non seulement les tenants et aboutissants des épisodes révolutionnaires, mais reflètent également l'atmosphère politique de leur propre époque. Comment les interprétations historiques de la Révolution française varient-elles suivant la mouvance sociopolitique de la France ? Les crises révolutionnaires du XIX^{e} et du XX^{e} siècle incitent-elles les historiens à projeter les images de leurs problèmes politiques actuels sur leur écriture historiographique ? Vu l'interaction permanente entre l'exégèse historico-critique et ses actualités brûlantes, la Révolution française est invoquée dans toutes les luttes politiques en se transformant progressivement en une matrice idéologique. Cependant ses images deviennent de plus en plus mythifiées suivant les controverses mémorielles développées sans cesse en fonction d'une logique dichotomique, par exemple, l'alternative entre liberté et égalité, l'opposition entre 89 et 93, la rivalité politique entre indulgents et radicaux, axée sur la tension entre Danton et Robespierre, etc. Comment s'éloigner d'un récit historique déployé suivant le principe antagoniste pour approfondir les recherches sociologiques et économiques du contexte révolutionnaire ? Quelles sont les influences des doctrines révolutionnaires dérivées, exercées sur la compréhension de l'Histoire de la fin du XVIII^{e} siècle ? En effet, le litige historique du patrimoine républicain s'enracine solidement dans la culture française et réagit même sur l'évolution de la politique internationale durant le XX^{e} siècle. La Révolution française constitue donc une ligne de clivage toujours en mouvement, influençant ainsi l'opinion publique dans la construction du système démocratique. Á travers cette présentation macroscopique et synthétique, nous percevons non seulement les jugements historiques

divergents sur le mouvement révolutionnaire, mais également leur corrélation avec les circonstances politiques de la société française.

Dans le troisième chapitre, il s'agit de souligner deux genres de théâtralité, produites d'un côté par les mises en scène de la Révolution française sous un contexte politique particulier et de l'autre, par leur réception publique susceptible d'attiser une dissension sociale. Depuis l'époque révolutionnaire, l'art scénique noue une relation indissociable avec la situation politique en exerçant des fonctions à la fois provocatrice, informative et pédagogique. Quelle est l'interférence entre scène et salle dans le théâtre révolutionnaire ? Comment le gouvernement révolutionnaire exploite-t-il la puissance du théâtre en élaborant ses politiques culturelles ? Certes, durant près des deux tiers du XIX^{e} siècle, les dramaturges français ne revisitent guère les épisodes de la fin du XVIII^{e} siècle à cause de la censure des régimes monarchiques et de la souillure historique liée à la Terreur. Néanmoins, depuis la troisième République, l'interprétation scénique de la Révolution reflète souvent les contradictions politiques de son époque, soulevant ainsi des vives controverses publiques. Telle est la représentation du *Thermidor* de Victorien Sardou [1891], qui provoque des émeutes en ravivant la plaie mal cicatrisée de la Commune de Paris. Pourquoi cette adaptation reposant sur les effets tragiques du contexte révolutionnaire suscite-t-elle des contestations sociales qui forcent les politiciens à intervenir pour défendre les valeurs républicaines ? Quelles sont les images contradictoires du mouvement révolutionnaire à l'inauguration de la troisième République ? Pour saisir une corrélation entre l'imaginaire populaire de la Révolution et l'évolution politique de la société française, il me faut sortir exceptionnellement du cadre de l'art théâtral en citant deux exemples tendant à rétablir la créance du patrimoine républicain et à ranimer l'esprit patriotique de la fin du XIX^{e} au début du XX^{e} siècle : *le Théâtre de la révolution* de Romain Rolland [1898-1938] et *La Marseillaise* de Jean Renoir [1938]. Les deux artistes choisissent l'angle populaire pour revisiter la révolution, contrairement à la plupart des adaptateurs qui s'appuient sur l'instabilité des conjonctures révolutionnaires ou sur des grandes figures historiques pour produire la tension dramatique. Quelles sont les images du peuple dans leur œuvre ? Quel est le rapport entre leur création et leur environnement sociopolitique ? Cette approche populaire détermine-t-elle les images consensuelles de l'héritage républicain dans la société française ? En effet, qu'il s'agisse du théâtre ou de mise en perspective cinématographique, ces

approches artistiques font ressortir les caractéristiques collective et dynamique de la Révolution française, établissant ainsi une communion festive avec le public français. L'analyse de ce chapitre nous permet non seulement d'établir un lien entre l'imaginaire général de la Révolution et la configuration politique, mais également de montrer divers procédés interprétatifs susceptibles de démystifier des images d'Epinal et de faire se rapprocher le public d'un sujet énigmatique.

Les parties suivantes de ma thèse se divisent en fonction des deux moments de régression révolutionnaire que l'on a vus dans les paragraphes précédents. La deuxième partie est consacrée au diptyque révolutionnaire du Théâtre du Soleil et la troisième partie se déploie d'abord par *La Mort de Danton*, mise en scène de Klaus Michael Grüber, et puis par *La Mission/ Au perroquet vert*, crée par Matthias Langhoff. Afin de montrer graduellement la formation des idées, l'élaboration du spectacle et la constitution des écritures scéniques, l'analyse de chaque spectacle se développe en parallèle selon les étapes problématiques suivantes :

- quelles sont les controverses sur les idées de la révolution sous un contexte sociopolitique spécifique, comment la société française envisage-t-elle la crise démocratique des différentes époques et quel est le rapport entre l'ambiance sociale et le développement du théâtre français ?
- Pourquoi les maîtres de théâtre s'intéressent-ils à la Révolution française, quelle est son approche du sujet historique litigieux, quel est son enjeu d'adaptation ?
- Comment les metteurs en scène travaillent-ils avec leurs acteurs et leurs partenaires artistiques pour construire le contenu de leur spectacle, quelles sont les images révolutionnaires formées progressivement suivant les répétitions ?
- Comment les langages scéniques matérialisent-ils l'interprétation des artistes ? Quels sont leurs effets susceptibles de proposer des approches singulières de la Révolution française ?
- Comment le public perçoit-il chaque adaptation pour approfondir les problèmes politiques de son époque, quel est le rapport corrélatif entre les problématiques posées par le spectacle et ses actualités sociopolitiques ?

Sous le regard du taïwanais que je suis, la révolution me paraît comme une mythologie historique qui a déjà perdu son ancrage contextuel et idéologique[7]. Néanmoins, une série de mouvements sociaux éclatent successivement au début du troisième millénaire, témoignant de la prise de conscience d'une jeune génération asiatique défendant activement les valeurs démocratiques. Qu'il s'agisse des protestations chinoises de février 2011[8], du mouvement des étudiants taïwanais de mars 2014[9] et des manifestations de la classe populaire hongkongaise revendiquant l'élection démocratique en 2014[10], ces élans populaires révèlent les signes d'un mouvement révolutionnaire qui résiste à un pouvoir étatique cédant de plus en plus aux lois du marché libéral. En outre, ils suscitent l'enthousiasme général pour une société peu ou prou conformiste, permettant

[7] Le seul mouvement révolutionnaire enregistré dans l'Histoire taïwanaise selon la version des dirigeants d'origine chinoise est la Révolution chinoise de 1911 [辛亥革命], qui a établi le premier régime républicain en Chine après avoir renversé la Dynastie des Qing. Cependant ce mouvement politique paraît éloigné de la société taïwanaise colonisée par les japonais de 1895 à 1945. Après 1949, où le gouvernement républicain chinois dirigé par Tchang Kaï-chek [蔣介石] est transféré à Taïwan à cause de sa défaite durant la guerre civile, le Parti de Kouo-Min-Tang [國民黨] maintient toujours un autoritarisme paternaliste jusqu'à la levée de la loi martiale de 1987. Pendant trente-huit ans, il réprime non seulement tous les mouvements politiques développés déjà pendant l'occupation japonaise, mais endoctrine également le peuple taïwanais avec des idées patriotiques creuses. Bien qu'il essaie de défendre sa position d'héritier unique de la Révolution chinoise de 1911, il fait volte-face après l'éclatement de la Révolution culturelle. Dès lors, le concept de la révolution devient de plus en plus diabolisé dans la société taïwanaise. En outre, l'antagonisme du Kouo-Min-Tang avec le Parti communiste chinois empêche toute introduction d'idéologies marxistes et anticonformistes à Taïwan, causant ainsi un décalage cognitif entre idées révolutionnaires et situation politique durant presque quarante ans.

[8] Sous l'inspiration du Printemps Arabe, certains étudiants chinois utilisent les réseaux sociaux pour organiser en février 2011 des protestations spontanées et sporadiques contre la corruption des cadres autoritaires dans les villes du Sud de la Chine. Cependant ce mouvement est rapidement réprimé par la police chinoise et la censure d'internet devient de plus en plus rigoureuse après cet événement.

[9] Pour s'opposer aux députés du Kouo-Min-Tang, ayant passé l'« Accord de libre-échange commercial des services entre Taïwan et la Chine » par un vote forcé, les manifestants étudiants occupent le Parlement taïwanais à partir du 18 mars 2014 pour faire interrompre les procéssus législatifs. Durant trois semaines, ce mouvement mobilise non seulement environ cent mille citoyens faisant un « sit-in » dans la rue, mais déclenche également de vifs débats politiques au sien de la société taïwanaise.

[10] Afin de s'opposer au gouvernement chinois, tendant de limiter la portée du suffrage universel pour l'élection de leur chef de l'exécutif, cent mille manifestants pro-démocrates occupent les quartiers prospères de Hong Kong de septembre à décembre 2014. Malgré plusieurs répressions policières violentes, ils insistent sur un acte pacifique et résistant pour forcer le gouvernement hongkongais à faire des concessions.

ainsi à chaque citoyen d'approfondir des questions sur les droits civiques, sur le pouvoir politique et sur la résistance inéluctable contre un système autoritaire et tenace. Cette conscientisation individuelle contribue-t-elle à multiplier des actes spontanés et sporadiques susceptibles de définir la forme virtuelle d'une nouvelle révolution ?

Etant metteur en scène, j'essaie de développer mes interrogations sur le concept révolutionnaire dans la création théâtrale. Quels sont les effets scéniques susceptibles de stimuler une introspection profonde chez le public ? Comment un artiste explore-t-il un rapport complexe entre existence humaine et évolution des circonstances ? Les ambiances sociales particulières de l'après mai et du Bicentenaire me convient en effet à pénétrer dans une relation ambiguë entre l'élaboration d'un spectacle et la crise sociopolitique de l'époque contemporaine, enrichissant ainsi ma méditation multidimensionnelle sur la révolution. Malgré l'écart temporel et culturel, je m'appuie sur un regard humble et distancié pour restituer le puzzle mémoriel de la société française de 1968 à 1989. Les divers documents historiques, analytiques, photographiques, médiatiques et audiovisuels me permettent de disséquer les diverses mises en scène de la Révolution dans le théâtre français contemporain pour approfondir les questions sur les fonctions sociales et politiques de l'art du spectacle. Mon dessein consiste non seulement à révéler le positionnement des artistes par rapport à leur héritage historique commun, mais également à ouvrir une réflexion à la fois diachronique et synchronique sur l'esprit révolutionnaire de notre époque. Comment rester à distance de l'emprise idéologique pour actualiser les valeurs révolutionnaires ? Quelles sont les formes scéniques susceptibles de stimuler chez le public une introspection profonde et dialectique sur la Révolution ? L'action révolutionnaire contemporaine est-elle une résistance individuelle visant à démanteler un système hégémonique ou un combat collectif s'orientant vers une concrétisation démocratique à long terme ? Comment réduire le décalage entre l'autonomie individuelle et l'exigence collective ? Comment le théâtre s'inspire-t-il des expériences historiques pour transformer le présent éphémère en tremplin vers l'avenir ?

PREMIÈRE PARTIE

MYTHIFICATION DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE : DE SON ORIGINE SÉMANTIQUE À SES DIVERSES INTERPRÉTATIONS

CHAPITRE I

Popularisation du mot *révolution* et ses contradictions sémantiques

Depuis la fin du XVIIIe siècle, la révolution est indubitablement un des sujets énigmatiques stimulant des débats de fond dans divers domaines. Qu'elle se présente comme un événement historique ou un concept de réforme sociopolitique, la révolution implique des valeurs antagonistes et des significations complexes. Bien qu'aujourd'hui, ce mot soit principalement employé pour désigner une séquence de bouleversements où le peuple lutte contre un régime dictatorial pour établir une démocratie, il conserve toujours deux acceptions apparemment hétérogènes. L'une figure un mouvement en courbe fermé, comme la « révolution tropique » ou la « révolution cardiaque », et l'autre, un changement brusque dans l'ordre social, comme la « révolution industrielle » ou la « révolution prolétarienne ». Certes, le vocable, révolution, est appliqué non seulement aux mutations profondes de la société, liées au dessein des hommes, mais également à l'alternance de phénomènes naturels. Le champ sémantique de « révolution » reflète parfaitement ses caractères contradictoires si l'on observe son évolution lexicale. La prospection de l'histoire du mot, révolution, nous permet en effet de nous approcher du noyau problématique du mouvement révolutionnaire. Comment l'emploi du mot, focalisé particulièrement sur les domaines astronomique et technique, s'insinue-t-il dans les affaires temporelles ? Comment un terme dialectique se transforme-t-il en nom propre historique ? Quelles sont les différentes interprétations du mot, *révolution*, durant le mouvement des Lumières ? Quels sont les rapports entre l'évolution sémantique du mot,

révolution, et la perturbation sociale française à la fin du XVIIIe siècle ? Les sens contradictoires du mot exercent-ils des influences sur l'évaluation du mouvement révolutionnaire ?

I.1. Origine étymologique du mot *révolution* et son évolution sémantique du Moyen Âge au XVII^{e} siècle

I.1.1. Glissement de la terminologie astronomique vers un terme métonymique marquant des vicissitudes inéluctables

Á l'origine, le mot, *révolution*, provient du verbe latin, *volvere*, utilisé essentiellement dans des domaines techniques spécifiques pour présenter le roulement ou le tournement. Parmi les vocables issus de la famille latine de *volvere*, *révolution* est l'un des premiers à entrer dans la langue française, mais aussi un des plus tardifs à se dégager de sa première valeur spatiale et de son mode d'emploi focalisé sur le domaine scientifique. En fait, à partir du XII^{e} siècle, les Français commencent déjà à utiliser le verbe composé de *volvere, revolvere,* pour représenter un retour en arrière ou un déroulement redoublé. Pour traduire le mot latin *revolvere* et ses dérivés, une lexie française est ainsi conçue : le verbe *revolver* utilisé du XIII^{e} au XVI^{e} siècle, l'adjectif *révolu* et le substantif *révolution*. Au début du Moyen Âge, *revolvere* est principalement considéré comme un terme didactique, apparu particulièrement dans les domaines astronomique et géométrique. En fonction des emplois spécifiques de *revolvere*, le premier sens de *révolution* désigne le retour d'un astre, après un parcours sur son orbite. Cependant, à partir du XIII^{e} siècle, la signification du mot commence à sortir du cadre astronomique en s'approchant de celui propre à la temporalité. Certains écrivains français l'utilisent pour décrire la récurrence d'un phénomène naturel ou le point d'aboutissement d'un mouvement cyclique[11]. Dans son évolution sémantique du XIII^{e} au XVII^{e} siècle,

[11] « Un texte de 1375 fait du mot [révolution] un quasi-synonyme pour accomplissement et pour événement [« fait d'advenir »] : « jusque à la *revolucion* et accomplissement de neuf ans continuez » [in Godefroy]. On parle aussi de la « révolution des sept jours de semaines », avec un autre sémantisme,

révolution descend progressivement du « ciel sur la Terre » en marquant la fin d'un cycle dans les activités humaines. Son mode d'emploi s'étend en plus dans les divers domaines chronologique, philosophique et psychologique. Cependant, dans les connotations du terme, on s'appuie principalement sur une loi naturelle liée à la Providence pour expliquer la variabilité des choses d'un processus terminé, l'incertitude du destin humain et une mutation des états individuels. Le sens de *révolution*, basé sur l'inviolabilité du décret éternel, suggère que l'homme doit accepter la précarité et l'incertitude de son sort pour que l'ordre social puisse se stabiliser. Comme l'analyse Alain Rey, appliquer aux mutations humaines un tel mot [*révolution*], c'est tenter de les maîtriser, de les régler, et d'abord de soumettre le monde humain, ce microcosme, aux lois universelles[12].

Au fur et à mesure que l'esprit rationnel prédomine dans la réflexion sur les événements historiques, la dimension divine s'efface progressivement au profit de celle humaine. De la fin du XVII^e^ au début du XVIII^e^ siècle, on s'appuie de plus en plus sur l'instabilité des choses humaines en employant le terme, *révolution*. Dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle, *révolution* désigne même une suite de changements spectaculaires et déplorables dans laquelle l'écrasement d'un ordre est inévitable[13]. En ce sens, le terme ne manifeste guère la volonté de Dieu, mais souligne une précarité cruelle et un désarroi

---

celui de la durée complète. Qu'il s'agisse du processus ou de son effet, la force du nom réside dans ce concept d'achèvement, de terme, assigné et inévitable, puisqu'il est lié à une loi naturelle et comme fixé par les mouvements célestes. »

Cf. A. Rey, Révolution *: Histoire d'un mot*. Paris, Gallimard, 1989. p. 34.

12 *Ibid.* p. 34.

13 Bourdaloue emploie le mot en écrivant : « Quelle malheureuse révolution a troublé cette harmonie et renversé ce bel ordre ? » in *Pensées du P. Bourdaloue sur divers sujets de religion et de morale*, Paris, 1734 [2 vol.], t. II, p.385.

Esprit Fléchier rapproche les vicissitudes de la Nature de l'instabilité du destin humain en employant le mot, *révolution,* : « Si je venois déplorer icy la mort impréveuë de quelque Princesse mondaine, je n'aurois qu'à vous faire voir le Monde avec ses vanitez et ses inconstances : cette foule de figures qui se présentent à nos yeux, et s'évanouissent : cette revolution de conditions et de fortunes, qui commencent et qui finissent, qui se relèvent et qui retombent : cette vicissitude de corruptions, tantost secretes, tantost visibles, qui se renouvellent : cette suite de changements, en nos corps par la défaillance de la nature, en nos ames par l'instabilité de nos désirs ; enfin, ce dérangement universel et continuel des choses humaines […]. »

Voir A. Rey, *ibid*., p. 51.

surprenant. Certes, aux préliminaires du glissement sémantique de *révolution*, les valeurs dont il est investi montrent déjà une contradiction entre régularité universelle ou divine et confusion imprévisible du devenir humain. Avant que ce terme entre officiellement sur la scène historique à la fin du XVIII^{e} siècle, la prolifération des sens et des valeurs nous force à ajouter une épithète pour préciser ses significations ; par exemple : « révolution du temps », la « révolution des fortunes », l'« heureuse révolution », etc.

I.1.2. Sens contradictoires étymologiques

Avant que le mot, *révolution,* n'incarne l'ensemble des réformes politiques et des bouleversements sociaux durant les années 1789 – 1799, ses significations impliquent déjà des contradictions flagrantes. La contradiction sémantique de *révolution* est en effet liée aux métonymies utilisées continuellement dans son évolution lexicale. Au début, on emprunte ce terme originaire de l'astronomie pour présenter l'accomplissement d'un événement. Au fur et à mesure que les domaines de son emploi s'élargissent, le décalage des sens de *révolution* devient de plus en plus distinct. Le signifié figurant une trajectoire cyclique et récurrente est progressivement dissimulé par celui désignant les vicissitudes des choses. Ici, la contradiction sémantique concernant à la fois la temporalité et la dynamique du système est ainsi apparue : la révolution signifie-t-elle un mouvement perpétuel et régulier ou un processus terminé dont la variabilité des choses est le facteur principal ? Les deux sens contradictoires continuent à influencer le champ sémantique du mot en développant des significations plus profondes.

En présentant un processus évolutif, *révolution* peut suggérer les lois providentielles ou naturelles, mais aussi l'instabilité et l'incertitude des choses. Donc, un événement nommé *révolution* correspond-il à un phénomène spontané et transitoire de la Nature ou à une conjoncture fatale et imprévisible des affaires humaines? Jusqu'au début du siècle des Lumières, les emplois de *révolution* oscillent essentiellement entre ces sens contradictoires. Les contradictions résident continuellement dans son champ sémantique, même si ce terme est devenu un nom commun désignant les mutations brusques du régime français durant les dernières décennies du XVIII^{e} siècle. Jusqu'aujourd'hui, il

existe encore un conflit entre la régularité et la variabilité dans ses significations. La contradiction sémantique influence en effet les évaluations historiques postérieures sur la Révolution française. Á la suite de deux composants sémantiques complètement opposés, on peut ainsi considérer le rôle de la Révolution française dans l'évolution historique en reposant sur les différents angles : le « retour dans l'ornière historique » et la « rupture de l'Histoire ».

I.2. Diffusion de l'emploi du mot *révolution* et ses différentes interprétations dans le mouvement des Lumières

I.2.1. Émergence sur la scène politique contemporaine – Deux révolutions anglaises

Suite à l'évolution des circonstances politiques durant le XVII^{e} siècle, l'usage du mot anglais, *revolution*, sort en premier lieu du cadre sémantique traditionnel en entrant officiellement dans l'histoire moderne. Certains chroniqueurs emploient le mot, *revolution*, en marquant les deux bouleversements du régime monarchique britannique de leur époque. Cependant les conditions politiques des deux révolutions anglaises paraissent ambiguës et même opposées. La Première Révolution anglaise [1641-1649], développée à partir d'une lutte politique entre l'absolutisme monarchique catholique et la classe bourgeoise puritaine, établit un gouvernement républicain, Commonwealth d'Angleterre, mais le pouvoir exécutif dépend toujours de la force militaire, dirigée par le futur Lord Protecteur, Olivier Cromwell[14]. La Seconde Révolution anglaise [1688-1689]

[14] L'absolutisme de Charles 1er entraîna une dissidence entre royalistes et parlementaires puritains en déclenchant trois guerres civiles dans les années 1642-1651. La Première Révolution anglaise, appelée aussi Révolution puritaine, se déroula de la première guerre civile [1642-1645] jusqu'à l'exécution du roi du 30 janvier 1649. En 1653, Olivier Cromwell a dissous, par la force, le Parlement croupion en fondant le Parlement de Barebone, qui le désigna le 16 décembre Lord Protecteur d'Angleterre, du pays de Galles, d'Écosse et d'Irlande. Après sa mort en 1658, les royalistes commencèrent à préparer la restauration monarchique. Jusqu'en 1660, le couronnement de Charles II d'Angleterre mit fin à la dictature du Protectorat.

mène à l'absolutisme vers la monarchie constitutionnelle à travers un coup d'État pacifique. Cependant sa réforme constitutionnelle, qui ne change guère les structures exécutives et administratives, renforce seulement les droits politiques favorables à l'aristocratie et à la bourgeoisie [15]. Bien que les deux révolutions renversent conjointement les gouvernants absolutistes, elles n'aboutissent pas à un changement profond du système sociopolitique à cause de l'absence du pouvoir populaire. Du fait de son caractère contradictoire, l'emploi de *revolution* ne souligne que les fluctuations politiques, mais ne revêt pas une signification sociale particulière. Néanmoins, l'emploi du vocable anglais dans le domaine historico-politique impose indubitablement des influences sur l'évolution sémantique du mot français au début du XVIII^{e} siècle.

I.2.2. Divers usages de *révolution* dans les ouvrages philosophiques et littéraires au début du XVIII^{e} siècle

Au début du XVIII^{e} siècle, certains écrivains français emploient déjà *révolution* pour désigner le bouleversement de nature politique. Néanmoins, ils n'évoquent des ébranlements du pouvoir politique que dans l'Histoire antique ou celles de pays lointains. Bien que le sens politique prenne généralement une prédominance dans les emplois de *révolution*, il nous faut considérer une variété de contextes pour déceler des valeurs dissimulées dans ce terme. Certes, au siècle des Lumières, le vocable français, *révolution*, s'éloigne toujours d'une incarnation précise et prolifère à travers divers sens implicites : décadence, catastrophe, grand changement historique, etc. Chaque auteur colore en effet

[15] Dans la Seconde Révolution anglaise, nommée aussi Glorieuse Révolution, certains parlementaires coalisèrent les membres monarchiques protestants contre le régime de Jacques II, qui avait essayé de développer le pouvoir catholique en Angleterre. L'invasion néerlandaise à Brixham du 15 novembre 1688 força Jacques II à s'exiler en France. Du fait de la fuite du roi, la convention proclama ainsi la déchéance du roi et offrit conjointement le trône à la princesse Maris II et son époux Guillaume d'Orange en janvier 1689. La révolution atténua non seulement les crises religieuse, politique et économique aggravées depuis la première moitié du XVIIe siècle, mais réaffirma le rôle du Parlement face à la Couronne. En vue de prévenir l'autoritarisme monarchique, le Parlement demanda au roi et à la reine de contresigner, en février 1689, la « Déclaration des droits », qui interdisait l'accession au trône à un catholique et assurait des élections libres et le renouvellement parlementaire. Ce décret marque en effet le début du développement démocratique britannique.

l'usage de ce mot en s'appuyant sur sa propre philosophie de l'histoire et sa vision du monde. Même les philosophes influençant fortement les idéologies du mouvement révolutionnaire de 1789 proposent différents concepts historiques et politiques en se référant conjointement au mot identique: *révolution*.

Selon chaque philosophe des Lumières, les différences entre les champs d'application de *révolution* peuvent induire des valeurs et des concepts idéologiques complètement opposés. En s'approchant du sens étymologique dans le domaine astronomique, *révolution* représente chez Diderot un mouvement cyclique et une suite progressive de degrés variables[16]. Le philosophe érudit adopte parfois ce terme pour souligner la brutalité du bouleversement politique et la décadence d'un régime gouvernemental. Voltaire attribue au mot une connotation négative lorsqu'il l'utilise pour décrire des ébranlements politiques dans l'Histoire; par exemple, *les révolutions sanglantes, horribles, sanguinaires*[17], etc. Concernant l'esprit rationnel, les idées des Lumières et la lutte contre l'Infâme, le précurseur des idéologies de la Révolution française valorise néanmoins le terme en proposant « les révolutions de l'esprit humain » affectant la vie religieuse, intellectuelle ou les mœurs. Pour son adversaire, Rousseau, les changements nommés *révolutions* ont une connotation à la fois inéluctable et catastrophique. Selon les expressions rousseauistes, une vision pessimiste s'incarne dans le mot, mais cela n'a aucun rapport avec ses propositions politiques sur l'établissement du contrat social entre l'autorité gouvernementale et le peuple souverain[18].

---

[16] Dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* D'Alembert et Diderot expliquent *révolution* en se reposant principalement sur les sens traditionnels : changement d'un phénomène naturel ou les mouvements des roues transmis par engrenage. Cependant, en employant ce mot pour décrire le mouvement philosophique, ils lui attribuent la signification du progrès : « […] ce qui donnera à l'ouvrage l'air suranné, et le jettera dans le mépris, c'est surtout la révolution qui se fera dans l'esprit des hommes, et dans le caractère national. Aujourd'hui que la Philosophie avance à grands pas […] il n'y a presque pas un ouvrage élémentaire et dogmatique dont on soit entièrement satisfait. […] Tel est l'effet du progrès de la raison […]. » *Encyclopédie* in *Dictionnaire raisonné,* t. V, p.636, a.

[17] Voir G. Mailhos, « Le mot « révolution » dans *l'Essai sur les mœurs* et *la Correspondance* de Voltaire », *Cahiers de lexicologie*, n° 13, 1968-II, pp. 84-93.

[18] Dans *Émile*, Rousseau s'adresse à ses contemporains accordant leur confiance aux valeurs conservatrices monarchiques en employant le terme, *révolution.* Selon lui, la société française va envisager une mutation profonde inévitable renversant tous les ordres. Cela impose en effet une vision pessimiste et

Le philosophe des Lumières conduisant les sens de *révolution* vers un nouveau domaine spécifique est Montesquieu. Il applique le mot non seulement à un cycle de grandeur et de déclin, mais également à une modification dans la structure politique sans agitation violente. Bien que le précurseur de la sociologie se réfère principalement à des exemples de l'Antiquité en citant le terme, il tente de le confronter avec des phénomènes de l'histoire moderne pour éclairer ses valeurs actuelles[19]. Dans *L'Esprit des lois,* l'auteur va plus loin en étendant le sens du mot à une profonde modification du droit public, liée aux réformes institutionnelle et juridique. Chez Montesquieu, les sens de *révolution* ne correspondent pas simplement à une transmutation du régime gouvernemental, stimulée par une lutte politique, mais également à une rénovation de ses systèmes organiques et constitutionnels. Bien que, dans les théories philosophiques des Lumières, *révolution* conserve constamment son caractère polysémique, ses significations commencent à être approfondies et éclaircies. Depuis la moitié du XVIII^{e} siècle, l'usage de ce terme est effectivement affecté par deux phénomènes simultanés et complémentaires : une variété accrue des domaines d'applications et une spécialisation de nature constitutionnelle, liée à l'examen critique de l'histoire. Certes, les philosophes des Lumières apportent à ce

---

catastrophique pour les hommes qui n'arrivent pas encore à déterminer les valeurs à l'égard de la régénération des mœurs.

Dans le Livre III de cet ouvrage, le passage célèbre de Rousseau atteste l'inéluctabilité et l'incertitude de la révolution : « Vous vous fiez à l'ordre actuel de la société, sans songer que cet ordre est sujet à des révolutions inévitables, et qu'il vous est impossible de prévoir ni de prévenir celle qui peut regarder vos enfants. Le grand devient petit, le riche devient pauvre, le monarque devient sujet : les coups du sort sont-ils si rares que vous puissiez compter d'en être exempt ? Nous approchons de l'état de crise et du siècle des révolutions. Qui peut vous répondre ce que vous deviendrez alors? Tout ce qu'ont fait les hommes, les hommes peuvent le détruire. »

J.J. Rousseau, *Émile* in *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, p. 346.

[19] Montesquieu utilise toujours *révolution* pour évoquer le bouleversement politique dans l'histoire antique ; par exemple il décrit la décadence d'un Empire dans *Désordres de l'Empire d'Orient* : « Les malheurs de l'Empire croissant tous les jours, on fut naturellement porté à attribuer les mauvais succès dans la guerre, et les Traités honteux dans la paix, à la mauvaise conduite de ceux qui gouvernaient. Les révolutions mêmes firent les révolutions, et l'effet devint lui-même la cause : comme les Grecs avoient vu passer successivement tant de diverses familles sur le Trône, il n'etoient attachés à aucune […]. » [In *Désordres de l'Empire d'Orient*, chap. XXI., pp.263-264. Ed. 1748.]

En présentant l'histoire bouleversante d'un pays lointain, Montesquieu s'approche de la civilisation occidentale : « Il pensa bien y avoir en Orient à peu-près la même révolution qui arriva à environ deux siècles en Occident, lorsque [...] des gens hardis et trop peu dociles déchirèrent l'Église au lieu de la réformer. » [In *L'Esprit des lois*, chap. XXII.]

vocable de nouvelles valeurs historiques et constitutionnelles qui nourrissent non seulement des idéologies politiques de la génération suivante, mais également stimulent virtuellement un bouleversement sociopolitique dans un avenir proche.

Le mot, *révolution*, porte continuellement une étiquette indéfinie durant la première moitié du XVIII[e] siècle. D'un côté, les emplois traditionnels du terme continuent à prospérer dans leur discours théoriques. D'un autre côté, les nouvelles valeurs se multiplient à la suite de ses applications dans différents domaines. La vicissitude des choses, représentée par ce terme, ne se borne plus à qualifier l'environnement politique de l'époque antique, mais s'étend dans les sciences humaines. Une double mutation sémantique se développe ainsi dans les sphères scientifique et historico-politique. Les philosophes emploient principalement le terme, *révolution*, pour désigner un nœud crucial dans un processus évolutif, que ce soient une transition de phénomènes naturels, un renversement du pouvoir politique, une réforme des mœurs sociales ou un progrès des sciences. Certes, durant le siècle des Lumières, la diversité des usages met non seulement en évidence le caractère général du mot, *révolution*, mais également le sens de changement dont il se revêt. Cependant il existe toujours une incertitude dans son glissement de sens car les différentes interprétations reproduisent des valeurs hétérogènes, qui ne cessent d'exercer des influences réciproques sur l'une et l'autre.

Accompagné de la propagation des idées rationnelles, l'emploi du terme, *révolution*, se popularise progressivement dans les milieux littéraires, mais ses significations deviennent de plus en plus variables et ambiguës. Á travers un style métaphorique, certains écrivains choisissent ce terme pour exprimer une évolution psychologique[20]. Á l'approche de la fin du XVIII[e] siècle, les applications de *révolution*, à une mutation des états individuels ou à une évolution de la mentalité collective, apparaissent souvent dans les correspondances ou les discours à la mode. Le vocable est progressivement sorti de l'ombre d'usages spécialisés en devenant une rhétorique sociale ou une langue familière. Ses modes d'emploi passent d'une écriture soutenue à une expression quotidienne ou à

[20] Marivaux décrivait dans *le Spectateur français* « les funestes révolutions qui [se] passent dans les cœurs amoureux » [10 novembre 1722].

Cité par A. Rey, Révolution *: Histoire d'un mot, op. cit.*, pp. 63-64.

une éloquence coutumière. Certes, avant que *révolution* ne devienne un terme employé particulièrement dans les domaines historiques et politiques, ses usages apparaissent plus libres et divers. On peut l'appliquer à plusieurs changements concernant l'esprit humain ; par exemple, le développement des idées, la mutation des coutumes d'un groupe social, la modification de l'attitude personnelle, les vicissitudes du destin individuel, etc. Sous l'effet du mouvement intellectuel, le sens de ce terme s'oriente progressivement vers une réforme des mœurs fondée sur l'esprit rationnel. En observant l'évolution sémantique de *révolution* durant le siècle des Lumières, il semble que certains changements sont inéluctables dans la future société française. La vulgarisation de ce terme s'affirme en vague de fond, qui s'insinue dans les bases de la société française en réclamant inlassablement des évolutions dans tous les domaines.

I.2.3. Affermissement des sens politiques de *révolution* - Influences de la Révolution américaine et expectative réformatrice de la société du XVIII^{e} siècle

Au fur et à mesure que les usages de *révolution* se popularisent dans la vie quotidienne, ses sens politiques prévalent progressivement sur les autres. On adopte abondamment ce terme en se référant aux mutations de circonstances politiques dans la chronologie. Néanmoins, ses significations deviennent de plus en plus plurivoques et ambiguës, car il est impossible de déduire une unique causalité et les conséquences semblables de chaque référé historique. Vers la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, *révolution* peut représenter plusieurs événements politiques hétérogènes : le changement d'un souverain autant que sa chute, l'insurrection réprimée autant qu'une succession de troubles aboutissant à sa restauration, etc. Sous l'influence de l'usage du vocable anglais identique, on commence d'ailleurs à désigner certains événements politiques importants de l'histoire moderne par *révolution* ; on peut citer l'exemple plus connu d'un grand changement politique désigné par ce terme avant de 1789 : la guerre d'Indépendance américaine [1775-1782].

La Révolution américaine, déclenchée une dizaine d'années antérieurement à la perturbation sociale française, fait immédiatement émerger des controverses sur les changements politiques effectifs à l'intérieur de la France. Bien que *révolution* devienne rapidement un terme en vogue sous l'effet des actualités de l'Amérique du Nord, ses significations oscillent encore entre une réforme exigeant non seulement un projet médité, mais également un travail à long terme, et un brusque changement politique entrainant inéluctablement des fermentations et des émeutes en vue du progrès de l'humanité. Certes, dans la phase préliminaire de la Révolution française, la dissidence des opinions réformatrices se développe suivant la variation circonstancielle de la guerre d'Indépendance américaine. Le champ sémantique du mot évolue également en fonction des diverses idées réformatrices proposées durant cette période capricieuse.

Durant le XVIII^{e} siècle, *révolution* devient non seulement un mot à la mode, mais également un élément actif des discours philosophique et politique, qui se charge des valeurs éthiques et affectives. Á mesure que le mouvement des Lumières répand les idées de la liberté individuelle et du contractualisme et que l'absolutisme monarchique est progressivement remis en question, *révolution* n'est plus utilisé pour désigner un événement, mais prolonge ses significations politiques en devenant un concept, qui sollicite les rénovations des affaires de l'État. Bien que les acceptions du mot demeurent continuellement ambiguës à l'aube de 1789, un grand nombre d'orateurs politiques commencent à se jeter sur ce terme qui n'est pas encore devenu emblématique, mais qui est déjà un instrument intellectuel et affectif. Selon les différentes positions politiques, chacun interprète ce mot de façon particulière : réformes institutionnelles, économiques, financières, juridiques et pénales, établissement constitutionnel, ébauche de parlementarisme, lutte contre la misère, limitation des privilèges, etc. Tous les emplois politiques paradoxaux de *révolution* préparent, semble-t-il, son application à une situation vécue, controversée et bouleversante. Cependant leur concept demeure toujours vague car les réformes effectives de l'État français démarrent officiellement après la prise de Bastille, et le mouvement révolutionnaire se développe d'une manière accélérée en dépassant tous ses desseins idéalisés. Avant l'éclatement des troubles politiques durant l'été de 1789, les valeurs et les significations de *révolution* prolifèrent simultanément en accompagnant une montée bouillante de la crainte et de l'espoir vers un grand changement social. La confusion sémantique de *révolution* se développe continuellement

en reposant sur l'évolution des circonstances sociopolitiques de l'année 1789 jusqu'à la fin du siècle.

I.3. Multiplication sémantique de *révolution* à la fin du XVIII^{e} siècle

I.3.1. Politisation du mot *révolution* suivant les fluctuations sociales en France durant les années 1789-1799

Considérant ses significations politiques, le mot, *révolution*, est rapidement adopté pour désigner une série de perturbations sociales entraînant toute la France depuis la convocation des États généraux. Ce terme s'écarte des événements symboliques antécédents en incarnant désormais les situations vécues et complexes de la société française durant les années 1789-1799, malgré son ambigüité sémantique. Après la Déclaration des droits de l'homme, ce néologisme se popularise non seulement dans la société française, mais produit également une valeur générale et universaliste ; citant les exemples du mot composant de l'époque, « révolution du genre humain » et « première révolution philosophique ». Puisque la particularité de ce mouvement réformateur repose sur un appel à toute l'humanité éclairée, la révolution se transforme progressivement en un nom spécifique, employé par la postérité contestataire pour présenter les actions insurrectionnelles menant toute l'Europe vers la démocratie du XIX^{e} au XX^{e} siècle. Certes, depuis la fin du XVIII^{e} siècle, la *Révolution française* devient non seulement un nom propre historique représentant les mutations profondes du système sociopolitique français, mais établit en plus un modèle référentiel essentiel sur lequel se développent les débats ultérieurs concernant la rationalité politique. Les usages de *révolution* se détournent officiellement de ses significations étymologiques en se focalisant sur les domaines historiques et politiques. Une inversion du sens s'inscrit ainsi dans son évolution sémantique en reproduisant des valeurs contradictoires. En fonction des valeurs différentes entre conformisme et radicalisme, la révolution pourrait désigner à

la fois un retour cyclique ou une rupture de l'Histoire, et une perturbation transitoire ou un retournement démolissant tous les ordres établis.

En fait, les sens politiques de *révolution* prolifèrent activement pendant les deux périodes intensives du bouleversement sociopolitique français : celle de 1789 à 1792 et celle de 1792 à 1794. Dans la première période, une série d'insurrections conduit l'absolutisme à prendre conscience du pouvoir populaire et à s'orienter vers une monarchie constitutionnelle. Durant environ trois ans, la dissidence idéologique sur la réforme gouvernementale multiplie les différentes interprétations du mot. Suivant l'évolution conjoncturelle, plusieurs sens contradictoires de *révolution* émergent progressivement sur la scène politique française, bien que les réformes politiques conduisent conjointement à l'établissement d'une Constitution. En effet, on peut encore subdiviser les années de 1789 à 1792 en phases phénoménales, qui s'imposent dans le glissement sémantique de *révolution* : de l'ouverture des États généraux jusqu'à la prise de Bastille [de mai à juillet 1789], avant et après la première contre-révolution [1791], de la fuite du roi jusqu'au massacre du Champ-de-Mars [du 21 juin au début de juillet 1791], avant et après la guerre extérieure [avril 1792], de l'élection d'une Convention jusqu'à la prise des Tuileries par la Commune insurrectionnelle de Paris [août 1792]. Suivant les circonstances précaires de la première phase, l'enjeu du mouvement révolutionnaire se déplace, semble-t-il, de l'élaboration de la constitution monarchique à la transformation profonde des structures sociales. Du fait de l'accélération de l'histoire de la dernière décennie du XVIII^{e} siècle, le sens politique de *révolution* se distingue progressivement de celui de son cousin anglais.

Dans la deuxième période intense des fluctuations politiques, les concepts de révolution varient principalement en fonction de la rhétorique politique. Suivant la chute des girondins, les luttes fractionnelles pour affirmer l'esprit révolutionnaire, la triomphe de la Montagne et la dictature jacobine [de l'été 1793 à l'été 1794], les différentes interprétations de *révolution* s'insinuent non seulement dans le domaine socio-économique, mais elles donnent également des effets immédiats sur les situations politiques. Dans ce contexte chaotique et capricieux, il est difficile de déterminer les significations politiques du mot. Cependant, sous les menaces de la guerre extérieure et

de révoltes contre-révolutionnaires, le concept de la révolution se transforme progressivement en un mouvement sociopolitique arbitraire et interminable. Chaque fraction politique interprète discrétionnairement le mouvement révolutionnaire compte tenu de sa position politique et de l'évolution circonstancielle. Vers la fin du siècle, la révolution, marquée de taches sanglantes et ineffaçables, est considérée comme un désarroi des luttes politiques ou comme une crise surprenante des réformes gouvernementales. Cette évaluation historique paradoxale permet à la révolution de dépasser tous ses desseins idéalisés en se transformant en sujet problématique sur la réforme politique dirigée par la volonté humaine.

I.3.2. Caractères contradictoires de la Révolution française - La révolution *ou* une série d'événements révolutionnaires ?

Si l'on analyse la Révolution française à travers un point de vue historique, une question décisive se pose inéluctablement : quels sont les phénomènes politiques cruciaux stimulant ce remue-ménage sociopolitique sans précédent ? Il est en fait difficile de définir précisément les événements déterminant les causalités de la Révolution française. En effet, la Révolution française, surgissant sur la scène historique comme une crise contingente, reconstitue non seulement les structures politiques de grande envergure, mais bouleverse également l'évolution stable des réformes politiques. Comme l'analyse Martial Guéroult, « Avant 1789, la raison pratique est réformiste, c'est pourquoi la révolution fut une surprise ; c'est un accident énorme qui étonne les contemporains et non une vue de l'esprit qui se réalise [...] L'intelligence aborde la Révolution sans le concept que la Révolution précisément va remplir.[21] » Cet « incident », qui marque un clivage de l'Histoire, revêt en effet des caractères hétéroclites, développés virtuellement dans la société française depuis le siècle des Lumières. D'ailleurs, les objectifs qu'il poursuit varient continuellement en suivant l'évolution des circonstances. En fonction de différents angles d'analyse, la Révolution française implique plusieurs amorces de développement dont les facteurs sont à la fois composites et incohérents. Á partir de la

[21] Cité par A. Gérard dans *La Révolution française, mythes et interprétations 1789-1970*, Paris, Flammarion, 1970. p.11.

convocation des États généraux, une série de réformes politiques se succèdent à un rythme irrégulier en accélérant la rotation de l'Histoire. La Révolution française est constituée d'une quantité de changements sociopolitiques hétérogènes et complexes, bien qu'elle soit souvent simplifiée comme *un* événement primordial dans l'évolution historique. Néanmoins, l'application du mot *révolution* à une transmutation cruciale du régime politique dans le tableau chronologique nous permet de trouver un point de repère dans ces significations embrouillées. Cependant, en se confrontant avec des conjonctures sociopolitiques françaises variables durant la dernière décennie du XVIII^{e} siècle, sa contradiction sémantique devient de plus en plus flagrante. Tentons donc de définir ces aspects contradictoires de la Révolution française ?

Réforme à long terme ou Instauration d'un ordre nouveau ?

Selon les changements du gouvernement, on peut diviser la Révolution française en trois phases : la fin de l'Ancien Régime de 1789 à 1790, la monarchie constitutionnelle entre 1791 et 1792 et la Première République durant les années 1792 - 1799. En considérant les résultats des réformes politiques dans ces trois phases, on découvre néanmoins des aspects contradictoires dans la Révolution française : le mouvement révolutionnaire tente-t-il de forcer le régime monarchique à entamer des renouvellements indispensables, ou essaie-t-il d'établir un système constitutionnel conforme aux besoins du peuple ? En effet, les opinions contradictoires sur la nécessité d'une réforme politique exercent de l'influence non seulement sur les évaluations d'une suite de troubles sociopolitiques de 1789 à 1799, mais également sur les soulèvements postérieurs. Pour améliorer la fonction gouvernementale, nous faut-il dépendre de la *réforme*, processus volontaire et finalisé, ou de la *révolution*, brusque changement renversant tous les ordres ? Du point de vue rationaliste, la révolution devient ainsi un objet d'observation et une activité expérimentale, qui nous permettent d'examiner le progrès de la civilisation humaine. Jusqu'à l'éclatement de la Révolution d'Octobre, les débats sur le mouvement révolutionnaire nous proposent non seulement différents points de vue sur la réforme politique, mais également des évaluations historiques divergentes : la révolution est-elle une transition naturelle où l'esprit réformateur se concrétise progressivement, ou le fruit du hasard de l'évolution historique dont le mécanisme dissimulé semble reproductible ?

Suivant ces analyses politiques, la Révolution française devient naturellement un précurseur pour les mouvements insurrectionnels du XIX^e^ au XX^e^ siècle. Sous la plume des théoriciens de l'histoire et de la politique, la révolution ne désigne plus simplement un processus évolutif du pouvoir exécutif français, mais un foyer de l'arbitraire dans lequel il nous faut ordonner une séquence d'événements spontanés et incohérents pour souligner ensuite l'importance de la rationalité politique.

Divergence idéologique entre les courants politiques

Dès que la Convention nationale prend le pouvoir législatif en élaborant la *Constitution de l'an I*, les nouvelles idéologies politiques se développent et se propagent à toute vitesse dans la société française. Jusqu'au Directoire, plusieurs idées révolutionnaires sont précipitamment proposées, établies, combattues et vilipendées. L'antagonisme idéologique, s'aggravant de plus en plus dans le fond de la société française, devient un des facteurs principaux stimulant chaque secousse sociale. Durant six ans à peine, une suite de conflits idéologiques conduit le peuple français à renverser l'absolutisme monarchique en établissant un gouvernement républicain dont les systèmes exécutifs se modifient suivant les fluctuations de la politique. La Révolution française devient, semble-t-il, un mouvement de l'« hydre de l'anarchie [22]», qui s'intensifie et se démultiplie en fonction des confrontations idéologiques. Á la suite de la prise des Tuileries du 10 août 1792, les Feuillants[23], soutenant la monarchie constitutionnelle,

[22] L'« hydre de l'anarchie » est une vielle expression française du XIX^e^ siècle, utilisée souvent pour décrire le trouble politique produit par les factions qui se multiplent sans cesse en menaçant l'ordre établi, comme le monstre à sept tête. Dans *Les Misérables*, Victor Hugo emploie ce mot pour souligner le désordre de la barricade : « il était clair que l'Hydre de l'Anarchie était sortie de sa boîte et qu'elle se démenait dans le quartier. »

V. Hugo, *Les Misérables*, IV^ème^ partie, Livre XVI, Chapitre IV., Paris, Gallimard-Pléiade, 1951, p.1190.

[23] Á la suite de la fusillade du Champ-de-Mars du 17 juillet 1791, certains membres jacobins décidèrent d'établir une nouvelle société des amis de la Constitution dans l'église du couvent des Feuillants. Le club des Feuillants, développé rapidement durant les années 1791-1792, réunit plusieurs aristocrates jacobins, qui s'opposaient à la déchéance du roi, réclamée par les jacobins de gauche ; citons l'exemple du triumvirat de la Constituante : Antoine Barnave, Adrien Duport et Alexandre Lameth. Á la suite de l'arrestation du roi, la plupart des feuillants, favorables à la direction gouvernementale de la monarchie constitutionnelle, furent jugés pour trahison. Après l'abolition de la monarchie, prononcée par la

perdent définitivement leur pouvoir politique. Le mois suivant, les élections au suffrage universel déterminent deux forces politiques prédominantes dans la Convention : les Girondins[24], qui préviennent toutes les virtualités insurrectionnelles pour défendre l'ordre bourgeois, et les Montagnards[25], qui réclament une centralisation à outrance pour refouler

Convention le 21 septembre 1792, la dissolution du club des feuillants affaiblit nettement l'influence royaliste dans la Révolution française.

[24] Les Girondins, dont l'appellation s'est popularisée depuis le XIX^e^ siècle grâce à l'ouvrage historique d'Alphonse Lamartine, *Histoire des Girondins*, désignaient un groupe de députés issus de la région de Bordeaux, qui mélangeait en fait les « Brissotins » et les « Rolandins » de l'époque révolutionnaire. Avant la chute de la monarchie, les chefs girondins, Jacques Pierre Brissot et Jean-Marie Roland, insistèrent non seulement sur les guerres à outrance contre les forces contre-révolutionnaires, mais également sur la diminution des privilèges du roi. Après l'élection de la Convention, la Gironde devenait l'antagoniste le plus menaçant de la Montagne car elle s'opposait vigoureusement à la suprématie de la Commune insurrectionnelle et à la prédominance politique de Paris. Grâce aux triomphes des guerres extérieures durant l'autonome 1792, la Gironde jouissait d'un grand prestige en présidant l'Assemblée législative. Face à l'aggravation de l'inflation et à la pénurie d'approvisionnement durant le printemps 1793, la Gironde conservait néanmoins une attitude conservatrice en promouvant continuellement des politiques favorables à la libéralisation économique. Au fur et à mesure que la constitution de la coalition et l'éclatement de la guerre civile plongeaient la société française dans l'affolement, les politiciens girondins furent incessamment réprimandés par la presse hébertiste, les sectionnaires parisiens et les députés montagnards. En ripostant à ces attaques, les Girondins accusèrent non seulement Marat de dénonciations calomnieuses, mais fondèrent également une commission de douze membres, qui se chargeait d'enquêter sur les agissements de la Commune de Paris et d'arrêter le rédacteur du *Père Duchesne*. L'émeute du 31 mai au 2 juin 1793 où les sans-culottes firent le siège de l'Assemblée pour demander la mise en accusation des députés girondins et la suppression de la commission des douze, détermina la chute de la Gironde.

[25] Du fait des débats sur la guerre en Europe, développés depuis octobre 1791, une dissidence se révéla au sein du club jacobin en distinguant les Brissotins des futurs Montagnards, dont les personnalités englobaient Georges Danton, Jean-Paul Marat et Maximilien de Robespierre. En fonction de la position et de la hauteur de leur siège à la Convention nationale, les députés promouvant énergiquement des réformes sociales furent considérés comme les Montagnards de la gauche, qui se distinguaient des Girondins de la droite, et des modérés, la Plaine ou le Marais. Dans la première phase de la Convention nationale, les Montagnards, s'appuyant sur les sans-culottes, combattirent sévèrement les Girondins en promouvant des politiques favorables à une démocratie centralisée. Á partir du printemps 1793, le pouvoir politique de la Montagne prit son essor. Les Montagnards, qui présidaient non seulement au Comité de salut public, mais également à la Convention après l'expulsion des députés girondins, se préparèrent à imposer une politique de terreur. Depuis l'été 1793, une discorde sur le rythme réformateur força les Montagnards à se scinder en plus de courants antagonistes. Au fur et à mesure de l'intensification de la Terreur, la Montagne désigna particulièrement le gouvernement mené par Maximilien de Robespierre, qui s'appuyait à la fois sur la résistance aux forces contre-révolutionnaires et sur la stabilisation des ordres sociaux. Á la suite de la décadence du robespierrisme depuis le 9

les menaces contre-révolutionnaires. Au fur et à mesure que le gouvernement jacobin accélère le développement du centralisme de l'été 1793 au printemps 1794, un fractionnisme se développe au sein de la Montagne en faisant émerger différents groupes qui imposent des influences considérables sur le Comité de salut public : les Exagérés[26], qui exigent de pousser le mouvement révolutionnaire aux extrémités à travers une démagogie sophistiquée, les Indulgents[27], qui proposent une conciliation entre différents

thermidor an II, un grand nombre de Montagnards fut progressivement éliminé du jeu politique et les autres se repositionnèrent en devenant de plus en plus conformistes.

[26] Du fait de la célébrité du rédacteur du *Père Duchesne*, Jacques-René Hébert, les Exagérés furent aussi nommés « Hébertistes ». Cependant il ne fallait pas considérer que le mouvement des Exagérés fut dirigé par Hébert car les Exagérés englobaient principalement les membres du club des Cordeliers, appartenant pour un grand nombre aux rangs de la Montagne à la Convention, à l'administration de la Commune et du Département de Paris. Á travers les journaux pamphlétaires, les Exagérés, maitrisant parfaitement les rouages démagogiques, s'adressèrent directement aux sectionnaires parisiens pour exprimer leur opinion politique et critiquer les gouvernants. Ils envisagèrent d'épurer la Convention en éliminant les députés girondins. Neuf jours après l'arrestation d'Hébert du 24 mai 1793, les sans-culottes, dirigés par François Hanriot, firent pression sur l'Assemblée en réussissant à dissoudre la force girondine. Lorsque la Montagne prit le pouvoir, les Exagérés réclamèrent non seulement la guerre à outrance tant civile qu'extérieure, mais forcèrent également la Convention à adopter la loi des suspects et la loi du maximum général fin septembre 1793. Lors de la révélation des affaires de liquidation de la Compagnie des Indes, les Hébertistes réprimandèrent vigoureusement la corruption des Indulgents et les « endormeurs » du Comité de salut du public. En profitant de la pénurie de blé, causée par l'hiver âpre 1793-1794, les Hébertistes appelèrent les sans-culottes à déclencher une insurrection. Le salut public, dirigé par Robespierre et Saint-Just, commença donc à arrêter les chefs des Exagérés, y compris Jean-Nicolas Pache et Hébert de janvier à mars 1794. Bien que le mouvement des Exagérés soit décapité, leur complice restèrent au comité de sûreté générale pour s'opposer au robespierrisme jusqu'au coup d'Etat du 9 thermidor an II.

[27] Après la chute des Girondins, le club des Cordeliers se divisa en Exagérés et Indulgents. Á la différence des Exagérés, qui réclamaient l'intensification de la Terreur, les Indulgents pratiquaient le modérantisme en essayant de freiner l'accélération du mouvement révolutionnaire. Bien que leur chef, Georges Jacques Danton, ait contribué profondément à la centralisation gouvernementale d'avril à juillet 1793, les Indulgents s'inquiétèrent de l'aboutissement de la Terreur. Á travers le journal, *Le Vieux Cordelier*, Camille Desmoulins déclencha une polémique contre les Hébertistes en proposant l'institution d'un comité de clémence. Depuis janvier 1794, les querelles ininterrompues entre les « Ultras » et les « Citras » tracassaient les deux chefs du Comité de salut public, Robespierre et Saint-Just. Sous la pression du Comité de sûreté générale où se réunissaient un grand nombre de complices des Exagérés, le Comité de salut public accusa les dantonistes d'être des fripons compromis dans l'Affaire de la liquidation de la Compagnie des Indes. Du 31 mars au 5 avril 1794, Danton, Desmoulins, Jean-François de Lacroix et Pierre Philippeaux furent arrêtés et condamnés à la guillotine. Sous l'autorité gouvernementale, les pouvoirs des Indulgents et des Exagérés se terminèrent simultanément de la même manière.

courants politiques et un ralentissement du développement terroriste, et les Enragés[28], qui préconisent des réformes sociales profondes en obtenant le renfort des sectionnaires parisiens. En effet, ces groupes factieux antagonistes ne ressemblent pas aux partis politiques d'aujourd'hui, qui s'appuient sur un système organisé en vue d'un développement à long terme, mais plutôt aux courants idéologiques où les pensées fluctuent en fonction des variations conjoncturelles ou des revendications populaires. Face à une proposition politique décisive, les partisans du même groupe peuvent en outre avoir des opinions complètement incohérentes[29]. La prolifération des idées politiques et leur contradiction font non seulement ressortir un décalage infranchissable entre la souveraineté du centralisme et un peuple versatile, mais forcent également le mouvement révolutionnaire à atteindre son point culminant dans l'intervalle 1792 - 1794.

Confrontation de l'idée avec la réalité

Pendant cette époque instable, la révolution représente à la fois l'incarnation historique des idées politiques et une pratique du pouvoir. Selon les diverses interprétations du mouvement révolutionnaire dans les discours politiques de l'époque, la révolution oscille constamment entre deux types de contenus : l'un s'approche d'un pur concept ou d'une abstraction, colorés souvent de doctrines idéalisées et de vocabulaires passionnels, et l'autre figure une réalité immédiate produite par l'intervention des actions politiques dans les affaires gouvernementales ou sociales. Les caractères contradictoires du mouvement révolutionnaire deviennent distincts à condition que les concepts se

[28] Les Enragés étaient un groupe radical, qui revendiquaient l'égalité sociale et politique. En s'appuyant sur le prêtre constitutionnel, Jacques Roux, ils préconisèrent la taxation des denrées, la réquisition des grains et des taxes sur les riches depuis 1793. Leur proposition sur les réformes sociales eut en effet des influences considérables sur les sans-culottes parisiens. Á la différence des autres idéologues révolutionnaires, ils préférèrent s'approcher des masses populaires plutôt que de transmettre un message à travers un représentant. Ainsi Jacques Roux déclara dans *Le Publiciste de la République française* du 25 juillet 1793, « Peuple ! Sous le règne de la liberté, tu dois avoir sans cesse les yeux fixés sur tes magistrats. »

[29] Le procès du roi, proposé par les députés montagnards durant novembre 1792, suscita une dissidence d'opinions au sein de la Gironde. La plupart des députés girondins préconisèrent de prolonger cette prise de décision en faisant l'appel au peuple. Á la différence de leur attitude contestataire dans l'Assemblée législative de 1791 -1792, ils restaient conservateurs pour éviter l'aggravation du conflit social.

confrontent avec le réel : la révolution correspond-elle à une idée ou à un acte, à une conception idéologique ou à un fait historique, à un dessein théorique ou à une expérience pragmatique? En fait, sous le contexte capricieux de la fin du XVIII[e] siècle, les idées révolutionnaires doivent non seulement s'adapter à la conjoncture actuelle, mais en plus s'arranger avec ce qu'il adviendra. Étant donné que les actualités révolutionnaires deviennent elles-mêmes les références auxquelles les doctrinaires des différents groupes factieux s'attachent pour développer leur argument politique, la théorisation du réel confronte inéluctablement à la mise en pratique d'un idéal. L'alternance de ces deux mouvements complètement opposés forme un cercle vicieux en intensifiant les luttes politiques du mouvement révolutionnaire. L'interdépendance de l'idée et de l'action aggrave non seulement la dissidence au sein des milieux politiques, mais entraîne en plus de nombreuses calamités violentes dans la société française.

Depuis que les hommes politiques utilisent fréquemment *révolution* comme un leitmotiv pour propager des idées réformatrices et pour stimuler l'enthousiasme du public, le mot se transforme effectivement en parole vivante dont les sens se modifient à un rythme inaccoutumé suivant l'évolution circonstancielle. Le vocable, après avoir servi dans le langage philosophique en fournissant aux intellectuels du XVIII[e] siècle des outils spéculatifs, devient vers 1789 un instrument dans la lutte autour du pouvoir. L'usage du mot passe désormais de la théorie à la pratique en amplifiant particulièrement ses effets dans le domaine politique. Alain Rey fait ainsi une synthèse fondamentale de l'évolution sémantique du mot, *révolution*, de 1789 jusqu'à la fin du siècle : « le mot gagne en 1789 la bouche des orateurs qui font l'histoire et celle de tout un groupe. Il s'investit d'une vertu emblématique, d'abord faite d'espoirs et de craintes, puis d'enthousiasme et de terreur, de fureur et de haine, avant les nostalgies.[30] » Á travers la rhétorique politique, la multiplication sémantique de *révolution* se développe irrésistiblement et ses sens contradictoires attestent la complexité et la divergence d'opinions sur le destin de l'État durant l'époque révolutionnaire. Pendant une dizaine années, le décalage entre la parole idéologique et la réalité politique aggrave de plus en plus la contradiction sémantique du mot. En observant les emplois de *révolution* sous ce contexte capricieux, on découvre que ce mot ne désigne plus simplement une situation historique particulière, ni ne propose

[30] A. Rey, Révolution *: Histoire d'un mot, op. cit*., p.110.

précisément des concepts politiques efficients, mais lance plusieurs sujets problématiques sur le changement brusque et irrépressible dans l'histoire moderne.

Prolifération des valeurs sociales contradictoires

Les idéologies politiques résidant dans le mouvement révolutionnaire paraissent déjà hétéroclites et contradictoires. Les divers concepts politiques attribuent de plus à la révolution différentes valeurs implicites : la liberté, l'indépendance nationale, l'unité de la patrie, la justice populaire, l'égalité, le jugement moral, etc. Suivant sa propagation idéologique par les hommes politiques, les significations de la révolution s'insinuent progressivement dans d'autres domaines. Dans les discours politiques, la révolution française cesse d'être un exemple incarnant un concept plus général, mais elle devient un foyer et un créateur de sens. Pour souligner sa légitimité, Robespierre fonde la révolution française sur les valeurs morales et naturelles de la liberté. En expliquant la révolution politique, Babeuf met l'accent sur le décalage entre les riches et les pauvres. Il suggère non seulement l'importance de l'égalité sociale dans la lutte politique, mais conduit le mouvement révolutionnaire vers une analyse économique rudimentaire. Même si *la Révolution* devient un nom propre désignant précisément un changement des régimes dans une durée chronologique déterminée, ses caractères contradictoires n'arrêtent pas de se multiplier. D'ailleurs, les significations de la révolution se dégagent progressivement des cadres historiques et politiques en devenant des concepts équivoques sur les conflits sociaux accompagnant simultanément les variations des situations politiques. La révolution française construit ainsi un modèle permettant de définir les mouvements insurrectionnels ultérieurs.

Le mouvement révolutionnaire accomplit-il sa mission ? – Institution de la Constitution et prolongation de son application

Á partir de l'institution de l'Assemblée constituante du 17 juin 1789, il semble que la mécanique révolutionnaire ne cesse jamais d'être actionnée en poussant la société française jusqu'à un désarroi extrême. En effet, l'aboutissement de la révolution, proposé déjà en 1790, repose sur l'élaboration de la Constitution et sur son application. Selon

certains hommes politiques de l'époque, la révolution prendra fin au moment où le contenu constitutionnel sera applicable à la société française. Cette idée, liée à la fois à la temporalité et à la réforme sociale, est soutenue par les partisans de la monarchie constitutionnelle, mais devient un sujet discutable pour les républicains, parmi lesquels certains futurs terroristes se trouvent, insistant pour pousser les réformes sociales à l'extrême. Bien que le changement du régime constitutionnel monarchique tempère provisoirement les troubles sociopolitiques français, l'achèvement de la Constitution fixe un terme irréaliste au mouvement révolutionnaire et se transforme progressivement en concept idéaliste mais redoutable. Durant les années 1792-1799, ni l'abolition de la royauté, ni l'établissement du gouvernement républicain, ni la purge des ennemis contre-révolutionnaires ne peuvent paralyser l'accélération du mouvement révolutionnaire. Bien que le contenu constitutionnel légitime les droits de l'homme en donnant des espérances au peuple français, sa non-application atteste encore une fois du décalage entre l'idéologie et la réalité[31]. Certes, pendant cette période, le gouvernement révolutionnaire rencontre plusieurs difficultés à l'intérieur et à l'extérieur de la France : la guerre défensive contre la menace de l'armée de la Première Coalition, la tentative de réprimer les guerres civiles développées d'abord en Vendée et puis dans d'autres régions françaises, la rumeur du complot contrerévolutionnaire, la lutte entre les différents groupes politiques, les crises économiques virtuelles, les réactions immédiates des Sans-culottes aux décisions gouvernementales, etc. Les conditions politiques particulières et l'inaccomplissement du rêve constitutionnel engendrent ainsi une révolution permanente

[31] Pour compléter la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789, la Convention montagnarde tente d'élaborer une constitution conforme à l'esprit révolutionnaire et au système démocratique. *La Constitution de l'an I* est ainsi promulguée solennellement le 6 messidor an I [24 juin 1793]. Selon les articles constitutionnels, on trouve certaines innovations: proclamation de droits économiques et sociaux, consécration de la souveraineté populaire, légitimité de l'insurrection, interdiction de l'esclavage, etc. Cependant, après l'établissement du régime de la Terreur et la proclamation de la poursuite du mouvement révolutionnaire jusqu'à la paix, l'application de *la Constitution de l'an I* est reportée jusqu'au 10 thermidor an II [28 juillet 1794] où la chute de Robespierre entraine la fin du centralisme de la convention montagnarde.

Durant les années 1794 – 1795, les Thermidoriens, qui refusent l'application de la Constitution élaborée par leurs ennemis politiques, organisent une commission de onze membres pour rédiger le projet d'une nouvelle Constitution. La *Constitution de l'an III*, approuvée par plébiscite le 5 fructidor an III [22 août 1795], fonde le régime du Directoire. Cependant la nouvelle Constitution, plutôt favorable à la bourgeoisie libérale et modérée qu'à la classe populaire, supprime les droits sociaux, proposés dans la Déclaration de 1793, et souligne l'obligation du Devoir citoyen.

indéfinissable et un régime despotique dont les principes gouvernants s'écartent complètement des droits de l'homme. La formule célèbre énoncée par Saint-Just, « la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur », manifeste le paradoxe du mouvement révolutionnaire interminable. Suivant le caprice conjoncturel, la prolongation du mouvement révolutionnaire fournit en effet des prétextes politiques aux gouvernants pour défendre la légitimé du pouvoir exécutif et pour affermir le centralisme administratif.

Retour à l'ornière historique ou Projet utopique inachevé ?

À la suite du coup d'État du 18 brumaire an VIII [9 novembre 1799], la dissolution de l'Assemblée et la proscription du pouvoir législatif forcent le peuple français à disparaître complètement de la scène politique et conduisent en plus la France vers un régime de dictature, dirigé par le général Bonaparte. L'engrenage incontrôlable de la mécanique révolutionnaire est enfin arrêté, mais, paradoxalement, sous la dissuasion militaire. Les interprétations du mouvement révolutionnaire reposant sur le concept idéaliste deviennent, semble-t-il, contestables. Car non seulement les réformes juridiques et politiques ne remplissent pas leur objet d'assurer la liberté individuelle et la sécurité sociale, mais encore l'évolution historique retombe dans l'ornière. En ce sens, la révolution ressemble plutôt à un mouvement cyclique, où le rétablissement de l'ordre social succède rapidement aux dégradations commises par les patriotes effervescents, qu'à un progrès emblématique, où l'homme tente de défendre ses droits fondamentaux contre un absolutisme. Certes, durant la phase plus intensive de la Révolution française, certains hommes politiques adoptent déjà un point de vue cyclique en prévenant le danger du mouvement révolutionnaire. Marat utilise la métaphore physique en décrivant la Révolution comme une agitation transitoire et un cycle aboutissant au retour au passé[32]. Chez Robespierre, le concept de la révolution s'approche d'une trajectoire historique dont l'orientation demeure encore indéterminée, car n'importe quelle action politique étourdie

[32] « Il en est de notre Révolution comme d'une cristallisation troublée par des secousses violentes : d'abord tous les cristaux disséminés dans le liquide s'agitent, se fuient et se mêlent sans ordre, puis ils se meuvent avec moins de vivacité, se rapprochent par degrés et ils finissent par reprendre leur première combinaison et par se rejoindre étroitement. » in *l'Ami du peuple*, n°539, 27 août 1791.

fait probablement dériver le « navire révolutionnaire »[33]. Le concept cyclique du mouvement révolutionnaire hérite en effet du sens traditionnel du mot, qui représente une récurrence apparue naturellement malgré la mutation profonde et violente. Suivant le retournement prompt de la situation politique, la contradiction sémantique de *révolution* s'insinue dans le jugement historique sur les réformes capitales effectuées dans la société française durant les années 1789 - 1799. La génération postérieure peut ainsi réfléchir sur la Révolution française à travers deux angles historiques différents : l'un finaliste et l'autre fataliste. Pour concrétiser la mission inaccomplie de la Révolution française, ne nous faut-il pas persévérer dans la lutte contre le régime despotique et dans la réforme sociale ? Mais, les innovations du mouvement révolutionnaire et ses idées politiques originelles ne paraissent-elles pas provisoires et futiles, vu que toutes les vagues qu'il a soulevées vont être englouties par un nouveau pouvoir plus puissant ? Le déroulement interminable et accablant de la Révolution française et son dénouement hâtif et paradoxal stimulent souvent des questions contradictoires. Pour les analyses concernant tous les mouvements révolutionnaires postérieurs, la dichotomie devient ainsi une méthode problématique indispensable, car leur enjeu réside généralement dans un système dans lequel deux éléments se tirent et se poussent simultanément.

[33] Robespierre emploie plusieurs verbes pour montrer l'instabilité du mouvement révolutionnaire. Lorsqu'il répond aux discours de M. Brissot et à ses partisans le 25 avril 1792, il écrit : « Je vous ai entendu dire que la journée du Champ-de-Mars avait fait rétrograder la Révolution de vingt années. » [*Œuvres complètes*, t. IV, p**.** 45.] Dans « Exposition de mes principes », il dit : « …la Révolution recula peut-être d'un demi-siècle. » [*Œuvres complètes*, t. IV, pp. 5-15.]

Selon cette rhétorique, la Révolution peut également « avancer », « arrêter » ou « se prolonger ». La Révolution devient, semble-t-il, un corps organique dont la mobilité repose non seulement sur l'évolution circonstancielle de son environnement, mais aussi sur ses activités internes.

I.4. Qu'est-ce que *révolution* signifie ?

> […] la « Révolution » depuis 1789 se concentre en un singulier collectif […] qui paraît rassembler en lui toutes les révolutions particulières. En ce sens la Révolution devient un concept méta-historique. Elle se dégage totalement de son origine naturelle et se donne pour but d'ordonner historiquement les expériences qui sont facteurs de bouleversement. En d'autres termes, la Révolution acquiert une dimension transcendantale et devient un principe régulateur tant pour la connaissance et pour l'action. Le processus révolutionnaire et la conscience de la révolution, à la fois marquée par lui et l'influençant en retour, sont depuis lors indissociables. Tous les signes distinctifs du concept moderne de Révolution sont nourris de cette signification méta-historique qui demeure en arrière-plan.
>
> Reinhart Koselleck[34]

Depuis que le terme, *révolution*, est utilisé pour décrire les vicissitudes naturelles des choses, ses connotations se multiplient en s'écartant de plus en plus de sa signification étymologique, qui désigne un mouvement cyclique et inaltérable. Bien que les divers usages métonymiques du XIII^e^ au XVIII^e^ siècle lui permettent d'évoluer d'une terminologie astronomique vers un néologisme historico-politique, les caractères contradictoires sont progressivement mis en relief suivant son glissement sémantique. La régularité et l'immuabilité, dont la révolution se revêtit primitivement, sont voilées par la variabilité et l'imprévisibilité que révèlent ses valeurs connotatives, suivant que les hommes substituent les lois naturelles et providentielles à la rationalité pour débrouiller les mystères de l'univers. Du fait des épithètes ajoutées, les emplois de *révolution* de la fin du XVII^e^ au début du XVIII^e^ siècle s'appuient principalement sur la soudaineté et l'impétuosité d'un retournement de situation. Cela laisse indirectement *révolution* sortir de ses généralités en s'orientant vers un nom composant, qui caractérise la particularité et la phénoménalité d'une charnière de deux époques historiques. Ainsi, il existe toujours une ambigüité sémantique dans ses utilisations durant le siècle des Lumières : la révolution suggère-t-elle globalement un concept de changement, ou désigne-t-elle précisément une phase transitoire phénoménale dans l'évolution historique? Diderot et Rousseau emploient ce terme de manière conventionnelle ; Voltaire le colore de valeurs négatives et positives en fonction de ses applications aux domaines politiques ou

[34] R. Koselleck, « Le Concept de « révolution » des Temps modernes » in *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des termes historiques*, Paris, l'École des hautes études en sciences sociales, 1990, p.70.

intellectuels ; Montesquieu l'utilise pour retracer l'évolution juridique et institutionnelle d'une souveraineté archaïque. En se confrontant aux fluctuations politiques en Grande-Bretagne et en Amérique du Nord du XVII^e^ au XVIII^e^ siècle, la Révolution devient graduellement un nom propre historique, précisant les réformes structurelles et constitutionnelles d'un système gouvernemental. En même temps que les pensées des Lumières se répandent en affirmant des idéologies démocratiques, le mot, *révolution*, se popularise dans la société française en se teintant des valeurs éthiques et affectives. Cependant il ne se débarrasse pas encore de ses caractères polysémiques et équivoques jusqu'à l'éclatement insurrectionnel de 1789.

Á la fin du XVIII^e^ siècle, les valeurs connotatives de *révolution*, se traduisent effectivement dans les secousses sociopolitiques françaises du fait de leur élan populaire impulsif et de leur conséquence considérable. Non seulement les effets spectaculaires, produits par ce mouvement réformateur, correspondent aux traits rénovateurs et destructeurs, marqués par la compréhension générale du mot, mais également les revendications du droit constitutionnel se conforment aux interprétations sémantiques données par certains philosophes des Lumières. Les événements se développant en France pendant les années 1789-1799, composent indubitablement un système de référence sur lequel on s'appuie pour déterminer les acceptions historico-politiques de *révolution*. Bien que l'application historique primordiale permette à ce terme de se dépouiller d'usages disparates et confus en réaffirmant ses significations politiques, l'engrenage du mouvement révolutionnaire souligne une division polaire de ses valeurs contradictoires en transformant même tous les concepts innovateurs problématiques. La contradiction entre la liberté et l'égalité, révélée déjà dans les ouvrages philosophiques du début du XVIII^e^ siècle, devient l'enjeu fondamental des débats politiques dans la première phase de la Révolution française. Après l'effondrement de l'Ancien Régime, ces controverses idéologiques ne cessent de s'intensifier en se transformant en des antagonismes entre les divers courants politiques. Au fur et à mesure de l'accélération du centralisme jacobin, les luttes entre les groupes politiques rivaux s'aggravent de plus en plus, aboutissant non seulement à une succession de calamités sanguinaires, mais également à une anesthésie de la société. Certes, la Révolution française ressemble à la fois à un champ clos, où les diverses idéologies se combattent en se fortifiant, et à un foyer où convergent toutes les idées rénovatrices influençant profondément les

générations postérieures. Bien que le mouvement révolutionnaire de la dernière décennie du XVIII^{e} siècle montre un décalage flagrant entre un projet idéalisé et son résultat réel, les futurs républicains s'inspirent toujours des expériences de leurs précurseurs pour évaluer les mouvements politiques de leur propre époque. Á travers l'interprétation historiographique, la postérité héritant de l'esprit révolutionnaire tente non seulement d'éclaircir les images mystérieuses de la Révolution française, mais également d'explorer le passage enchaînant le passé proche, le présent transformable et l'avenir projectif. Considérant les soulèvements populaires, éclatant successivement du XIX^{e} au XX^{e} siècle, la flamme révolutionnaire ne s'éteint jamais par suite d'un échec transitoire, mais se rallume encore et encore en s'étendant jusqu'aux cinq continents. Bien que l'évolution historique retombe inéluctablement dans l'ornière en rétablissant des ordres sociaux anciens, les idées révolutionnaires ne cessent de se renouveler pour tenter d'affirmer le progrès de l'humanité. Néanmoins, le concept de la révolution paraît de plus en plus ambigu suivant l'évolution des circonstances internationales. Certains totalitarismes défendent leurs extrémités politiques en se référant à une révolution, comme le gouvernement d'Hitler et celui de Pol Pot. La révolution devient-elle un prétexte invoqué par les politiciens ambitionnant de prendre le pouvoir ou une idée inspirant la classe populaire à faire progresser la roue de l'Histoire ?

CHAPITRE II

Diverses interprétations historiographiques de la Révolution française durant le XIX^{e} et le XX^{e} siècles

Considérant la modernisation des structures politiques et le développement d'idéologies démocratiques dans l'histoire contemporaine, les influences de la Révolution française paraissent déterminantes. Depuis la fin du XVIII^{e} siècle, la direction gouvernementale de tous les régimes de la France est directement confrontée avec les politiques déjà proposées à l'époque révolutionnaire, que ce soient l'élaboration constitutionnelle, les réformes sociales, l'exaltation du patriotisme républicain, la centralisation ou la laïcité de l'Etat. En effet, les effets stimulés par le mouvement révolutionnaire ne cessent de se développer après la trêve imposée brutalement par le despotisme napoléonien. Durant tout le XIX^{e} siècle, la Révolution française reste constamment une référence sur laquelle les républicains européens s'appuient pour s'engager dans la lutte politique. Á travers les Trois Glorieuses [1830], le Printemps des peuples [1848], la Commune de Paris [1871], la flamme révolutionnaire rallume non seulement les ardeurs partisanes, mais réveille également la conscience patriotique de chaque pays européen. Considérant les caprices politiques du XIX^{e} siècle, la Révolution française devient, semble-t-il, un mythe hantant continuellement l'esprit de ses générations postérieures. La marche sinueuse du mouvement républicain des différentes générations européennes postérieures, mais aussi le contexte politique actuel sont ainsi un écho lointain des fluctuations sociopolitiques dans la dernière décennie du XVIII^{e} siècle.

II.1. Témoignages européens contemporains : les premières analyses de la Révolution française durant les années 1789-1799

Lors de la période intense du mouvement révolutionnaire, sont déjà parues plusieurs analyses sur l'agitation sociopolitique française bouleversant toutes les monarchies européennes. Á l'exception des ouvrages français qui se confrontent directement aux circonstances politiques capricieuses, les essais exerçant non seulement des influences sur les contemporains, mais également sur les générations suivantes, sont principalement rédigés par des auteurs des pays voisins. Suivant le débat sur le libre-arbitre dans les Lumières, les philosophes européens continuent à approfondir le rapport problématique entre l'autorité monarchique et l'autonomie individuelle en se référant aux actualités françaises. Certains essais favorables à l'esprit révolutionnaire français tentent d'éveiller la conscience politique du peuple dans les pays monarchiques ; par exemple : *Contributions pour rectifier le jugement du public sur la Révolution française* [1793] où Johann Gottlieb Fichte défend le droit constitutionnel en s'inspirant des principes politiques de la philosophie rousseauiste. Dans l'atmosphère tendue et austère de l'époque, il est néanmoins difficile d'obtenir des répercussions immédiates de ce genre d'assertion libérale.

En considération du contexte sociopolitique de leur patrie, la plupart des théoriciens étrangers prennent constamment des précautions en procédant à la critique de l'insurrection populaire. Concernant l'empirisme britannique, Edmund Burke conteste la légitimité du mouvement populaire français dans les *Reflections on the Revolution in France,* publiées dès octobre 1790. Selon lui, à la différence de la Glorieuse Révolution qui a abouti en Angleterre à une réforme gouvernementale tout en respectant l'héritage des coutumes nationales, la Révolution française ambitionne de fonder un nouveau régime constitutionnel sur des idées théoriques sans considérer l'environnement sociopolitique construit de siècle en siècle par ses ancêtres. L'insurrection soudaine produit ainsi une rupture dans la continuité historique et transgresse en plus la loi providentielle. Grâce à l'élucidation rationnelle, aux fondements politiques et à la

révérence religieuse, les *Reflections* deviennent un ouvrage contre-révolutionnaire d'une grande portée politique. En France et en Allemagne, la plupart des idéologies traditionalistes se développent désormais sur le modèle de la doctrine de Burke et mettent donc en évidence la contradiction entre la réforme à long terme et le mouvement radical en vue d'une rénovation politique.

Par rapport à Burke, condamnant immédiatement la Révolution française pour crime de rupture historique, Emmanuel Kant choisit de prendre du recul pour explorer les valeurs prospectives dont est revêtu le soulèvement populaire de son époque. En s'en tenant aux principes idéalistes, le philosophe de l'*Aufklärung* tente en effet d'extraire une singularité universelle de l'événement politique français. Il approuve l'esprit rationaliste révélé dans le mouvement révolutionnaire : l'institution constitutionnelle mène non seulement le régime politique à s'orienter vers une démocratie, mais confirme également une tendance spontanée et évolutive dans la nature humaine. Dans un opuscule publié en 1793[35], Kant tente de défendre les principes de 1789 à travers l'analyse du rôle essentiel de la faculté de juger dans la connexion entre la théorie et la pratique. Dans le *Conflit des Facultés*, publié en 1798, il s'aperçoit que la Révolution française renferme une amorce de l'avènement du droit universel. Cependant le raisonnement a priori, l'abstraction faite d'affaires concrètes et le recours à l'impératif moral, toutes les méthodes discursives**,** permettent à Kant d'éluder la question contestable de la violence du mouvement révolutionnaire et la controverse d'idéologie politique. L'enjeu démonstratif kantien ne repose jamais sur les résultats politiques acquis par le mouvement révolutionnaire. En effet, le pionnier de l'idéalisme ne cesse pas de blâmer les faits sanglants suscités par l'effervescence populaire française[36]. Dans sa dernière œuvre philosophique, il exprime précisément que le renversement brutal de la structure politique traditionnelle n'apporte aucune valeur positive à l'humanité. Selon lui, ce qui mérite d'être approfondi dans cette

[35] Voir *« Sur le lieu commun : il se peut que ce soit juste en théorie, mais en pratique cela ne vaut rien » in E. Kant. Œuvres philosophiques, tome. III, traduction de Luc Ferry, Paris, Gallimard, 1986, pp. 249-300.*

[36] En prêtant constamment attention aux actualités françaises, Kant ne dissimule pas ses déceptions envers la violence stimulée par le mouvement révolutionnaire. Dans la *Doctrine du Droit*, il écrit : « c'est l'exécution en bonne et due forme – comme ce fut le destin de Charles I^er^ et de Louis XVI – qui saisit d'un frisson d'horreur, l'âme imprégnée des Idées du droit de l'humanité. » [« Doctrine du Droit », *ibid*. p. 588.]

transition brusque de l'Ancien régime à la République, c'est la perception d'un spectateur éloigné des bouleversements. En fait, Kant propose d'adopter un esprit rationnel et pondéré en se confrontant à un évènement enthousiasmant. Le recul pris par le penseur du XVIII[e] siècle face à l'actualité influence continuellement l'angle analytique adopté par certains philosophes d'aujourd'hui, de Foucault à Habermas en passant par Deleuze et Lyotard, pour explorer les fondements du nouvel ordre issu de la Révolution française.

II.2. Dichotomie de la Révolution française [1799-1830]

De la fin du XVIII[e] au début du XIX[e] siècle, en France, il manque des essais analysant objectivement le déroulement du mouvement révolutionnaire. Á l'exception des Mémoires des révolutionnaires survivants, la plupart des ouvrages historiques sont rédigés par des auteurs contre-révolutionnaires ou des émigrés libéraux. Ils s'appuient principalement sur le point de vue providentiel ou sur la fatalité historique pour critiquer la Révolution française, notamment la phase du despotisme jacobin. La récurrence du conformisme se lie évidemment au contexte sociopolitique de l'époque. Après le 10 Thermidor de l'an II [28 juillet 1794], les Français sont enfin soulagés de l'engrenage de la violence. La bourgeoisie accédant au pouvoir tente en plus d'établir un inventaire de l'héritage révolutionnaire. Pour confirmer leur légitimité gouvernementale, les Thermidoriens mettent particulièrement en valeur l'accomplissement de la Révolution de 1789. Cependant ils stigmatisent vigoureusement les désordres de l'« ochlocratie[37]» et l'apothéose de Robespierre durant les années 1793-94 et considèrent la Terreur comme un dérapage néfaste du mouvement révolutionnaire.

Le cycle révolutionnaire est ainsi divisé en deux phases cruciales : celle de 1789 à 1792 et celle de 1793 à 1794. Cette division chronologique impose en effet une influence non négligeable sur les ouvrages historiques postérieurs. Selon les différentes idéologies politiques, les directions politiques de ces deux phases révolutionnaires peuvent être successives ou opposées. En effet, l'enjeu problématique, développé continuellement

[37] Le terme, *ochlocratie*, emprunté au mot grec, *okhlocratia*, désigne une forme de gouvernement dans lequel la masse a tous les pouvoirs et peut imposer tous ses désirs.

dans les débats historiographiques ultérieurs, s'amorce déjà au début du XIX^e^ siècle : le gouvernement de 93 effectue-t-il des réformes indispensables conformes aux Droits de l'homme ou entraîne-t-il une radicalisation politique souillant les principes de 89 ? Du XIX^e^ au XX^e^ siècle, la dissociation des deux révolutions, accompagnée de la condamnation sans appel de la tyrannie robespierriste, continue d'aggraver la dissidence idéologique au sein des courants républicains, surtout entre les libéraux et les socialistes. Au fur et à mesure de l'ascension au pouvoir de Napoléon Bonaparte, les controverses sur la Révolution française se passent néanmoins dans les coulisses. L'esprit républicain s'engloutit progressivement dans le patriotisme suscité par les campagnes de l'Empire et se transforme en un souvenir nostalgique dans les récits historiques.

La Charte de 1814 ramenant le régime français à la monarchie frappe profondément la morale républicaine. Cependant des évocations rétrospectives de la Révolution française ne cessent de se révéler dans les ouvrages littéraires ou historiques. L'amère déception politique force certains partisans libéraux à se plonger dans des recherches historiques sur la Révolution française. Car l'approfondissement historique leur permet non seulement de reconnaître les fondements et les principes de la Révolution française, mais également de dégager un consensus sur les différentes idéologies libérales[38]. Depuis 1815, les connaissances historiques du mouvement révolutionnaire deviennent des armes politiques indispensables. Pour un journaliste ambitieux d'entrer dans les milieux politiques, il faut absolument étudier les tenants et les aboutissants de cette insurrection populaire. L'*Histoire de la Révolution française*, publiée de 1823 à 1827, permet alors au jeune journaliste, Adolphe Thiers, non seulement de conquérir une réputation populaire, mais également de s'orienter vers les milieux politiques après les Trois Glorieuses. En renonçant à l'exaltation générale des principes constitutionnels, Thiers décrit, à travers un

[38] Du Consulat jusqu'à la Restauration, les divers courants libéraux avancent des opinions dissidentes à l'égard du mouvement révolutionnaire. Selon la doctrine la plus conservatrice, influencée par la théorie de Burke, il est difficile de constituer le lien social à travers l'idéologie individualiste. Cependant l'autre courant plus radical, dans lequel Thomas Paine est la figure représentative, défend une réforme sociale permanente. Du fait de la déchirure de la Terreur, la plupart des libéraux [Germaine de Staël, Alexis de Tocqueville et Benjamin Constant] développent leur réflexion en estimant les valeurs contradictoires de différentes phases de la Révolution française. En effet, leur contestation fait apparaître non seulement l'hétérogénéité de « l'esprit de 89 » avec « l'esprit de 93 », mais aussi une défense de l'autonomie politique, fondée sur la condition égalitaire de tous les citoyens face au pouvoir politique.

style réaliste, des héros révolutionnaires comme des personnages ordinaires, entraînés dans des situations politiques et militaires hors du commun. D'ailleurs, il met soigneusement en relief l'influence considérable du peuple dans le développement insurrectionnel. Grâce à une écriture fluide et une narration dynamique, ce grand ouvrage historique offre au public non seulement un panorama historique, mais lui permet aussi de s'approcher de près de la conjoncture sociopolitique de l'époque révolutionnaire.

Entre-temps, un autre ouvrage propose un point de vue complétement dissemblable du courant des pensées historiques de l'époque : *Histoire de la Révolution française de 1789 jusqu'en 1814* [1824] de François-Auguste Mignet. Dans cet ouvrage historique, la Révolution française prend pour la première fois une signification sociale. Bien que, comme la plupart des historiographes, Mignet distingue deux phases pour systématiser le développement complexe des événements, il souligne particulièrement le lien indissociable entre les deux phases révolutionnaires [39] . Sous une vue historique panoramique, les deux historiens démontent minutieusement les mécanismes du mouvement révolutionnaire en les élucidant à travers un style succinct et accessible. Cependant, en analysant l'enchaînement des faits, ils insistent continuellement sur la fatalité historique sans proposer des arguments convaincants. Dans un contexte sociopolitique où prédominent les opinions monarchiques, les deux ouvrages réconfortent non seulement l'esprit républicain, mais influencent également les pensées libérales du XIX^{e} siècle. Ainsi, se forment progressivement plusieurs historiens-stratèges méditant le renversement du gouvernement de Charles X.

[39] Selon Mignet, le gouvernement de 93 n'entame pas une révolution constructive établissant obstinément de nouvelles valeurs révolutionnaire à travers des mesures politiques extrêmes, mais une révolution inévitable et défensive, qui recourt à la force populaire pour s'opposer aux résistances contre-révolutionnaires. En effet, Mignet ne néglige pas l'influence de chaque phase révolutionnaire imposée sur le mouvement de la Révolution, mais insiste sur le concept de l'ensemble : « Ces diverses phases ont été presque obligées, tant les événements qui les ont produites ont eu une irrésistible puissance… » François Auguste Mignet, *Histoire de la Révolution française de 1789 jusqu'en 1814*, Paris, F. Didot père et fils, 1824, p.4.

II.3. Réflexions sur la Révolution française durant la vague révolutionnaire du XIX[e] siècle [1830-1848]

Les Trois Glorieuses et les Printemps des peuples soulèvent une nouvelle vague de recherches sur la Révolution française. Il existe en effet des analogies entre le mouvement révolutionnaire du XVIII[e] siècle et celui du XIX[e] siècle : la Révolution de juillet 1830 évoque l'ascension du pouvoir bourgeois après 1789 et l'insurrection parisienne de 1848 fait écho à l'esprit des Sans-culottes dans les années 1793-1794. Selon Alice Gérard, l'historiographie révolutionnaire a sa part de responsabilité dans ces phénomènes de récurrence ou de mimétisme. Utilisée comme modèle d'idéologie et de stratégie, comme viatique pour les énergies, médiatrice entre le passé et l'avenir, elle a porté, d'un mouvement ascendant, l'espoir révolutionnaire de ce temps[40]. Du fait d'un contexte bouillant d'ardeur politique entre deux insurrections du XIX[e] siècle, les différentes interprétations de la Révolution française se multiplient rapidement et présentent des perspectives sociales disparates. Au fur et à mesure du développement industriel, les pionniers socialistes français, se tenant à la devise de la Révolution française, élaborent leur théorie économique en ébauchant une société utopique. Sous l'influence de ces pensées idéalistes, les socialistes prêchent sans répit des idées réformatrices touchant le fond de la société française.

Pendant la Monarchie de Juillet, certains socialistes radicaux collaborent avec les libéraux en organisant des sociétés politiques clandestines sur le modèle jacobin. Ainsi, le républicanisme, qui se développe en s'accompagnant de l'approfondissement des idées libérales et de la propagation des conceptions socialistes, devient progressivement une force populaire irrésistible, aboutissant à la Révolution de 1848. Cependant, considérant la différence entre les idéologies libérales et socialistes, la définition du mouvement révolutionnaire oscille entre deux sens : celui du renversement du régime monarchique et celui des grandes transformations sociales. Cette ambiguïté du sens répond en fait aux différentes valeurs dont sont investies les deux phases cruciales de la révolution : la Révolution de 89 incarne la poursuite de la liberté et la Révolution de 93 tente de

[40] A. Gérard, *La Révolution française, mythes et interprétations [1789-1970]*. *op. cit*., p. 29.

concrétiser l'égalité sociale. De la deuxième République à la fin du XIX^{e} siècle, l'écart des concepts révolutionnaires entre les libéraux et les socialistes paraît de plus en plus évident et se transforme progressivement en une lutte idéologique insoluble.

Vers le milieu du XIX^{e} siècle, le développement de l'historiographie républicaine prend son essor à la suite de la multiplication des recherches sur la Révolution française. Les trois ouvrages, parus simultanément à la veille de l'éclatement insurrectionnel de 1848, représentent essentiellement les points de vue typiques choisis pour l'analyse historique de l'époque **:** l'*Histoire des Girondins* de l'écrivain romantique, Alphonse de Lamartine, les deux premiers volumes de l'*Histoire de la Révolution française* du socialiste démocrate, Louis Blanc, et celle de l'initiateur de l'historicisme français, Jules Michelet. Á travers une antithèse des idéologies politiques, certains historiens romantiques soulignent les effets dramatiques de la lutte politique. S'opposant à la bourgeoisie, qui profite de la force des masses pour menacer la monarchie, les historiens socialistes revalorisent la révolution de 93. Seul l'historiographe républicain, Michelet, s'intéresse à l'essence des événements historiques sans s'imprégner de la conception politique et de la logomachie idéologique.

En considération de l'ambiance effervescente du contexte social, il existe néanmoins des similitudes entre les différentes vues historiographiques. Après la Révolution de Juillet, les historiens se focalisent sur le peuple pour démystifier le dynamisme révolutionnaire. Les images du peuple, demeurant cohérentes du tiers état jusqu'au Sans-culottes, paraissent identiques et ouvertes dans les trois doctrines historiographiques. Au sujet de la Terreur, les historiens socialistes et romantiques essayent en plus de purifier le « crime historique » du salut public, condamné par plusieurs historiens précédents, sous prétexte de la justice du peuple ou d'intentions positives cachant des mesures despotiques. Pour inspirer l'enthousiasme républicain, la plupart des historiens démocrates tentent en effet de reconstruire des images embellies du patrimoine révolutionnaire. Au lieu de critiquer la Révolution française en révélant ses contradictions, ils choisissent de tempérer l'impétuosité populaire et les extrémités politiques à travers un style pathétique et une démonstration schématisée. Les faits historiques se dissimulent ainsi dans les actes emblématiques et patriotiques. Sous le regard de ces historiens résistant au pouvoir

monarchique, la Révolution est marquée du signe de l'absolu et transformée progressivement en un mythe historique, investi des valeurs du messianisme universel.

Á la différence du courant des pensées historiques, Michelet rejette le fatalisme et le christianisme en élaborant son *Histoire de la Révolution française* [1847-1853]. Pour faire revivre des événements révolutionnaires, il se plonge dans les recherches des sources historiques et les compose à travers un style concis et énergique. Par comparaison avec les historiens démocrates de l'époque, qui prétendent atteindre l'unanimisme de concepts républicains en éludant les litiges soulevés par l'autoritarisme jacobin, Michelet retrace sans ambages les actes sanguinaires de la Terreur. Selon lui, l'antagonisme des sectes est fondamentalement cause que le mouvement révolutionnaire tourne dans un cercle vicieux[41]. Bien que l'assertion de Michelet paraisse réfractaire à l'atmosphère fougueuse qui précède la Révolution de 1848, il ne dissimule jamais son ardeur républicaine dans ses œuvres. L'historien non-conformiste apprécie particulièrement la solidarité et le sentiment unanime dans certains moments révolutionnaires ; par exemple, dans la fête de la Fédération et l'année 1792 où les volontaires ont pris de l'élan. Sous son regard perspicace, la quintessence du mouvement révolutionnaire est ainsi mise en relief :

> C'est au premier moment de la Révolution, au moment où elle proclame le droit de l'individu, c'est alors que l'âme de la France, loin de se resserrer, s'étend, embrasse le monde entier d'une pensée sympathique, alors qu'elle offre à tous la paix, veut mettre en commun entre tous son trésor, la liberté.[42]

Á l'égard des vicissitudes de la France durant la fin du XVIII^{e} siècle, les réflexions de Michelet font en effet écho aux perceptions kantiennes. Bien que la révolution semble aboutir inévitablement à des luttes idéologiques interminables, et à des conséquences sanguinaires, elle inspire indubitablement une sympathie universelle à l'aurore de la

[41] « [...] les sectes de la Révolution annulent la Révolution ; on se refait Constituant, Girondin, Montagnard ; plus de révolutionnaire. [...] Si la Révolution exclut, condamne leurs prédécesseurs, elle exclut précisément ceux qui lui donnèrent prise sur le genre humain, ceux qui firent un moment le monde entier révolutionnaire. » Jules Michelet, « Préface de 1847 » in *Histoire de la Révolution française*. Tome I. Paris, Pléiade. 1939. p. 14.

[42] *Ibid.* p.18.

mobilisation des masses. L'unanimité du peuple apparait peut-être éphémère dans le mouvement révolutionnaire, mais elle s'imprègne ineffaçablement de l'histoire des hommes. Pour les générations révolutionnaires, les problèmes contradictoires sont déjà relevés dans les expériences de la Révolution française : après que l'ardeur révolutionnaire se soit apaisée, comment obtient-on l'unanimité pour entreprendre des réformes concrètes ? Les révolutionnaires prétendant prolonger le mouvement populaire ne tentent-ils pas de retrouver le sentiment unanime en vue de poursuivre leur objectif politique? Après tout, la Révolution est-elle une éruption fugace d'émotions intenses ou un combat idéologique permanent ?

II.4. Démystification du mouvement révolutionnaire et recherches approfondies sur ses valeurs contradictoires [1848-1870]

Depuis l'institution de la deuxième République, les controverses sur le mouvement révolutionnaire ne diminuent guère et les historiographes républicains développent de plus en plus d'interrogations sur les valeurs de la révolution dans l'évolution historique. Certes, considérant les plébiscites entre les années 1851 et 1852, le suffrage populaire devient fatalement une manœuvre politique à travers laquelle les bonapartistes s'emparent du pouvoir. Il semble que le développement révolutionnaire ne résiste pas à un contrecoup conformiste en retombant à nouveau dans l'ornière historique qui se caractérise par le coup d'État bonapartiste. Paradoxalement, une récurrence de phénomènes qui apparaissent continuellement dans l'histoire de la France, enferme les révolutionnaires dans un « dilemme de Sisyphe ». Du fait de l'effondrement du rêve républicain, plusieurs historiens réexaminent rigoureusement le développement politique de l'époque révolutionnaire en s'appuyant sur des méthodes scientifiques. Á la différence des historiens romantiques, idéalisant les images du mouvement révolutionnaire pour renforcer la fraternité républicaine, ils tentent de renouer le lien entre le passé et le présent en démystifiant les structures gouvernementales et le développement des luttes idéologiques jusqu'aujourd'hui. Durant le second Empire, l'historiographie révolutionnaire assume ainsi une fonction antithétique du régime bonapartiste. Elle offre

au public non seulement des concepts libéraux, s'opposant aux forces politiques de l'autorité, mais également des réflexions approfondies sur le mouvement révolutionnaire.

Alexis de Tocqueville est le premier historiographe à explorer les rapports entre le système sociopolitique de l'Ancien Régime et l'éclatement du mouvement populaire de 89. Selon lui, la centralisation des institutions monarchiques et la propagation des idées individualistes permettent aux Français de l'époque, de prendre conscience de l'inégalité des conditions sociales. Les revendications de la liberté et de l'égalité se développent progressivement dans la société en atteignant un point culminant avant la convocation des États généraux. La Révolution de 89 ne constitue donc pas une rupture dans l'histoire de la France, mais se conforme aux principes de l'égalisation des conditions sociales, inscrits déjà dans les réformes institutionnelles durant les années 1787-89. Dans *l'Ancien Régime et la Révolution* [1856], Tocqueville démontre non seulement les origines de la Révolution française, mais relève aussi les problématiques essentielles des mouvements révolutionnaires de la fin du XVIII^{e} siècle jusqu'au milieu du XIX^{e} siècle : celles de la liberté et de l'égalité[43]. Selon ses études, *De la Démocratie en Amérique*, Tocqueville indique déjà la contradiction entre la liberté et l'égalité dans un régime démocratique :

> Il y a en effet une passion mâle et légitime pour l'égalité qui excite les hommes à vouloir être tous forts et estimés. Cette passion tend à élever les petits au rang des grands ; mais il se rencontre aussi dans le cœur humain un goût dépravé pour l'égalité, qui porte les faibles à vouloir attirer les forts à leur niveau, et qui réduit les hommes à préférer l'égalité dans la servitude à l'inégalité dans la liberté[44].

---

[43] « Á plusieurs reprises, depuis que la Révolution a commencé jusqu'à nos jours, on voit la passion de la liberté s'éteindre puis renaître, puis s'éteindre encore, renaître et puis encore s'éteindre ; ainsi sera-t-elle longtemps, toujours inexpérimentée et mal réglée, facile à décourager, à effrayer et à vaincre, superficielle et passagère. Pendant ce même temps, la passion pour l'égalité occupe toujours le fond des cœurs dont elle s'est emparée la première; elle s'y retient aux sentiments qui nous sont le plus chers..., toujours attachée au même but avec la même ardeur obstinée et souvent aveugle, prête à tout sacrifier à ceux qui lui permettent de se satisfaire, et à fournir au gouvernement qui veut la favoriser et la flatter, les habitudes, les idées, les lois dont le despotisme a besoin pour régner. »

Cf. Alexis de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution*, liv. III, Chap. VIII. Paris, Gallimard, 1967, p.319.

[44] A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, tome. I, I^{er} Partie, Chap. III. in *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, 1992, pp.58-59.

Dans les expériences révolutionnaires françaises, une insurrection au nom de la liberté se transforme généralement en une lutte ininterrompue pour l'égalisation des conditions sociopolitiques, enthousiasmant les masses populaires. Sous prétexte d'égalité, certains politiciens ambitieux orientent même la démocratie vers un despotisme de la majorité. Dans la plupart des mouvements populaires français, la liberté et l'égalité demeurent néanmoins des valeurs précaires et variables. Au fur et à mesure que les ennemis contre-révolutionnaires s'effondrent et que le mouvement révolutionnaire entre dans le domaine pratique politique, l'incompatibilité des deux valeurs idéales devient de plus en plus flagrante et finit par produire une rupture idéologique au sein de la société. Donc, la Révolution est-elle un mouvement politique, émancipant le peuple du système autocratique, ou un processus dans lequel le remaniement des ordres sociaux s'affirme de jour en jour ?

Puisque le conformisme politique achemine le régime républicain vers le despotisme bonapartiste, la division entre les historiographes, qui ont promu conjointement des idées républicaines avant 1848, devient de plus en plus grave. En s'attachant à la divergence d'opinions sur les deux phases de la Révolution française, les controverses historiques s'appuient désormais sur la contradiction entre la liberté et l'égalité. En reconsidérant la Révolution française, certains historiens libéraux prennent non seulement du recul, mais rectifient encore leur appréciation trop vite. Á travers une synthèse des historiographies libérales entre les années 1815 et 1850, Edgar Quinet conclut, dans *Philosophie de l'histoire de la France* [1857], qu'un fatalisme, introduit par les différents points de vue historiques de l'époque, insinue un système mécanique dans l'histoire de la France. Cette perspective fataliste ne débrouille néanmoins pas les causes et conséquences du mouvement révolutionnaire et produit en plus des effets anesthésiques[45]. En fait, l'historien libéral tente non seulement d'éviter les errements dans lesquels la plupart des historiens français ont persévéré sans le voir, mais également d'éclairer les épisodes les

[45] « [...] la plupart des peuples sont tombés irrévocablement, non pas par la force de leurs ennemis, mais pour s'être infatués d'idées fausses auxquelles les grands écrivains ont mis le sceau de l'immortalité. Quand ceux-ci n'ont pas eu la vertu de reconnaître à temps leurs erreurs, les peuples ont décliné avec toutes les joies de vanité. [...] »

Cf. Edgar Quinet, *La Philosophie de l'Histoire*. Voir Charles-Louis Chassin, *Edgar Quinet – sa vie et son œuvre*. Genève, Slatkine, 1970. pp. 107-108.

plus sombres de la Révolution française. Dans *la Révolution,* publiée en 1865, il tente d'écarter les républicains de la mystification et de la mythologie du mouvement révolutionnaire à travers des arguments convaincants et une démonstration rigoureuse. Bien que Quinet reste sur ses positions traditionnelles en critiquant l'absolutisme du salut public, il essaie d'élucider les fondements de ses extrémités en analysant les rapports entre le dogmatisme de la Terreur et celui du catholicisme.

La *Révolution* de Quinet influence non seulement une génération de jeunes républicains, mais soulève aussi des polémiques entre libéraux et socialistes. Les libéraux accusent les socialistes d'être obsédés par les idées jacobines et de conduire le mouvement révolutionnaire vers un régime autoritaire, s'assujettissant aux idées abstraites de l'égalité sociale. En insistant sur l'orthodoxie révolutionnaire, les socialistes défendent non seulement la nécessité de poursuivre la Révolution, mais ils considèrent les Girondins comme des libéraux, prétendant faire des compromis pour refréner des réformes sociales. L'antagonisme des idéologies révolutionnaires se reflète parfaitement dans les controverses idéologiques de la seconde moitié du XIX^{e} siècle. En s'approchant des points de vue politiques de différentes idéologies révolutionnaires, les républicains, s'opposant au gouvernement impérial, essaient en effet de déterminer un plan concevable de la démocratie.

Sous l'influence du philosophe positiviste, Auguste Comte, les recherches historiographiques commencent à développer une méthodologie scientifique à partir de la Restauration. En se reposant sur des principes empiristes et sur la logique analytique, les historiographes positivistes ne magnifient plus les idées initiatrices du mouvement révolutionnaire, mais analysent concrètement la formation du système politique et ses influences exercées sur la société française depuis la fin du XVIII^{e} siècle. Á la différence du courant des pensées historiographiques de l'époque, traçant une démarcation entre la Révolution de 89 et celle de 93 pour estimer leur différente valeur politique, le positivisme historique pénètre dans les faits historiques en entreprenant des enquêtes spécialisées et approfondies. En vue de démystifier le bloc révolutionnaire, il révèle l'aberration par laquelle les conceptions idéales déterminent les Jacobins à poursuivre le mouvement révolutionnaire. Concernant le patrimoine politique transmis par la

Révolution française, l'école positiviste attribue de l'importance aux structures de la Convention, au lieu d'exalter les idées de la Déclaration des droits. Ce courant philosophique influence non seulement les historiographes de l'époque, mais également la génération de la troisième République. L'ouvrage du disciple de Comte, *Révolution, Conservation ou Positivisme* [d'Émile Littré, 1852] permet en effet aux républicains de réfléchir sur le mouvement révolutionnaire à travers une perspective objective et analytique. Au lieu d'adopter une attitude modérée conservatrice ou des mesures factieuses radicales, ils peuvent désormais choisir un moyen plus démocratique pour s'orienter vers une société d'ordre et de progrès.

Du fait que l'évolution circonstancielle préside aux recherches historiques positivistes, les historiographes estiment à nouveau certains héros révolutionnaires d'une façon complètement différente par rapport à ce que font les libéraux et les socialistes. Au milieu du XIX^{e} siècle, plusieurs historiens ont déjà commencé à réhabiliter Danton en le disculpant des accusations historiques sur son mercantilisme ; par exemple : pour représenter la complexité du dirigeant des Montagnards, Michelet décrit non seulement son caractère autoritaire, mais met aussi en relief ses actes indulgents. En plus, l'enjeu analytique, reposant sur le contexte sociopolitique, permet à l'école positiviste de réexaminer des décisions politiques exécutées par Danton dans la phase constructive du Comité de salut public. Selon certains philosophes positivistes, au milieu du péril, le chef des Indulgents achemine la République vers un régime déchristianisé et démarre ainsi une concentration du pouvoir politique. La revalorisation des images dantonistes exerce sans aucun doute de l'influence sur les fondateurs de la troisième République, prétendant établir une incarnation légitimiste de la Révolution française à la fin du XIX^{e} siècle.

Si l'on considére l'hétérogénéité des idéologies politiques et les nécessités circonstancielles, la valorisation des différents héros révolutionnaires se poursuit et aggrave l'antagonisme entre les historiens du XIX^{e} siècle. Á l'approche de la Révolution de 1830, certains historiens saint-simoniens ont essayé de laver l'image de Robespierre de ses taches sanglantes en soulignant ses concepts politiques précurseurs. Bien que les historiens libéraux et positivistes jettent toujours l'anathème sur sa démagogie et son ambition tyrannique, la plupart des hommes de gauche, se déterminant à promouvoir des

réformes sociales, considèrent l'Incorruptible comme le seul héros révolutionnaire représentatif. Néanmoins, certains panégyristes robespierristes se tournent progressivement vers les idées révolutionnaires dantonistes ou hébertistes, au fil de l'effondrement de la deuxième République et de la radicalisation socialiste. Depuis 1850, le verbalisme creux du robespierrisme et son apothéose sont violemment critiqués par les socialistes d'avant-garde, particulièrement par Pierre-Joseph Proudhon, Auguste Blanqui et Jules Vallès. Á travers les expériences de la Commune de Paris de 93, Blanqui découvre un nouveau symbole du mouvement social dans l'histoire de la Révolution française. En louant l'hébertisme, il met d'abord en valeur son athéisme scientifique et son dynamisme insurrectionnel. Ce courant de pensées radicales influence profondément les blanquistes, qui soulèveront une dernière insurrection française à la fin du XIX^{e} siècle. L'opposition des interprétations du héros révolutionnaire reflète en effet le schisme entre les hommes politiques durant la période qui précède la troisième République. Les différentes idéologies politiques, représentées par les images du héros révolutionnaire, influencent les générations suivantes et pénétrent dans l'histoire de la Révolution française. Tandis que la légende révolutionnaire est progressivement démystifiée en se confrontant avec les situations politiques actuelles, le conflit entre les idéologies contradictoires ne reste plus simplement un sujet problématique dans les débats historiques, mais il montre effectivement des problèmes cruciaux, divisant les Français de la fin du XVIII^{e} siècle jusqu'aujourd'hui.

II.5. Institutionnalisation de l'histoire de la Révolution française et développement d'écoles historiographiques révolutionnaires [1870-1914]

L'institution d'un gouvernement provisoire, la prolongation de la guerre franco-allemande et l'éclatement de la Commune de Paris, tous ces désordres sociopolitiques à l'ouverture de la troisième République donnent aux historiens libéraux une perspective pessimiste à l'égard du mouvement révolutionnaire. Pour la plupart des républicains, aspirant à la légitimité du régime et à la stabilité politique, la Révolution ne cesse de hanter l'esprit des Français en les imprégnant d'idées séditieuses. Certes, la tentative de

constituer un gouvernement autonome parisien révèle des idées révolutionnaires d'avant-garde. Cette « pointe rougie au feu, qui se brise contre un gros bloc réfractaire[46] », menace non seulement la solidité de la troisième République à l'heure du péril, mais elle fait également scission idéologique entre les radicaux et les socialistes. Une autre vague traditionnelle se soulève ainsi dans les recherches historiques françaises à la fin du XIX^{e} siècle. Pour raffermir la fraternité républicaine, certains écrivains libéraux revisitent la Révolution française en s'interrogeant sur la légitimité de la violence révolutionnaire ; par exemple dans son dernier roman, *Quatre-vingt-treize* [1874], Hugo retrace concrètement une confrontation de deux systèmes de valeurs historiques dans la guerre civile au début de la Terreur.

L'œuvre historiographique, représentant l'esprit conformiste de l'époque, est *Les Origines de la France contemporaine* d'Hippolyte Taine, [1875-1893]. Á travers une grande synthèse historique de la Révolution française et une analyse de ses conséquences sur la structure sociopolitique actuelle, le philosophe érudit tente en effet d'établir un diagnostic, qui résiste au mécanisme révolutionnaire troublant la France depuis la fin du XVIII^{e} siècle. Selon lui, le mouvement révolutionnaire amène la France à une anarchie irrémédiable en renversant à maintes reprises les ordres établis. Concernant l'interprétation des héros révolutionnaires, Taine recourt à la caricature pour montrer leur animalité, à la différence de certains historiographes, valorisant seulement leur principe politique idéal. En animalisant intentionnellement l'humanité révolutionnaire, l'historien libéral souligne en effet qu'un gouvernement éclairé doit non seulement être dirigé par les élites naturelles, mais également brider l'instinct bestial de la société. Bien que l'historiographe élitiste abrège délibérément des événements révolutionnaires pour aboutir à une conclusion hâtive et subjective, ses démonstrations relèvent l'une des causes cruciales du mouvement révolutionnaire, dissimulée jusque-là sous le concept de Tiers État ou de Peuple : la lutte de classes. Grâce à l'incandescence du contexte sociopolitique et à une écriture saisissante, *Les Origines* alimentent non seulement des doctrines politiques conservatrices européennes postérieures, mais deviennent aussi une référence contre-révolutionnaire indispensable depuis les *Réflexions* de Burke.

[46] Voir Jean Jaurès, *Histoire socialiste de la Révolution française*, Paris, Humanité, 1922-1924. p. 3.

Au fur et à mesure de l'institution des lois constitutionnelles de 1875, le régime de la troisième République, menacé sans cesse par les légitimistes et les orléanistes, s'oriente enfin vers la stabilité démocratique. Á l'approche de l'anniversaire du centenaire de la Révolution française, les opportunistes, obtenant enfin la majorité des suffrages aux élections durant les années 1877-79, préparent une série de commémorations pour légitimer le patrimoine républicain. Á travers la consécration du 14 juillet, la popularisation de l'enseignement primaire et la fondation des sociétés du centenaire, la nouvelle équipe ministérielle tente en effet de dissiper le schisme entre les divers groupes politiques en raffermissant les valeurs républicaines. En fonction du programme scolaire reposant particulièrement sur l'histoire contemporaine et sur l'instruction civique, l'école primaire prend désormais des responsabilités pour transmettre des connaissances révolutionnaires aux générations postérieures. Suivant que la tradition orale est peu à peu remplacée par un système scolaire inculquant la doctrine républicaine légitimée, les réflexions sur la Révolution française ne se confrontent plus à l'autorité gouvernementale et se transforment en conflits idéologiques, qui apparaissent en arrière-plan lors des commémorations officielles.

Comment le gouvernement de la troisième République synthétise-t-il les opinions dissidentes sur la Révolution française en confirmant ses valeurs positives dans l'évolution historique ? Les opportunistes, focalisés sur les principes libéraux, défendent la légitimité de la Révolution de 89 et réfutent la doctrine révolutionnaire de 93 pour sa force déviatrice. Les radicaux, héritant de la tradition démocratique de 1848, réclament des réformes laïques pour concrétiser le plan idéal des droits des hommes. Bien que les deux tempéraments républicains semblent s'affronter sans cesse, l'endoctrinement de la masse électorale et scolaire leur permet de se réconcilier temporairement en élaborant une image commune de la Révolution française. Á travers les déclarations officielles, manuels scolaires, historiographies érudites, les opportunistes essaient de souligner la légitimité du régime actuel en s'appuyant sur l'héritage des prédécesseurs républicains. Dans les revues historiques, les historiographes radicaux attachent les valeurs républicaines au mouvement révolutionnaire en approfondissant des sujets inexplorés du contexte sociopolitique de la fin du XVIII^{e} siècle. En recourant aux recherches scientifiques de certains historiographes du XIX^{e} siècle, les républicains dégagent

progressivement un large consensus : une Révolution, revêtue de caractères mi-romantique, mi- positiviste, patriotique et dantoniste[47].

Néanmoins, cette image républicaine convergente ne dissimule guère les contradictions politiques latentes entre la droite et la gauche, développées par le mouvement révolutionnaire depuis un siècle. Par crainte de soulever de nouveau des contestations, les activités commémoratives officielles se focalisent essentiellement sur la valorisation de la Révolution de 89 en s'exemptant d'effleurer des problèmes du gouvernement de 93[48]. Les réactions dissemblables à ces phénomènes commémoratifs mettent en effet en relief un critère de distinction entre la droite et la gauche : les libéraux donnent leur approbation absolue aux principes de 89 ; toutefois les hommes de gauche s'abstiennent de tout commentaire en adoptant une posture retenue. Certes, les hommes de gauche, divisés à la suite de la déchirure insurrectionnelle parisienne, n'insistent plus sur la nécessité du bloc révolutionnaire. L'appel à l'indivisibilité du mouvement révolutionnaire ne coïncide qu'avec le regroupement de la gauche dans certaines conjonctures politiques critiques de la fin du XIX^{e} siècle[49]. Au début du XX^{e} siècle, les radicaux et les socialistes collaborent enfin dans les recherches historiques en explorant conjointement les problèmes socio-économiques de la Révolution française. En fonction de l'intensification du pouvoir de gauche, les directions des études historiques font écho

[47] Sur ce point, l'influence de Michelet paraît considérable. La « légende nationale », défendue par cet historiographe libéral dans ses recherches sur la Révolution française, se conforme non seulement à la direction gouvernementale républicaine, mais elle conjure également la perspective sombre de certains historiens contre-révolutionnaires, particulièrement celle de Taine.

[48] « [...] les mythes scolaires et populaires s'organisent tels que nous les connaissons : doléances, serment du Jeu de Paume, nuit du 4 Août et, avant tout autre, prise de la Bastille. Á la fin du XIX^{e} siècle, les libéraux, les modérés ne s'en prennent plus à la dictature des clubs, au Comité de salut public, à la Terreur [...] au génocide de Vendée, qui élimine dans la mémoire les horreurs représentatives de Lyon ou de Nantes. » in A. Rey, Révolution *: Histoire d'un mot*, *op. cit*., p. 252.

[49] Á l'occasion d'une interpellation du gouvernement au sujet de l'interdiction de la pièce de Victorien Sardou, *Thermidor*, Clemenceau affirme à la Chambre des députés : « Messieurs, que nous le voulions ou non, que cela nous plaise ou que cela nous choque, la Révolution française est un bloc… un bloc dont on ne peut rien distraire, parce que la vérité historique ne le permet pas.» Bien que Clemenceau critique fortement la désunion du mouvement révolutionnaire dans ce discours célèbre, il n'essaie pas de défendre l'importance du bloc révolutionnaire. Son argument attisant la passion jacobine est en fait une riposte stratégique à l'inflexibilité contre-révolutionnaire.

aux politiques du Parti radical-socialiste[50]. Pour accentuer leur rôle d'héritiers de la Révolution française, les républicains, qu'ils soient de droite ou de gauche, ont tendance à établir une corrélation entre leurs principes politiques et les différentes expériences révolutionnaires. Leur objectif vise en effet à collaborer solidairement dans la construction commune de la Nation et à retrouver le sentiment de fraternité. Au fur et à mesure que la société française dégage un consensus de concept républicain, les controverses sur le mouvement révolutionnaire s'écartent progressivement de la scène politique. La Révolution française devient désormais un patrimoine officiel et irréfutable, lié étroitement avec le développement républicain.

Depuis la fin du XIX^{e} siècle, une tendance se développe qui détermine les interprétations de la Révolution française durant le XX^{e} siècle **:** les études historiques pénètrent dans le domaine théorique spécialisé en se constituant progressivement en une école classique de l'historiographie française. Grâce aux subventions gouvernementales à l'occasion du centenaire, plusieurs sociétés s'établissent successivement et entament de nouveau des enquêtes sur le patrimoine républicain à travers les méthodes scientifiques et positivistes. Alphonse Aulard, présidant à la direction des recherches historiographiques de 1885 à 1922, essaie de démêler l'écheveau de la Révolution française en réfutant toutes les mythologies révolutionnaires, accumulées depuis un siècle. L'historiographe érudit, poursuivant la démarche positiviste, s'appuie sur les conditions sociopolitiques dans ses analyses du mouvement révolutionnaire. Dans son *Histoire politique de la Révolution française* [1901], Aulard représente concrètement des débats parlementaires en éclairant les enjeux circonstanciels de chaque phase révolutionnaire et les stratégies politiques des députés. Il dédramatise l'antagonisme idéologique et la lutte de classes en attachant le destin de la République à la solidarité française. Á la différence des historiens précédents, Aulard purge délibérément le récit historique des scènes violentes en se focalisant sur les différents concepts idéologiques face à la même conjoncture délicate. Il

[50] Comme l'analyse Gérard, « au tournant du siècle s'est réalisée une sorte de symbiose entre la révolution des aïeux et la république radicale. Celle-ci, qui baptise ses cuirassés *Vergniaud, Condorcet, Danton*, trouve dans celle-là le garant de sa politique anticléricale [...] et l'alibi d'un programme social [l'impôt sur le revenu] très prudemment déduit du principe d'égalité corrigé par le droit, moins imprescriptible, de propriété. » A. Gérard, *La Révolution française, mythes et interprétations [1789-1970]*. *op. cit.*, pp.72-73.

propose en effet une vue d'en haut pour observer l'histoire institutionnelle de la Révolution française. Sous le regard de l'historiographe radical, le mouvement révolutionnaire exclut non seulement l'hypothèse de perturbations sociopolitiques ultérieures, mais affirme également ses valeurs de progrès dans l'évolution historique.

Selon les historiens radicaux, les politiciens, méritant d'être nommés héros révolutionnaires, lancent des politiques expérimentales à travers leur haute perspicacité politique et agissent prudemment suivant les circonstances, comme l'ont fait Mirabeau et Danton. Aulard défend particulièrement le gouvernement dantoniste lorsqu'il s'insurge contre le dénigrement dont il fait l'objet concernant la corruption et l'intervention dans les massacres de Septembre 1792. Son point de vue se conforme parfaitement aux principes politique et pédagogique du gouvernement républicain, prétendant renforcer, autour d'une figure majeure, la cohésion nationale. Par comparaison à Mirabeau, Danton est plutôt favorable à l'autorité, qui tente de fonder une antithèse au robespierrisme en vue de conjurer le fanatisme virtuel du mouvement révolutionnaire. Depuis le centenaire de la Révolution française, le dirigeant des Indulgents est généralement interprété comme un politicien lucide désamorçant le conflit idéologique, un pionnier promouvant la laïcité de l'État et un géant menant les Français pour défendre la patrie en danger.

Á la différence des radicaux, qui reconstituent l'Histoire de la Révolution française en focalisant leur bienveillance sur un héros révolutionnaire particulier, certains historiens de gauche approfondissent les recherches sur le contexte socio-économique en rattachant le socialisme pré-marxiste au mouvement révolutionnaire. *L'Histoire socialiste de la France contemporaine* [1901-1908] est un recueil historiographique, manifestant non seulement l'ardeur révolutionnaire, mais aussi des valeurs pédagogiques, particulièrement dans les volumes consacrés aux périodes les plus intenses de la Révolution française [1789-1794], élaborées par Jean Jaurès à partir de 1898. Les historiens socialistes tentent en effet d'éclairer les « peuple, paysans et ouvriers » sur le développement prolétaire pendant la Révolution française de 1789 et jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle. Dans l'introduction de l'*Histoire socialiste*, Jaurès analyse globalement l'avènement de la classe bourgeoise et le développement du socialisme français en divisant le mouvement révolutionnaire en trois périodes essentielles. Dans la première

phase de 1789 à 1848, la bourgeoisie profite de la force des prolétaires pour accéder au pouvoir, car l'idéologie de classe sociale, évoluant constamment pour s'adapter à une conjoncture économique capricieuse, reste encore à l'état d'embryon. Bien que certains précurseurs socialistes proposent des théories utopiques à la suite de la révolution industrielle durant la période 1800 - 1848, la poursuite d'une société idéale s'engloutit dans le flot bouillant et troublant de la Révolution bourgeoise. Depuis la Révolution de 1848, le socialisme s'affirme comme une puissance idéologique non-négligeable sur la scène politique et l'insurrection populaire menace virtuellement l'ordre bourgeois et l'autorité impériale. Cependant, au cours de la seconde phase révolutionnaire, de l'institution de la deuxième République jusqu'à la répression de la Commune de Paris, les doctrines socialistes se multiplient en suscitant une divergence de la force ouvrière. Considérant les expériences de la Commune de Paris, Jaurès affirme qu'il existe une nouvelle vague révolutionnaire potentielle, conduisant le prolétariat et la bourgeoisie intellectuelle vers un système socio-économique idéal. La troisième phase révolutionnaire reste donc indéterminée et repose sur la Révolution prolétarienne, qui renversera non seulement un régime despotique, mais débridera également la société du joug de la propriété foncière[51].

En recourant à la théorie marxiste, l'historien socialiste tente en effet de réveiller le dynamisme révolutionnaire et de réaffirmer ses valeurs palingénésiques. Selon lui, le bloc du mouvement révolutionnaire paraît irréfragable, car, entre les révolutions des prédécesseurs et l'insurrection à venir, il existe non seulement une relation dialectique, mais aussi une filiation directe. Le point de vue humaniste permet à son analyse historique de se dégager de la polémique idéologique en confirmant le progrès de l'humanité dans les expériences révolutionnaires. Á travers un enjeu analytique mettant en valeur la réalité socio-économique de la Révolution française, Jaurès affermit non

[51] « Marx, en une page admirable, a déclaré que jusqu'ici les sociétés humaines n'avaient été gouvernées que par la fatalité, par l'aveugle mouvement des forces économiques ; les institutions, les idées n'ont pas été l'œuvre consciente de l'homme libre, mais le reflet de l'inconsciente vie sociale dans le cerveau humain. Nous ne sommes encore, selon Marx, que dans la préhistoire. L'histoire humaine ne commencera véritablement que lorsque l'homme, échappant enfin à la tyrannie des forces inconscientes, gouvernera par sa raison et sa volonté la production elle-même. »

J. Jaurès, *Histoire socialiste de la Révolution française*, *op. cit.*, p. 7.

seulement ses arguments, mais ouvre aussi un nouveau chapitre de l'historiographie française. Sans discriminer les différentes valeurs en fonction de leur idéologie politique, l'historien socialiste essaie de rendre hommage à plusieurs héros révolutionnaires, s'enhardissant à lancer des idées réformatrices dans l'actualité brûlante ; par exemple Mirabeau, Babeuf et Robespierre. Sous les influences du matérialisme marxiste, de l'ardeur républicaine de Michelet et du style énergique de Plutarque, Jaurès propose non seulement un catéchisme socialiste, mais aussi une version convaincante de l'Histoire de la Révolution française. Bien que l'*Histoire socialiste* ne remporte pas directement le succès dans les milieux ouvriers du début XX^{ème} siècle, elle influence la plupart des intelligentsias de l'époque, particulièrement les historiographes postérieurs.

Sous l'inspiration des théories socialistes, une branche schismatique, s'inclinant plutôt vers l'idéologie marxiste, se développe dans l'école classique de l'historiographie française et lance directement un défi au courant de pensée, dirigé par les radicaux depuis vingt ans. Désenchanté par les mesures réactionnaires du parti radical, le disciple d'Aulard, Albert Mathiez, aiguille l'enjeu de ses recherches historiques vers le Robespierrisme. En 1908, il fonde la Société des études robespierristes, s'opposant à la Société de l'histoire de la Révolution française, dirigée par Aulard et propose un autre point de vue pour observer le gouvernement jacobin. Selon Mathiez, le gouvernement dantoniste, dont les politiques de transactions n'entraînent qu'une corruption parlementaire, aggrave non seulement le dissentiment au sein du pays, mais déprave, en plus, la démocratie de la République. Cependant Robespierre, qui reste sur des principes incorruptibles pour défendre les droits et les intérêts des masses laborieuses, incarne parfaitement une figure emblématique de la vertu civique. Les études historiographiques de Mathiez approfondissent en effet des problématiques sur la Terreur, estompées et désamorcées par les historiens radicaux. Bien qu'au début du XX^{e} siècle, l'antagonisme entre deux branches de l'école classique paraisse imperceptible et anodin par comparaison avec les appréciations unanimes des recherches de Jaurès, il détermine un point de bifurcation, imposant une grande portée au développement historiographique républicain dans les années suivantes, notamment après la Révolution soviétique.

II.6. Actualisation des problématiques sur le mouvement révolutionnaire : Impacts de la Première Guerre mondiale et de la Révolution soviétique [1914-1940]

Durant la première moitié du XX^{e} siècle, les conflits et les soulèvements, surgissant alternativement en Europe, permettent aux débats sur la Révolution française de souligner non seulement leur actualité, mais leur universalité. Á la différence de la plupart des historiens du XIX^{e} siècle, qui s'appuient sur la lutte politique propre aux Français en évaluant la Révolution française, les historiographes contemporains pénètrent dans l'évolution économique pour explorer la vie sociale profondément mouvante de l'époque révolutionnaire. Désormais, les recherches sur la Révolution obtiennent une audience internationale et se préoccupent des fluctuations circonstancielles internationales. Vu la flamme insurrectionnelle qui s'étend graduellement jusqu'aux cinq continents, les effets de la Révolution française ne semblent jamais épuisés. Suivant les vicissitudes des situations sociopolitiques du XX^{e} siècle, les contradictions du mouvement révolutionnaire continuent à se développer et ses valeurs deviennent de plus en plus complexes et équivoques.

Du fait de l'assassinat de Jaurès et du déclenchement de la Première Guerre mondiale, les deux branches discordantes de l'école classique se rapprochent, semble-t-il, pour défendre la liberté du patriotisme contre le militarisme chauviniste. En relevant une analogie entre les guerres extérieures pendant la Révolution française et les actualités brûlantes, Aulard sollicite la fraternité des peuples dans une conjoncture périlleuse. Selon Mathiez, citant l'exemple du gouvernement de l'an II pour rapprocher deux époques, la Grande Guerre est irréfutablement un moment crucial où le pouvoir politique décide de s'orienter vers une démocratie concrète. Á l'exception de l'appel à l'unanimisme républicain, les problèmes suscités par le dirigisme économique et par l'inflation pendant la guerre permettent aussi aux historiographes d'approfondir la vie quotidienne de l'époque révolutionnaire. Selon Georges Lefebvre, « Depuis 1914, les événements ont rappelé aux historiens qu'on fait toujours la guerre à crédit, et que, sans être « montagnard » ou « terroriste », on peut être obligé de recourir à la taxation, à la réquisition, au

rationnement.[52] » Ainsi, la première œuvre historique, se focalisant sur les analyses économiques, est publiée en 1927 : *La vie chère et le mouvement social sous la Terreur*, où Mathiez se fonde sur le rapport entre la poussée populaire et les problèmes d'approvisionnement pour éclairer les politiques du gouvernement révolutionnaire. Dès lors, l'exploration de problèmes économiques est fortement estimée par les historiens du XX^{e} siècle et devient un appui indispensable dans les enquêtes de la Révolution française ; par exemple : dans les études de Lefebvre sur la paysannerie révolutionnaire et dans les investigations d'Albert Soboul sur les Sans-culottes.

Du fait de la Révolution russe de 1917, les réflexions sur la Révolution française peuvent sortir du champ historique en se confrontant directement avec des problèmes essentiels de la réalité sociopolitique. Certes, la première révolution prolétarienne, affirmant l'internationalisme marxiste, conduit le mouvement révolutionnaire vers une lutte de classe permanente et dépasse ainsi l'envergure de son précurseur français. Par comparaison avec l'expansion mondiale du mouvement ouvrier, la Révolution française ne paraît plus isolée dans l'évolution historique[53]. Pour les historiographes contemporains, il est indispensable de l'éclairer d'un jour nouveau pour analyser ses conséquences, ébranlant continuellement la situation sociopolitique durant tout le XX^{e} siècle. En suivant les contestations sur le cycle évolutif et sur la discontinuité historique, les politiciens et les historiens s'enquièrent dorénavant de l'attribut de la vague bolchevique : la différence entre la Révolution de Février et celle d'Octobre ne correspond-elle pas à la contradiction entre 89 et 93 ? Le régime bolchevique est-il un prolongement du gouvernement jacobin ? Donc, la révolution soviétique, hérite-t-elle de l'esprit Sans-culottes, comme une descendance authentique de la Révolution française, ou reflète-t-elle des idées mûres et des résultats concrets, comme son antithèse politique?

---

[52] Cf. A. Gérard, *La Révolution française, mythes et interprétations [1789-1970]*. *op. cit*., p. 80.

[53] Selon François Furet, « Á partir de 1917, la Révolution française n'est plus cette matrice de probabilité à partir de laquelle peut et doit s'élaborer une autre révolution définitivement libératrice ; elle n'est plus ce champ des possibles découvert et décrit par Jaurès dans toute la richesse de ses virtualités. Elle est devenue la mère d'un événement réel, et son fils a un nom : Octobre 1917, et plus généralement la Révolution russe. »

F. Furet, *Penser à la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1978, p.139.

Dans la phase préliminaire de l'insurrection soviétique, certains événements confirment en effet la filiation des deux révolutions. Les Bolcheviks, attachant de la valeur au jacobinisme, érigent non seulement une statue à Robespierre en 1918, mais qualifient aussi Marat comme l'un des pionniers les plus importants du mouvement révolutionnaire. D'ailleurs, la tactique et la stratégie du soulèvement bolchevique se réfèrent principalement aux expériences révolutionnaires françaises. Du fait de similitudes entre les deux mouvements révolutionnaires, certains historiens s'appuient sur un point de vue socialiste pour réexaminer les conditions socio-économiques de la Révolution française. La doctrine socialiste, se voilant au cours du XIX^{e} siècle dans la percée de l'historiographie républicaine, est enfin mise en relief. En reposant l'enjeu analytique sur la réalité sociale, les historiens socialistes prennent de plus en plus conscience de l'hétérogénéité du tiers état et de la prédominance de la bourgeoisie dans la Révolution française. En fonction des contradictions de caractère du mouvement révolutionnaire et de leur aboutissement historique, la Révolution française est de nouveau divisée en deux pôles : la révolution bourgeoise, qui tente de rétablir rapidement un ordre social à la suite du bouleversement politique, et la révolution sociale, qui échappe aux vicissitudes circonstancielles en se transformant en un mouvement éternel. Cette dichotomie, qui s'attache à l'opposition entre 89 et 93, développée depuis la fin du XVIII^{e} siècle, aggrave de plus en plus la scission de la gauche jusqu'à l'approche de la Seconde Guerre mondiale. Suivant la méthode dichotomique, la première génération des historiens soviétiques tente de distinguer la révolution prolétarienne de la révolution bourgeoise. En appliquant la théorie marxiste à l'analyse historique, elle critique fortement les valeurs bourgeoises, représentées par les décisions politiques de dirigeants révolutionnaires français, y compris Robespierre. Á la différence des recherches historiographiques françaises, s'appuyant sur le conflit idéologique révolutionnaire, l'école russe se focalise essentiellement sur la vie des paysans pour mettre en valeur le pouvoir populaire.

Impressionnés par l'idéologie bolchevique, certains historiens français essaient d'explorer des signes socialistes dans la Révolution française pour souligner une cohérence entre révolution des aïeux et révolution contemporaine. Selon Mathiez, bien que la dissemblance du contexte social force toutes les révolutions à adopter des théories et des mesures politiques complètement particulières et distinctes, l'essence du

mouvement révolutionnaire demeure identique : chaque révolution prétend transformer la société universelle et ne peut pas facilement se détacher de sa matrice : la Révolution française. Depuis 1917, l'historiographe robespierriste rapproche les expériences jacobines et bolcheviques en analysant l'effondrement du salut public. En se référant à la stratégie de la Révolution russe, Mathiez explique que l'échec politique de l'Incorruptible se lie au manque d'une doctrine cohérente, équivalente au marxisme, et à la perte du soutien sans-culotte. Cependant son adversaire, Aulard, choisit de s'abstenir de tout commentaire face à cette nouvelle vague insurrectionnelle. Il refuse d'attribuer le droit révolutionnaire au soulèvement bolchevique et défend vivement l'apanage de la révolution de ses ancêtres. La fissure de l'école classique s'aggrave à la suite de la dissidence d'opinions concernant l'actualité brûlante. Une branche jacobino-marxiste se développe ainsi en s'opposant à la branche radicale.

Constatant que le trotskisme est exclu du Parti communiste et que le centralisme staliniste conduit la révolution bolchevique vers un culte de la personnalité, les historiens commencent à se préoccuper d'une récurrence de la dictature de 93. Bien que certains marxistes considèrent avec insistance l'avènement despotique comme l'inachèvement du mouvement révolutionnaire, la plupart des historiens remettent en cause l'idéologie marxiste en approfondissant les problématiques sur le rapport entre l'idéal et son résultat politique. Pierre Gaxotte réprimande vigoureusement la manipulation idéologique, à laquelle procèdent les dirigeants du mouvement révolutionnaire :

> La Terreur est l'essence même de la Révolution, parce que la Révolution n'est point un simple changement de régime, mais une révolution sociale, une entreprise d'expropriation et d'extermination. Tandis que, sous la pression de l'ennemi, les armées ont retrouvé les conditions normales de l'action : unité, hiérarchie et discipline, la France de l'intérieur est soumise à une expérience communiste qui la laissera exsangue et ruinée, prête à se donner au premier sauveur qui se présentera.[54]

Vu le terme anachronique, employé par l'auteur du XX^{e} siècle dans l'analyse historique, le fantôme de 1917 ne cesse de hanter l'esprit des historiographes français. Certes, pour élucider les tenants et les aboutissants de la Révolution française, les

[54] Pierre Gaxotte, *La Révolution française*, Paris, Fayard, 1928. p. 323.

historiens projettent constamment l'image de leur époque sur des événements historiques. Il est ainsi difficile d'évacuer l'implication idéologique de ses analyses historiques. Considérant les expériences révolutionnaires bolcheviques, le bastion idéologique ouvre non seulement une nouvelle page de l'Histoire, mais offre en plus différents angles pour interpréter l'évolution historique. En explorant l'histoire de la Révolution, on arrive effectivement à un carrefour idéologique. Il ne faut jamais être crédule face à une doctrine historiographique, mais démêler l'arrière-plan de toutes les interprétations historiques pour s'approcher de la vérité.

II.7. Le cent-cinquantenaire de la Révolution française et la Seconde Guerre mondiale [1930-1945]

Les années 1930 marquent un tournant décisif dans l'historiographie révolutionnaire française. Á la suite des disparitions successives des deux chefs de l'école classique [le décès d'Aulard en 1928 et la mort subite de Mathiez en 1932], l'antagonisme entre radicaux et jacobino-marxistes paraît graduellement atténué. Certains jugements erronés, exagérés par les historiens pour défendre un héros révolutionnaire particulier, commencent à être clarifiés ; par exemple : celui de la préméditation des massacres de septembre 1792. L'enjeu de l'historiographie révolutionnaire ne repose plus sur la lutte idéologique, mais sur l'enquête socio-économique de la fin du XVIII^{e} siècle. Á travers la recherche interdisciplinaire et la collaboration avec les historiens internationaux, le développement historiographique français met de plus en plus en valeur l'analyse scientifique et les données quantitatives. En effet, la nouvelle orientation du courant historiographique français est étroitement liée aux circonstances sociales de l'entre-deux-guerres. La Grande Dépression, développée à partir de 1929, fait ressortir des problèmes cruciaux du mouvement révolutionnaire : la crise économique entraîne de graves conséquences sociopolitiques. Plusieurs historiographes marxistes élaborent leur essai sur la Révolution française en adoptant plutôt le point de vue du peuple que celui des hommes politiques. En se plongeant dans le dépouillement de sources statistiques, Georges Lefebvre révèle un monde inexploré de l'époque révolutionnaire dans sa thèse,

Les Paysans du Nord pendant la Révolution française [1924][55]. Depuis le début du XX[e] siècle, une nouvelle méthodologie, s'appuyant sur le réexamen rigoureux d'archives historiques et sur la théorie économique, se développe progressivement dans l'historiographie française. Dans l'*Esquisse du mouvement des prix et des revenus en France au XVIII[e] siècle*, publiée en 1933, Ernest Labrousse précise non seulement l'évolution économique de la société révolutionnaire, mais établit également une méthode de recherche exemplaire pour les historiens postérieurs, s'attachant aux enquêtes démographiques et sociologiques de la Révolution française. Cette tendance pragmatique permet à l'étude historiographique de s'écarter du journalisme politique en se transformant en une spécialité universitaire. Cependant, au fur et à mesure que l'historiographie française se systématise en accentuant de plus en plus la scientificité et

[55] Dans *Annales historiques de la Révolution française*, Albert Mathiez souligne l'importance de sujets traités par Lefebvre, « Il y avait là matière à plusieurs thèses distinctes : droits féodaux, impôts, biens nationaux, maximum, terreur, question religieuse, etc. Jamais encore l'histoire sociale de la Révolution n'avait été fouillée avec cette profondeur et cette ampleur. Les 200 pages de tableaux statistiques qui terminent le volume, les notes critiques qui accompagnent chaque chapitre, témoignent hautement de la conscience du travailleur, qui est de la race des bénédictins. »

Cité par Albert Soboul, « Georges Lefebvre – Historien de la Révolution française [1874-1959] » in Georges Lefebvre, *Études sur la Révolution française*, Paris, P.U.F., 1963. p.7.

Voir aussi G. Lefebvre, « La Révolution française et les paysans – Conférence au Centre d'études de la Révolution française, les 12 et 14 décembre 1932 » : « […] la révolution paysanne s'est développée dans le cadre de la Révolution française. Mais il importe de montrer, et je m'y suis efforcé, qu'il y a pourtant une révolution paysanne, qui possède une autonomie propre quant à son origine, à ses procédés, à ses crises et à ses tendances. Elle est autonome quant à l'origine : car la masse paysanne a fermenté spontanément sous l'influence de la disette et des espérances qu'a fait naître la convocation des états généraux et elle a conçu, d'elle-même, parallèlement aux citadins, l'idée de ce « complot aristocratique » sans lequel la Grande Peur ne s'expliquerait pas. Autonome aussi par ses procédés et ses démarches : car jusqu'au 14 juillet, la bourgeoisie n'avait eu ni le temps, ni le goût de s'attaquer à la dîme et aux droits féodaux ; or, les paysans ont commencé, dès le mois de mars, à se soulever contre leur seigneurs et à refuser les redevances, bien avant la prise de la Bastille ; à la nouvelle des évènements de Paris, ils se sont révoltés spontanément, prenant en mains leur propre cause, au grand mécontentement de la bourgeoisie qui, en plusieurs endroits, s'est chargée de la répression. Autonome quant à ses crises : car les révoltes agraires se répètent jusqu'en 1793, sans rapport nécessaire avec la marche politique de la Révolution. Autonome encore par ses résultats : car, sans elle, on peut assurer que la Constituante n'aurait pas porté au régime féodal des atteintes bien profondes et il n'est pas certain qu'il aurait été finalement aboli sans indemnité. Mais autonome surtout par des tendances anticapitalistes et c'est là le point sur lequel j'insisterai particulièrement.»

Ibid., pp. 342-343.

l'esprit empiriste, l'Histoire de la Révolution française n'attire plus l'attention d'un grand public et perd de son actualité.

Á l'approche du cent-cinquantenaire de la Révolution française, l'effervescence sociopolitique, suscitée par la dépression économique, atteint à son paroxysme. En France, l'émeute du 6 février 1934[56] pousse les hommes de gauche à se rassembler pour résister à la montée des ligues d'extrême droite. Á la suite de la victoire aux élections législatives en 1936, le Front populaire, une coalition de partis de gauche, fonde le premier gouvernement socialiste de la troisième République. Du fait de la cohésion des hommes de gauche, les contestations sur le mouvement révolutionnaire deviennent, semble-t-il, de moins en moins véhémentes. Le Front populaire essaie en effet de rapprocher les pouvoirs du prolétariat et du petit-bourgeois afin de s'opposer au fascisme, s'étendant jusqu'à l'ensemble du continent européen. Bien qu'il existe toujours une divergence d'opinions entre radicaux et communistes, les hommes de gauche mettent en relief l'élan libérateur et l'unanimisme des masses populaires en considérant la Révolution française comme un patrimoine historique commun. *La Marseillaise*, le film réalisé par Jean Renoir en 1938, représente non seulement l'insurrection de 1789 à travers la perspective des masses populaires, mais reflète également l'incoercible mouvement ouvrier de l'époque contemporaine[57].

Cependant les actualités internationales brûlantes précédant la Grande Guerre précipitent la société française dans un schisme. Dans les milieux politiques, le conflit entre la gauche et l'extrême droite ne cesse de s'aggraver et les radicaux, présidant à la direction du Front populaire après 1938, suspendent les réformes socio-économiques.

---

[56] Une manifestation antigouvernementale organisée à Paris devant la Chambre des Députés par des groupes de droite et les ligues d'extrême droite pour protester contre le limogeage du préfet de police Jean Chiappe tourne à l'émeute place de la Concorde. La répression de la gendarmerie mobile est sévère : 15 tués [dont un gendarme].

[57] En 1937, Jean Renoir déclare : « Le meilleur sujet, évidemment, serait la vie actuelle : la victoire de mai 1936, les grèves de juin... Ce serait magnifique : mais ce film ne sortira jamais. Alors nous nous sommes rabattus sur l'époque qui offrait le plus de similitude avec la nôtre : la Révolution française. »

Propos de Renoir dans *L'Avant-Garde*, 13 mars 1937.

Concernant l'anlayse de *La Marseillaise*, voir le chapitre suivant.

Face à la carence du gouvernement et la menace de l'Allemagne nazie, le peuple français paraît indifférent à la commémoration de la Révolution française, bien que plusieurs intellectuels de gauche lancent des appels rappelant l'importance du patrimoine historique. Après la défaite de la France par les nazis et du fait de l'instauration du régime de Vichy, le mouvement révolutionnaire devient un tabou dans la société française. Cependant certains historiographes exilés continuent à enflammer l'esprit libéral républicain à travers leur étude de la révolution. Les images héroïques du salut public, correspondant à la Résistance, renforcent l'autonomie nationale et la justice sociale. Pendant l'Occupation, certains militants exaltent particulièrement les soldats de l'an II et considèrent Saint-Just comme un héros révolutionnaire, s'engageant à affronter les ennemis étrangers. La crise nationale permet en effet au peuple français de reconquérir la fraternité patriotique. Au fur et à mesure de l'expansion mondiale de la guerre, l'historiographie jacobino-marxiste devient non seulement une des forces idéologiques, s'opposant au fascisme, mais elle influence également un grand nombre d'historiens internationaux, qui s'en étaient tenus à la doctrine politique conservatrice.

II.8. Développement de l'historiographie révolutionnaire après la Seconde Guerre mondiale

Durant la seconde moitié du XX^{e} siècle, les controverses sur le mouvement révolutionnaire s'étendent à l'échelle internationale. Accompagnées de divers mouvements d'émancipation, qui éclatent successivement en Asie et en Amérique du Sud, les interprétations du mouvement révolutionnaire varient en s'adaptant au contexte socio-politique de chaque pays. Cependant la Révolution française reste constamment la matrice de tous les mouvements populaires du dernier siècle. Tous les débats, effleurant les fluctuations sociopolitiques contemporaines, se réfèrent à cet événement historique pour examiner le développement démocratique du XVIII^{e} au XX^{e} siècle. Suivant l'évolution circonstancielle, l'historiographie française approfondit certaines questions dans divers domaines sociaux de la Révolution française. Puisque l'enjeu analytique passe de l'explication idéologique à la prospection de conditions matérielles de l'époque révolutionnaire, les historiographes fouillent non seulement des archives inexplorées,

mais les dissèquent également en s'appuyant sur la méthode scientifique contemporaine. Á travers les recherches polyvalentes et interdisciplinaires, les études historiques du XX^e^ siècle révèlent en effet la diversité de la société de la fin du XVIII^e^ siècle et les causes latentes de la Révolution française. L'éclatement de l'insurrection populaire de 1789 n'est pas simplement lié à la lutte idéologique politique, mais à la transformation de structures sociales.

Au fur et à mesure que l'historiographie de la Révolution française exige une méthode de plus en plus érudite et spécialisée, l'élaboration de problématiques devient une étape cruciale, déterminant l'orientation idéologique de la recherche historique. Á travers les investigations, approfondissant divers phénomènes sociaux de l'époque révolutionnaire, les différents points de vue historiques sont mis en évidence. Le développement historiographique de la seconde moitié du XX^e^ siècle se polarise principalement sur les polémiques entre les historiens marxistes-léninistes, marxistes libertaires et libéraux révisionnistes. Bien que les écoles historiographiques interprètent différemment les causes et les effets du mouvement révolutionnaire, un jeu dialectique apparaît naturellement dans leurs controverses, démystifiant ainsi l'ébranlement politique de la fin du XVIII^e^ siècle. Leur escarmouche nous amène en effet à approfondir l'évolution de conditions matérielles dans la société révolutionnaire. Á la différence du développement historiographique du XIX^e^ siècle, l'historiographie révolutionnaire de notre époque ne repose plus sur le schéma finaliste ou sur la conception moniste. Ni la fatalité historique, ni la contingence d'événements ne suffisent à éclairer la complexité du mouvement révolutionnaire et à faire ressortir ses données objectives. Pour s'écarter de la sempiternelle querelle, les historiographes contemporains s'interrogent particulièrement sur l'évolution circonstancielle et les structures socio-économiques de l'époque révolutionnaire. Les recherches historiographiques du XX^e^ siècle nous permettent en effet de nous approcher de l'environnement réel de la société française de la fin du XVIII^e^ siècle. Á travers les trois grands thèmes de l'enquête historique, les causalités virtuelles de la Révolution française sont progressivement mises en relief : la conjoncture de l'époque révolutionnaire, les structures sociales et politiques et le dynamisme populaire.

Durant les années 1940 - 1970, l'historiographie de la Révolution française se fraye un nouveau chemin à travers les enquêtes économiques et démographiques. Dans *La crise de l'économie française à la fin de l'Ancien régime et au début de la Révolution* [1944], Ernest Labrousse révèle qu'un enchaînement des fluctuations économiques de 1733 à la fin du XVIII^{e} siècle aboutit non seulement à l'effervescence sociale, mais également à la crise politique. Ainsi, l'explosion des griefs populaires ne se rapporte pas forcément à l'antinomie richesse-misère, mais à l'évolution de la conjoncture économique durant plus d'un demi-siècle. Comme Georges Lefebvre l'analyse : « c'est la crise économique qui donne, dès le départ, au mouvement révolutionnaire, le caractère mystérieux que les contemporains expliquaient par l'intrigue ... et que les Romantiques regardèrent comme providentiel.[58] » D'ailleurs, le facteur démographique aggrave éventuellement la disette, causée par l'hiver rigoureux 1788-89. Depuis les années 1950, Marcel Reinhard et Louis Henry fouillent des archives fiscales et des registres paroissiaux de l'époque révolutionnaire en démontrant une augmentation de 60% de la population française de la fin du XVIII^{e} au début du XIX^{e} siècle. Cependant, selon certains historiographes, la poussée démographique reste simplement une condition accessoire, portant la crise de l'Ancien Régime à son paroxysme. Bien qu'il soit difficile de confirmer un lien indissociable entre la pression démographique et le déséquilibre économique à la veille de la Révolution de 89, l'approfondissement de domaines socio-économiques montre des problèmes infrastructurels de la Révolution française : le mouvement révolutionnaire n'est pas simplement une lutte idéologique politique, mais une conséquence de la phase préliminaire de la modernisation de la société française.

Sous l'influence du marxisme, les recherches historiographiques contemporaines révèlent plusieurs contradictions socio-économiques au sein de la société révolutionnaire. Le féodalisme, que les historiens marxistes emploient pour désigner le mode de production succédant à l'esclavagisme de l'Antiquité et précédant l'économie capitaliste, est-il une tradition symbolique, héritée du Moyen Âge, ou un système sociopolitique, englobant les droits féodaux, seigneuriaux et domaniaux ? La féodalité est-elle vraiment un fardeau pour les paysans de l'époque révolutionnaire ou un truchement par lequel le gouvernement de l'Ancien Régime stabilise les ordres sociaux ? D'ailleurs, l'évolution

[58] Cf. A. Gérard, *La Révolution française, mythes et interprétations [1789-1970]*, *op. cit*. pp.115 -116.

des modes de production accélère-t-elle une transformation des rapports sociaux conventionnels ? Le développement des manufactures, prenant son essor depuis le milieu du XVIII[e] siècle, permet non seulement à la société française de se détacher graduellement de l'économie agricole, mais produit également une ascension de la classe bourgeoise. Certes, il existe une corrélation étroite entre le développement de nouvelles forces productives et le mouvement révolutionnaire. Á travers les enquêtes sociologiques de l'époque révolutionnaire, les historiographes contemporains essaient d'explorer les conséquences sociales de la mutation structurelle économique. Concernant le mode de vie de la nouvelle classe montante, ils s'interrogent sur les conséquences de l'antagonisme entre l'aristocratie et la bourgeoisie, sur la précipitation de l'éclatement du mouvement révolutionnaire. Cependant, selon la plupart des historiens, le capitalisme industriel, qui modifie effectivement les rapports sociaux traditionnels durant le XIX[e] siècle, paraît moins développé par rapport au capitalisme commercial, qui s'intègre naturellement dans la société féodale. La différence entre la bourgeoisie et l'aristocratie réside dans le cadre social, mais pas dans la vie réelle. L'inférence de certains historiens marxistes devient ainsi problématique : à travers la Révolution française, la bourgeoisie ambitionne-t-elle vraiment d'établir un système capitaliste moderne ? Quel rôle joue-t-elle précisément dans le mouvement révolutionnaire : celui d'un initiateur idéologique ou celui d'un participant à la vague révolutionnaire dont la marche est inéluctable ? Bien que la plupart des constituants du tiers état appartiennent aux professions libérales sans se mêler à la production capitaliste, l'Assemblée constituante établit en 1791 des lois favorables à la bourgeoisie en affermissant le développement capitaliste[59]. Les débats sur l'influence de la bourgeoisie exercée sur le mouvement révolutionnaire paraissent néanmoins non concluants car il est difficile de déterminer précisément les critères des ordres sociaux conformes à la société de la fin du XVIII[e] siècle. Durant cette époque fluctuante, les

[59] Le Décret d'Allarde, élaboré du 2 au 17 mars 1791, supprime les corporations et les privilèges accordés à une profession. La Loi Le Chapelier, promulguée le 14 juin 1791, proscrit en plus les organisations ouvrières, les coalitions et les grèves en complétant le Décret d'Allarde. Ainsi, Albert Soboul analyse le rôle ambigu de la bourgeoisie au début du mouvement révolutionnaire : « Á quoi l'on a objecté que l'histoire est faite de résultats, non moins que d'intentions, et qu'en proclamant la liberté d'entreprise pour la première fois en Europe, les révolutionnaires de 1791 ont « objectivement » ouvert la voie à la concentration capitaliste, sans toujours s'en rendre compte. »

Cf. A. Gérard, *Ibid.,* p.118.

critères distinctifs de la hiérarchie sociale reposent-ils sur des considérations économiques, généalogiques ou intellectuelles et culturelles ?

Au cours du XVIII[e] siècle, les idées des Lumières se propagent dans les milieux intellectuels en soulevant une série de débats philosophiques sur l'autonomie individuelle et sur la démocratisation monarchique. Les fluctuations sociopolitiques, développées en France depuis 1789, ne sont-elles pas les répercussions inéluctables du mouvement des Lumières conduit par les élites intellectuelles ? Néanmoins, les caractères violents du mouvement révolutionnaire et ses résultats sanglants ne transgressent-ils pas l'esprit rationnel et pondéré, exigé par les philosophes des Lumières? Pour démontrer une osmose entre l'évolution des pensées philosophiques et les réformes politiques européennes, s'étendant imperceptiblement tout au long du XVIII[e] siècle, certains historiographes contemporains fouillent les vocabulaires des Lumières dans les Cahiers de Doléances et les discours des révolutionnaires[60]. Ces enquêtes historiques, nécessitant non seulement des données quantitatives, mais également une comparaison qualitative, révèlent effectivement une prise de conscience politique à la veille de la Révolution française. Considérant la diversité et la complexité du mouvement des Lumières, il est néanmoins difficile d'attester des influences directes d'un courant idéologique sur le développement révolutionnaire. Les camps révolutionnaires adversaires pourraient se considérer conjointement comme les exécutants fidèles des disciplines d'un même philosophe[61]. Certes, en fonction des différents niveaux sociaux et culturels du XVIII[e] siècle, les interprétations des idées philosophiques se multiplient et paraissent de plus en plus contradictoires. Le mouvement des Lumières produit, semble-t-il, un effet de réfraction, se reflétant directement sur la réalité politique. Au fur et à mesure de l'évolution circonstancielle du mouvement révolutionnaire, la contradiction idéologique s'aggrave progressivement en se transformant en une suite de luttes politiques. Á travers le réexamen de rapports de causalité entre le mouvement des Lumières et le phénomène

[60] Cf. Alphonse Dupront, « Cahiers de doléances et mentalités collectives » in *Actes du 89[e] Congrès des Sociétés savantes*. Paris, 1964.

[61] Louis Althusser indique, dans *Montesquieu, la politique et l'histoire* [1959], un « paradoxe de la postérité » de ce philosophe des Lumières. Que ce soient l'aristocratie contre-révolutionnaire, les députés du tiers état, Marat et Saint-Just, ils s'appuient tous sur la théorie de Montesquieu pour défendre leur propre opinion politique après l'insurrection populaire de 89.

révolutionnaire, l'historiographie contemporaine approfondit non seulement la mentalité de l'époque prérévolutionnaire, mais problématise en plus la fatalité historique du mouvement révolutionnaire : l'insurrection populaire de 89 accélère-t-elle l'élan réformateur, dirigé par les élites intellectuelles, en le conduisant vers un mouvement impétueux et incontrôlable?

Vu la portée politique des Lumières, les historiographes libéraux mettent en valeur toutes les réformes politiques durant la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle en rejetant la particularité historique de la Révolution française. Á travers une comparaison de la Révolution américaine et de la Révolution française, certains historiens anglo-saxons se défient des valeurs de l'égalité, revendiquées par les révolutionnaires français, en discréditant par ricochet le messianisme du mouvement révolutionnaire, proposé par les historiens marxistes. Dans *Essai sur la Révolution* [1967], Hanna Arendt s'interroge sur les influences des deux mouvements révolutionnaires du XVIII^e^ siècle sur le développement démocratique contemporain. Selon la philosophe allemande naturalisée américaine, la Révolution française, réclamant la souveraineté générale et l'absolutisme, établit non seulement une rupture dans la tradition politique occidentale, mais entraîne en plus une déviation, qui conduit inéluctablement la démocratie vers le totalitarisme.

Sous l'atmosphère tendue de la guerre froide, une branche historiographique intègre même la Révolution française dans l'ensemble des mouvements d'émancipation de la fin du XVIII^e^ au début du XX^e^ siècle en proposant un concept de la « Révolution atlantique [62]». Au contraire de l'école jacobino-marxiste, surestimant la spécificité et la prééminence de la Révolution française, les historiens libéraux soulignent que les fluctuations sociopolitiques, développées depuis 1775 en Amérique et en Europe, s'inspirent fondamentalement des idées des Lumières. Cette série de mouvements réformateurs atteint ainsi son paroxysme en France dans la dernière décennie du XVIII^e^ siècle. Cependant, sous le regard des historiographes marxistes, cette théorie

[62] La thèse de la « Révolution atlantique », soutenue par l'historien américain, Robert Roswell Palmer, et l'historien français, Jacques Godechot, au X^e^ Congrès international des Sciences historiques à Rome [1955], postule que la Révolution française rentre dans le cadre plus général de révolutions ayant touché des pays de l'espace atlantique à la même époque, notamment la Révolution américaine et la Révolution batave.

générale s'abstient non seulement d'effleurer la dimension sociale de la Révolution française, mais manque en plus de fondements analogiques entre les structures politiques et socio-économiques de tous les mouvements d'émancipation de la fin du XVIII^{e} siècle.

Á la différence du point de vue historique anglo-américain, influencé par les actualités internationales, l'historiographie néo-libérale française renouvelle la dualité du mouvement révolutionnaire, élaborée déjà par les historiens libéraux du XIX^{e} siècle. Elle se distingue de la révolution des Lumières, dirigée par les élites bourgeoises et aristocratiques, de la révolution populaire, subjuguée par populisme. Les deux sortes de révolutions, s'entrelaçant durant les années 1789-1799, aggravent non seulement la dissidence de la société française, mais entraînent également des fluctuations politiques sans précédent en Europe. Selon les historiographes néo-libéraux, la première révolution, s'attachant à l'esprit rationnel, permet à la France de stabiliser progressivement sa crise sociale et de s'orienter vers le régime républicain. Cependant la deuxième révolution, impétueuse et rétrograde, fait déraper la révolution des élites en amorçant un autoritarisme. Dans *la Révolution française*, publié en 1965, Denis Richet et François Furet proposent une perspective historique distincte du déterminisme marxiste. La dichotomie du mouvement révolutionnaire, basée sur les influences des Lumières, approfondit non seulement les recherches sociologiques sur le contexte prérévolutionnaire, mais déclenche surtout des controverses sur les valeurs historiques de la Révolution de 93.

Du point de vue historique néo-libéral, la Révolution de 89 se conforme principalement au programme constitutionnel, dressé par les réformistes éclairés de la Cour, toutefois, à partir des années 1792-1793, le mouvement révolutionnaire dévie de son cours initial du fait de l'ingérence du pouvoir populaire dans les affaires politiques. Certes, l'intervention du peuple mène le mouvement révolutionnaire vers un nouveau domaine, distinct de la rénovation monarchique, réclamée par les philosophes des Lumières depuis le milieu du XVIII^{e} siècle. Le pouvoir populaire joue non seulement un rôle moteur, favorisant le mouvement réformateur du tiers état, mais se charge également d'un contrepoids décisif, surveillant la détermination innovatrice du monarque. Selon les historiographes marxistes, le dynamisme populaire, se focalisant sur les masses

paysannes ou urbaines en fonction des circonstances, constitue en effet le noyau de la Révolution française. Ils considèrent la Constitution de 1789 comme un compromis entre bourgeoisie et aristocratie. Seul le gouvernement de 93, qui recourt à une concentration politique pour résister à la guerre extérieure et au complot contre-révolutionnaire, tente de restructurer la société française en effectuant les réformes indispensables. En ce sens, la Révolution de 93 n'est pas un dérapage du mouvement révolutionnaire, mais sa radicalisation dans laquelle les Jacobins sont obligés d'adopter des décisions extrêmes pour défendre les conquêtes de la Révolution bourgeoise. Suivant la spécialisation de l'historiographie révolutionnaire, la controverse sur la légitimité de la Révolution de 93, développée tout au long du XIX^{e} siècle, ne s'achemine pas vers une conclusion, mais devient de plus en plus complexe.

Le mouvement révolutionnaire se divise, semble-t-il, en une révolution paysanne et celle urbaine, si l'on considère les différents caractères des bouleversements sociopolitiques durant les années 1792-1793. Le monde paysan, relevé par Georges Lefebvre, nous présente un décalage incontestable entre les jacqueries régionales et l'insurrection parisienne. Depuis le milieu du XX^{e} siècle, plusieurs historiographes marxistes élaborent les monographies des Sans-culottes. Ils cherchent à vérifier si une classe pré-prolétariat greffe sa propre révolution sociale sur le mouvement révolutionnaire, conduit principalement par la bourgeoisie. Dans *les Sans-culottes parisiens en l'an II* [1958], Albert Soboul met en relief l'originalité des sectionnaires : « une collectivité, mélangeant des producteurs artisanaux, salariés et commerçants indépendants, ne prend peut-être guère conscience du pouvoir du prolétariat, mais ses desseins démocratiques et anticapitalistes lui permettent de se distinguer des autres classes sociales de l'époque révolutionnaire. » Néanmoins, peut-on considérer le sans-culottisme comme l'« embryon de révolution prolétarienne », défini par Daniel Guérin dans *La Lutte des classes sous la I^{er} République* [1946]? Du fait des valeurs traditionnelles desquelles ils héritent, il existe des contradictions entre leur exigence économique et leur réclamation politique. Selon la formule de Soboul, l'ensemble sectionnaire constitue à la fois une « avant-garde politique » et une « arrière-garde économique ». Á travers l'élection ouverte et directe dans les assemblées de sections, les Sans-culottes font preuve de détermination démocratique. Cependant la nécessité d'une stabilité socio-économique les force à adopter des attitudes conservatrices face au

dirigisme du gouvernement révolutionnaire. En oscillant entre la poursuite d'une démocratie populaire et le conformisme économique, les sectionnaires parisiens entrent progressivement en dissidence avec les autorités montagnardes et jacobines.

Une autre question concernant la Révolution de l'an II se pose : l'intervention populaire accélère-t-elle la progression des réformes sociales en aboutissant à un despotisme, qui impose son autorité sous prétexte de la vertu plébéienne ? En s'appuyant sur le centralisme du Comité de salut public et sur la liquidation des Enragés et des hébertistes, Daniel Guérin tente d'avertir des conséquences graves de l'absolutisme marxiste-léniniste, particulièrement celles de la dictature stalinienne. Cependant Albert Soboul réfute la théorie de Guérin en démontrant la nécessité de la centralisation politique sous les protestations des Sans-culottes contre l'aristocratie. Selon lui, l'événement révolutionnaire, refoulant réellement le mouvement populaire, est le coup d'État du 9 thermidor an II [27 juillet 1794], car la bourgeoisie profite des masses populaires pour reprendre le pouvoir politique. Certes, la contradiction entre les classes sociales hétérogènes aggrave de plus en plus l'engrenage de la violence révolutionnaire durant les années 1792-1793. Á travers le point de vue des faubourgs, les historiographes du XX^{e} siècle approfondissent non seulement le conflit politique entre les Jacobins et les « bras nus », mais réexaminent également le mécanisme interne du mouvement révolutionnaire.

Bien que l'historiographie du XX^{e} siècle fasse ressortir les conditions socio-économiques de l'époque révolutionnaire à travers l'analyse sociologique, la plupart des enquêtes se focalisent principalement sur la scène parisienne en négligeant les soulèvements municipaux et les insurrections fédéralistes. Comment les sociétés régionales françaises participent-elles au mouvement révolutionnaire? Quelles sont leurs réactions face aux remous politiques dans la capitale ? Certes, la plupart des études sociologiques démontrent non seulement les causalités du renversement de la monarchie, détournant l'évolution démocratique du monde occidental, mais représentent également des situations concrètes où la vague révolutionnaire irrésistible entraîne toutes les réformes socio-économiques et les changements de mœurs depuis la fin du XVIII^{e} siècle. La psychologie collective de l'époque révolutionnaire devient ainsi un des enjeux

problématiques que les historiographes contemporains tentent de démystifier. « Qu'étaient donc les Français de l'époque révolutionnaire ? Leurs réactions devant la Terreur ? Leur attitude devant la mort ? devant la guerre civile et étrangère ? », ces questions posées par M. Reinhard[63] touchent effectivement aux aspects plus mystérieux du mouvement révolutionnaire : l'« état de foule » dans une fluctuation sociopolitique sans précédent. Hormis les recherches historiographiques, qui tracent une esquisse de la société révolutionnaire en se reposant sur la documentation et la dissertation, comment pouvons-nous nous approcher de près la mentalité du peuple révolutionnaire ? Les œuvres artistiques et littéraires constituent-elles un complément à la réflexion historiographique en présentant une distinction entre l'humanité et son arrière-plan social ? Néanmoins, pour interroger la relation entre passé et présent, comment représentons-nous le mythe révolutionnaire sans mêler la passion et la subjectivité idéologique ?

II.9. « La révolution, comme la vie qu'elle annonce, est à réinventer[64]. »

Vu l'ensemble des contestations sociopolitiques éclatant internationalement dans les années 60, la révolution ne désigne, semble-t-il, plus simplement un événement historique particulier, mais un mouvement virtuel, qui vise à bouleverser le système social existant en s'appuyant sur une idée. Les deux événements apportant au mouvement révolutionnaire de nouvelles connotations sont la Révolution culturelle et le mouvement de Mai 68. Cependant les deux mouvements contestataires ne retournent ni la situation politique ni les structures socio-économiques. La révolution culturelle [1965-1971], dont la dénomination est directement traduite du composé chinois[65], est en fait une épuration

[63] Cf. A. Gérard, *La Révolution française, mythes et interprétations [1789-1970]*, *op. cit*., p.126.

[64] *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*. Strasbourg, A.F.G.E.S., novembre 1966, p. 48.

[65] Wén-huà dà-gé-mìng [文化大革命]. Le terme chinois, gé-mìng, correspondant à *révolution*, traduit mot à mot en français comme « transforme-vie », revêt ainsi une signification globale [générale] et équivoque. Selon Alain Rey, « l'expression « révolution culturelle » faisait alors entrer une nouvelle réalité historique dans le pouvoir sémantique du mot révolution, au prix d'une traduction nécessaire mais forcée. » in Alain Rey, *Révolution : Histoire d'un mot*, *op. cit*., p.336.

du Parti communiste chinois, où Mao Tsé-Toung mobilise la jeunesse pour évincer le pouvoir bureaucratique révisionniste et pour éradiquer les valeurs traditionnelles. Les étudiants parisiens de gauche, imprégnés particulièrement du dynamisme insurrectionnel et de la démagogie laconique du maoïsme, lancent des mutineries contre le paternalisme bourgeois et l'institutionnalisation sociopolitique. Suivant le mouvement anti-guerre du Vietnam, développé en États-Unis depuis 1964, la jeune génération européenne détermine, semble-t-il, une puissance politique considérable, qui menace les appareils du pouvoir dans le monde entier[66]. Certes, une sorte de romantisme révolutionnaire fermente dans l'esprit des « baby-boomers » du fait de nouvelles valeurs rebelles qu'ils puisent dans les diverses théories politiques, sociologiques et psychanalytiques. Contrairement aux précurseurs révolutionnaires, défendant la liberté du peuple et l'égalité sociale, les jeunes étudiants s'appuient plutôt sur la créativité pour résister à la quotidienneté, consumée par le capitalisme et le bureaucratisme. Certains insurgés associent même la contestation avec la fête dans l'intention de frayer la voie à un mouvement révolutionnaire original. Cependant, après le basculement du gouvernement gaulliste, l'utopie théorique se dissipe hâtivement à cause de la contradiction doctrinale et de l'insuffisance d'un soutien populaire solide[67]. Bien que la vague non-conformiste n'aboutisse pas à un résultat immédiat et concret, l'esprit soixante-huitard ne cesse de hanter l'imaginaire de la société française en se répercutant sur le domaine culturel, la mode de l'autogestion et le mouvement féministe.

---

[66] Á l'approche de la fin des années 60, une suite de révoltes, dirigées principalement par les étudiants, ébranle la société mondiale. Á l'exception de la révolution culturelle et l'événement de Mai 68, il existe en plus d'autres agitations sociales internationales : le mouvement écologique de Provo aux Pays-Bas, l'occupation de l'université de Rome, la manifestation antisémite en Pologne, les émeutes de Zengakuren à Tokyo, etc.

[67] Selon Mathias Bernard, « l'échec immédiat de Mai 68 tient sans doute à son isolement politique, qui s'explique d'abord par la nature du mouvement, surtout dans sa dimension étudiante : le refus de l'autorité, notamment de l'autorité politique, la dénonciation du caractère illusoire de la démocratie libérale et représentative nourrissent une angoisse de la récupération politique et une opposition frontale aux forces partisans traditionnelles, qui sont constamment apparues en décalage avec les événements. »

M. Bernard, *La France de mai 1958 à mai 1981- la grande mutation*, Paris, Librairie Générale Française, 2003. p.121.

Certes, l'année 68 marque un tournant décisif dans l'histoire contemporaine française. Après l'« ère de la contestation[68]», la société française entre officiellement dans la modernité et la postmodernité culturelle. La secousse de Mai 68 accélère non seulement les mutations des mœurs et de la culture dans la société française, mais contribue également au triomphe de la gauche à l'élection présidentielle de 1981. En ce sens, le mouvement de Mai 68 s'approche-t-il d'une réforme des mœurs qui constitue une évolution à long terme en modifiant les infrastructures sociales, ou d'un mirage de la contestation qui fait retomber l'espoir révolutionnaire sur l'autorité ? Ces ondes de choc tardives dans les domaines sociaux et politiques confirment-elles indirectement ses caractères révolutionnaires ? De toute façon, les émeutes sociales de l'année 68 ouvrent des réflexions sur l'esprit révolutionnaire contemporain et ses conséquences concrètes[69].

Confrontées aux actualités effervescentes des années 60, les significations du mouvement révolutionnaire se multiplient en devenant de plus en plus équivoques et opposées. Considérant les contradictions du mouvement révolutionnaire, mises en évidence à travers l'institutionnalisation bureaucratique et la systématisation de la quotidienneté socio-économique entre les années 1947 et 1968, Henri Lefebvre remarque ainsi : « Devant ces faits, on se demande si le mot *révolution* n'a pas perdu son sens.[70]» Aujourd'hui, les contenus du mouvement révolutionnaire pourraient impliquer une

---

[68] Cf. G. Dreyfus-Armand, R. Frank, M.-F. Levy, M. Zancarnini-Fournel, *Les Années 68. Le temps de la contestation*, Bruxelles, Complexe, 2000.

[69] Concernant l'analyse des événements de Mai 68, voir l'introduction de la partie II.

[70] « [...] La Révolution dès lors [violente ou non violente] prend un sens nouveau : rupture du quotidien, restitution de la Fête. Les révolutions passées furent des fêtes [...]. La Révolution possible mettra fin à la quotidienneté en y réinvestissant, brusquement ou lentement, la prodigalité, le gaspillage, l'éclatement des contraintes. La révolution ne se définit donc pas seulement sur le plan économique, politique ou idéologique, mais plus concrètement par la fin du quotidien. Quant à la fameuse période de transition, elle prend elle-même un nouveau sens. Elle récuse le quotidien et le réorganise pour le dissoudre et le transformer. Elle met fin à son prestige, à sa rationalité illusoire, à l'opposition du quotidien et de la Fête [du travail et du loisir] comme fondement de la société. [...] La rupture du quotidien faisait partie de l'activité révolutionnaire et surtout du romantisme révolutionnaire. Depuis, la révolution a trahi cet espoir en devenant elle aussi quotidienneté : institution, bureaucratie, organisation de l'économie rationalité productiviste [au sens étroit du mot production]. Devant ces faits, on se demande si le mot « révolution » n'a pas perdu son sens. »

Henri Lefebvre, *la Vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968. pp.73-74.

transition brusque des pouvoirs politiques, un bouleversement socio-économique, une subversion idéologique ou un renouvellement des valeurs sociales. Par métonymie, les emplois du mot *révolution* s'étendent d'ailleurs sur les domaines, écartés de ceux politiques et historiques. Ainsi, les nouveaux syntagmes, se popularisant progressivement dans le langage moderne depuis le XIX[e] siècle, se lexicalisent ; par exemple, *la révolution industrielle*, *la révolution scientifique* et *la révolution sexuelle*[71], etc. Selon les historiographes et les sociologues, cette extension syntagmatique souligne exagérément les notions de mutation et de progrès au mépris des valeurs historiques et de la complexité sémantique. Cependant, dans la conscience collective de notre époque, un glissement sémantique de *révolution* semble devenir de plus en plus évident. Étant donné que l'émancipation des pensées prend son essor depuis les années 60, le concept du mouvement révolutionnaire suggère, semble-t-il, une transformation du monde ou une requête de la nouvelle vie. Néanmoins, la notion de la révolution ne peut jamais se débarrasser des traces, laissées par tous les mouvements révolutionnaires antérieurs : la Révolution française, qui prête à des interprétations multiples, et les révolutions du XX[e] siècle, qui essaient de dépasser sa matrice en approfondissant des réformes sociales. Pour les contemporains, la révolution est-elle un phénomène transitoire, qui jette les fondements démocratiques en achevant définitivement sa mission historique, ou un mouvement permanent, qui enracine continuellement des idées contestataires dans la conscience collective en nous permettant de lutter pour une société idéale ?

[71] La révolution sexuelle, attestée en 1934 par le titre d'une brochure d'É. Armand, *La Révolution sexuelle et la camaraderie amoureuse*. Sous les influences de Reich et de Marcuse, l'emploi de ce terme devient de plus en plus populaire depuis les années 60. Selon A. Rey, « le mariage du marxisme et du freudisme, plus généralement l'interprétation libidinale des comportements sociohistoriques, permettent d'envisager dans révolutions – avec l'acception politique dominante – des contenus imprévus au XVIII[e] et au XIX[e] siècle. [...] dans la pratique des mouvements étudiants, la notion de révolution sexuelle donne à la libération des mœurs une dimension politique et à la révolution tout court la dimension du plaisir. » A. Rey, *« Révolution » Histoire d'un mot*. *op. cit*., p. 347.

CHAPITRE III

Représentations dramatiques et cinématographiques du mouvement révolutionnaire sous les contextes sociopolitiques particuliers du XVIII^{e} au XX^{e} siècle

> […] La Révolution fut le seul grand spectacle tragique que la France ait produit […] Parce qu'il a existé de tels êtres [les héros que nous découvrons chez Michelet par exemple], parce que l'Histoire française était elle-même une tragédie, les écrivains n'allaient pas transposer sur la scène l'image d'un destin qu'ils épuisent chaque jour dans la politique […] Kleist ou Büchner ne sont si grands que de ce qu'ils n'ont pas vécu directement la tragédie révolutionnaire. Schiller savait bien, du reste, qui s'en détacha précisément pour écrire son théâtre.
>
> Jean Duvignaud [72]

[72] J. Duvignaud, « la Tragédie en liberté » in *Théâtre populaire*, n°1, mai-juin, 1953, p.16.

III.1. La Révolution française reconstituée par ses contemporains – Exploitation des sujets patriotiques

> La Révolution fut caractérisée d'emblée comme un événement théâtral que l'on regardait, de près ou de loin[73].

Depuis la fin du XVIIe siècle, les subventions de Louis XIV accordées aux affaires culturelles permettent à l'art dramatique de prendre son essor pour assurer un rôle primordial dans la société française. Cependant le développement théâtral français garde constamment une relation ambiguë avec l'autorité monarchique. Au fur et à mesure de l'émancipation de la pensée, le théâtre français se libère progressivement du milieu politique en se rapprochant de la vie populaire. Avant l'éclatement de la Révolution, certaines pièces reflètent directement les idées des Lumières en soulignant des faits d'actualités brûlantes. Le théâtre, s'adressant à un plus large public, se transforme de plus en plus en une menace latente pour l'Ancien Régime. Les contestations concernant la censure du *Mariage de Figaro* de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais révèlent une dissidence profonde entre le gouvernement et la société[74]. D'ailleurs, la condamnation prononcée par Louis XVI [contre la nouvelle création de Beaumarchais] présage fortuitement du résultat auquel le soulèvement populaire aboutira dans les années suivantes : « Il faudrait détruire la Bastille pour que la représentation de cette pièce ne fût pas une inconséquence dangereuse [75]».

Il existe en effet un lien étroit entre le développement théâtral français et l'évolution circonstancielle du mouvement révolutionnaire. Considérant que plusieurs interdictions de l'Ancien Régime sont successivement levées dans la marche de la Révolution française, l'art du spectacle s'enrichit rapidement dans tous les domaines. Durant la

---

[73] Cité par Klaus Gerlach in « Le théâtre de la Révolution d'August Wilhelm Iffland – la réception de la Révolution française comme « pièce didactique » » in *La Révolution mise en scène*, sous la direction de F. Maire-Schaeffer, C. Page et C. Vaissié. Rennes, PUR, 2012. p. 56.

[74] Voir Claude Petitfrère, *1784, le scandale du Mariage de Figaro, prélude à la Révolution française*. Bruxelles, Complexe. 1989.

[75] M[me] Campan, *Mémoires de Marie-Antoinette* [vol. X dans la série *Bibliothèque des Mémoires relatifs à l'Histoire de la France pendant le XVIII[e] siècle*, Paris 1849], p. 203.

décennie révolutionnaire, presque quarante mille spectacles sont montrés, environ deux mille pièces sont créées, une centaine de nouveaux théâtres sont établis[76] et les tumultes sociopolitiques se répercutent immédiatement sur les scènes théâtrales. La liberté d'expression, raffermie par le mouvement réformateur sociopolitique, apporte effectivement de l'élan à la création théâtrale à la fin du siècle des Lumières, comme l'analyse Marvin Carlson :

> Ce fut une période prodigieusement féconde en productions théâtrales visiblement inspirées, en grande majorité, par une actualité passionnante. Partout, la Révolution a marqué le théâtre de son empreinte ; rien d'étonnant en revanche si l'on décèle parfois l'influence du théâtre sur la Révolution[77].

Afin de mettre en évidence le thème d'interprétation de la Révolution, mon analyse repose principalement sur les pièces de circonstances développées durant l'époque révolutionnaire.

III.1.1. Première pièce faisant allusion aux actualités politiques – *Ami des lois* de Jean-Louis Laya

Au fur et à mesure que la dissension idéologique s'aggrave par suite du procès du roi durant les années 1792-1793, les théâtres sont simultanément entraînés dans la tempête sociopolitique. Il est difficile pour chaque théâtre de se débarrasser d'une coloration politique, car l'intensité du mouvement révolutionnaire pénètre déjà dans la vie

[76] Selon Martial Poirson, « Au total on dénombre, pour la seule ville de Paris entre 1789 et 1799 : 40 000 représentations [dont les reprises] ; 855 créations [dont 800 entre 1789 et 1794], 1600 reprises, plus de 1637 pièces imprimées [dont les rééditions]. […] La tendance se poursuit ensuite, sous les effets de la concurrence entre théâtres et de la multiplication des salles de spectacle [on passe de 12 salles en 1789 à 14 en 91 et 35 en 92], jusqu'en 1794, moment de la reprise en main thermidorienne [il ne reste plus qu'une vingtaine de salle en 1797]. »

Martial Poirson, *Le Théâtre sous la Révolution – politique du répertoire* [1789-1799]. Paris, Desjonquères, 2008. p. 30.

[77] Marvin Carlson, *Le Théâtre de la Révolution française*, traduit par Jules et Louise Bréant. Paris, Gallimard, 1970. p. 8.

publique. Le lieu théâtral se transforme de plus en plus en tribune, voire en tribunal, où les citoyens débattent de la situation politique brûlante[78]. L'autorité gouvernementale se défie peu à peu des représentations, touchant à des sujets sensibles, pour prévenir tous les troubles sociaux potentiels.

Á l'aube de janvier 1793, l'antagonisme entre les radicaux et les modérés resurgit à cause de la pièce de Jean-Louis Laya, *Ami des lois*. Cette comédie, représentant une contradiction entre la volonté de réforme et les excès du mouvement révolutionnaire à travers un protagoniste ci-devant, est violemment critiquée par les hommes de gauche[79]. Dans le contexte où le conflit entre la Gironde et la Montagne approche de son paroxysme, la pièce de Laya permet à chaque faction politique de défendre ouvertement son propre civisme révolutionnaire. En fait, le nœud du débat ne s'appuie pas simplement sur le sens politique de la pièce, mais plutôt sur la fonction et les droits du théâtre dans des circonstances capricieuses. Ces altercations idéologiques, s'étendant rapidement à la Convention nationale, à la Commune et aux diverses sections révolutionnaires, traduisent des impulsions populaires qui menacent l'autorité du nouveau régime. Après quatre

[78] Des situations circonstancielles tendues poussent les spectateurs dans un état insensé et frénétique ; citons le témoignage d'un contemporain : « Dans les entractes, un acteur s'avançait sur le bord de la scène pour annoncer au public le nombre des victimes qui venaient, ce jour même, de perdre la vie sur la place de la Révolution ; et cette annonce était accompagnée d'une chanson à la façon des bagnes, dans laquelle on célébrait, en y ajoutant de sanguinaires contorsions, le bruit sourd de la hache et l'éloge des services qu'elle rendait à la liberté. »

Grégoire, *Mémoires de l'exécuteur*, p.107, cité par M. Carlson dans *Le Théâtre de la Révolution française*, *op. cit.* p. 196.

[79] Le 9 janvier 1793, la société des Jacobins mobilise ses membres devant le théâtre de la Nation pour faire suspendre les représentations de *l'Ami des lois*. Car la pièce est perçue comme une caricature de Robespierre ou Marat. Dans *Père Duchesne*, Hébert exhorte alors ses lecteurs à s'armer « de bons gourdins et de nerfs de bœuf pour apprendre à vivre à des foutus baladins qui cherchent à corrompre l'opinion publique. » Le 11 janvier, des fédérés sollicitent l'engagement de la Commune contre les pièces incendiaires des aristocrates, en insinuant toutefois qu'ils ne se déféraient à son autorité que dans l'espoir d'un succès prompt et complet, sans quoi ils ne sauraient « tarder d'user de leurs droits ».

Voir Mark Darlow et Yann Robert, *Laya – L'Amis des lois*. London, Modern Humanities Research Association, 2011. pp. 38-42.

représentations au Théâtre de la Nation, le Conseil général décide de censurer cette pièce en vue de préserver la solidarité républicaine[80].

En effet, l'affaire de *l'Ami des lois* révèle non seulement une politisation totale du théâtre sous l'intensification du mouvement révolutionnaire, mais également une théâtralisation des milieux politiques, accompagnant la lutte idéologique. Face aux contestations, soulevées sans cesse par les doctrines révolutionnaires incompatibles, le rétablissement de la censure devient, semble-t-il, une mesure nécessaire pour que le gouvernement remette de l'ordre dans la société. Cependant cette politique culturelle, aussitôt poussée aux extrêmes par le centralisme jacobin pour légitimer le patriotisme, exclut progressivement toute participation populaire.

III.1.2. Développement du théâtre révolutionnaire sous l'influence du pouvoir politique

Depuis la chute des Girondins, la liberté attribuée aux théâtres en 1791 est considérablement restreinte. La Commune, conquérant de plus en plus d'influences politiques, réclame de réexaminer le répertoire de tous les théâtres afin de le purifier des idées contre-révolutionnaires. Sur scène, il vaut mieux s'abstenir de tous les termes évoquant la monarchie pour se protéger des protestations violentes des spectateurs. En outre, le gouvernement jacobin intervient officiellement dans la programmation théâtrale en déterminant la direction de ses politiques culturelles. Par le décret du 2 août 1793, le Comité de salut public favorise non seulement les représentations des pièces patriotiques

[80] Selon M. Darlow et Y. Robert, « le Comité général prit exemple sur les sections de la Cité et de la Réunion et présenta l'interdiction de *l'Ami des lois* comme une mesure de police générale dont la cible n'était pas un parti politique particulier mais au contraire l'existence même de multiples factions au sein d'une République dont la survie exigeait union et homogénéité. »

Ibid., p. 42.

à travers une subvention exceptionnelle, mais proscrit également tous les spectacles susceptibles d'évoquer une nostalgie de l'Ancien Régime[81].

La résistance gouvernementale aux menaces contre-révolutionnaires se reflète parfaitement sur le développement de l'art dramatique au seuil de la Terreur. Le décret du 2 août, légitimant indirectement les pouvoirs de surveillance du Comité d'Instruction et de la Commune, entrave progressivement l'épanouissement du théâtre français. Du fait de la représentation d'une pièce dont certaines allusions offensent les Jacobins[82], le théâtre de la Nation est fermé le 3 septembre par ordre du Comité de salut public et tous ses comédiens sont condamnés à la prison. En se pliant à l'inflexibilité des lois, les théâtres privés jouent principalement des pièces de circonstance, manifestant des valeurs anticléricales ou exaltant des prouesses républicaines. Leur mise en scène à gros budget prétend d'ailleurs imposer le prestige de l'État aux spectateurs à travers un décor splendide et un ensemble de symboles révolutionnaires. Jusqu'à la fin de 1793, ce genre du spectacle s'empare de la plupart des scènes parisiennes et arrive même à créer un effet de saturation.

De la fin de l'année 1793 jusqu'au coup d'État thermidorien [27 juillet 1794], l'art dramatique est exploité par le régime de la Terreur comme un instrument de propagande, visant à réformer les mœurs sociales. En effet, durant la Révolution française, un grand nombre de disciples des Lumières apprécient le théâtre pour ses fonctions sociales et pédagogiques. Pour les hommes au pouvoir, le théâtre ressemble plutôt à une « école primaire des hommes éclairés et un supplément à l'éducation publique », comme l'estime

[81] L'article I. du décret du 2 août 1793 prescrit à tous les théâtres parisiens de montrer, au moins une fois par semaine, des « pièces dramatiques qui retracent les glorieux évènements de la révolution et les vertus des défenseurs de la liberté », y compris les tragédies comme *Brutus* de Voltaire, *Guillaume Tell* de Lemierre, *Caïus Gracchus* de Chénier. L'article 2 concerne alors le rétablissement de la censure : « Tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public, et à réveiller la honteuse superstition de la royauté, sera fermé, et les directeurs arrêtés et punis selon la rigueur des lois. »

[82] Pendant la Terreur, une simple phrase rendue équivoque par son contexte d'énonciation suffit à accabler l'ensemble de l'œuvre et à rendre suspect son auteur. Bien que la pièce de François de Neufchâteau, *Paméla ou la Vertu récompensée*, obtienne un vif succès après sa création le 1er août 1793, sa représentation est censurée à cause de deux vers jugés subversifs : « Ah ! les persécuteurs sont les seuls condamnables. / Et les plus tolérants sont les seuls raisonnables. »

Barère[83]. De l'été jusqu'à la fin de l'année 1793, le Comité de salut public promulgue une série de décrets culturels favorables au développement du spectacle patriotique ; d'ailleurs, plusieurs députés réclament vigoureusement de rétablir un théâtre national pour compléter l'instruction civique, mise en œuvre déjà par le centralisme jacobin[84]. Á l'apogée de la Terreur, le Comité de salut public proclame enfin la fondation du Théâtre du Peuple. L'arrêté du 20 ventôse an II [10 mars 1794] poursuit fondamentalement les principes du décret du 2 août et renforce en plus le pouvoir de surveillance des municipalités. L'autorité jacobine décide d'ailleurs la réouverture du théâtre de la Nation

[83] L'art théâtral comme moyen de développement intellectuel apparait souvent dans les discours des révolutionnaires : « le moyen le plus actif et plus prompt d'armer invinciblement les forces de la raison humaine, et de jeter tout à coup sur un peuple une grande masse de lumière » [Mercier], « l'école du plaisir et de l'instruction » [Quatremère de Quincy], « l'école des mœurs » [M.-J. Chénier], « un moyen d'instruction entre les mains du philosophe qui éclaire le peuple […] , de bon ordre entre celles de l'administrateur qui le conduit » [Manuel] , etc.

[84] Le 11 frimaire an II [1er décembre 1793], Gabriel Bouquier, le membre du Comité d'Instruction publique, propose à la Convention d'utiliser les théâtres comme auxiliaires de l'éducation civique. Le 12 pluviôse an II [31 janvier 1794], le Comité de Sûreté générale recommande aux directeurs des différents spectacles de « faire de leurs théâtres une école de mœurs et de décence...mêlant à des pièces patriotiques...des pièces où les vertus fussent représentées dans leur éclat. » Dix jours après, Boissy d'Anglas s'adresse directement à la Convention et au Comité d'Instruction publique en proposant la nationalisation du théâtre : « En considérant le théâtre comme l'un des établissements les plus propres à perfectionner l'organisation sociale et à rendre les hommes plus vertueux et plus éclairés, vous ne consentirez pas à ce qu'il soit uniquement l'objet de spéculations financières, mais vous en ferez aussi une entreprise nationale […] Que ce soit là l'un des principaux objets de votre magnificence publique […] Ainsi vous offrirez au peuple une source toujours renaissante d'instruction et de plaisir . Ainsi vous formez à votre gré le caractère national. »

Cité par Romain Rolland dans « Les Précurseurs du Théâtre du Peuple : Jean-Jacques Rousseau, Diderot, La Révolution française, Michelet. – Les premières tentatives de Théâtre du peuple » in *Le Théâtre du peuple*. Bruxelles, Complexe, 2003. p 78.

pour offrir uniquement des représentations produites « par et pour le peuple »[85]. Désormais, le développement du théâtre révolutionnaire ne peut pas se dissocier de la centralisation jacobine. L'art du spectacle est officiellement qualifié de service public, consacré non seulement à la propagation des idées républicaines, mais également au rassemblement des forces populaires. Face aux conditions défectueuses du développement théâtral à l'époque révolutionnaire, l'application de cet arrêté rencontre néanmoins des obstacles. D'un côté, il est difficile de trouver une salle convenable, qui permette au nouvel art dramatique de s'épanouir sans être influencé par les entraves traditionnelles[86]. D'un autre côté, la définition de la pièce patriotique demeure continuellement ambiguë, vu que le critère de la censure varie suivant les circonstances politiques et les réclamations des Sans-culottes.

---

[85] L'arrêté du 20 ventôse an II est présenté par les articles ci-dessous :

1/ Le théâtre ci-devant Français, étant un édifice national, sera rouvert sans délai, il sera uniquement consacré aux représentations données par et pour le peuple, à certaines époques de chaque mois.

2/ L'édifice sera orné au-dehors de l'inscription suivante : *Théâtre du Peuple*. Il sera décoré au-dedans de tous les attributs de la Liberté. Les sociétés d'artistes dans les divers théâtres de Paris seront mises tour à tour en réquisition pour les représentations qui devront être données trois fois par décade, d'après l'état qui sera fait par la municipalité.

3/ Nul citoyen ne pourra entrer au Théâtre du Peuple, s'il n'a une marque particulière qui ne sera donnée qu'aux patriotes, et dont la municipalité règlera le mode de distribution.

4/ La municipalité de Paris prendra toutes les mesures nécessaires pour l'exécution du présent arrêté ; elle rendra compte des moyens qu'elle aura pris.

5/ Le répertoire des pièces à jouer sur le Théâtre du Peuple sera demandé à chaque théâtre de Paris et soumis à l'approbation du Comité.

6/ Dans les communes où il y a spectacle, la municipalité est chargée d'organiser, sur les bases de cet arrêté, des spectacles civiques donnés au peuple gratuitement chaque décade. Il n'y sera joué que des pièces patriotiques d'après le répertoire qui sera arrêté par la municipalité sous la surveillance du District, qui en rendra compte au Comité de salut public.

Cf. R. Rolland, « Textes de la Révolution relatifs aux théâtres et aux fêtes du peuple » in *Le Théâtre du peuple*. *Ibid*. pp.137-138.

[86] Après plusieurs consultations avec les professionnels, le projet de l'instituer Théâtre du Peuple est suspendu, car les dispositions intérieures et le décor somptueux de l'ancienne Comédie-Française suggèrent excessivement des valeurs royalistes et hiérarchiques.

Pendant le réaménagement du théâtre de la Nation[87], le Comité de salut public profite de l'occasion des liquidations des dantonistes et des hébertistes en déclenchant de nouveau une épuration idéologique du répertoire. Ainsi, le système censorial devient de plus en plus rigoureux, voire vétilleux. Les purges politiques bouleversent la société française et une succession de délations condamne de plus en plus les auteurs dramatiques et les comédiens en les plaçant dans une situation entre la vie et la mort. Depuis mars 1794, le Comité d'instruction publique se charge d'inspecter tous les théâtres de façon à ce qu'ils purgent les pièces des idées contre-révolutionnaires avant leur représentation. Sur scène, il faut désormais remplacer le titre de noblesse par l'appellation de citoyen, sans tenir compte de l'arrière-plan dramaturgique. Plusieurs pièces classiques, estimées auparavant patriotiques, sont remaniées pour éviter des allusions à la Cour. Certains spectacles les actualisent même pour se conformer à l'esprit républicain. La nouvelle création dramaturgique peut être incriminée de trahison pour certaines tirades, jugées ambiguës dans un contexte politique sensible. Tel est le cas de *Timoléon* de Chénier [1794], considéré comme une critique du despotisme robespierriste[88]. L'art du spectacle, se soumettant à la primauté idéologique, s'oriente vers un service propagandiste, qui prêche non seulement les vertus civiques, défendues par le jacobinisme, mais mobilise également les masses populaires contre les pensées réactionnaires.

[87] Pour distinguer le lieu théâtral de l'« antre obscur», décrit par Rousseau, le Comité de salut public ordonne un réaménagement du théâtre de la Nation, qui transformera la salle en un immense amphithéâtre sans loges ni balcons. Considérant la modification des sièges, cet édifice théâtral est rebaptisé au nom du théâtre de l'Égalité. Après son inauguration du 10 messidor an II [28 juin 1794], le théâtre de l'Égalité s'érige effectivement en modèle pour tous les établissements théâtraux. Cependant, après à peine cinq mois d'exécution, le plan ambitieux du théâtre du Peuple s'effondre finalement à la suite de la chute de Robespierre.

[88] Selon l'inventaire, dressé par Serge Bianchi, entre l'an II et l'an III, trente-trois pièces -environ vingt pour cent des représentations - sont censurées à cause d'une mise en valeur de la monarchie, y compris les tragédies de Corneille et Racine ; vingt-cinq [seize pour cent] subissent des caviardages ; et seulement cent cinq [soixante-quatre pour cent] sont approuvées par les censeurs sans remaniement obligatoire.

S. Bianchi, « Théâtre et engagement sur les scènes de l'An II », dans Laurent Loty et Isabelle Brouard-Arends [dir.], *Littérature et engagement pendant la Révolution française*. Rennes, PUR, 2007. pp. 31-32.

III.1.3. Émergence des pièces de circonstance

L'intervention gouvernementale dans les affaires culturelles atteint son paroxysme entre mai et juin 1794, où le Comité de salut public décide de légitimer les répertoires du Théâtre du peuple. Le 27 Floréal an II [16 mai 1794], le Comité exhorte les auteurs dramatiques à créer des nouvelles pièces pour magnifier l'Histoire de la République. Considérant la prépondérance du conformisme dans les milieux théâtraux, le Comité d'Instruction publique prend à cœur d'examiner les théâtres anciens pour régénérer l'art dramatique [89] . En effet, le grand dessein du plan culturel jacobin uniformise inéluctablement le répertoire du théâtre révolutionnaire. Sur les cinq cents créations scéniques de l'an II, deux cents sont des pièces de circonstance, retraçant les événements servant de points de repère au mouvement révolutionnaire. Les lieux, marquant les batailles décisives, deviennent les cadres dramaturgiques où s'intensifient les conflits dramatiques. Les politiciens contemporains sont représentés comme des protagonistes héroïques, qui affrontent intrépidement des ennemis contre-révolutionnaires pour concrétiser les principes de la liberté et de l'égalité. Le mouvement révolutionnaire fournit en effet aux auteurs dramatiques d'innombrables matières pour élaborer une épopée inspirante. Cependant la plupart des pièces patriotiques, créées pour encenser l'autorité, demeurent sommaires et prétentieuses. Les auteurs dramatiques s'appuient sur le manichéisme en développant uniquement une lutte idéologique entre groupes des patriotes vertueux et courageux et clans de monarchistes venimeux et sournois. Pour éclairer l'esprit républicain, le dénouement de certaines pièces montre sans ambages la prise de conscience politique d'un citoyen engagé ou les accomplissements d'idées révolutionnaires.

[89] Par l'arrêté du 18 prairial an II [6 juin 1794], le Comité de l'Instruction publique, responsable déjà de la censure des pièces, se charge non seulement d'enregistrer tous les répertoires patriotiques, mais également de surveiller la gestion théâtrale : « L'organisation matérielle de la direction des théâtres, leur administration intérieure et financière, sont laissées aux soins des artistes, qui néanmoins en soumettront les plans et les résultats à la Commission de l'instruction publique. Les artistes ne pourront être membres de cette administration. »

Cf. R. Rolland, « Textes de la Révolution relatifs aux théâtres et aux fêtes du peuple » in *Le Théâtre du peuple*. *op. cit*., pp. 142.

Bien que les mesures de rigueur prises par le gouvernement jacobin forcent les auteurs dramatiques à se focaliser sur les créations des pièces patriotiques, le phénomène de standardisation dramaturgique va à l'encontre des intentions de certains politiciens, qui ambitionnent de décaper toutes les vieilleries du théâtre français en développant une nouvelle forme d'art dramatique. Joseph-François de Payan, le directeur de la Commission d'Instruction publique invective fermement les œuvres médiocres, prétendant flagorner l'autorité gouvernementale, particulièrement celles sur la fête de l'Être suprême :

> Á ne considérer ces productions que du côté politique et d'après leurs rapports avec le gouvernement, on ne peut disconvenir que leur but général, leur marche commune, ne soient de saisir le goût du moment plutôt que la pensée publique et éternelle, d'imiter plus que créer, de ne conquérir enfin que des applaudissements de circonstance. De là leur nullité politique.[90]

Selon lui, l'adaptation scénique de la fête nationale « parodie » non seulement « ce spectacle sublime », mais « affaiblit » également « les impressions profondes dont nos cœurs furent émus». Certes, la critique de l'arrêté du 11 Messidor an II [29 juin 1794] vise plutôt les louanges lucratives, chantées par certains auteurs dramatiques, qui poursuivent uniquement le sensationnel au détriment de l'instructif[91]. Néanmoins, ses arguments relèvent plusieurs contradictions entre le développement théâtral et l'absolutisme portant ainsi le fer rouge sur la plaie. Entre 1793 et 1794, le Comité de salut public promeut rapidement une série de mesures de politique culturelle sous prétexte d'éducation collective et de régénération de l'art dramatique. La plupart des représentations, inspirées d'événements récents, servent ainsi aux stratagèmes les plus efficaces auxquels les partisans jacobins ont recourt pour galvaniser les énergies

---

[90] « Fêtes de l'Être suprême – Pièces Dramatiques », Rapport et arrêté de la Commission d'Instruction publique du 11 messidor an II [29 juin 1794].

Cf. R. Rolland, « Textes de la Révolution relatifs aux théâtres et aux fêtes du peuple » in *le Théâtre du Peuple*. *Ibid*. pp.144-145.

[91] « De là encore la corruption du goût, l'avilissement de l'art ; tandis que le génie médite et jette en bronze, la médiocrité, tapie sous l'égide de la liberté, ravit en son nom le triomphe d'un moment, et cueille sans effort les fleurs d'un succès éphémère. »

Ibid. p.145.

patriotiques et pour justifier les exploits républicains. Cependant la Commission d'Instruction publique, qui conserve une perspective de développement dans la durée, recherche non seulement des pièces patrimoniales, manifestant les vertus civiques, mais se défie surtout de la fécondité d'œuvres patriotiques stériles, influencées par la doctrine politique radicale. Dans un contexte où le courant idéologique varie continuellement suivant les fluctuations sociopolitiques, la finalité de la loi entre ainsi en contradiction avec ses exécutions. La réforme culturelle, exigée par le régime de la Terreur, nécessite en effet une élaboration à long terme. Les décisions gouvernementales oscillent néanmoins entre valeurs politiques, morales, pédagogiques et esthétiques en rendant le plan culturel de plus en plus complexe et ambigu. Après le 10 thermidor, ce grand dessein est imputé à une instrumentalisation de la culture en devenant une sorte de bouc émissaire du despotisme robespierriste.

III.2. Adaptations d'un sujet historique controversé

III.2.1. Entrée de la Révolution en coulisses durant la première moitié du XIX^{e} siècle

Vu l'austérité du règlement de police pendant le Premier Empire jusqu'à la Restauration, certains dramaturges essaient de chercher une nouvelle forme dramatique convenable pour reconstituer l'Histoire sans transgresser l'autorité totalitaire. Á travers les adaptations reposant sur un passé lointain, français ou étranger, le drame romantique tente de s'interroger sur la transformation sociale aux moments décisifs de l'évolution historique[92]. Néanmoins, la Révolution française tombe, semble-t-il, dans les oubliettes

[92] Comme la déclaration de Victor Hugo dans la préface de *Marie Tudor*, « s'il y avait un homme aujourd'hui qui pût réaliser le drame comme nous le comprenons, ce drame, […] ce serait le passé ressuscité au profit du présent ; ce serait l'histoire que nos pères ont faite confrontée avec l'histoire que nous faisons […] »

V. Hugo, *Théâtre*, tome II. Paris, Hachette, 1878. p.131.

en s'éloignant de la scène française pendant le premier quart du XIX[e] siècle. Á la suite de l'abolition provisoire de la censure à l'aube de la Monarchie de Juillet, certains auteurs commencent à s'inspirer d'événements révolutionnaires en entamant leur création dramatique. Cependant la prédominance de l'idéologie conservatrice leur permet simplement de magnifier les prouesses napoléoniennes ou de révéler les rancœurs contre la politique antireligieuse du jacobinisme. Au fur et à mesure de l'effondrement de la monarchie, les reconstitutions dramatiques du mouvement révolutionnaire réémergent successivement en répondant à la revivification de l'esprit patriotique dans la société française. Certaines pièces remportent immédiatement les acclamations du public ; tels sont les cas du *Chevalier de Maison-Rouge* [1846] d'Alexandre Dumas, de *Charlotte Corday* [1850] et du *Lion amoureux* [1866] de François Ponsard, qui prêchent une réconciliation sociale à travers les images favorables à la Gironde. Cependant, sous le régime bonapartiste, la Révolution devient de nouveau un sujet tabou à cause de la restriction de la liberté de presse et de l'autocensure des institutions théâtrales[93]. D'ailleurs, la morale bourgeoise prévaut de plus en plus dans le théâtre français en entraînant une marginalisation des pièces historico-politiques. Avant l'institution de la troisième République, il existe rarement des dramaturges, qui s'avisent d'exploiter le

---

Les autres drames romantiques, prétendant peindre un tableau panoramique d'une époque historique, englobent *Cromwell* [1827], *Hernani* [1830] et *Ruy Blas* [1838] de V. Hugo, *Henri III et sa cour* [1829] d'A. Dumas, *Lorenzaccio [*1834] d'A. de Musset, etc.

Voir Anne Ubersfeld, « Le moi et l'Histoire » in *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, sous la dir. de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1992, p. 535-596.

93 *La Patrie en danger*, écrit par les frères Goncourt en 1867, est seulement admise à correction après la lecture à la Comédie Française. Après plus de vingt ans, la pièce est enfin représentée par le Théâtre-Libre à l'occasion du centenaire de la Révolution. Selon Sophie Lucet, « la trajectoire de la pièce est tout particulièrement placée sous le signe du contretemps, et […] les conditions d'une réception décalée et contrariée de l'œuvre – productrice elle-même d'ambiguïté et de malentendus – contribuent à brouiller à la fois l'idée que l'on peut se faire des qualités et des faiblesses intrinsèques de la pièce, et la compréhension que l'on peut avoir du projet dramatique, esthétique, et idéologique de ses auteurs. »

Sophie Lucet, « *La Patrie en danger*, de Jules et Edmond de Goncourt – un drame historique à contretemps ? » in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°13, décembre 2006, p.56.

filon de la Révolution française, à l'exception d'auteurs germaniques, exhortés encore par l'esprit révolutionnaire du Printemps des peuples[94].

Certes, les fluctuations sociopolitiques pendant près des deux tiers du XIX[e] siècle ne permettent pas aux dramaturges français de prendre du recul pour extraire les problématiques des expériences de leur ancêtre révolutionnaire[95]. Bien que certains auteurs romantiques tentent d'effleurer les sujets sensibles de l'actualité à travers des images réalistes d'une époque lointaine, ils refusent de rapprocher le drame historique de leur situation politique en s'appuyant simplement sur la « misérable allusion », comme ce qu'Hugo souligne[96]. D'ailleurs, la censure interdit aux auteurs dramatiques d'évoquer un souvenir récent de crainte que les litiges concernant le mouvement révolutionnaire soulèvent des perturbations sociales[97]. En effet, pour les hommes du XIX[e] siècle, la Révolution demeure toujours une plaie ouverte ou un rêve inachevé. Face à ce mythe historique, la plupart des auteurs dramatiques du XIX[e] siècle ne peuvent que se reposer sur la fatalité historique afin d'explorer les questions sur ce tournant décisif de l'Histoire moderne. Dans leur œuvre, l'époque révolutionnaire devient un cadre général et emblématique où le torrent de l'Histoire entraîne tous les individus en forçant chacun à

---

94 En 1889, Auguste Dietrich dénombre quarantaine pièces allemandes, relatives à la Révolution française, y compris *La Mort de Danton* de Georg Büchner [1835], *Robespierre* de Rudolf Gottschall [1845], *Maximilien Robespierre* de Robert Griepenkerl [1850], *Lambertine von Mèricourt* de Rudolf Gottschall [1850], *Montagne et Gironde* de K. Klausa [1862] , *Marie Roland* de Marie von Ebner-Eschenbach [1867], *la Déesse Raison* de Paul Heyse [1870], *Danton und Robespierre* de Robert Hamerling [1871], etc.

Voir A. Dietrich : « avant-propos » in *La Mort de Danton : drame en trois actes et en prose ; suivi de Wozzeck, Lenz, le Messager hessois, lettres, etc*. Paris, L. Westhausser, 1889. pp. XXV.-XXVI.

95 Selon Danielle de Ruyter-Tognotti, « […la] Révolution n'était pas encore suffisamment un sujet historique pour les dramaturges romantiques, mais plutôt une partie de leur propre « présent » […]. »

Notre traduction. D. de Ruyter-Tognotti, « The Revolution in the French contemporary Théâtre : Critical reflection in *1789* by the Théâtre du Soleil » in *Tropes of Revolution – Writer's reactions to real and imagined revolutions 1789-1989*. Amsterdam, Atlanta. GA, 1991. p. 288.

96 Voir Anne Ubersfeld : « Le moi et l'Histoire » in *Le Théâtre en France*, *op. cit.*, p. 548.

97 Selon Anne Ubersfeld, « la censure empêchait, au moins sous la Restauration [...sous Louis-Philippe la situation ne sera guère mieux], le drame romantique d'accomplir ce qui est sa vocation propre, une peinture sans concession de l'histoire passée, à défaut de la vie politique contemporaine. »

Ibid., p. 561.

reconnaître un dessein providentiel. Pour se rapprocher de la situation historique, plusieurs auteurs se réfèrent aux faits anecdotiques. Ils représentent néanmoins le profil caricatural des héros révolutionnaires, particulièrement les images de Robespierre[98]. Certaines pièces favorables au libéralisme utilisent simplement la forme dramatique pour enflammer l'ardeur patriotique. Les autres se servent de la précarité de l'époque révolutionnaire pour augmenter la tension tragique entre les personnages. Á travers l'héroïsation de politiciens célèbres et l'évocation superficielle d'événements connus, une majorité d'auteurs dramatiques ne font que mythifier le mouvement révolutionnaire sans pénétrer dans ses valeurs contradictoires[99]. Á la différence des représentations historiques soulevant parfois des contestations publiques durant la dernière décennie du XVIII^{e} siècle, la reconstitution dramatique de la Révolution se prive, semble-t-il, de son influence politique dans la société française jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle.

[98] Selon Patrick Berthier, dans les pièces inspirées du responsable de la Terreur, on trouve une double image de Robespierre : l'une hostile, peu nuancée, majoritaire et durable ; l'autre, réhabilitatrice voire célébratrice qui montre en Robespierre, un constructeur des libertés futures, et qui, quoique minoritaire, se manifeste relativement tôt. Tels sont les deux cas en contraste : *Robespierre* d'Anicet Bourgeois [1830] interprète, sous l'influence des légendes noires entre Thermidor et l'Empire, le directeur du Comité de salut public comme un tyran sanguinaire, laconique et peureux ; *Le Neuf Thermidor ou la mort de Robespierre* d'Henri Bonias [1831] rend en revanche hommage à ce héros révolutionnaire en confirmant sa contribution à la démocratisation.

Voir Patrick Berthier, « Robespierre au théâtre » in *Images de Robespierre*, textes réunis par J. Ehrard. Napolo, Vivarium, 1996. pp. 379-394 et « Robespierre revu par Anicet Bourgeois » in *Robespierre, saisi par le Théâtre*, textes réunis et présentés par Patrick Berthier. Arras, noroit, 1991, pp. 24-28.

Aussi Guy Sabatier, *Drame de la politique et politique du drame [1828-1848]*, thèse de DEA, Université de Paris-VIII, multigr. 1992. pp. 31-47.

[99] Sur ce point, il faut absolument exclure *La Mort de Danton*, écrite en 1835, car sa première représentation a lieu seulement le 5 janvier 1902 au théâtre Belle-Alliance de Berlin. Grâce à la mise en scène de Max Reinhardt [1916], les hommes de théâtre commencent à mettre en valeur la pièce de Büchner. C'est seulement en 1948, quand Jean Vilar présente la pièce au Festival d'Avignon, que les Français découvrent enfin ce drame historique, lié étroitement à leurs ancêtres.

III.2.2. La plaie de la République ré-ouverte par *Thermidor* de Victorien Sardou

Depuis 1875 où l'amendement Henri Wallon détermine l'impersonnalité de la fonction présidentielle, la troisième République se stabilise en prévenant le plan de restauration, élaboré par les parlementaires monarchistes. Bien que, entre les années 1879 et 1890 le régime républicain s'efforce de reconstruire les images patrimoniales de la Révolution française, la dissidence d'opinions sur le mouvement révolutionnaire, développée depuis la Commune de Paris et aggravée à cause de la crise boulangiste, continue à déchirer la société française en entraînant le théâtre dans une tempête politique. Le drame historique de Victorien Sardou, *Thermidor*, transforme non seulement la Comédie-Française en un berceau de la contestation, mais ravive également les dissensions dues aux clivages idéologiques, existant depuis la fin du XVIIIe siècle. Les litiges historico-politiques, accumulés depuis un siècle, éclatent brusquement en bouleversant les milieux politiques français, comme si l'agitation de la foule, déclenchée dans les théâtres révolutionnaires, menaçait virtuellement l'autorité gouvernementale.

Inspiré de l'histoire véridique du comédien révolutionnaire[100], *Thermidor* situe l'action dramatique à la fin du despotisme robespierriste en présentant deux héros républicains typiques : l'un, Labussière, qui abhorre les extrémités de la Terreur en tentant d'endiguer les exécutions de ses anciens collègues de la Comédie, et l'autre, Martial Hugon, qui protège la République contre l'invasion des coalisés au front de

[100] Sardou crée le protagoniste de *Thermidor* en se référant au personnage authentique, Charles-Hippolyte Delpeuch de La Buissière. Cet ancien acteur du théâtre de faubourg est employé au bureau de police en 1794. Outré par les exécutions en masse sur l'ordre du Comité de salut public, il décide de détruire les dossiers des condamnés, particulièrement ceux des anciens comédiens du Théâtre-Français, en les lançant dans la Seine. Á travers ce personnage, Sardou prétend en effet critiquer les excès des politiques culturelles jacobines.

Voir *L'Histoire du théâtre français, depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, publiée en 1802 par Charles-Guillaume Étienne et Alphonse Martainville ; *les Mémoires de F.-J. Talma, écrits par lui-même, et recueillis et mis en ordre sur les papiers de sa famille*, publiés en 1849-1850 par Alexandre Dumas et la lettre de remerciement du 21 germinal an XI adressée par La Bussière aux Comédiens Français qui ont organisé le 15 germinal an XI un gala de soutien en son honneur à une époque où il était totalement désargenté [cette lettre se trouve reproduite dans *L'intermédiaire des chercheurs et des curieux* du 10 février 1909, p. 213-215].

Fleurus et transmet l'heureuse nouvelle de la victoire à la Convention. Dans un contexte rigide et périlleux, les deux essaient de sauver de la guillotine l'amoureuse de Martial, Fabienne, une jeune royaliste dévouée au catholicisme. L'adaptation historique de Sardou tente de souligner le tragique sous l'autocratie jacobine. Cependant le dramaturge balaye délibérément tous les politiciens révolutionnaires de la scène en se focalisant sur les citoyens parisiens. La scène de la Convention du 9 thermidor, marquant un tournant dramaturgique décisif dans l'acte III, n'est que rapportée épisodiquement par le subordonné de Labussière, Lupin. Robespierre n'apparaît jamais dans *Thermidor*, mais est représenté comme une obsession idéologique, qui pénètre dans la pièce en hantant les esprits de tous les personnages. Pour préciser l'enjeu du conflit dramatique, Sardou schématise en effet l'engrenage de la Terreur en imputant les crimes historiques au chef du salut public. Huit ans plus tard après la création de *Thermidor*, Sardou se focalise sur Robespierre en créant une pièce romanesque et anecdotique pour Sir Henry Irving[101]. Il ne change guère les figures tyranniques de l'homme historique, mais révèle sa fragilité et son conflit psychologique. En effet, le portrait diffamatoire du responsable de la Terreur suscite une divergence d'opinions contradictoires : certains reprochent à la pièce de promouvoir les idéologies traditionnalistes et monarchistes et d'autres confirment ses valeurs républicaines et dantonistes. Ces polémiques reflètent effectivement les questions irrésolues sur le mouvement révolutionnaire jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle. Pour s'opposer aux images caricaturales et stéréotypées de Robespierre, véhiculées depuis un siècle par les légendes noires, plusieurs hommes de gauche rouvrent des enquêtes historiques sur les réformes sociales, achevées durant les années 1793-1794. Ainsi, Ernest Hamel publie, en décembre 1891, un ouvrage historiographique sous le même titre que le drame de Sardou en réhabilitant la mémoire de l'Incorruptible[102].

[101] *Robespierre* de V. Sardou, créé au 15 avril 1899 au Royal Lyceum Theater de Londres, n'est pas connu en France jusqu'à sa publication chez Albin Michel en 1934. Dans la pièce, le directeur du comité de salut public, atteignant l'apogée de son pouvoir, découvre soudainement son fils bâtard, condamné à mort avec sa mère aristocrate. En essayant de les arracher à la guillotine, Robespierre regrette d'accélérer la machine de la Terreur.

Voir Alain Boulaire, « Maximilien, Victorien, Clio et les autres » in *Robespierre, saisi par le Théâtre, op. cit.,* pp. 37-42.

[102] Ernest Hamel, *Thermidor : d'après les sources originales et les documents authentiques, avec un portrait de Robespierre gravé sur acier*, Paris, Flammarion, 1891.

Dans les œuvres dramatiques de Sardou, *Thermidor* n'est pas la seule pièce, traitant le contexte révolutionnaire comme un arrière-plan dramaturgique[103]. Cependant il est difficile d'y apercevoir des facteurs susceptibles de soulever l'ardeur patriotique, voire une appréciation positive du pouvoir populaire. Et Sardou ne dissimule jamais son scepticisme envers les résultats de la Révolution française. Même s'il défend l'esprit républicain de son drame contre les accusations des hommes de gauche, il refuse de transiger sur ses opinions politiques[104]. Dans *Thermidor*, il dénonce non seulement l'imbroglio infernal, entraîné par la bureaucratie jacobine, mais également la veulerie et l'abstention des masses populaires. Sous la plume caustique de ce dramaturge réactionnaire, la « populace » devient une complice de l'autoritarisme jacobin. Á travers les personnages secondaires, *Thermidor* révèle ostensiblement les caractères versatiles et

---

En effet, les controverses entre les deux érudits continuent à se développer jusqu'en 1895 où Sardou publie une recherche historique contredisant l'auteur de *l'Histoire de Robespierre* **:** *La Maison de Robespierre, réponse à M. E. Hamel* [Paris, Ollendorff, 1895.]

Voir Marion Pouffary, « 1891, l'Affaire Thermidor » in *Histoire, économie & société*. Pari**s**, 2009/2 28e année, pp. 90-94.

103

Nom de pièce	Année de création	Genre du spectacle	contexte dramaturgique
Monsieur Garat	1860	comédie vaudeville en deux actes	1795
Les Merveilleuses	1873	Comédie en quatre actes.	Directoire
Thermidor	1891	Drame en quatre actes	1794
Madame Sans-Gêne	1893	Comédie en trois actes	Première République – Premier Empire
Paméla marchande de frivolités	1898	Comédie en quatre actes	Directoire
Robespierre	1899	Drame en cinq actes	De la Fête de l'Être suprême jusqu'à la chute de Robespierre.

Selon Sophie Lucet, l'ensemble des pièces qui suivent, entre 1893 et 1899, doivent être envisagées comme autant de variations autour de *Thermidor*, ou des corrections par lesquelles le dramaturge tentait de conjurer cet échec et l'injuste barrage fait à son drame de 1891, ou de se venger subtilement de cet affront.

Sophie Lucet, « Révolution et Réaction : les ambiguïtés du théâtre historique de Victorien Sardou » in *Victorien Sardou – Un siècle plus tard*, textes réunis par Guy Ducrey. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007. pp. 113.

104 « Ma pièce est républicaine certes ! Plus républicaine même que je ne suis républicain. » in *L'Illustration théâtrale*, n° 38, p. 1.

Cité par Marion Pouffary, « 1891, l'Affaire Thermidor », *op. cit.*, p. 89.

sanguinaires d'une foule manipulée par le jacobinisme ; telles sont les lavandières, dirigées par Françoise, « une enragée allant tous les soirs brailler au club des jacobins, après s'être égayée tout le jour au tribunal[105] » et Bérillon, un petit bourgeois, qui mêle aveuglément le mouvement politique à sa vie privée par crainte d'être inculpé comme contre-révolutionnaire[106]. En effet, Sardou, influencé fortement par le point de vue de Taine, est dégoûté non seulement par la férocité de la Terreur, mais également par l'impétuosité du mouvement populaire. Dans la préface des *Légendes et archives de la Bastille* de Funck-Brentano, il accuse la Révolution de s'assujettir à la force populaire :

> Désormais sous la pression de la populace, à qui ce premier succès a donné mesure de sa force, et qui se fait chaque jour plus exigeante, plus menaçante, la Révolution, dévoyée, ira trébuchant à chaque pas, jusqu'à l'orgie de 1793, qui n'est à proprement parler que l'organisation du brigandage ! [...] ce que nous fêtons symboliquement le 14 juillet, ce n'est pas le soleil levant, l'aurore de la Liberté ! – c'est le premier éclair de la Terreur ! [107]

Vu la représentation caricaturale des Sans-culottes, plusieurs anciens communards stigmatisent vigoureusement la pièce de Sardou dans les journaux de gauche[108]. Le

---

[105] V. Sardou, *Thermidor*, acte I, scène 5 in *Théâtre complet*, tome VI. Paris, Albin Michel, 1834, p. 35.

[106] Citant le dialogue entre Bérillon et sa femme dans l'acte II, scène 1 de *Thermidor* :

> Jacqueline : […] Cette idée de m'appeler Carmagnole et de débaptiser notre petit Joseph pour l'appeler « Ça ira ! » ! Je lui ai dit : « Toutes les fois que ton Papa t'appellera « Ça ira ! », tu n'iras pas ». […] Un brave homme de mari, de père, de commerçant ! Le premier lampiste du quartier ; qui n'a pas son pareil pour les quinquets et qui est tout le temps hors de sa boutique pour aller vociférer avec les autres, au comité de sa section !
>
> Bérillon: Ah ! Ma bonne Jacqueline, si tu savais comme ils sont mauvais ! Ah ! les gredins ! Mais tant plus qu'ils sont enragés, tant plus que je dis comme eux pour ne pas avoir l'air d'un suspect !

Ibid. pp. 51-54.

[107] V. Sardou : « préface » in *Légendes et archives de la Bastille* de Funck-Brentano. Paris, Hachette et Cie, 1898, p. V-XLVIII.

[108] Dans *la Bataille* du 28 janvier 1891, Gérault-Rochard accuse l'auteur de *Thermidor* de calomnier délibérément les sectionnaires parisiens : « des tigres, comme le glabre Sardou se plaît à représenter le peuple de Paris ». Dans le *Radical*, Jean Maubourg lui inflige une réprimande identique : « Pour M. Sardou, c'est ce qu'il appelle le triomphe du gouvernement de la « populace » ; la scène de cette page d'histoire n'est occupée que par une cohorte de sectionnaires ivres et un bataillon de tricoteuses en furie

lendemain de la première représentation de *Thermidor*, Lissagaray lance, dans *La Bataille*, une diatribe contre la déviation idéologique du drame de Sardou et appelle les jeunes socialistes à manifester dans la Comédie-Française[109]. Le 26 janvier 1891, les émeutes interrompent non seulement le spectacle, mais s'étendent en plus jusqu'à la place de Concorde[110]. De crainte que les boulangistes et les extrémistes socialistes ne saisissent l'occasion pour fomenter une sédition, le ministre de l'Intérieur, Ernest Constans, suspend immédiatement les représentations de cette pièce contestée. Dix ans après l'amnistie des communards, la réconciliation républicaine, maintenue soigneusement par le gouvernement opportuniste, est fragilisée par les vociférations des spectateurs. Cependant les extrémistes socialistes protestent particulièrement contre l'imprudence commise par le théâtre subventionné, qui a programmé une pièce aggravant la fracture sociale. Lorsque *Thermidor* est repris au théâtre de la Porte de Saint-Martin en 1896, la plupart des critiques se focalisent sur son esthétique scénique sans se référer à ses valeurs

[…] ». Ou encore Georges Dreyfus, dans *Le Siècle* du 26 janvier, interpelle plus explicitement et plus rudement le public de *Thermidor* en lui demandant des comptes sur son attitude pendant la Semaine Sanglante, et en réclamant « pour les fusillés sans justice de 1871 la même pitié que pour les guillotinés de 1793. »

Cité par S. Lucet, « Révolution et Réaction : les ambiguïtés du théâtre historique de Victorien Sardou, *op. cit*., pp.120-121.

[109] Dans l*a Bataille* du 25 janvier 1891, Lissagaray écrit : « Le Théâtre Français vient de commettre une incomparable vilenie. Pendant quatre heures, il a fait ruisseler sur le public, toutes les sottises inventées depuis près de cent ans contre la Révolution française. » Il demande d'ailleurs aux étudiants de « balayer de ses huées ce *Thermidor* des salons et cette coquinerie de muscadinade».

Voir René Bidouze, *Lissagaray, la plume et l'épée*. Normandie, éditions ouvrières. 1991. p. 211.

[110] Dans la séance parlementaire du 29 janvier, le député Henri Fouier rapporte les désordres durant la deuxième représentation de *Thermidor* du 26 janvier : « on a sifflé pendant la pièce, on a interpellé les acteurs, on a jeté à la figure de M. Coquelin un sifflet […] On a fait mieux encore, on a jeté des sous sur la scène de la Comédie-Française […] Un des acteurs a eu l'esprit assez philosophique pour ramasser les sous qu'on lui jetait et les mettre dans sa poche en disant : « Il n'y a pas de petits bénéfices. ». »

Séance du jeudi 29 janvier, session ordinaire de 1891, vol. 33, *Journal Officiel,* p. 144.

réactionnaires[111]. Les remue-ménages, suscités par la représentation de 1891, sont liés également au contexte sociopolitique après la commémoration centenaire de la Révolution française. *Thermidor* de Sardou rouvre en effet la cicatrice de l'Histoire de France en faisant ressurgir les caractères problématiques du mouvement révolutionnaire, estompés depuis longtemps par les historiographes et les politiciens français. Á travers les catilinaires contre la tyrannie robespierriste dans la pièce, la Révolution et son héritage républicain sont mis en jugement. Les querelles au sujet des valeurs historiques de la Révolution se développent rapidement dans les milieux politiques en exacerbant les dissensions entre opportunistes et radicaux au sein du gouvernement de Freycinet.

Le 29 janvier 1891, la censure de *Thermidor* soulève, à la tribune de l'Assemblée, une série de débats fougueux entre députés issus de la même lignée de gauche. La procédure parlementaire évolue progressivement vers la controverse où chaque parti légitime son propre héros révolutionnaire en vilipendant implicitement ses adversaires politiques. Lorsque les députés opportunistes, Henri Fouquier et Joseph Reinach, interpellent les ministres à propos des mesures coercitives contre la pièce de Sardou, ils condamnent non seulement le despotisme robespierriste, mais réclament également de revaloriser les images de Danton[112]. Bien que Maurice Barrès, blanquiste de gauche,

[111] Le chroniqueur de *La Revue Illustrée* estime les effets réalistes, produits par le spectacle de *Thermidor* en écrivant : « Reconstitution aussi la quincaillerie, - la clinquaillerie dramatique – de *Thermidor* à la Porte Saint-Martin. Cette image d'Epinal faite par M. Sardou de documents juxtaposés, de tirades déclamatoires et aussi de quelques scènes palpitantes, vaut surtout par la façon dont elle est présentée. C'est la victoire de la mise en scène sur la littérature. Sardou est le premier de nos machinistes. Ce Musée Grévin de la Révolution intéressera les foules ; mais pourquoi l'avoir interdit en 1891 ? »

Louis Schneider, « Échos de théâtre » in *La Revue illustrée*, le 15 mars 1896, pp. 238-239.

[112] Henri Fouquier met en cause les décisions contradictoires entre le ministre de l'Instruction et des Beaux-Arts et celui de l'Intérieur et préconise en plus de rejeter l'abcès de l'Histoire républicaine à la fin de son discours : « *Thermidor* tout entier […] est dirigé non contre la République, mais contre Robespierre, et c'est peut-être là que la question qui nous occupe aujourd'hui est tout entière pour quelques-uns. […] Il y a une nécessité, quand un gouvernement est devenu le gouvernement définitif d'un grand pays, de répudier dans ses origines ce qui est contraire à son principe même. La République, c'est la liberté ; Robespierre c'est le despotisme ». Pour renforcer les opinions de son confrère, Joseph Reinach défend d'ailleurs la légitimité républicaine sur le modèle des dantonistes : « […] il n'y a pas autre chose dans ce drame que l'écho des protestations indignées de ces hommes, les amis de Danton […] qui étaient les véritables fondateurs de la République et dont le nom sera éternellement honoré parce qu'ils ont élevé, au péril de leur vie, la grande voix de la pitié contre l'effroyable loi de Prairial, contre la Terreur. »

consente le rétablissement de la liberté théâtrale, proposé par ses collègues opportunistes, il reproche aux autres parlementaires de flageller les précurseurs révolutionnaires pour fortifier l'argumentation de leur plaidoyer[113]. Face à une suite de discours, dépeçant continuellement le patrimoine républicain, le député radical, Clemenceau, défend l'indivisibilité du mouvement révolutionnaire en prononçant la formule imprimée dans l'esprit des socialistes postérieurs : « la Révolution française est un bloc […] un bloc dont on ne peut rien distraire […] parce que la vérité historique ne le permet pas.[114] » Cependant, considérant les circonstances politiques de l'époque, la théorie du « bloc révolutionnaire » n'est pas une justification des extrémités de la Terreur, mais une riposte stratégique à l'inflexibilité contre-révolutionnaire. Au fur et à mesure que le rassemblement des pouvoirs conservateurs prépare le Ralliement de 1892 en menaçant directement le régime républicain, Clemenceau prévient une dissidence au sein de la gauche en prêchant la persistance du mouvement révolutionnaire[115]. Lorsqu'après cinq ans, il explique de nouveau le bloc révolutionnaire, le futur président du Conseil essaie de le conduire vers les domaines historiques et philosophiques sans souligner son actualité[116].

Séance du jeudi 29 janvier, session ordinaire de 1891, vol. 33, *Journal Officiel*, p. 154-155.

Cité par M. Pouffary, « 1891, l'Affaire Thermidor », *op. cit*., pp. 97-99.

[113] « Beaucoup d'entre nous […] sont les fils respectueux de la Révolution, et ils entendent, en tant que représentants du peuple dans cette enceinte, ne pas critiquer la Révolution. […] nous trouvons singulier […] qu'un républicain puisse venir critiquer ici les origines de notre société moderne. »

Ibid. p.101.

[114] *Ibid*. p.103.

[115] « C'est que cette admirable Révolution […] n'est pas encore finie, c'est qu'elle dure encore, c'est que nous en sommes encore les acteurs, c'est que ce sont toujours les mêmes hommes qui se trouvent aux prises avec les mêmes ennemis. […] Il faut donc que cette lutte dure jusqu'à ce que la victoire soit définitive. »

Ibid. p.103.

[116] « La théorie du Bloc […] signifie simplement que l'histoire nous montre la Révolution comme un tout grandement profitable et qu'on est mal venu à en revendiquer le bénéfice, quand on prétend répudier toute solidarité avec ceux qui firent le gigantesque effort pour nous assurer ce résultat […] En dehors et au-dessus des appréciations particulières sur les hommes, et sur les faits dont l'enchaînement logique constitue le plus grand acte révolutionnaire, il y a la synthèse du philosophe, de l'historien, du politique. Or, tous les trois, à quelque point de vue qu'ils se placent, sont tenus d'accepter le phénomène total

Bien que *Thermidor* fasse surgir les interprétations contradictoires des images robespierristes en ébranlant les milieux politiques, la perspective historique de Sardou, influencée fortement par la légende noire, ne lui permet pas d'approfondir les problématiques du jacobinisme. Une fois que la tension entre factions rivales s'est atténuée, les valeurs historiques du drame se déprécient, car il expose simplement l'arrière-plan général d'une époque connue, la caricature des révolutionnaires et des détails anecdotiques. En exploitant pleinement le tragique de la Terreur, Sardou compose non seulement une intrigue compliquée, mais renforce également le pathétisme dramaturgique. Cependant il renonce à pénétrer dans la vie quotidienne sectionnaire pour explorer les complexités sociales de l'époque. Lors de la reprise de *Thermidor* en 1896, Romain Coolus critique ainsi dans *la Revue Blanche* :

> Le *Thermidor* de Sardou pourrait être la représentation théâtrale de l'épopée révolutionnaire. Mais le noble cerveau de ce dramaturge s'est modestement reconnu doté d'insuffisantes aptitudes philosophiques pour tenter pareille entreprise. Il s'est contenté de nous convier à une historiette qui n'est ni très neuve, ni très palpitante, mais qui d'être mêlée à la Révolution, devient suffisamment énervante pour donner à la plupart des femmes la chair dite gallinacéenne.[117]

Certes, *Thermidor* oscille entre le drame romantique et le mélodrame, mais s'éloigne encore du théâtre épique, qui noue l'Histoire nationale avec l'art du spectacle. Á la différence de son contemporain, Romain Rolland, ambitionnant de créer un théâtre public à travers l'épopée de la Révolution, Sardou préfère flatter le goût du spectateur bourgeois plutôt que dépasser les conventions théâtrales. C'est la raison pour laquelle Rolland assimile les drames de Sardou aux « faits divers »[118], voyant l'histoire par le petit bout de la lorgnette sans révéler la vitalité artistique ni l'ampleur historique :

---

comme il se présente, avec ses grandeurs et ses violences, et de le passer – tel quel – en perte ou en profit au compte de l'humanité. »

Georges Clemenceau, *L'Iniquité*. Paris, Mémoire du livre, 2001. pp. 233-236.

[117] R. Coolus, « Notes dramatiques » dans *La Revue Blanche*, avril, 1896, p. 282.

Cité par S. Lucet, *op, cit*, p.127.

[118] En examinant les pièces de son époque, Rolland ne découvre aucune pièce, méritant d'être considérée comme épopée historique : « Tant de forces n'ont encore été d'aucun emploi pour l'art français. Car on

> Il y a quelque chose de faux et de blessant pour l'intelligence, dans la place disproportionnée qu'ont pris aujourd'hui l'anecdote, le fait divers, la menue poussière de l'histoire, aux dépens de l'âme vivante. Ressusciter les forces du passé, ranimer ses puissances d'action, et non offrir à la curiosité de quelques amateurs une froide miniature, plus soucieuse de la mode que de l'être des héros ; rallumer l'héroïsme et la foi de la nation aux flammes de l'épopée républicaine, afin que l'œuvre interrompue en 1794 soit reprise et achevée par un peuple plus mûr et plus conscient de ses destinées : tel est notre idéal.[119]

III.3. Revisiter la Révolution française pour réveiller l'esprit républicain

III.3.1. Le cycle révolutionnaire de Romain Rolland

Romain Rolland est le seul dramaturge prétendant peindre une fresque dramatique sur la Révolution française. Á travers huit pièces, écrites entre les années 1898 et 1938, il nous mène, des secousses populaires prémonitoires, influencées par les doctrines rousseauistes, jusqu'à la réconciliation entre les anciens adversaires face à l'ascension de Napoléon Bonaparte[120]. Spécialiste de l'histoire, également passionné de l'art théâtral,

---

ne peut compter pour quelque chose les drames-feuilletons de Dumas père, les faits divers de Sardou, et l'*Aiglon* ! – les seuls qui, comme Vitet, ont eu l'intelligence du Drame de l'Histoire, furent des esprits contemplatifs, point faits pour le théâtre, et ne songeant pas à travailler pour lui. »

R. Rolland, *Le Théâtre du Peuple*. *op. cit.*, p. 110.

[119] R. Rolland, « Préface » du *Quatorze Juillet* in *Théâtre de la Révolution*. Paris, Albin Michel, 1926. p.3.

[120] Rolland prévoit de composer le *Théâtre de la Révolution* en douze drames, qui représenteraient les diverses facettes du mouvement révolutionnaire. Cependant seulement huit pièces sont publiées. Selon le contexte dramaturgique, l'ordre des pièces est présenté dans le tableau ci-dessous :

Nom de la pièce	Contexte dramaturgique	Année d'écriture	Date de création
Prologue – Pâques fleuries	1774	1926	/
Le Quatorze juillet	Du 12 au 14 juillet 1789	1899	1902
Les Loups	1793	1898	1898
Le Triomphe de la Raison	1793	1898	1899
Le Jeu de l'Amour et la Mort	Vers la fin mars 1794	1925	1928
Danton	1794	1898	1899
Robespierre	D'avril à juillet 1794	1938	/

Rolland renonce à utiliser les faits anecdotiques pour augmenter la tension dramaturgique, mais pénètre plutôt dans la réalité historique pour reconstituer de façon réaliste les moments décisifs du mouvement révolutionnaire. Dans la préface du *Théâtre de la Révolution*, il le précise ainsi : « […] mon effort, en les écrivant, a été de dégager autant que possible l'action de toute intrigue romanesque qui l'encombre et la rapetisse. J'ai cherché à mettre en pleine lumière les grands intérêts politiques et sociaux, pour lesquels l'humanité lutte depuis un siècle.[121] » En effet, Rolland ne tente pas de porter un jugement sur les valeurs historiques du mouvement révolutionnaire, mais d'approfondir ses aspects contradictoires pour faire ressortir l'humanité de la vague de fond à la fin du XVIII[e] siècle, comme il le déclare dans une lettre adressée à Louis Gillet :

> Dans le poème des 10 ou 12 drames sur la Révolution, croyez-vous que ce soit la Liberté ou la Révolution que je chante ? - Non, mais une Tempête de l'humanité ; je ne sers pas un parti ; je vis, et je vois et je chante la Vie. La Vie et la Mort. La Force éternelle. Mon héros n'est pas Danton, ni Robespierre, ni le peuple, ni l'élite : il est la Vie.[122]

En composant son cycle de la Révolution, Rolland ne s'appuie pas sur la chronologie de la dernière décennie du XVIII[e] siècle, mais sur les circonstances sociopolitiques de la fin du XIX[e] siècle au début du XX[e] siècle. Dans chaque adaptation historique, il essaie d'extraire des expériences révolutionnaires, les interrogations sur le développement du régime républicain contemporain. *Les Loups*, inspirés directement de l'Affaire Dreyfus, posent la question de la raison d'État en révélant le conflit entre la conviction républicaine et la loyauté pour la patrie[123]. En se préoccupant de la dissidence au sein de

Épilogue - Les Léonides	1797-1799	1927	/

[121] R. Rolland, *Théâtre de la Révolution – 14 Juillet, Danton et Les Loups, op. cit.*, p. VII.

[122] *Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland*. Paris, Albin Michel, 1949, p.192.

[123] En 1940, Rolland retrace, dans son *Mémoire*, sa première création du cycle révolutionnaire en expliquant la transposition de l'actualité au contexte révolutionnaire : « Le sujet de mon drame est la fatalité cruelle qui oppose l'un à l'autre les plus impérieux devoirs de l'humanité et les détruit l'un pour l'autre. Pour donner plus de grandeur à cette lutte entre la justice et la patrie, j'ai transposé le sujet à l'époque, héroïque entre toutes, de la Révolution française. […] il y a pratiquement des cas où le juste est sacrifié au nom d'un autre idéal, moins pur mais également puissant, idéal non de l'individu mais de la collectivité. L'affaire d'Oyron est sensiblement différente de l'Affaire Dreyfus...Les caractères et les circonstances sont autres. Mais je voulais, par cet exemple, faire réfléchir les deux partis sur la grandeur

la lignée socialiste, le jeune dramaturge accuse la lutte fratricide entre les magistrats, dans *Danton*, d'aggraver la violence et la stagnation des réformes sociales[124]. Á travers l'« Épopée du peuple révolutionnaire »[125], il promeut la cohésion républicaine pour résister aux convulsions sociales, déchaînées par la montée du boulangisme et les attentats anarchistes. Après la Première Guerre mondiale, le défenseur pacifiste dénonce non seulement le péril du fanatisme politique, mais préconise également la réconciliation sociale dans *Le Jeu de l'amour et de la mort*, *Pâques Fleuries* et *Les Léonides*[126]. Enfin, la dernière création de son théâtre révolutionnaire, *Robespierre*, témoigne du recul pris

---

qu'il peut y avoir en leurs adversaires, et sur l'implacable destin qui mène les uns et les autres et qui est le vrai coupable de tous les crimes de l'humanité. »

R. Rolland, *Mémoire*s. Paris, Albin Michel, 1956, p. 291

[124] Comme l'analyse Stefan Zweig : « Quelques hommes, les chefs, exploitent maintenant égoïstement au profit de leurs idées ce que la masse créa en tant que force élémentaire. Tout mouvement spirituel, et en particulier toute réforme et toute révolution, connaît cet instant tragique de la victoire où la puissance déchoit aux mains des hommes, où l'unité morale est brisée par les ambitions politiques, où le peuple qui, en un sursaut, réalisa sa liberté, prête de nouveau l'oreille, sans s'en douter, aux intérêts particuliers des démagogues, guides de cette liberté. C'est l'instant inévitable où tout mouvement spirituel triomphe en apparence, tandis que les âmes nobles, déçues, se retirent à l'écart ; les égoïstes et les impudents jouissent alors du succès, et les idéalistes s'isolent silencieux. »

S. Zweig, *Romain Rolland : sa vie – son œuvre*. Paris, Pittoresque, p. 88.

[125] Dans l'introduction de *Compagnons de Route*, Rolland décrit les quatre premières pièces du *Théâtre de la Révolution* comme « Épopée du peuple révolutionnaire », y compris *Les Loups*, *Le Triomphe de la Raison*, *Danton* et *Le Quatorze Juillet* : « *Les Loups* qui sont nés de l'Affaire, ont ouvert la porte à tous mes autres drames de la Révolution ; et j'ai conçu en ces années 1897-1901 une Épopée du peuple révolutionnaire, qui se déroulerait dans l'arène d'un Théâtre du Peuple. »

R. Rolland, *Compagnons de Route*. Paris, Sablier, 1961. p.12.

[126] Durant la Première Guerre mondiale, Rolland refroidit son enthousiasme envers le mouvement révolutionnaire. En 1916, il écrit : « je vois maintenant ce que fut la Révolution, son implacable fanatisme ; il revit aujourd'hui […] Au moment de l'affaire Dreyfus, je fus amené à écrire *Les Loups*. En revivant l'épopée de 1793, du point de vue esthétique, je fus saisi par toutes les forces formidables que la Révolution avait mises en jeu. Mon théâtre en est né ; il exprime le beau que l'on peut trouver dans l'exaltation et l'entrechoquement de ces puissances monstrueuses. – Aujourd'hui je juge la Révolution, non plus dans l'art, mais dans la vie. »

Pierre-Jean Jouve, *Romain Rolland vivant*, Ollendorff, 1920, p. 98, cité par Marion Denizot in « Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : le proche et le lointain » in *La Révolution – mise en scène*, *op. cit*., p. 48.

par l'auteur face à son engagement politique et à l'autoritarisme stalinien[127]. Á travers les pièces, créées au début de sa carrière, Rolland adhère à la lutte pour l'idéal en révélant les valeurs humaines dans une conjoncture historique délicate. Cependant, à l'approche de sa vieillesse, il souligne de plus en plus ses opinions contradictoires sur les réformes sociales, dirigées par un gouvernement arbitraire. Certes, dans son polyptyque de la Révolution française, Rolland élabore constamment ses problématiques sur le phénomène révolutionnaire en recourant à une perspicacité rationnelle et à un scepticisme critique, bien qu'il ne change guère son attitude fervente envers le pouvoir populaire et l'esprit républicain. En réexaminant chaque segment du mouvement révolutionnaire, il éclaircit non seulement les facteurs de sa réussite et de son échec, mais également les enjeux politiques contemporains. Ses œuvres dramatiques sont donc indissociables des combats qu'il mène sans cesse dans la réalité : « Tout ce théâtre, je l'ai écrit, non pas seulement en auteur, mais en acteur qui prend part aux batailles sociales qu'il évoque », écrit-il le 5 août 1934 à John Klein[128] .

Rolland relève une analogie entre le mouvement révolutionnaire et l'ondoiement des vagues en expliquant le dessein de son *Théâtre de la Révolution* :

> J'aurais voulu donner, dans l'ensemble de cette œuvre, comme le spectacle d'une convulsion de la nature, d'une tempête sociale, depuis l'instant où les premières vagues se soulèvent du fond de l'océan, jusqu'au moment où elles semblent de nouveau y rentrer, et où le calme retombe lentement sur la mer.[129]

En effet, ce rapprochement entre le bouleversement politique de la fin du XVIII^{e} siècle et le mouvement des flots impétueux correspond à la contradiction des sens étymologiques de *révolution* : le tournant historique, marqué par la force irrésistible du peuple, et le retour permanent dans un mouvement cyclique. Dans l'épopée historique rollandienne, le déferlement populaire ouvre non seulement une nouvelle page de l'Histoire, mais évolue

[127] Voir Bernard Duchatelet : « D'un Robespierre à l'autre, ou les « anneaux du serpent » » et Yves Moraud, « *Robespierre* de Romain Rolland : une tragédie épique » in *Robespierre, saisi par le Théâtre*, *op. cit.*, pp. 50-70.

[128] Cité par B. Duchatelet, *ibid*. p. 51.

[129] R. Rolland : *Théâtre de la Révolution*, *op. cit.*, p. VII.

également vers un torrent fougueux, qui va emporter tous les hommes poursuivant l'idéal républicain. Néanmoins, personne ne peut résister à la tempête historique, qui l'amène à l'antipode de ses principes idéalistes :

> Tous ces rudes proconsuls des deux grands comités et ces représentants de la Convention dans les provinces sont des sincères et passionnés Républicains. Leurs convictions s'allient à leur intérêt pour les obliger tous à sauver la République : car leur sort est lié au sien [...] cependant ils vont s'attacher à détruire leur œuvre : la République. Ils seront pris par leurs passions, par leurs fureurs par leurs soupçons, dans une véritable frénésie qui ne leur permettra plus de voir où ils vont, qui les jettera même dans les bras des pires ennemis de la République. Il y a là une fatalité aussi inextricable que celle où se débattait Œdipe[130].

Certes, le tragique des hommes, entraînés dans le cours fatal des choses, pénètre dans tout le cycle révolutionnaire rollandien, particulièrement dans *Robespierre*. L'Incorruptible se dévoue dans l'engagement politique pour atteindre son idéal républicain, toutefois la fatalité historique détermine l'échec de ce combat, mené par la volonté humaine pour changer son destin : « Je vois dans la Révolution française un torrent de forces magnifiques, mais terriblement mêlées, et qui, dès le début, ont échappé à la direction de ceux qui les avaient lancées [ou qui ont cru les lancer].[131] »

Bien que Rolland revienne fréquemment sur la force des choses lorsqu'il aborde le mouvement révolutionnaire, il la représente en s'appuyant non sur un point de vue nihiliste, mais sur une méthode dialectique. Sous la plume de l'auteur de *Jean-Christophe*, la reconstitution dramatique de la Révolution française n'est ni un produit commémoratif pétrifié, louangeant les valeurs libérales de 89, mais dissimulant la lutte pour l'égalité

---

130 R. Rolland, « Préface » in *Robespierre*. Paris, Albin Michel, 1939. pp.7-8.

131 R. Rolland, *Par la révolution, la paix*. Paris, Éditions sociales internationales, 1935. pp.133-135.

En pénétrant dans l'Histoire de la Révolution française, Rolland ne cesse de se référer à l'incertitude et à la fragilité du destin humain dans le courant historique irrésistible. Il écrit, le 8 novembre 1927 : « Ne croyez pas que je sois pour un de ces héros révolutionnaires contre les autres. Je suis tour à tour chacun de ces héros. Mais le vrai Maître de l'action est haut. [...] Oui, le protagoniste de ces drames de la Révolution est « invisible ». Mais il est, pour moi, plus haut que le « genre humain » lui-même. Le genre humain lui-même n'est qu'une marionnette aux mains du Maître. »

Cité par B. Duchatelet, *op. cit.*, p. 51.

durant les années 93-94, ni un procès rétrospectif, condamnant uniquement la férocité de la Terreur sans mentionner les résultats réformateurs du mouvement révolutionnaire, mais une investigation, visant à démêler les clefs de la destinée humaine dans le soubresaut historique. Pour explorer les contradictions de l'humanité, Rolland fait non seulement se confronter tous les personnages issus de différentes classes sociales, mais met également en exergue leur disparité de caractères face aux vicissitudes des circonstances sociopolitiques. Sur ce point, *le Quatorze Juillet*, qui retrace le surgissement de la force populaire à travers un amalgame entre aristocrates, bourgeois et plébéiens, est un exemple dans le cycle révolutionnaire rollandien. Au lieu de se focaliser sur les anecdotes des personnalités révolutionnaires, Rolland représente le paysage social juste avant l'éclatement de la prise de la Bastille pour révéler la « vérité morale » de la Révolution française, comme il l'explique : « pour représenter une tempête, il ne s'agit pas de peindre chaque vague, il faut peindre la mer soulevée. L'exactitude minutieuse des détails importe moins que la vérité passionnée de l'ensemble[132] ». Á travers les mises en scène spectaculaires, l'émotion collective entre les citoyens parisiens se transforme progressivement en engagement politique, par lequel le peuple prend enfin possession de l'Histoire en imposant son influence énorme[133]. En effet, en s'appuyant sur la fraternité humaine et l'unanimité républicaine, Rolland prétend susciter un sentiment patriotique face à l'aggravation du conflit social de la fin du XIX^{e} siècle. Héritier des conceptions

[132] R. Rolland, « Préface » du *Quatorze Juillet* in *Théâtre de la Révolution*, *op. cit*., p.3.

[133] Le premier acte de *Quatorze Juillet* se situe au Palais-Royal, le deuxième, devant la barricade au Faubourg Saint-Antoine et le troisième, à la Bastille et devant la Place de l'Hôtel-de-Ville. Chaque acte englobe plusieurs scènes de foule pour montrer la puissance du rassemblement du peuple. Selon Marion Denizot, « en organisant~~,~~ dans l'acte I [du *Quatorze Juillet]~~,~~* l'action sous forme d'une procession ou d'un cortège, Romain Rolland met concrètement en scène la formation de l'unité nationale. Il construit dramaturgiquement cette naissance en cinq étapes : l'émotion et l'imitation, suite au discours de Hoche et à la lecture de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* par Robespierre ; la prise de conscience de l'unité dans la foule; la décision d'agir ; l'organisation de l'action et, enfin, l'action elle-même. »

Cf. M. Denizot, « Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : versant esthétique du Théâtre du peuple ? » in *Théâtre populaire et représentation du peuple*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p.196.

Voir aussi Véronique Martin, *De l'audace ! La Rhétorique argumentative dans le théâtre « engagé » en France à la fin du XIXe siècle*, thèse de doctorat en lettres, dirigée par François-Charles Gaudard, université de Toulouse-Le Mirail, 2007.

théâtrales de Rousseau et de Michelet, l'auteur du *Théâtre du peuple* confirme non seulement les fonctions théâtrales favorables à l'éducation républicaine, mais cherche également à rapprocher la salle de la scène en recourant à l'utilisation d'éléments scéniques.

Á travers l'affluence des figurants sur le plateau et l'uniformisation de la couleur, Rolland construit, dans l'épilogue du *Quatorze Juillet*, non seulement une scène grandiose de la victoire de la Révolution, mais plonge également le public dans une ambiance festive[134]. Pour que la réjouissance sur scène contamine directement tous les spectateurs, il intègre d'ailleurs des effets sonores, composés par l'allégresse des vociférations du peuple et par la tonitruance d'une fanfare. Ces effets, constituant les éléments scéniques les plus importants, contribuent à réduire la distance entre salle et scène : « la Musique, la force tyrannique des sons, qui remue les foules passives ; cette illusion magique, qui supprime le Temps, et donne à ce qu'elle touche un caractère absolu.[135] » En effet, à travers la fête populaire, Rolland fait non seulement partager la jubilation du triomphe de l'insurrection populaire aux spectateurs contemporains, mais transforme également l'illusion scénique en action réelle. Á la fin de la pièce, certains personnages s'adressent directement au public en l'invitant à danser et chanter avec eux[136]. Leur discours passionnel, s'appuyant sur les valeurs universelles du mouvement

[134] « Peuple qui crie, rit, se rue en tous sens, paré de cocardes vertes, de rubans verts, de feuilles vertes, agitant des branches vertes, délirant de joie, de force et d'orgueil. Au-dessus de cet océan humain, émergent, comme l'écume de vagues qui se brisent sur les rochers, des hommes, femmes, enfants, montés sur des voitures et des chariots arrêtés, sur des échelles, sur des escabeaux, sur des réverbères, sur les épaules les uns des autres, tous portant et secouant des rameaux verts. Une forêt qui ondule aux rayons du soleil couchant. »

R. Rolland, *le Quatorze Juillet* in *Théâtre de la Révolution*, *op. cit*., p.140.

[135] *Ibid*. p.150.

[136] Á la fin de la scène, les acteurs s'adressent directement au public en transposant l'action scénique dans l'actualité :

La Constant : « Frères, chantez avec nous ! Notre fête est votre fête. Ce n'est pas l'image vaine d'une action passée : c'est notre commune victoire, c'est votre délivrance ! Nous avons brisé les murailles des êtres. Les siècles ne sont qu'un siècle, les âmes ne sont qu'une âme. […] La Joie est avec nous. Joie d'être un avec tous, joie d'aimer avec tous, joie de souffrir avec tous ! Donnons-nous la main ! Formons des danses fraternelles ! Chante, car c'est ta fête, ô peuple de Paris ! »

révolutionnaire et la fraternité républicaine, permet aux spectateurs de s'identifier au peuple sur scène. Ainsi, un élan général est réellement produit durant le spectacle, comme l'analyse Stefan Zweig : « par le moyen de cette œuvre [*Quatorze Juillet*], Rolland veut créer de l'extase non pas une excitation dramatique, mais plus haut que l'illusion théâtrale, la communion pleine et entière du peuple avec son image[137]. » Cette osmose émotive entre salle et scène paraît indispensable pour la dramaturgie rollandienne. Á la fin de la pièce, Rolland explique particulièrement l'importance de ce phénomène d'identification dans le spectacle :

> C'est ici, [...] une fête populaire, la fête du Peuple d'hier et d'aujourd'hui. Pour qu'elle prît tout son sens, il faudrait que le public lui-même y participât, qu'il se mêlât aux chants et aux danses de la fin. L'objet de ce tableau est de réaliser l'union du public et de l'œuvre, de jeter un pont entre la salle et la scène, de faire d'une action dramatique réellement une action [...] le public contraint de mêler non seulement sa pensée, mais sa voix à l'action ; le Peuple devenant acteur lui-même dans la fête du Peuple.[138]

Rolland tente de prolonger l'action dramatique dans la réalité pour concrétiser la fonction politique de l'art théâtral. Dans le *Théâtre du Peuple*, élaboré un an après la création de *Quatorze Juillet*, il révèle que la fête populaire, réalisée dans la vie réelle par un peuple prenant une conscience politique, est plus précieuse que sa reconstitution théâtrale : « si le mouvement social qui nous emporte s'achève, si le peuple atteint enfin à sa souveraineté, il y a mieux à faire pour lui que des théâtres. Embellissons sa vie publique, donnons-lui par des fêtes conscience de sa personnalité, glorifions la vie.[139] »

Le dessein ambitieux de Rolland est ruiné lors de la première représentation de *Quatorze Juillet* au théâtre de la Renaissance de 1902. La scène à l'italienne ne permet

---

> Marat : « Cher peuple, il y a si longtemps que tu peines en silence ! Tant de siècles de souffrances, pour arriver enfin à cette heure d'allégresse ! La liberté t'appartient. Garde bien ta conquête ! »

Ibid. p.148.

137 S. Zweig, *Romain Rolland : Sa vie - son œuvre*, *op. cit.*, 1929, p. 87.

138 R. Rolland, *le Quatorze Juillet* in *Théâtre de la Révolution*, *op. cit.*, pp.150-151.

139 R. Rolland, *Théâtre du Peuple. op. cit.*, p.127.

pas au metteur en scène, Firmin Gémier, d'inviter les spectateurs à partager la scène avec les acteurs et la composition musicale n'atteint pas les effets héroïques, exigés par l'auteur. C'est seulement en 1936, où le Front populaire prépare une série d'activités culturelles pour célébrer la fête nationale, que les représentations de *Quatorze Juillet* remportent enfin un vif succès[140]. Sur la scène ouverte de l'Alhambra, la Fête du peuple est réalisée à travers *La Marseillaise,* chantée ensemble par les spectateurs et les acteurs. La presse exalte le patriotisme du drame rollandien et considère en plus le triomphe du spectacle comme un premier cri du théâtre du peuple. La réalisation du grand projet dramatique rollandien dépend non seulement des conditions matérielles théâtrales, mais également des circonstances sociopolitiques. Dans le *Théâtre de la Révolution*, Rolland rend sensible un mouvement scénique dont l'ampleur déborde souvent du cadre de la représentation théâtrale. Á l'exception de la dernière scène de *Quatorze Juillet*, la scène du procès, dans *Danton*, nécessite également une foule considérable. Avant le succès de *Quatorze Juillet* à l'Alhambra, les drames rollandiens éveillent uniquement des résonances à l'étranger du fait d'un contexte politique sensible. Après la guerre civile et la révolte spartakiste, Max Reinhardt montre, en 1920, *Danton* au Großes Schauspielhaus, susceptible de recevoir cinq mille spectateurs dans la salle et plus de mille figurants sur scène. Le spectacle fait, semble-t-il, écho aux actualités brûlantes en étant représenté cent deux fois entre 1920 et 1921[141]. D'ailleurs, au début du XX[e] siècle, *les Loups* sont

[140] Selon Valérie Battaglia, « les représentations du *Quatorze Juillet* à l'Alhambra, organisées par J.P. Le Chanois, réunissent les Comédiens du Français et cent vingt troupes de la Fédération du théâtre ouvrier de France. Picasso crée le rideau de scène, D. Milhaud et A. Roussel composent les chants et les danses. Les techniciens et les artistes appliquent la convention des quarante heures par semaine, le 14 juillet 1936, la pièce est diffusée en direct à la radio. »

V. Battaglia, « Romain Rolland et le théâtre de la révolution » in *Revue d'histoire du théâtre*, n° 162, trimestre avril-juin [2]. Paris, Société d'histoire du théâtre, 1989. p. 193.

[141] « Après six représentations entre le 14 et 19 février 1920, *Danton* fut repris quatre-vingt-seize fois entre le 4 septembre 1920 et le 25 septembre 1921. […] Sa mise en scène de *Danton* au Großes Schauspielhaus fut essentiellement remarquée pour ses scènes des masses au troisième acte, dans lesquelles des acteurs et des figurants dispersés dans le public incitaient les spectateurs à se joindre au procès de Danton et des modérés. Sous la pression des événements politiques et la concurrence des autres théâtres, Reinhardt plongeait donc dans le mouvement naissant du théâtre d'actualité [« Zeittheater »], tout en reprenant des éléments de ses spectacles de masse inspirés de l'Antiquité grecque ou des mystères médiévaux. »

successivement joués en Allemagne, en Tchécoslovaquie, en Russie et au Japon. Face au bouleversement sociopolitique de chaque pays, la pièce rollandienne fait ressurgir le « tragique problème du conflit de la conscience individuelle avec le salut de l'État [142]». Cependant, durant le XX[e] siècle, les pièces du cycle révolutionnaire ne sont plus représentées en France[143]. En effet, la présence des masses sur scène, la longueur de la pièce et le style emphatique et lyrique, font non seulement obstacle à la mise en scène, mais importunent également les spectateurs. Bien que Rolland entrevoie déjà les difficultés à réformer les conditions théâtrales de son époque[144], ses œuvres dramatiques ne cessent d'interroger le peuple sur les contradictions du mouvement révolutionnaire pour réveiller la conscience de soi.

Marielle Silhouette, « La Révolution à l'épreuve de l'histoire : *La Mort de Danton* de George Büchner et *Danton* de Romain Rolland sur les scènes de Max Reinhardt » in *La Révolution – mise en scène, op. cit.*, pp. 90-91.

142 « *Les Loups* ont remué dans les âmes d'Allemagne, de Tchécoslovaquie, de Russie, et même ces derniers mois de Tokyo [*sic*] meurtri par le tremblement de terre, le tragique problème, redevenu actuel, du conflit de la conscience individuelle avec le salut de l'État – *salus publica* affrontée à *salus aeterna*. »

R. Rolland, « Préface » in *Le Jeu de l'Amour et de la Mort*. Paris, Albin Michel, 1925, pp.14-15.

143 Selon Marion Denizot, « sa pièce *Le Jeu d'amour et de la mort*, créée par Firmin Gémier à l'Odéon en 1928, régulièrement jouée à l'étranger, et, notamment, en Allemagne, fut reprise en 1939 et en 1966 à la Comédie-Française. *Les Loups*, créée par Lugné-Poe au Nouveau-Théâtre en 1898, fut jouée, en 1900, au théâtre de l'Université populaire du faubourg Saint-Antoine, au théâtre de la Renaissance par le théâtre du peuple de Paris fin 1936, à la Comédie de Provence en 1956, au théâtre de la Région parisienne en 1966 et au théâtre de Boulogne-Billancourt en 1979, dans une mise en scène de Robert Hossein. *Danton* et *Le Quatorze Juillet* furent montés à l'occasion de la victoire du Front populaire : la première aux Arènes de Lutèce, la seconde à l'Alhambra. Dans l'ensemble, le théâtre de Romain Rolland reste peu présent sur les scènes de théâtre dans la seconde moitié du XX[e] siècle. »

M. Denizot, « Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : le proche et le lointain », *op. cit.*, note 22, p. 52.

144 Dans la lettre, adressée à Malwida von Meysenbug en 1899, Rolland le déclare : « J'ai une idée extrêmement haute du Drame populaire. Je ne pense pas que nous autres, [que cette première génération], arrivions à créer cette forme d'art nouvelle ; nous sommes trop encore de l'Ancien Régime, de la société et de la pensée bourgeoise.»

« Lettre de Romaine Rolland à Malwida von Meysenbug, 30 décembre 1899 », *Choix de Lettres à Malwida von Meysenbug*, 1948, établi par Marie Romain Rolland, avant-propos d'Edouard Monod-Herzen. Paris, Albin Michel, *Cahiers Romain Rolland*, Cahier n°1, p. 273.

III.3.2. *La Marseillaise* - Reflet cinématographique de la Révolution française

Au fur et à mesure que le Front populaire marque la première victoire des socialistes dans la troisième République, plusieurs artistes, encouragés par cette solidarité patriotique face à la menace fasciste et à la crise économique, commencent à revisiter l'Histoire révolutionnaire. *La Marseillaise*, réalisée par Jean Renoir en 1937, représente non seulement le rassemblement des milices populaires à l'aube de la bataille de Valmy, mais reflète également l'incoercibilité du mouvement ouvrier avant la Seconde Guerre mondiale. Pour révéler la vigueur et l'unité du peuple français sous le gouvernement du Front populaire, le ministre de l'Éducation Nationale, Jean Zay, invite Renoir à réaliser un film à l'occasion de l'Exposition « Arts et Techniques ». Selon Renoir :

> Depuis quelque temps […] nous sentions la nécessité de faire un film représentant la France populaire, face à toutes les productions qui n'ont rien à voir avec la France actuelle […] Le meilleur sujet, évidemment serait la vie actuelle : la victoire de mai, les grèves de juin… mais le film ne sortirait jamais. Alors nous nous sommes rabattus sur l'époque qui offrait le plus de similitude avec la nôtre : la révolution française[145].

Cependant la dissidence au sein de la Gauche émerge progressivement durant l'été 1937 en faisant stagner tous les travaux préliminaires du film. Á la suite de la démission du gouvernement de Blum, les radicaux et les socialistes se retirent successivement du projet et il reste seulement les communistes, présidant à la conception et la production de *la Marseillaise*. Pour réaliser le premier film français, fait « par et pour le peuple », la C.G.T. ouvre, dans l'*Humanité* du 31 juillet 1937, une souscription publique dont le prix est fixé à deux francs, récupérables sur une place à la projection du film. Néanmoins, la privation du soutien gouvernemental et l'approche du délai de tournage forcent Renoir à réadapter

[145] Renoir, *L'avant-garde*, le 31 mars 1937.

Cité par Daniel Serceau et Marc Ferro dans *Jean Renoir, l'Insurgé [I]*. Paris, Sycomore, 1981, pp. 92-93.

la production et la distribution du film à une exploitation cinématographique conventionnelle[146].

Les originalités de *la Marseillaise* se révèlent déjà dans les trois axes principaux que Renoir prétend développer dans l'élaboration du scénario : d'abord, la fuite du Roi à Varennes, déterminant non seulement la déchéance du roi face aux exigences de son peuple, mais semant également la dissension au sein de la bourgeoisie ; puis, les contradictions internes des bourgeois au pouvoir entre la sauvegarde de la famille royale et l'apaisement de l'agitation sectionnaire ; enfin, l'absence des personnalités jouant des rôles considérables dans l'évolution circonstancielle politique entre les années 1789 et 1792[147]. Au lieu de représenter la victoire glorieuse du peuple en 89, Renoir se focalise sur le prélude de l'abolition de la monarchie en 92. Son objectif est de pénétrer dans les détails de ce moment décisif, marquant véritablement le tournant dans l'Histoire de France, comme il le précise :

> Le cliché principal, pour tous les événements dans la vie, c'est de croire qu'on tourne une page, qu'avant c'était noir et qu'après c'est blanc. Ce n'est pas vrai. La vie est faite non pas de coupes nettes dans un film qui se déroule, mas de fondus-enchaînés. En fait, pour la plupart des nobles provinciaux, et même Parisiens, la

[146] « La presse du parti communiste soutint l'entreprise de son mieux mais malgré les articles, les tracts, les affiches, l'argent des souscripteurs fut rapidement englouti et la coopérative aux mains de la C.G.T. se transforma en société de production ordinaire. »

Célia Bertin, *Jean Renoir*. Paris, Librairie Académique Perrin, 1986, p.185.

[147] Au début du tournage, Renoir explique le scénario de *la Marseillaise* dans *Ce Soir* du 9 août 1937 : « Nous supposons cependant que les gens qui étaient en face d'eux avaient également leurs raisons, et nous voulons les présenter en parfaite bonne foi. C'est pourquoi nous avons évité le côté polémique et les armes faciles que serait le fait d'adapter certaines histoires sur la vie privée de Marie-Antoinette. Ce désir d'épuration nous a menés, peu à peu, à abandonner la présentation de certains grands personnages de la Révolution comme, par exemple, Robespierre et Brissot. »

D'ailleurs, dans *Paris-Soir* du 9 février 1938, Renoir insiste sur l'omission volontaire des héros révolutionnaires pour se défendre des stéréotypes de la Révolution : « Si nous avons renoncé à ces vedettes de l'histoire, ce n'est pas parce que nous mésestimons leur importance, mais c'est parce que cette importance même en a fait des objets accessibles aux amateurs de naïfs slogans historiques. »

J. Renoir, *Écrits 1926-1971*. Paris, Pierre Belfond, p. 245 et p. 247.

> prise de la Bastille n'a rien changé du tout. C'est même un événement dont beaucoup n'ont pas eu conscience.[148]

Á travers ses recherches scrupuleuses, il s'oppose non seulement à tous les lieux communs historiques, mais renonce également à imposer une interprétation univoque du mouvement révolutionnaire. Dans *la Marseillaise*, Louis XVI, interprété par Pierre Renoir, n'est représenté ni comme un tyran, ni comme un monarque lâche et étourdi, mais comme un roi sympathique, essayant d'atténuer la crise historique à travers sa lucidité politique[149]. Le réalisateur supprime ainsi la séquence de la fuite du roi, vue sous l'angle du peuple, et conserve seulement quelques peu nombreuses scènes où le Roi se confronte au dilemme face à l'intimidation guerrière et à la pression populaire. En effet, Renoir essaie de mettre en valeur l'humanité en nous montrant les circonstances sociopolitiques qui précèdent la chute de la royauté. Dans le *Paris-Soir* du 9 février 1938, il l'explique donc : « Ce qui est passionnant, dans notre métier, c'est que nous pouvons de temps à autre essayer de redonner aux faits leur véritable sens, de les dégager de tout le fatras, de toute la poussière qui les masquent, qui les déforment.[150] »

En s'inspirant de l'élan collectif de la gauche, Renoir s'appuie particulièrement sur la force des masses dans ses enquêtes historiques. Pour que son film incarne effectivement l'âme populaire de son époque, il s'abstient des sujets susceptibles de retracer des controverses idéologiques sur le mouvement révolutionnaire, mais choisit les cinq cents volontaires marseillais comme protagonistes :

---

148 Entretien de J. Renoir avec M. Delahaye et J. Narboni, *Jean Renoir-entretiens et propos, op. cit.*, p. 87.

149 « Louis XVI est perdant parce qu'il n'avait plus rien à faire à cette époque-là. Je ne veux pas dire qu'il était mal ou bien : simplement, il n'avait plus rien à faire. La monarchie n'avait plus rien à faire. D'ailleurs, on peut même affirmer que, pendant les révolutions, ce ne sont pas les révolutionnaires qui gagnent, ce sont les réactionnaires qui perdent. C'est extrêmement différent. Même s'il n'y avait pas de révolutionnaires, les réactionnaires perdraient, disparaîtraient de par eux-mêmes...On nous a dit que la Révolution française, que le peuple, ont détruit la monarchie de 1789. Ce n'est pas vrai, c'est la monarchie qui s'est détruite toute seule, parce qu'elle contenait tous les éléments de destruction en elle. »

Ibid. p. 64.

150 J. Renoir, *Écrits 1926-1971. op. cit.*, p. 248.

> Depuis cent ans, on a accumulé un tel amas de stupidités sur cette période, on a tellement déformé les hommes de ce temps et les propos qu'ils ont tenus qu'on croit se trouver devant des espèces de guignols héroïques, devant des pantins hurlants, vêtus d'oripeaux multicolores, et non pas devant des hommes. Or, en étudiant la Révolution, on s'aperçoit qu'elle a été faite par des hommes normaux, intelligents et de fréquentation agréable. Ces hommes étonneront peut-être par leur familière simplicité, mais j'espère que le public en fera ses amis et qu'il ne regrettera pas les fantoches grandiloquents qu'une mauvaise tradition lui avait imposés.[151]

Dans *la Marseillaise*, ces héros anonymes quittent leur ville natale en marchant vers Paris, où ils participent à la prise des Tuileries, mais l'ardeur populaire les affermit de plus en plus dans leur dessein de défendre la patrie en danger. Bien que Renoir ait choisi de représenter la mobilisation spontanée du peuple sous la menace réactionnaire, il fait habilement abstraction des scènes de foule pour estomper la violence et l'outrance des actes insurrectionnels[152]. Il se focalise délibérément sur l'intimité fraternelle des engagés marseillais en nous rapprochant de leur sentiment et de leur réaction face aux fluctuations politiques. Certes, le réalisateur de *la Marseillaise*, s'assurant toujours la complicité de la classe populaire, veille à dépeindre le geste, le ton et le langage des plébéiens provinciaux. Chaque volontaire révolutionnaire représente l'univers réel d'un métier particulier, que ce soit celui du pêcheur, du maçon, du vigneron et de l'artiste peintre, etc. Le patois de Marseille souligne la cordialité et la vivacité des hommes du Midi. D'ailleurs, la causerie quotidienne nous plonge directement dans les préoccupations de la classe populaire. En composant ses dialogues, Renoir abandonne intentionnellement les phrases célèbres, mais se repose plutôt sur les faits épisodiques ou sur des futilités[153]. Cette approche de la

[151] *Ibid*. p. 254.

[152] « Il nous a fallu, tout d'abord, éviter la répétition de grands mouvements de foule. Rien ne ressemble davantage à une émeute qu'une autre émeute, quel qu'en soit l'esprit. Pour dégager l'intérêt profond d'une chose, il faut entrer dans les détails parce que ce qui est intéressant ce ne sont pas les choses extérieures, mais ce que pensent les hommes. Nous avons voulu nous mettre dans la peau des personnages que nous avons choisis. […] »

Ibid. p. 245.

[153] « *La Marseillaise* est peut-être le seul film dans ma carrière dont j'ai écrit le scénario en me basant sur une documentation très précise et très poussée. […] *La Marseillaise* étant un film historique, j'ai bien été obligé de me familiariser avec le style, les façons, les paroles, le costume des gens de cette époque. […] dans *La Marseillaise*, je n'ai pour ainsi dire pas fait de dialogues. Car presque tous les dialogues sont pris dans des documents existants. »

Entretien de J. Renoir avec M. Delahaye et J. Narboni, *Jean Renoir-entretiens et propos*, *op. cit.*, p. 82.

quotidienneté des soldats révolutionnaires nous permet non seulement de pénétrer dans les détails historiques, mais également de ressentir de près la camaraderie des militants. Á travers le style réaliste et l'effet empathique, Renoir tente en effet de renouer le lien entre le passé et le présent, comme il le précise :

> C'est bien ce que j'ai essayé : laisser toujours aux personnages leur extérieur historique, et leur intérieur historique, mais de trouver dans ces hommes d'une autre époque ce qu'il y avait de commun avec la nôtre. C'est-à-dire non pas de leur attribuer des sentiments qui sont les nôtres aujourd'hui, mais de chercher, parmi les sentiments qui appartiennent bien à l'époque décrite, ceux qui sont proches de notre mentalité.[154]

En recourant à la popularisation d'un hymne patriotique, Renoir saisit non seulement le dynamisme et la fraternité de la masse anonyme, mais figure également la naissance d'une nouvelle Nation, suscitée par la lutte du peuple contre la féodalité[155]. Bien que la conception du film construise, semble-t-il, l'ampleur d'une épopée historique, Renoir renonce à peindre une immense fresque héroïque, mais procède par petites touches en fournissant les détails caractéristiques de l'engagement politique des Marseillais. Á l'égard de la disposition des scènes ou du travelling de la caméra, il se tient scrupuleusement à ce principe en extrayant les vérités particulières d'un mouvement collectif. Á travers une alternance de scènes intimes et de tableaux d'ensemble, Renoir compose une variation rythmique dans *La Marseillaise.* Tantôt la caméra se focalise sur les détails de la vie quotidienne des milices populaires, tantôt elle panoramique sur l'affluence des cohortes révolutionnaires. Selon le réalisateur, ce balancement alternatif entre l'intimité des personnages et la totalité du mouvement de foule produit des effets harmonieux en enrichissant la narration cinématographique : « C'est pour moi extrêmement important de faire que certains plans contiennent tout à la fois le détail qui nourrit l'ensemble, et l'ensemble qui donne son sens au détail[156]. »

---

[154] *Ibid*. p. 87.

[155] « Dans mon film, je suis l'idée de Nation symbolisée par un chant. Car au fond, *La Marseillaise*, c'est cela : le film d'une idée, et de ce point de vue, c'est purement un film d'idées. »

Ibid. p. 88.

[156] *Ibid.* p. 86.

Néanmoins, l'approche populaire adoptée par Renoir dans son adaptation cinématographique n'obtient pas vraiment d'appréciations élogieuses. Lors de sa sortie en février 1938, *la Marseillaise* est confrontée non seulement avec un échec commercial, mais entraîne en plus des critiques sur son idéologie, favorable aux politiques du P.C.F. [157] . Bien que Renoir tente de rapprocher le patriotisme du mouvement révolutionnaire de l'élan collectif du Front Populaire pour souligner l'actualité de son œuvre, l'antagonisme entre factions politiques fait ressortir de nouveau les opinions contradictoires sur le patrimoine républicain en évoluant vers un cercle vicieux de débats idéologiques. Le désintérêt du public français à l'égard du film de Renoir révèle peut-être une désillusion sociale face aux fluctuations politiques et économiques durant les années 1937 et 1938[158]. Le tableau réaliste, brossé par Renoir dans *la Marseillaise*, s'éloigne d'ailleurs des connaissances stéréotypées du mouvement révolutionnaire que la plupart des hommes conçoivent à travers la légende noire ou les images d'Épinal. Cependant Renoir tente de démystifier la Révolution en nous menant dans la vie quotidienne de la fin du XVIII[e] siècle, comme il le précise :

---

[157] Que ce soient la presse réactionnaire ou celle socialiste, elles considèrent le film de Renoir comme un instrument politique de l'U.R.S.S. Dans *l'Action française*, François Vinneuil écrit : « […] à propos d'un film politique de M. Jean Renoir, si j'ai à louer l'artiste, je n'oublierai pas de rappeler à chaque ligne que le citoyen est passible du camp de concentration dans un véritable État français. » Henri Jeanson accuse également Renoir dans le journal socialiste, *Marianne*, de prôner les politiques du P.C.F. : « On trouve dans ce film tous les thèmes de propagande du Parti communiste ! Main tendue aux catholiques, retraite pour les vieux, guerre antifasciste, ouvrez les frontières d'Espagne et faites-vous tuer aux frontières pour défendre les congés payés... »

Cité par Chantal Thomas, « *La Marseillaise* de Jean Renoir : Naissance d'un chant » in *La Légende de la Révolution au XXe siècle*, Paris, Flammarion, 1988. pp.124-125.

Selon Serceau et Ferro, bien qu'il y ait lutte entre le point de vue de Renoir et les visées idéologiques du P.C.F., on découvre que le choix des événements de référence, leur mode de représentation, les omissions et surtout l'orientation idéologique imprimée à quelques scènes décalquent scrupuleusement certaines des positions idéologiques avancées depuis les élections d'avril-mai 1936.

Voir Daniel Serceau et Marc Ferro, *op. cit.*, pp. 93-97.

[158] Dans l'entretien des *Cahiers du Cinéma* en 1967, Renoir évoque l'échec commercial de *la Marseillaise* durant l'année 1938 : « Il me semble sentir autour de moi un certain intérêt pour les choses de la Révolution française. Les gens d'avant 39 y étaient peut-être plus indifférents que maintenant. Mais, il y a eu, depuis, un certain nombre d'événements qui ont réveillé le sens national. »

Entretien de Jean Renoir avec Michel Delahaye et Jean Narboni in *Jean Renoir-entretiens et propos*. Turin, l'étoile. 1979, p.79.

> Dans *La Marseillaise*, peut-être aurait-on voulu que je donne un peu plus de solennité à la Révolution. Mais précisément j'ai fait ce film en essayant de toutes mes forces d'éviter ce qui pouvait être solennel. Je crois [...] qu'on ne devient solennel qu'après coup. Les gens qui réussissent quelque chose ne sont pas solennels au départ. La conscience de l'importance de leur mission ne leur vient qu'une fois leur mission accomplie.[159]

Pour construire la structure narrative de *La Marseillaise*, Renoir abandonne délibérément un développement linéaire, mais saute plutôt d'une idée à l'autre[160]. Á travers un montage de plusieurs événements successifs, il révèle des interactions implicites entre la crise de l'absolutisme et la cohésion progressive de la classe populaire. Certes, la structure fragmentée de *La Marseillaise* permet au réalisateur non seulement de démontrer les causalités multiples du soulèvement du peuple, mais également de s'émanciper de la fatalité historique, sur laquelle reposent la plupart des adaptations dramatiques de la Révolution française. Sous l'influence de l'art cinématographique, plusieurs artistes ne s'appuient plus sur l'ordre chronologique et la cohérence narrative en revisitant les vicissitudes sociopolitiques de la fin du XVIII^{e} siècle. Au fur et à mesure de l'évolution esthétique, un déplacement de l'enjeu de la reconstitution de la Révolution devient de plus en plus évident. Á travers la décomposition du mouvement révolutionnaire en phénomènes particuliers, le collage hétéroclite d'événements discontinus et l'entrecroisement du passé et du présent, les artistes contemporains ne prétendent plus, semble-t-il, légitimer le patrimoine républicain, mais mettre en relief ses contradictions.

---

159 *Ibid*. p.79.

160 « Je me rends parfaitement compte que mon procédé qui consiste à sauter d'une idée à l'autre, et à suivre non pas une ligne matérielle mais une ligne spirituelle [si j'ose dire], je me rends compte que ce procédé pouvait étonner les gens. »

Entretien de J. Renoir avec M. Delahaye et J. Narboni, *Jean Renoir-entretiens et propos, op. cit.*, p. 80.

Conclusion

> Le choix de traiter les années révolutionnaires non pas comme un ensemble de valeurs fondatrices ou comme une suite d'événements dramatiques mais comme un patrimoine bien défini par son style, son ton et son contenu est en effet à l'origine de quantité d'initiatives culturelles caractérisées par la reprise, la répétition, la re-présentation, sans compter certaines créations originales fondées sur un « classique » préalable […]
>
> Pascal Ory[161]

L'accélération des épisodes révolutionnaires de la fin du XVIII[e] siècle impose en effet une vision évolutive du réel. La Révolution française donne ainsi l'impression d'un mouvement continu, mais variable. Cependant la plupart des récits historiques reposent simplement sur une structure narrative linéaire, schématisant ainsi les éléments antinomiques dans ce foyer de conflit. En effet, il n'existe guère un nom commun comme la révolution susceptible de suggérer à la fois un fait réel, marquant un tournant de l'évolution historique, et une matrice idéologique, produisant sans cesse des idées politiques opposées susceptible de réagir sur la réalité. Comment représenter l'imbroglio des circonstances révolutionnaires ? Comment souligner l'interférence politico-idéologique inhérente à cet événement historique et ses effets imposés sur la génération postérieure ? Faut-il en premier plan déceler les causes et conséquences du mouvement révolutionnaire à travers un regard historicisé, ou pénétrer dans ses contradictions profondes pour révéler son emprise sur le système démocratique contemporain ?

Après la Libération de la France, la reconstruction sociale et le développement économique prédominent sur les controverses idéologiques sur la Révolution française. Ainsi, il existe rarement des drames, retraçant les expériences des pionniers de la

[161] P. Ory, *Une Nation pour mémoire – 1889, 1939, 1989, trois jubilés révolutionnaires*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1992. p.209.

République[162]. Néanmoins, depuis les années cinquante, plusieurs dramaturges français commencent à développer leur propre opinion sur le mouvement révolutionnaire en s'appuyant sur le truchement du théâtre dans le théâtre. Dans leur adaptation, la Révolution n'est plus considérée simplement comme un thème historique, mais comme un sujet problématique visant à révéler les problèmes sociopolitique de l'époque. Certaines pièces font allusion au mouvement révolutionnaire actuel pour poser la question sur le pouvoir ; par exemple : *Balcon* de Jean Genet [1956], qui s'inspire plutôt des circonstances politiques internationales de l'époque en construisant un jeu entre réalité et illusion[163]. Certaines soulignent alors une récurrence historique en maniant habilement les figures caricaturales des héros révolutionnaires. Tel est le cas de la pièce de Jean Anouilh, *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes* [1956], qui révèle non seulement l'influence perpétuelle de l'idéologie jacobine sur les Français contemporains, mais désacralise également l'image de l'Incorruptible à travers une interprétation psychanalytique[164]. À l'exception du répertoire français, le théâtre allemand revisite également le mythe historique litigieux. *La Persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade* [ou *Marat/ Sade*, 1963] de Peter Weiss montre un décalage entre

[162] Á la suite de la libération de la France, l'œuvre posthume de Georges Bernanos est publié en 1949 : *Dialogues des carmélites*, inspirée de *La Dernière à l'échafaud* de Gertrud von Le Fort. Cependant Bernanos utilise simplement les événements révolutionnaires entre les années 1789 et 1794 comme un cadre dramaturgique. Les personnages de son drame essaient de se défendre contre les dangers circonstanciels en reconnaissant le dessein providentiel.

[163] Créant *Le Balcon*, Genet emprunte en effet ses inspirations à l'échec des révolutionnaires, causé par la dictature de Francisco Franco. Cependant il ne faut pas considérer la pièce comme une allégorie de la guerre civile d'Espagne : « Mon point de départ se situait en Espagne, l'Espagne de Franco, et le révolutionnaire qui se châtrait. C'était tous les républicains quand ils ont admis leur défaite. Et puis ma pièce a continué de son côté et l'Espagne du sien. » in *Arts*, n° 617, 1er mai 1957. Cité par Michel Corvin, « Préface » in *Le Balcon*. Paris, Gallimard, 2002. p. V.

[164] Voir Patrick Berthier, « Jean Anouilh, Romain Rolland et l'écriture de la Révolution » in *Les Arts de la scène et la Révolution française*, Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux [sous la dir.], Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, pp. 509-524.

Et Thérèse Malachy, « Pauvre Bitos d'Anouilh : l'éclatement théâtral d'un mythe » in *Revue d'Histoire du théâtre*, n°162, 2ème trimestre, avril-juin, 1989. Paris, Société d'Histoire du théâtre. pp.196-201.

l'idéologie politique collective et la philosophie individualiste pour s'interroger sur la possibilité du mouvement révolutionnaire de son époque[165].

La forme du théâtre dans le théâtre permet au dramaturge, semble-t-il, non seulement de confronter les divers éléments contradictoires de la révolution, mais également de développer un jeu dialectique entre l'imaginaire historique et la réalité tangible. Sous cette mise en abyme de situations scéniques, la théâtralité contamine graduellement l'histoire et transforme la représentation dramatique en lieu de débat. Au lieu de révéler ses valeurs empathiques et consensuelles, les maîtres de théâtre essaient de démystifier le patrimoine républicain à travers une approche rétroactive et critique. Grâce aux procédés théâtraux, l'adaptation dramatique de la Révolution sort progressivement de son cadre historique, établissant ainsi une corrélation ambiguë entre passé et présent.

[165] Selon Peter Weiss, il revisite les deux grands personnages de la Révolution française pour montrer « conflit entre l'individualisme poussé à l'extrême et l'idée de bouleversement économique et social ».

P. Weiss, « Notes sur l'arrière-plan historique de la pièce » in *La Persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade*, traduit par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1965. p. 149.

DEUXIÈME PARTIE

APPROFONDISSEMENT DE L'ESPRIT RÉVOLUTIONNAIRE APRÈS LA TEMPÊTE DE MAI 68 - ANALYSES DE *1789* ET DE *1793* AU THÉÂTRE DU SOLEIL

INTRODUCTION

Quête de l'esprit révolutionnaire dans les années soixante

Crise des ordres établis après la Seconde Guerre mondiale

Une succession de mouvements contestataires dans les années soixante remet en cause les systèmes idéologiques hégémoniques en soulevant une vague révolutionnaire internationale. Les mouvements de libération nationale, éclatant consécutivement dans les pays du tiers-monde, affectent les empires occidentaux et réactualisent l'esprit révolutionnaire de la génération du *baby-boom*. Au milieu des années cinquante, l'intervention militaire du gouvernement américain au Viêtnam pose non seulement des questions sur la concurrence diplomatique entre les deux blocs Est-Ouest, mais apporte également de l'élan au mouvement anti-impérialiste dans le monde entier. Parallèlement, les contestations, provoquées par la guerre d'Algérie dans la société française, font découvrir aux descendants de la Résistance une phase noire de la République. La désaffection de l'autorité gaulliste se développe de plus en plus en faisant évoluer une

politisation de la jeunesse[166]. Du fait de la victoire de la Révolution cubaine, où les maquisards, dirigés par Fidel Castro, réussissent à renverser le régime totalitaire pro-américain, les idées marxistes-léninistes raniment le zèle de néophytes révolutionnaires, qui tentent d'émanciper le peuple opprimé à travers un acte politique violent et organisé. Pour certains militants radicaux, les débats sur les théories révolutionnaires ne s'adaptent plus à l'évolution des circonstances internationales. Afin de saisir concrètement des expériences révolutionnaires, ils choisissent plutôt de s'engager dans les guérillas en Amérique latine[167]. « Créer deux, trois, de nombreux Viêtnam » - le discours ardent de Che Guevara[168], annonce, semble-t-il, le dessein de la jeunesse frondeuse, qui lutte contre

[166] Les massacres du 17 octobre 1961, où la police française réprime la manifestation du FLN par la violence, suscitent la sympathie de nombreux Français envers les Algériens, qui réclament l'indépendance. Le 8 février 1962, les protestations étudiantes contre les agissements de l'OAS, soutenues par le PCF, sont brutalement réprimées sous les ordres du ministre de l'Intérieur, Roger Frey, et du président de la République, Charles de Gaulle, entraînant neuf morts à la sortie du métro de Charonne. Par ailleurs, l'affaire Ben Barka, où le chef de l'Union des forces populaires du Maroc disparait à la suite de l'arrestation policière française, fait soupçonner une complicité entre l'autorité française et l'autorité marocaine, et entache l'honneur du régime gaulliste.

[167] Tels sont les cas de Michèle Firk et Régis Debray. La première, Michèle Firk, témoin des premières journées du Mai parisien, préfère partir au Guatemala rejoindre les FAR [Forces armées révolutionnaires], qui viennent d'abattre l'ambassadeur des États-Unis. Quand la police arrive le 7 septembre 1968 pour l'arrêter, elle se tire une balle dans la tête, à 31 ans. Elle laisse une lettre : « Ce qui est honteux, c'est de conserver du Viêt-Nam les doigts de pieds dans le sable, sans rien changer à sa vie, de parler des guérillas en Amérique latine comme du tour de chant de Johnny Halliday. » Le dernier, Régis Debray, rejoint Cuba en 1961 pour partager la « fête cubaine ». Il y retrouve la plupart des futurs leaders de Mai 68. Il observe la construction de la révolution en séjournant pendant trois mois dans la Sierra Maestra à Cuba. De retour en France, il supporte mal le décalage entre la « marxologie » théorique et ce qu'il a vu en Amérique latine. Invité à Cuba pour la conférence tricontinentale, il publie son analyse dans Révolution dans la révolution [1967]. Ayant rejoint le Che en Bolivie, il est arrêté par l'armée bolivienne en 1967 et condamné à trente ans de prison. Il est libéré en décembre 1970. D'une acuité intellectuelle peu commune, Debray est le témoin autant que l'analyste de ces années de rêves et de poudre.

[168] « L'Amérique, continent oublié par les dernières luttes politiques de libération, qui commence à se faire entendre à travers la « Tricontinentale », dans la voix d'avant-garde de ses peuples que représente la Révolution cubaine ; elle devra s'acquitter d'une tâche bien plus importante : il lui incombera de créer le deuxième, voire troisième Vietnam de la planète. »

Ernesto Che Guevara, « Message à la Tricontinentale » [le 16 avril 1967] in *Combats d'un révolutionnaire – journaux de voyage et autres textes*, Paris, Robert Laffont, 2010. p. 1103.

La même formule réapparaît également dans la « Déclaration du Comité central du Parti communiste cubain », faite par Che Guevara le 17 mai 1967 : « La solidarité du monde progressiste avec le peuple

l'impérialisme capitaliste occidental en vue de tourner une page de l'Histoire. Comme le résume Jacques Tarnero en présentant la radicalisation des idées révolutionnaires au sein du groupe étudiant français avant l'éclatement de Mai 68 :

> Le mythe révolutionnaire est le moteur commun de toute une jeunesse. Le Viêtnam est son avant-garde symbolique, les États-Unis son ennemi à abattre. Le fantasme de la guerre de partisan fait vibrer tous les imaginaires : tous les bourgeois sont des pétainistes, tous les CRS des SS.[169]

Après la mort de Staline, le rapport de Khrouchtchev au XX^e^ congrès dénonce officiellement le culte de la personnalité, mené par les disciples stalinistes, et promeut la coexistence pacifique en vue d'atténuer la relation tendue entre l'Ouest et l'Est. La volte-face de l'URSS suscite non seulement une vague de déstalinisation dans les sociétés soviétiques, mais également plusieurs soulèvements populaires à l'est du rideau de fer. En 1956, les émeutes ouvrières à Poznań[170] et l'insurrection de Budapest[171] ont pour revendication des réformes sociopolitiques en ébranlant les pouvoirs favorables au

---

du Viêtnam ressemble à l'ironie amère que signifiait l'encouragement de la plèbe pour les gladiateurs du cirque romain. Il ne s'agit pas de souhaiter le succès de la victime de l'agression mais de partager son sort, de l'accompagner dans la mort ou dans la victoire. L'impérialisme est coupable d'agression, ses crimes sont immenses. […] Le Viêtnam est-il oui ou non isolé se livrant à des équilibres dangereux entre les deux puissants qui se querellent ? Comment ce peuple est grand ! Comme il est stoïque et courageux ! Quelle leçon sa lutte représente pour le monde ! Créer deux, trois, de nombreux Viêtnam, voilà le mot d'ordre ! »

Cité par Jacques Tarnero, *Mai 68 – La Révolution fiction*, Toulouse, édition Milan, 1988, p. 25.

169 *Ibid*., p.31.

170 Le soulèvement de Poznań est déclenché par une grève ouvrière à partir du 28 juin 1956 et s'oriente rapidement vers un affrontement sanglant avec l'armée polonaise, causant au moins 78 morts et environ 600 blessés. Après l'insurrection, le nouveau dirigeant du Parti communiste de Pologne, Władysław Gomułka, promeut une série de programmes réformateurs, permettant à la République polonaise non seulement d'apaiser les tumultes au sein du pays, mais également de se relâcher de la surveillance soviétique.

171 Á partir du 23 octobre 1956, une manifestation étudiante contre le stalinisme mobilise des milliers de hongrois devant le Parlement. Cette insurrection force non seulement les troupes de l'URSS à se retirer temporairement du territoire hongrois, mais entraîne également la chute du gouvernement prosoviétique. Au début de novembre, quand le groupement provisoire organise la nouvelle élection, le Politburo soviétique décide d'écraser la révolte en commandant à l'armée d'envahir Budapest et les autres régions du pays. La résistance des révoltés hongrois persiste jusqu'au 10 novembre, causant 2500 morts.

stalinisme. Sous les protestations étudiantes, un vent de liberté souffle successivement en Pologne et en Tchécoslovaquie au début de l'année 1968. Les réformes politiques du Printemps de Prague restituent l'ambiance ouverte dans la société tchèque et encouragent indirectement les jeunes polonais à manifester pour les libertés individuelles. Le programme du « socialisme à visage humain », proclamé par le nouveau secrétaire général du PCT, Alexander Dubček, se distingue complètement de la bureaucratisation, aggravée depuis l'arrivée au pouvoir de Brejnev.

En effet, les tentatives de démocratisation dans ces satellites soviétiques remettent en cause la pétrification du système communiste dans l'époque poststalinienne. Les insurgés à l'Est s'appuient essentiellement sur une volonté libérale et démocratique sans référence idéologique. Cette tendance à l'autonomie suscite non seulement la sympathie de jeunes contestataires à l'Ouest, mais pose également des questions sur les valeurs révolutionnaires, incarnées depuis 1917 par le système communiste. Face à la concurrence avec l'hégémonie américaine, l'URSS n'accentue que sa orthodoxie marxiste-léniniste pour prévenir tous les risques fractionnels. La bureaucratisation aggrave ainsi la sclérose idéologique en faisant dévier le pouvoir soviétique de la ligne prolétarienne, défendue par les révolutionnaires bolcheviks. L'ingérence militaire de l'autorité moscovite étouffe tous les espoirs de réforme socialiste dans les pays de l'Est en affermissant de nouveau sa souveraineté. L'activisme et l'inexorabilité, adoptés par l'URSS face à la crise de sécession, met en évidence la similitude entre les deux superpuissances durant la guerre froide. Pour les jeunes partisans marxistes-léninistes, l'Union soviétique n'est plus considérée comme un modèle pour lequel ils luttent contre l'expansionnisme capitaliste, mais comme un complice de l'impérialisme américain, entravant la libération nationale dans leurs pays satellites.

Depuis la fin des années cinquante, la rupture sino-soviétique permet à la Chine de défendre la légitimité du marxisme-léninisme en critiquant ouvertement le révisionnisme de l'URSS, impulsé par Khrouchtchev. Pour fixer la ligne directrice de Mao Tsé-Toung, certains réactionnaires essaient d'évincer les pouvoirs bureaucratiques prosoviétiques au sein du Parti communiste chinois. Depuis 1966, cette purge politique s'accélère en évoluant vers une réforme totale des mœurs, qui bouleversera non seulement la société

chinoise, mais retentira également au niveau international. Á travers la Révolution culturelle, Mao pousse la lutte des classes à l'extrême pour éradiquer toutes les valeurs traditionnelles pernicieuses. Il prône d'ailleurs l'intransigeance absolue de la révolution prolétarienne face à l'impérialisme capitaliste en suscitant un militantisme dynamique chez les jeunes insurgés [172]. Ce jusqu'auboutisme révolutionnaire captive certains zélateurs socialistes européens, perturbés par l'ambiguïté politique des partis communistes dans leur pays. Bien que les valeurs historiques de la Révolution culturelle demeurent équivoques avant les événements de Mai, le maoïsme se propage rapidement dans les milieux étudiants français en ranimant un esprit révolutionnaire. En effet, les prosélytes maoïstes, imprégnés des discours laconiques et démagogiques du *Petit livre rouge*, se forgent progressivement une opinion enthousiaste envers la spontanéité et la radicalité du mouvement révolutionnaire. Comme l'analyse Cornélius Castoriadis :

> Les gens qui étaient « pro-chinois » […] rêvaient qu'était en cours une véritable révolution, que les masses éliminaient la bureaucratie, que les « experts » étaient remis à leur place, etc. […] la « Grande révolution culturelle prolétarienne » était glorifiée parce que elle aurait [prétendument] signifié une libération de l'activité et de la créativité du peuple […].[173]

La force de la jeunesse paraît non négligeable dans un mouvement révolutionnaire, comme l'écrit Trotski :

> Lorsque la bourgeoisie renonce consciemment et obstinément à résoudre les problèmes qui découlent de la crise de la société bourgeoise ; lorsque le prolétariat n'est pas encore prêt à assumer cette tâche, ce sont souvent les étudiants qui occupent l'avant-scène. Dans le développement de la première révolution russe, nous avons observé ce phénomène plus d'une fois, il a toujours revêtu pour nous une signification énorme et symptomatique : cette activité révolutionnaire ou semi-

[172] « La révolution n'est pas un dîner de gala ; elle ne se fait pas comme une œuvre littéraire, un dessin ou une broderie ; elle ne peut s'accomplir avec autant d'élégance de tranquillité et de délicatesse, ou avec autant de douceur, d'amabilité, de courtoisie, de retenue et de générosité d'âme. La révolution, c'est un soulèvement, un acte de violence par lequel une classe en renverse une autre. »

Mao Tsé- Toung, « Rapport sur l'enquête menée dans le Hounan à propos du mouvement paysan [Mars 1927] » in *Les Citations de Mao Tsé-Toung*, Paris, Chez Jean de Bonnot, 1975, p. 9

[173] Cornélius Castoriadis, « Les mouvements des années soixante » in *Pouvoirs n° 39*, « mai 68 », novembre 1986, Paris, PUF. p. 109.

> révolutionnaire de la jeunesse signifie que la société bourgeoise traverse une crise profonde. La jeunesse petite-bourgeoise, sentant qu'une force explosive s'accumule dans les masses, tend à trouver à sa manière l'issue de cette impasse et à pousser plus avant dans le développement politique.[174]

En effet, la propagation d'agitations étudiantes internationales dans les années soixante témoigne d'une quête impulsive de la liberté à travers une remise en question du paternalisme bourgeois et de l'institutionnalisation du pouvoir. Bien que les conditions sociopolitiques et les portées de ces mouvements étudiants soient complètement différentes[175], les caractéristiques de leur détonateur sont similaires : les conflits diplomatiques et l'immobilisme du système politique renforcent la détermination des frondeurs et radicalisent ainsi la politisation de la jeunesse. Plus l'autorité conservatrice exerce le commandement par le fer et par le feu, plus la poussée contestataire contamine les novices militants en s'affermissant. La définition de chaque rébellion dépend en effet de ses cibles adverses ; par exemple : l'« anti-impérialisme » ou l'« anti-autoritarisme », l'« anti-bureaucratisme », etc. La génération du baby-boom tente, semble-t-il, de s'affranchir de la sujétion au système patriarcal à travers plusieurs révoltes fougueuses et violentes. Néanmoins, quels sont ses objectifs et ses revendications politiques ? Ou, plus

---

[174] Léon Trotski, « Les tâches des communistes en Espagne - Lettre à la rédaction de *Contra la Corriente* » [25 mai 1930] *in Écrits : 1928-1940*, tome III, Pairs, édition de la Quatrième Internationale, 1959, pp. 406-407.

[175] Bien que les manifestations contre la guerre du Viêtnam, déclenchées dans les universités américaines, soulèvent vivement une vague de contestation de la jeunesse dans le monde entier, les caractères de chaque révolte étudiante varient en fonction des différents contextes sociopolitiques des pays. En Belgique, Grande-Bretagne et Suède, les manifestations de la jeune génération s'opposent à l'autorité paternaliste en revendiquant une ambiance sociale libérale. Aux Pays-Bas, les frondeurs de Provo tournent en dérision la famille royale et ses pompes à travers le graffiti, le happening et le tract en plongeant leur contestation dans un domaine socioculturel. Le Zengakuren [le syndicat national des étudiants] recourt à la violence en fomentant plusieurs émeutes dans la société japonaise. Leur lutte contre l'impérialisme américain fait resurgir les controverses sur la puissance tutélaire des États-Unis à l'égard du Japon, développées depuis l'après-guerre. Parallèlement, en RFA, les mutineries, organisées par les jeunes rebelles, dénoncent non seulement l'expansion des conflits au tiers-monde, mais également la division de l'Allemagne sous la concurrence entre les blocs d'Est et d'Ouest. En Italie et en France, l'alliance avec la classe ouvrière permet au mouvement étudiant de se politiser en se rapprochant d'une révolution virtuelle. Á la différence de la plupart des insurgés des pays développés, les jeunes révoltés espagnols et portugais tentent de renverser le totalitarisme en réclamant un régime démocratique. Sous l'influence de la Révolution cubaine, les agitations étudiantes éclatent successivement au Brésil et au Mexique en affirmant la puissance politique socialiste.

exactement, quelles sont les constructions qu'elle prévoit de concrétiser après une « table rase » des valeurs traditionnelles ?

Certes, les idéologies politiques, représentées par chaque mutinerie de la jeunesse dans les années soixante, paraissent ambiguës et variables. Car les jeunes combattants s'inspirent non seulement des doctrines révolutionnaires, développées depuis 1917, mais sont également influencés par les actualités mondiales et par les divers courants de pensées philosophiques, sociologiques et psychanalytiques. De la théorie freudienne à la théorie marxiste, des ouvrages de Wilhelm Reich à ceux de Herbert Marcuse, des diatribes trotskistes à celles des situationnistes, toutes ces références livresques leur permettent de concevoir le dessein de faire accélérer l'histoire à travers un réexamen de l'évolution sociopolitique d'après-guerre. En ce sens, l'élan protestataire des baby-boomers s'approche plutôt d'un soulèvement virtuel, recourant aux théories hétérogènes en vue de prévenir une sclérose du système social. Leur mouvement révolutionnaire est donc revêtu de valeurs romantiques, voire messianiques. Néanmoins, il est difficile de déterminer concrètement ses caractères politiques et ses apports dans la réforme sociale, vu que ses contrecoups se cristallisent successivement dans les années suivantes. Mai 68, situé à l'épicentre de cette ère de contestation, met en évidence les contradictions intrinsèques de la révolution en actualisant le litige du mythe historique de la France.

Idées révolutionnaires contradictoires des événements de Mai 68

> A Paris, en quatre semaines, on a vécu toute la Révolution française : des fêtes de la Fédération de 89 à la Terreur, puis à Saint-Just.
>
> Jean-Louis Barrault[176]

Depuis janvier 1968, les manifestations étudiantes contre le système universitaire suranné évoluent rapidement vers une série de mouvements sociaux, qui remettent en cause l'institutionnalisation étatique, développée durant les Trente Glorieuses, et ébranlent le gouvernement de Pompidou. Cette crise sociale met en exergue ses potentialités révolutionnaires, car l'impétuosité de jeunes frondeurs étudiants prélude

[176] Jean-Louis Barrault, « Mai 68, épreuve collective, épreuve individuelle » in *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 2010, p. 409.

éventuellement à l'effervescence populaire et ses influences s'étendent jusqu'aux domaines politique, économique, culturel, et à la sexualité. Pour révéler une récurrence de l'ardeur révolutionnaire dans le mouvement de Mai 68, certains historiens se réfèrent ainsi aux révolutions dans les temps modernes[177]. En effet, la liberté individuelle et l'égalité sociale, requises par les rebelles étudiants, correspondent aux principes de la Révolution française. L'engagement d'ouvriers politise d'ailleurs le mouvement étudiant en ranimant la lutte prolétarienne, menée par les bolcheviks au début du siècle. Les événements de Mai 68 reprennent en fait certaines caractéristiques d'un mouvement révolutionnaire : la spontanéité des masses, l'émancipation individuelle, la revendication de la justice sociale, l'emploi de mots radicaux et démagogiques, la résistance contre l'autorité gouvernementale, le réveil de la conscience politique des classes marginales et l'intensification des conflits sociaux, etc.[178]

Cependant, faute d'une cohérence idéologique, d'un dirigeant politique, d'une stratégie à long terme et d'un soutien populaire solide, la tentative insurrectionnelle de la jeunesse française des « Sixties » est précipitamment réprimée, récupérée ou transfigurée par les systèmes dont elle a visé à s'affranchir. Bien que certains insurgés novices

---

[177] Selon l'expression de l'historien Michel de Certeau, en mai 1968, les Français ont « pris la parole comme en 1789 ils avaient pris la Bastille. » D'ailleurs, Michel Winock écrit dans « les années De Gaulle » : « Dans ces journées de mai foisonnantes, luxuriantes, débridées, on oublia la prise du Palais d'hiver et l'on se souvint au contraire des exubérances de 1848, Paris livré aux camelots de l'utopie, aux têtes éventées des clubs, aux vociférateurs de l'idéal. » [Voir *Histoire*, n°102, juillet-août, 1987].

Cité par J. Tarnero, *op. cit*. p. 40.

[178] « […] une historienne, Madeleine Rébérioux, a noté justement qu'il y avait des processus de pensée communs entre 1793 et 1968. Cela ne veut certes pas dire que l'histoire se répète mais que, consciemment ou non, face à des situations concrètes, à des notions politiques, on retrouve des courants d'idées qui prennent leur point de départ en 1789 : qu'il s'agisse de l'attitude face à l'État, du rôle des parlements, de la contestation permanente des pouvoirs, du rôle des assemblées primaires, des principes de l'éligibilité et de la révocation, de la volonté de ne pas déléguer ses pouvoirs, etc. Tout cela révèle à la fois une méfiance fondamentale envers « les hommes d'État », les professionnels de la politique, en même temps que la revendication majeure de sa propre liberté, de sa propre responsabilité. Revendication et méfiance d'autant plus affirmée que l'aliénation a été plus profonde, et pas seulement économique. Et c'est justement peut-être quand on vient de découvrir « la révolution » par le biais intellectuel, que sa nécessité ne s'est pas imposée par l'appartenance à une classe, le prolétariat, que l'intransigeance est la plus forte, que l'on se sent investi d'une dimension supplémentaire. »

Patrick Kessel, *Les gauchistes de 89*, Paris, Union générale d'édition, 1969, p. 9.

essaient d'inventer une nouvelle forme de lutte sociale à travers leur créativité et leur dynamisme juvénile, il leur est difficile de dépasser les contradictions d'idées révolutionnaires traditionnelles. Certes, cette révolution inachevée, ou « la révolution fiction[179]», encourage continuellement la jeune génération française à réaliser un monde idéal. Faisant ressortir des questions irrésolues des mouvements révolutionnaires précédents, elle permet aux contemporains d'approfondir les procédés pratiques et les significations concrètes d'un soulèvement populaire.

Les jeunes insurgés manifestent un esprit non-conformiste par la détermination à s'émanciper de toutes les emprises autoritaires. Ils repoussent donc toutes les factions, ambitionnant de tenir le gouvernail du mouvement contestataire, contrairement à leurs précurseurs révolutionnaires, mobilisés et dirigés par une organisation politique, Bien que les activités groupusculaires s'animent au sein de la communauté estudiantine en propageant les diverses idéologies politiques, les occupants de l'université de la Sorbonne essaient de dégager un consensus à travers la démocratie directe, comme la déclaration du Comité d'action étudiants-ouvriers : « l'absence aujourd'hui d'un chef à la tête de notre mouvement correspond à sa nature même. Il ne s'agit pas de savoir qui sera à la tête de tous mais comment tous forment une seule tête. [180] » Ce système électoral non représentatif met en valeur l'égalité de chaque participant en s'opposant à la technocratie, exercée traditionnellement par les organisations politiques et syndicales françaises. D'ailleurs, le mode d'autogestion, développé par la commune étudiante, assure non seulement la collaboration étroite entre chaque comité d'action, mais révèle également le pragmatisme, sur lequel les récalcitrants universitaires se reposent pour élaborer leurs propres idées révolutionnaires. Ces novices font preuve de scepticisme envers l'institutionnalisation du système sociopolitique et la prépondérance idéologique dans la lutte politique[181]. Pour résister à la quotidienneté, consumée par le capitalisme et le

[179] Le nom est utilisé par Jacques Tarnero pour intituler son œuvre, *Mai 68 – la révolution fiction*. *op. cit.*

[180] Comité d'action étudiants-ouvriers, « Nous continuons le combat » [28 mai 1968] in Alain Schnapp et Pierre Vidal-Naquet, *Journal de la Commune étudiante – Textes et documents. Novembre 1967 – juin 1968*, Paris, Seuil, 1988, p. 588.

[181] Dans l'extrait du Centre de regroupement des informations universitaires, l'organisation, créée par l'UNEF et le SNE Sup., remet en cause les systèmes institutionnels et hiérarchiques propres aux milieux politiques français en faisant ressortir les originalités du mouvement étudiant : « Les événements

bureaucratisme, ils s'appuient plutôt sur l'action directe et l'engagement réel. Á travers la dérision et la créativité, certains insurgés frayent la voie d'une révolution originale en associant la lutte sociale à la fête. Les frères Cohn-Bendit soulignent ainsi l'importance de l'esprit ludique en révélant les principes d'une lutte révolutionnaire : « Bannir dans la pratique les tentations judéo-chrétiennes, telles que : abnégation et sacrifice. Comprendre que la lutte révolutionnaire ne peut être qu'un jeu où tous éprouvent le besoin de jouer.[182] »

Á partir du 13 mai, les protestations étudiantes évoluent en grève générale avec l'engagement des ouvriers et la plupart des espaces publics sont alors occupés par les militants pour organiser des débats politiques. Les rues de Paris deviennent instantanément un forum, où tous les Français peuvent lancer leur propre opinion révolutionnaire. Le partage d'idées, la participation collective et l'égalité de prise de parole composent effectivement une ambiance festive, caractérisant les prémices d'un mouvement populaire. Sept ans après la crise du printemps 68, D. Cohn-Bendit s'appuie ainsi sur la camaraderie des révoltés étudiants pour décrire ce genre de festivité révolutionnaire :

> Nous étions tous heureux car nous avions conscience de notre force. C'est ce sentiment de force et d'unité qui créa l'atmosphère de fête et de barricades. Rien de plus naturel, dans ces moments de défoulement collectif, où tout semble possible, que la nouvelle simplicité des rapports entre manifestants, et surtout entre garçons

---

récents ont révélé le vide politique de nos institutions. La structure et la tradition parlementaires actuelles ne permettent pas l'expression réelle des individus. Le Français n'est pas rebelle à la politique – tout au contraire – mais il n'en reste qu'au plan des idées ou des idéologies. La hiérarchie, la discipline, la bureaucratie des partis actuels, la conception du rapport dirigeant-exécutant, voilà ce que conteste le mouvement étudiant. Il en va de même de la centralisation excessive, de l'impossibilité de faire entendre sa voix. Quant aux idéologies traditionnelles, pour autant qu'elles existent encore, elles sont devenues désuètes et sclérosées. *Tout ceci a pour conséquence qu'aucun parti actuel ne peut représenter la tendance qui vient déchirer le ciel monotone de la vie politique française*. »

Centre de regroupement des informations universitaires, « La contestation étudiante et les élections » [17 juin 1968], reproduit dans *Quelle université ? Quelle société ? – textes réunis par le centre de regroupement des informations* universitaires, Paris, Seuil, 1968, pp. 56-57.

[182] Daniel Cohn-Bendit et Gabriel Cohn-Bendit, *Le Gauchisme, remède à la maladie sénile du communisme*, Paris, Seuil, 1968, p. 267.

et filles. Tout devenait simple, facile.[183]

Néanmoins, face à la politisation de la rébellion étudiante, comment les jeunes insurgés prolongent-ils cette « festivité révolutionnaire » sans être taxés d'enfantillage? Une fois la fougue populaire apaisée, comment continuent-ils leur combat ? Leur idée utopique et leur maxime originale ne paraissent-elles pas abstraites et impraticables, comme une sorte d' « abréaction poétique, aux antipodes de l'économisme », décrit par Alain Rey dans son analyse sur le pamphlet situationniste[184] ?

Certes, le renfort de la classe ouvrière affermit non seulement les influences sociopolitiques du mouvement de 68, mais met également en relief la contradiction de ses caractères révolutionnaires[185]. Suivant l'intensification du mouvement social à la fin du mai 1968, l'opposition entre les revendications quantitatives des travailleurs et celles qualitatives des étudiants devient de plus en plus flagrante. Les accords de Grenelle, négociés entre le gouvernement, les syndicats et le patronat, suscitent des contestations parmi les ouvriers les plus radicaux et font émerger une des questions cruciales du combat en cours : la mobilisation des masses vise-t-elle uniquement à améliorer les conditions du travail, ou, tente-t-elle de transformer complètement la société française pour que le prolétariat prenne le pouvoir ? Bien que la plupart des militants persévèrent dans leur grève sans prendre garde au compromis syndical, la dissolution de l'Assemblée nationale, lancée par De Gaulle comme ultimatum, et la manifestation des gaullistes réussissent à faire basculer la situation et à remettre la société française en ordre de marche. Le recours à l'élection est soutenu à la fois par la classe moyenne, se hâtant de reprendre le travail, et les partis de gauche, ambitionnant d'accéder au pouvoir dans ce

[183] D. Cohn-Bendit, *Le Grand Bazar*, Paris, Belfond, 1975, p. 67.

[184] Cf. A. Rey, *ibid*. p. 347.

[185] Selon J.- P. Le Goff, la spécificité de Mai 68 par rapport aux autres grands événements antérieurs, est que ceux-ci prennent sens en s'insérant dans une histoire où se mêlent les idéaux de la Révolution française et du mouvement ouvrier. Le caractère paradoxal de Mai est que ses acteurs se réfèrent symboliquement à cette vision, tout en ouvrant la voie d'une destruction effective des principes et des repères de l'action collective. Ils ont marqué ainsi un tournant important dans l'histoire qui se déployait jusqu'alors en référence à une culture commune et selon une ligne de progrès dont la Révolution française constituait comme le coup d'envoi initiale relayé au siècle suivant par le mouvement ouvrier.

Jean-Pierre Le Goff, *Mai 68, l'héritage impossible*, Paris, La Découverte & Syros, 2002, p. 15.

contexte tumultueux. Sous la pression sociale, les jeunes insurrectionnels, inaptes à proposer des réformes politico-économiques concrètes, sont forcés de freiner leur mouvement et sont progressivement exclus de la scène politique. L'avortement de cette lutte sociale leur pose ainsi les questions suivantes : la finalité de l'action révolutionnaire repose-t-elle sur la prise de pouvoir ? Comment les idées révolutionnaires peuvent-elles pénétrer au cœur des masses populaires sans être récupérées par les pouvoirs institutionnalisés ?

En fait, la fragilisation de la cohésion du militantisme soixante-huitard n'est pas uniquement liée à l'opération stratégique du gouvernement gaulliste, elle s'amorce déjà au cours du mouvement étudiant à cause des contradictions doctrinales. Au sein de la commune étudiante, les divers groupes néo-léninistes interprètent différemment les actualités brûlantes pour consolider leur propre idéologie révolutionnaire. L'une des factions trotskistes, la Jeunesse communiste révolutionnaire [JCR], essaie de renforcer la poussée de néophytes révolutionnaires à travers la propagande et le débat politique[186]. Néanmoins, son confrère, la Fédération des étudiants révolutionnaires [FER], s'appuie uniquement sur l'ouvriérisme en attribuant aux frondeurs étudiants le nom de petits-bourgeois[187]. Parallèlement, les révoltés maoïstes de l'Union de la jeunesse communiste marxiste-léniniste [UJCML] accusent non seulement l'émeute dans le quartier Latin de « complot social-démocrate », dévalorisant la force de l'avant-garde ouvrière, mais préconisent également l'élargissement du mouvement social dans les usines ou les

[186] Dans la commune étudiante, il existe également d'autres groupuscules trotskistes ou maoïstes, soutenant la lutte étudiante ; par exemple, la Lutte ouvrière et le Parti communiste marxiste-léniniste de France. Cependant leur influence paraît restreinte par rapport aux autres groupes, prenant une position extrême.

[187] Lors de la première nuit des barricades, après avoir rejoint la manifestation, la FER appelle les manifestants à quitter les barricades et dénonce comme irresponsables les dirigeants du Mouvement du 22 mars et de la JCR qui sont aux côtés des manifestants : « Au lieu de partir des intérêts des étudiants, au lieu de poser le problème de la jonction avec les travailleurs, au lieu de poser le problème du Front unique, ces petits-bourgeois incitèrent les étudiants à dépraver les rues « sans provocation », selon leur propre expression. »

L'Etudiant révolutionnaire, n°7, juin 1968, cité dans *l'Insurrection étudiante 2-13 mai 1968, Ensemble critique et documentaire,* Union générale d'édition, Paris, 1968, p. 475. Voir J.-P. Le Goff, *op. cit*. p.130.

quartiers populaires[188].

Néanmoins, toutes les factions néo-léninistes se réfèrent à la révolution d'Octobre en attribuant un rôle indispensable et prépondérant à la classe ouvrière. Se reposant sur la lutte des classes, elles tentent conjointement de déclencher un mouvement révolutionnaire, qui permette au prolétariat de prendre le pouvoir. Vu la grève générale, la plupart des militants d'extrême-gauche revalorisent alors les événements de 68 et les considèrent comme un détonateur de la révolution prolétarienne[189]. Cependant la divergence des théories multiplie les analyses conjoncturelles, les tâches politiques à entreprendre et les procédures d'une lutte sociale au sein de l'extrême-gauche en compliquant les conceptions du mouvement révolutionnaire. Á la suite du remue-ménage de mai 68, le clivage idéologique devient de plus en plus évident en radicalisant l'implosion du groupe de l'extrême gauche durant les années soixante-dix. Dès lors, plusieurs questions ne cessent de hanter l'esprit des anciens combattants soixante-huitards : sur quel modèle développe-t-on notre propre révolution? Comment poursuit-on la dynamique de mai pour prolonger la lutte sociale ? Par quel moyen reproduit-on l'élan populaire : par la grève continue à travers l'occupation d'usines, ou par l'affrontement de l'autorité à travers des actes violents ? Sous le choc de Mai 68, le gauchisme prend son essor en conquérant une influence sociopolitique considérable[190]. Ce phénomène social témoigne en effet que les

---

[188] « Quittons les quartiers bourgeois où nous n'avons que faire. Allons aux usines et aux quartiers populaires nous unir aux ouvriers. »

« Et maintenant aux usines ! », cité par Patrick Kessel, *Le mouvement maoïste en Franc*e, tome 2, Paris, l'Union générale d'édition, 1978, p. 43.

[189] Certains jeunes trotskistes présument même d'une « répétition générale » dans les événements de mai-juin 68, comme le déclare Henri Weber : « Nous considérions Mai 68 comme une répétition générale. En ce sens où, il y avait un grand nombre de témoins révolutionnaires. Mais cela ne s'est pas transformé en une révolution victorieuse, parce qu'il manquait l'acteur principal – le parti révolutionnaire – celui qui aurait joué la grand État-majeur. »

Hervé Hamon et Patrick Rotmann, *Génération* [documentaire], épisode 10 : « La Révolution introuvable », Kutv production, La Cinq, INA, 1988.

[190] Selon Edgar Morin, la seule différence mesurable, c'est que le gauchisme, qui n'existait auparavant qu'au niveau micropolitique, est devenu une réalité politique très minoritaire assurément, mais réalité en tant qu'acteur physique et ferment idéologique. Quand je dis gauchisme, il faut dire les gauchismes, c'est-à-dire la gamme la plus variée, depuis la libertaire jusqu'à la disciplinaire, des tendances

valeurs messianiques de la révolution, prêchées par les hommes d'extrême-gauche, continuent à inspirer la jeune génération française, comme l'analyse Le Goff :

> Les groupes d'extrême gauche offrent à la révolte de la jeunesse un débouché qui mêle confusément la dimension existentielle et politique. Le thème de la révolution implique l'idée de « table rase », de rupture totale avec le vieux monde. Il paraît se confondre avec Mai 68 tel que l'a vécu cette nouvelle génération et devient très vite promesse messianique d'un autre commencement dès que la fièvre sociale retombe.[191]

Bien que les événements de Mai 68 s'imprègnent de couleurs révolutionnaires, il est inadéquat de les rapprocher des grandes révolutions, ouvrant une nouvelle ère dans l'Histoire. Car la contestation étudiante s'appuie plutôt sur une prise de conscience individuelle que sur l'affermissement de la solidarité patriotique**,** et son envergure réformatrice socio-économique paraît restreinte et indistincte à la suite de l'élan populaire entre mai et juin 1968. Le style débridé et anticonformiste des mutins universitaires bouscule complètement les valeurs traditionnelles du mouvement révolutionnaire. La dissension entre les avant-gardistes d'extrême-gauche désagrège d'ailleurs la cohésion de la commune étudiante en faisant ressortir la polyvalence de la révolution. Néanmoins, du point de vue rétrospectif, l'année 1968 marque effectivement un tournant décisif dans l'histoire contemporaine de la France. Bien que la vague non-conformiste, soulevée par les jeunes frondeurs, n'aboutisse pas à un résultat immédiat et concret, l'esprit soixante-huitard ne cesse de hanter l'imaginaire des Français jusqu'aujourd'hui[192]. Dans les années soixante-dix, la lutte sociale pénètre progressivement dans tous les secteurs sociaux en

---

révolutionnaires que pendant des décennies l'intimidation stalinienne maintenait dans les enfers infrapolitiques.

Edgar Morin, « Une crise de civilisation », entretien avec J.-J. Brochier in *Magazine Littéraire*, mai 1976, p.10. Cité par Philippe Artières, « les cent visages du gauchisme » in *68 – une histoire collective [1962-1981*], Paris, La Découverte, 2008, p. 350.

[191] J.-P. Le Goff, *op. cit.* p**.** 135.

[192] Dans son discours du 29 avril 2007, adressé à ses partisans avant le second tour de l'élection présidentielle, Nicolas Sarkozy critique avec véhémence les hommes de gauche, se prétendant les héritiers de Mai 68, et souhaiterait en finir « une bonne fois pour toutes » avec cet épisode de contestation. Cependant ce jugement, accusant les désordres sociopolitiques actuels issus de la crise de Mai 68, soulève successivement des litiges dans les milieux politiques, car il ignore intentionnellement le changement profond de la société française depuis les années soixante.

entraînant une tendance autogestionnaire dans l'agriculture et l'industrie, le mouvement féministe, la prise de conscience écologique et le développement de la culture *underground*. Les répercussions de Mai 68 accélèrent non seulement l'évolution sociale française, mais contribuent également au triomphe de la gauche aux élections présidentielles de 1981. En ce cas, les événements de Mai 68 s'approchent-t-ils d'une révolution des mœurs, modifiant les infrastructures sociales à travers une mutation réformiste à long terme, ou d'un mirage de la révolution, faisant retomber l'espoir socialiste sur la maîtrise de l'autorité ? Les ondes de choc, propagées tardivement dans les domaines sociopolitiques, confirment-elles indirectement les résultats de la « révolution de Mai 68 » ? Si la révolte de la jeunesse soixante-huitarde incarne des caractéristiques révolutionnaires, comment définit-on ses valeurs historiques ? Quelles sont alors ses similitudes et ses différences en comparaison des autres révolutions ?

Face à ces questions difficiles à résoudre, l'analyse synthétique, faite par L. Joffrin pour éclaircir le labyrinthe d'interprétations sur les troubles sociopolitiques de la fin des années soixante, paraît pertinente :

> Mai 68, en effet, n'a pas été une rupture annonciatrice d'autres ruptures plus violentes, une « révolution manquée » destinée à réussir plus tard, une « brèche » ouverte dans un système techno-bureaucratique que l'histoire devait se charger d'élargir. En dépit de sa fascinante échappée vers l'impensé, de sa force créative, la révolte procède d'une continuité, celle de la démocratisation de la société, engagée il y a deux siècles. Les événements de 1968 n'annonçaient pas la révolution socialiste ; ils prolongent la Révolution française. Ils procèdent moins d'une aspiration collectiviste qu'individualiste. Ils ne traduisent pas l'épuisement du vieux système de démocratie pluraliste et d'économie mixte ; ils le renforcent.[193]

Certes, afin de s'émanciper du système sociopolitique paternaliste, la plupart des contestataires soixante-huitards récusent la fatalité en quête d'un monde idéal. Au lieu de préméditer une insurrection contre le régime, ils cherchent plutôt à subvertir l'autorité sous toutes ses formes à travers une spontanéité juvénile et un esprit expérimental. En

[193] Joffrin souligne particulièrement que son analyse ne représente pas uniquement sa propre opinion, mais s'inspire plutôt du colloque, organisé par la revue Pouvoirs autour des interprétations de Mai 68 en 1986.

Laurent Joffrin, *Mai 68, Une Histoire du mouvement,* Paris, Seuil, 1988, p. 367-368. Voir aussi *Pouvoirs*, n°39, « mai 68 », novembre 1986. Paris, PUF. p. 109.

poursuivant la devise républicaine, ils concrétisent une démocratie, basée sur les principes de l'égalité. Le système opérationnel de la commune étudiante défend non seulement l'autonomie politique individuelle, mais consolide également la fraternité des militants. Le facteur, nouant une solidarité entre les frondeurs étudiants et la classe ouvrière, repose indubitablement sur cette volonté démocratique. Elle fait en effet se rapprocher naturellement chaque novice des affaires publiques en nourrissant ses vertus civiques, à contrario de l'idéologie politique, qui ne cesse d'inculper des idées séditieuses afin de mobiliser les masses. Grâce au dessin de la cristallisation démocratique, l'esprit soixante-huitard se prolonge en menant le combat dans la vie quotidienne. En ce sens, la valeur révolutionnaire, reflétée par le mouvement de Mai 68, ne s'incarne pas forcément dans une alternance du pouvoir politique, mais dans un changement de vie individuel. L'esprit soixante-huitard infuse en effet un sang nouveau à la jeunesse française en l'incitant à se frayer un chemin original dans tous les secteurs sociaux. Un nombre grandissant de prosélytes révolutionnaires choisissent de s'engager dans des activités pratiques pour améliorer les conditions sociales, malgré l'échec politique du mouvement de Mai, comme l'analyse Joffrin :

> L'individu, et non la classe ou le groupe, sort – en fin de parcours – renforcé de Mai. Un individu non pas isolé ou indifférent, mais un individu soucieux de son destin social, qui veut communiquer et participer. C'est la leçon principale.[194]

Une révolution politique manquée, mais une réforme culturelle réussie

> En mai 1968, partisans de la fête et partisans de l'action, se rencontrèrent un moment dans l'illusion lyrique d'une révolution qui serait aussi pur théâtre.
>
> Bernard Dort[195]

Les événements de Mai 68, où l'intrépidité juvénile fusionne avec le plan idéal socialiste, permettent en effet aux hommes de théâtre de réexaminer les rapports entre leur création artistique et le public. La déclaration de Villeurbanne, soussignée par trente-quatre directeurs de théâtres subventionnés le 25 mai 1968, remet non seulement en cause la décentralisation théâtrale, promue par André Malraux, mais réclame également

[194] L. Joffrin, *ibid.* p. 384.

[195] Bernard Dort, *Théâtre réel : Essais de critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971, p. 221.

l'approche du « non-public », s'écartant depuis longtemps des affaires culturelles compte tenu de sa situation économique[196]. Sous le retentissement du mouvement entre mai et juin 1968, une série de débats culturels font émerger les problèmes sur la marginalisation de l'art vivant dans la société française et entraînent une politisation dans la création artistique durant les années soixante-dix[197]. Au fur et à mesure que le service public se revalorise en devenant la fonction première du théâtre français, plusieurs jeunes artistes s'inspirent directement des actualités brûlantes pour élaborer leur propre style d'avant-garde. S'appuyant sur le scepticisme et le pragmatisme, ils cherchent à prolonger la révolution sociale dans le domaine culturel. L'esprit contestataire pénètre en effet dans la plupart des créations artistiques d'après mai, comme le conclut B. Brillant : « La culture n'est plus un lieu d'intégration et de consensus mais un lieu de contestation et l'enjeu d'un combat.[198] » Au début des années soixante-dix, la politisation du spectacle, la création collective, le contact direct avec le public, la représentation dans un lieu non institutionnel ouvrent ainsi une nouvelle perspective dans le théâtre français en renouant

---

[196] « […] tout effort culturel ne pourra plus que nous apparaître vain, aussi longtemps qu'il ne se proposera pas d'être une entreprise de *politisation* : c'est-à-dire d'inventer sans relâche, à l'intention de ce « non-public », des occasions de se politiser, de se choisir librement, par-delà le sentiment d'impuissance et d'absurdité que ne cesse de susciter en lui un système social où les hommes ne sont pratiquement jamais en mesure d'inventer *ensemble* leur propre humanité. »

« La déclaration de Villeurbanne » in *La décentralisation théâtrale 3. – 1968, le tournant*, sous la dir. de Robert Abirached, Paris, Actes Sud-Papiers, p. 197.

[197] Citons le rapport, établit par la Commission Théâtre et Révolution à Avignon durant la période du 24 au 27 juillet 1968 : « Nous devons savoir si, dès aujourd'hui, nous pouvons donner un sens révolutionnaire au théâtre ; ou mieux, contribuer par l'acte théâtral à l'avènement de la Révolution. » Sur le modèle du Living Theater, ce rapport propose trois axes d'amélioration afin de promouvoir le théâtre révolutionnaire : une mise en évidence du caractère subversif du théâtre, une invention de nouvelles formes théâtrales à travers l'approche de groupes marginaux sociaux, la recherche d'une expression spontanée en vue de réveiller la conscience révolutionnaire des masses. […] La promotion du théâtre révolutionnaire est confrontée aux trois questions suivantes : 1. Peut-on, et comment, mettre les œuvres en situation telle que leur caractère subversif soit clairement perçu ? 2. Peut-on, et comment, promouvoir de nouvelles formes théâtrales à partir des groupes sociaux et de leur expression ? 3. Peut-on et comment passer dans l'acte théâtral, de l'expression spontanée ou provoquée, à la conscience révolutionnaire ? »

Voir « Le rapport de la Commission Théâtre et Révolution » in *Le Théâtre, 1969.1*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1969, pp. 119 -120.

[198] Bernard Brillant, *Les Clercs de 68*, Paris, PUF, p. 305.

un lien étroit entre la culture et la classe populaire, comme le montre l'analyse synthétique de Bernard Dort :

> […] depuis mai 68 la question du théâtre politique est posée en terme neufs et plus impérieux. Le vieux mot d'ordre du théâtre populaire et de la culture à la portée de tous est devenu suspect. Maintenant, on rêve d'un théâtre qui soit activement politique. Reste à savoir comment unir ces deux termes : celui de théâtre d'action et celui d'action politique. Peut-être rêve-t-on de passer trop facilement de l'un à l'autre. C'est un de nos mythes d'après mai.[199]

Le Théâtre du Soleil constitue indubitablement un modèle sur lequel les héritiers de l'esprit soixante-huitard poursuivent une utopie théâtrale. Sous le choc de Mai 68, les membres du Soleil raffermissent de plus en plus leur dessein initial de démarrer l'aventure théâtrale. Quatre ans après la naissance de leur compagnie, ils se déterminent à s'orienter vers la création collective pour se conformer à l'esprit communautaire, incarné à la fois par la troupe théâtrale et la commune étudiante. Après Mai, les créations théâtrales du Soleil ouvrent les réflexions sur la société française post-soixante-huitarde, particulièrement *1789* et *1793*, en s'interrogeant non seulement sur la possibilité de la révolution contemporaine, mais également sur le développement démocratique des temps modernes. Vu son évolution artistique et son combat contre le système d'exploitation entre les années 1959 et 1970, cette compagnie indépendante se livre avec constance à l'introspection afin d'approfondir les fonctions sociopolitiques du théâtre populaire, comme l'analyse Dort :

> Les rapports du politique et du théâtral sont loin d'être simples. Sauf à faire des spectacles dans la rue, à des fins de propagande et d'action immédiate [on sait à quels obstacles on se heurte alors], le théâtre doit, pour remplir sa mission politique, aussi se mettre en question lui-même. C'est par une interrogation sur les pouvoirs et les conditions du spectacle que passe aujourd'hui le chemin d'un théâtre de contestation. [200]

[199] B. Dort, « L'illusion politique » in *Politique hebdo*, n°16, 21 janvier 1971, p. 18.

[200] *Ibid*., p.18.

Partie II. Approfondissement de l'esprit révolutionnaire après la tempête de Mai 68 – Analyses de *1789* et de *1793* au Théâtre du Soleil

CHAPITRE I

Commencement de l'aventure du Théâtre du Soleil et son évolution artistique au début des années soixante-dix

L'année 1968 se place à la charnière décisive du développement du Théâtre du Soleil, car les retentissements du mouvement étudiant-ouvrier permettent à ses membres non seulement de prendre une conscience intense des circonstances sociopolitiques, mais également de renouveler leur méthode de création et leur mode opératoire. Néanmoins, face au tumulte grandissant dans la société française à la suite de la vague contestataire, cette jeune compagnie indépendante choisit plutôt de prendre du recul, au lieu de se radicaliser politiquement. En effet, la question des rapports entre le théâtre et la société, vers laquelle convergent tous les débats culturels au cours du mouvement de mai 68, est déjà posée par le Théâtre du Soleil dès ses débuts. La remise en cause socio-culturelle, faite par les frondeurs de leur génération, sert, semble-t-il, à ces novices en théâtre à réexaminer leur parcours artistique afin d'approfondir leur aventure théâtrale. En présentant le Soleil, confronté à l'ère contestataire, Richard Monod révèle ainsi son

originalité par rapport aux autres troupes militantes, utilisant l'art comme une arme politique :

> La grande force du Théâtre du Soleil, c'est peut-être de n'avoir reçu de leçons de personne. Ni en avance, ni en retard, ni à côté, c'est un groupe qui se donne le temps de la maturation et qui, travaillant d'abord sur lui-même, vivant pauvrement pour fabriquer des spectacles riches, tombe juste à chaque fois qu'il reprend le contact avec le public. Aussi évite-t-il la gesticulation mythologique. Rappelons quelques mythes du moment : la politisation du théâtre, la société de consommation, « Nous et la guerre du Vietnam », la fête et la libération du corps, la participation […][201].

Certes, la distance, prise par le Soleil au paroxysme du mouvement de Mai, lui permet de se détacher de l'influence d'idéologies démagogiques et de pénétrer dans l'essence de la crise du théâtre français. Ce scepticisme envers la politisation dans tous les domaines culturels confirme non seulement les principes pragmatiques, auxquels le Soleil se tient depuis sa fondation en 1964, mais correspond également à l'esprit non-conformiste des étudiants de 68. Donc, avant l'éclatement des événements de Mai 68, quels sont les principes de travail du Théâtre du Soleil et quelle est la direction artistique de ses productions ? Comment les membres du Soleil réagissent-ils aux fluctuations sociales entre mai et juin et par quel moyen s'engagent-ils pour se rapprocher des masses populaires ? Quelles étapes franchissent-ils pour s'orienter progressivement vers une communauté qui partage à la fois les devoirs et les plaisirs ? Comment une association d'amateurs, fondée sur un plan idéal, se transforme-t-elle en troupe professionnelle, qui bâtit concrètement sa communauté utopique en surmontant plusieurs difficultés ?

Avant d'entrer directement dans l'analyse de *1789* et *1793*, il est indispensable d'appréhender le développement du Théâtre du Soleil au début des années soixante-dix. Car l'élaboration des deux spectacles s'appuie profondément sur les expériences, accumulées par les équipes artistiques, techniques et administratives du Soleil depuis six ans. En effet, sous la direction d'Ariane Mnouchkine, les membres du Soleil ne cessent d'approfondir leurs techniques et leurs connaissances professionnelles en vue de faire mûrir leur grand dessein théâtral. Les œuvres du Soleil sont liées étroitement à la formation de la compagnie, parce qu'elles marquent non seulement les étapes de son

[201] J.-C. Penchenat et R. Monod, « La Vie d'une troupe : le Théâtre du Soleil » in *Le Théâtre,* sous la direction de D. Couty et A. Rey, Paris, Bordas, 1981, p. 216.

renouvellement artistique, mais témoignent également de la prise de conscience politique de tous ses membres. Chaque spectacle, dont le thème est choisi en fonction de la situation réelle d'une troupe novice, est représenté dans un langage scénique particulier, évoluant à travers plusieurs expérimentations esthétiques. Au fur et à mesure que le Soleil entre dans l'âge mûr, il s'appuie de plus en plus sur une complicité avec le public en remettant en valeur la fonction sociale de l'art du spectacle. Pour esquisser globalement l'évolution du Soleil avant la création de *1789,* je vais diviser ce chapitre en trois parties: « Zèle de novice », présentant son parcours entre 1959 et 1968, « Le Théâtre du Soleil, confronté à Mai 68 : une façon différente d'être engagé », révélant le tournant du Soleil dans l'année 68, et « Orientation vers un théâtre populaire », montrant la phase préparatoire de ses deux adaptations du patrimoine français entre 1969 et 1973. Á travers les analyses sur l'évolution artistique et l'élaboration des méthodes de création, je tenterai de dévoiler des facteurs cruciaux, menant le Soleil à revisiter l'histoire de la Révolution française.

I.1. Zèle de Novice [1959 - 1968]

I.1.1. À l'aurore du Soleil

En octobre 1959, une affiche de recrutement, appelant des étudiants férus d'art du spectacle à organiser une association, ouvre la voie de l'aventure du Théâtre du Soleil. Á la différence d'autres groupes universitaires, l'Association théâtrale des étudiants de Paris est constituée d'amateurs issus de différentes disciplines de l'université de la Sorbonne et s'appuie plutôt sur la pratique que sur la théorie. Son pragmatisme permet aux jeunes dilettantes de se dégager du domaine littéraire pour approfondir les recherches de techniques théâtrales[202]. Très vite, ces débutants en art du spectacle tentent leur première

[202] Á travers l'ATEP, les étudiants de la Sorbonne tentent à la fois de recevoir des formations professionnelles et de montrer leur propre spectacle. Toutes les activités, organisées par cette association étudiante, reposent en effet sur le développement du théâtre contemporain et sur la pratique théâtrale : le cours de techniques du jeu, l'atelier scénographique, la conférence de J.-P. Sartre sur la différence entre le théâtre épique et le théâtre bourgeois, l'accueil d'une troupe guatémaltèque pendant ses séjours à Paris, etc.

expérience en montant deux spectacles : *Noces de Sang* de F. G. Lorca, mis en scène par Dominique Sérina en 1960 et *Gengis Khan* de H. Bauchau, mis en scène par Ariane Mnouchkine en 1961. Dans ce dernier spectacle, Mnouchkine, inspirée par l'Opéra de Pékin, essaie de développer un style scénique plus rythmé et condensé que celui du théâtre traditionnel français. Grâce à cette tentative originale et à la collaboration étroite de toute l'équipe, la plupart des membres de l'ATEP prétendent se consacrer au métier du théâtre après leurs études universitaires[203]. L'empirisme, la créativité et la camaraderie, manifestés par l'ATEP, marquent en effet les caractéristiques du développement du Soleil jusqu'aujourd'hui. Néanmoins, les pionniers du Soleil restent prudents sur leur carrière en méditant leur projet pendant presque deux ans. Dans l'intervalle, chacun ne cesse d'enrichir ses expériences artistiques et professionnelles. Mnouchkine se rapproche de différentes formes de théâtre oriental dans son long voyage en Asie, tandis que les autres explorent à la fois les méthodes administratives et la direction esthétique d'une compagnie indépendante. En mai 1964, le Théâtre du Soleil, se composant de neuf membres, est fondé sur les principes de formation commune et de gestion collective[204].

L'autonomie et la collégialité sont mises au premier plan dans l'élaboration des règlements du Soleil. C'est-à-dire que tous les associés partagent ensemble les droits et les devoirs sans hiérarchisation de postes et que leur financement et salaire sont fixés en fonction des bénéfices de l'entreprise. Cependant, au début des années soixante, ce mode de gestion n'est guère adopté par les compagnies françaises. Après avoir consulté le syndicat ouvrier, les instaurateurs du Soleil choisissent la société coopérative ouvrière de

[203] J.-C. Penchenat rappelle ces expériences en révélant le potentiel exploitable de ses compagnons : « L'ATEP faisait ainsi la preuve qu'une troupe d'amateurs pouvait atteindre un tout autre niveau de qualité que les représentations de patronage qui étaient le lot des troupes de théâtres universitaires françaises. Cette première aventure donnait à tous l'envie urgente d'un lendemain ».

J. Penchenat et R. Monod, *Le Théâtre, op, cit*., p. 211.

[204] Á l'état d'ébauche, le Théâtre du Soleil opère selon le fonctionnement du personnel suivant : Ariane Mnouchkine [présidente], Jean-Claude Penchenat [administrateur], Jean-Pierre Tailhade [administrateur], Philippe Léotard [administrateur], Georges Donzenac [éducation physique], Françoise Tournafond [costumière], Martine Franck [photographe], Gérard Hardy [comédien] et Myrrha Donzenac [comédienne]. Chacun contribue pour une quote-part de neuf cent francs – soit environ cent quarante euros– pour verser des frais administratifs.

production[205] en déposant le statut de leur troupe. Contrairement à la plupart des sociétés commerciales, la SCOP opère en s'appuyant sur les principes d'égalité : le nivellement des salaires et la répartition des tâches favorisent non seulement le développement stable de la compagnie, mais le suffrage universel assure également la transparence de son fonctionnement. Chaque décision de la compagnie doit être votée par l'assemblée et chaque coopérateur ne dispose que d'une seule voix. En poursuivant son expérience à l'ATEP, le Soleil tente de se frayer une voie distincte des compagnies professionnelles qui font prévaloir l'intérêt financier sur la valeur artistique. Dans la phase préparatoire, certains membres proposent même de faire l'élevage des moutons en Ardèche pour affermir l'autogestion de la troupe. Quatre ans avant l'éclatement des événements de Mai, les fondateurs du Soleil révèlent en effet l'esprit communautaire dans leur méthode de gestion. Au début des années soixante, ils prennent déjà conscience de la détérioration de la société bourgeoise. Pour s'émanciper des valeurs conformistes, ils tentent non seulement de concevoir un nouveau mode de travail, basé sur la liberté, l'égalité et la fraternité, mais également de promouvoir la simplicité et la cordialité dans la vie quotidienne.

Considérant la particularité de son cadre statutaire, le Soleil montre en effet son caractère à la fois anticonformiste et traditionnel. Anticonformiste, parce qu'il ne transige pas sur la collectivité face à la vedettisation croissante dans le domaine culturel **;** traditionnel, parce qu'il essaie de construire une communauté de travail s'approchant de la troupe de saltimbanques du Moyen Âge à la Renaissance. Certes, la quête d'un théâtre différent passe indubitablement par une exploration de nouvelles formes d'organisation économique. Confrontés à l'industrie du spectacle, devenue de plus en plus concurrentielle, les néophytes du Soleil s'appuient sur l'esprit collectif pour préserver la

[205] La SCOP, dont l'origine remonte au mouvement coopératif apparu au XVIII^e^ siècle en Angleterre, est un statut d'entreprise, principalement adopté par les agriculteurs indépendants. Pour élaborer sa théorie du phalanstère, Charles Fourier identifie dans le fonctionnement des coopératives une nouvelle société égalitaire et harmonieuse. En France, le mouvement coopératif commence à se développer depuis le XIX^e^ siècle, particulièrement en 1871, où les communards parisiens développent l'autogestion dans les usines abandonnées, et en 1885, où Charles Gide fonde l'École de Nîmes, qui deviendra un modèle de coopération française. Durant le XX^e^ siècle, le mouvement connait une évolution en dent de scie suivant l'évolution des circonstances socio-politiques. Les phases de fort développement coopératif suivent principalement la crise économique et le raffermissement du pouvoir politique de gauche.

liberté de la création et l'indépendance administrative. Donc, leur choix de la coopérative n'est pas simplement un choix arbitraire, basé sur des conceptions idéalistes, mais une résolution réaliste pour résister à la commercialisation théâtrale. En effet, la SCOP leur permet non seulement d'imposer les règlements pragmatiques du travail collectif, mais également de renforcer la cohésion de la troupe. Sans se laisser fléchir suivant l'évolution des circonstances, le Théâtre du Soleil persévère depuis cinquante ans dans le statut de coopérative en cultivant concrètement sa communauté autonome.

I.1.2. Premiers balbutiements du Théâtre du Soleil

Aux prémices de son développement, le Théâtre du Soleil cherche toujours une méthode de création et une direction artistique par tâtonnement. La disparité de ses deux premiers spectacles témoigne en effet d'une incertitude d'identité de la jeune compagnie : *les Petits bourgeois*[206]*,* une mise en scène de la pièce de Maxime Gorki, nous plongeant dans la vie quotidienne étouffante d'une famille petite bourgeoise à la charnière du XIXe et du XXe siècle, et *le Capitaine Fracasse*[207], une adaptation du roman de Théophile Gautier, nous racontant l'aventure flamboyante d'un baron du XVII^{e} siècle avec une troupe ambulante. Considérant le contexte, la forme dramaturgique et la matière du spectacle, une incohérence paraît flagrante dans les deux premiers essais du Soleil. Néanmoins, les choix des textes sont conjointement liés aux expériences vécues par ces novices en théâtre. Dans *les Petits Bourgeois,* ils s'identifient à la jeune génération, essayant de débrider les valeurs conformistes de la famille pour s'orienter vers une nouvelle société. Dans *le Capitaine Fracasse*, ils manifestent le plaisir du jeu et la dévotion au théâtre à travers une ambiance vivante et joviale, composée par les baladins. Certes, en méditant un projet de production, le jeune Soleil met plutôt l'accent sur un thème susceptible d'exprimer son souci réel avec sincérité. Vu que l'univers du spectacle se rapproche de l'intimité de ses membres, le jeu de comédien devient ainsi l'enjeu de sa création. Dans ses deux premiers spectacles, le Soleil fait plutôt l'apprentissage du jeu, au

[206] Ce spectacle est créé en novembre 1964 à la Maison des Jeunes et de la Culture de Montreuil.

[207] *Le Capitaine Fracasse,* adapté par Philippe Léotard, est créé en juin 1965 à Gennevilliers et repris au théâtre Récamier jusqu'au 20 février 1966.

lieu d'élaborer un langage scénique spécifique. Pour incarner les personnages des *Petits Bourgeois*, les comédiens explorent leur motif psychologique et leur réaction à travers les méthodes stanislavskiennes. Cependant, dans le spectacle suivant, ils deviennent des saltimbanques, improvisant librement les situations romanesques du *Capitaine Fracasse*. À la suite de ces deux expérimentations scéniques différentes, la mise en scène de Mnouchkine évolue en s'appuyant de plus en plus sur le mouvement dans l'espace, la dynamique du jeu et le contact avec le public.

La formation collective demeure l'un des pivots de l'évolution du Théâtre du Soleil. C'est pourquoi cette troupe française absorbe continuellement la culture du théâtre oriental et les arts du jeu traditionnel occidental en s'enrichissant jusqu'aujourd'hui. Passant du jeu psychologique au style du bateleur, les membres du Soleil trouvent nécessaire d'approfondir les techniques du plateau. Toute la troupe entame ainsi un entraînement intensif pendant six mois. Pour se ressourcer, les comédiens font des exercices d'acrobatie et de chant tout au long de la journée, tandis que Mnouchkine suit l'enseignement de Jacques Lecoq. Durant la soirée, la directrice du Soleil transmet à ses camarades tout ce qu'elle a appris au cours pour qu'ils puissent rechercher ensemble le corps poétique, proposé par ce maître pragmatique. La pédagogie de Lecoq permet en fait aux jeunes comédiens du Soleil de se procurer des instruments du jeu théâtral et des méthodes d'entraînement, dont la dynamique corporelle et le mouvement dans l'espace sont les deux éléments essentiels. Sous l'influence de cet ancien professeur de gymnastique, ils s'écartent progressivement des interprètes proférant le texte dramatique en costume et accèdent aux formes spécifiques du jeu corporel : la *commedia dell'arte*, le jeu du masque, la pantomime, le chœur antique et l'art du clown. Comme le déclare Mnouchkine elle-même : « Grâce à lui [Jacques Lecoq], on a compris que le corps était l'outil primordial. Après avoir éduqué son corps, le comédien pouvait se nourrir des mots[208]. » En effet, pour le jeune Soleil, l'approche d'une pédagogie particulière fortifie

[208] A. Mnouchkine, *L'Art du présent : entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon, 2005, p. 25.

Écouter aussi le documentaire radiophonique, « L'École Jacques Lecoq, un héritage en mouvement », produit par Bruno Tackels dans le cadre de L'Atelier de la création, en novembre 2012.

[En ligne.] http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4531395 [page consulté le 15 novembre 2013.]

non seulement la formation des comédiens, développée auparavant à travers ses expériences de représentation, mais offre également des procédés applicables aux créations des prochaines productions. Les acteurs du Soleil se transforment de plus en plus en artistes, capables de mettre leur idée en œuvre, et deviennent donc le centre de l'élaboration artistique du Soleil.

Au début de la saison 66-67, tous les membres du Soleil s'engagent dans les répétitions de *la Cuisine* d'Arnold Wesker. Á travers l'action dramatique, se déroulant avant pendant et après le service d'un grand restaurant, le dramaturge britannique représente de manière réaliste une lutte physique des travailleurs contre un système d'exploitation. La coopération active entre personnages permet au Soleil d'apercevoir non seulement un dynamisme de la vie, reposant à la fois sur le labeur et la camaraderie, mais également son combat réel contre les difficultés de gestion : l'augmentation des dettes, la recherche de lieux de répétition et les rebuffades infligées par certains théâtres privés. Dans l'élaboration de *la Cuisine*, le Soleil commence à prendre le travail collectif au sérieux en se frayant un chemin de création différent par rapport à ses productions précédentes. Après six mois de travail intensif, *la Cuisine* est créée le 5 avril 1967 au Cirque Médrano.

Pour se conformer à la didascalie de la pièce[209], toute l'équipe artistique s'appuie sur le jeu corporel. La première étape du travail est fondée sur une observation perspicace et une mimique réaliste suivant la pédagogie de Lecoq. Avant la distribution des rôles, tous les acteurs doivent ouvrir une enquête[210] pour appréhender les conditions de travail dans

[209] L'auteur de *la Cuisine* écrit au début de sa pièce : « Quant aux cuisiniers, il faut préciser que jamais, au cours de la pièce, ils n'utilisent de vrais aliments. Cela est tout simplement impossible. Les serveuses servent donc des plats vides, tandis que les cuisiniers miment leurs actions. » in A. Wesker, préambule au texte de *La Cuisine*, in *l'Avant-Scène*, n°385, août 1967. p. 11.

[210] Cette approche pratique est peut-être inspirée de la pédagogie de Lecoq, proposant aux élèves d'ouvrir une enquête à la fin de la première année de l'école. « Les élèves choisissent un lieu ou un milieu de la vie quotidienne qu'ils ne connaissent pas, pour observer et s'y intégrer pendant quatre semaines. Il ne s'agit pas d'une enquête au sens journalistique du terme, qui se contenterait d'une simple observation et de quelques conversations avec les gens, mais d'une véritable intégration dans un milieu de vie, afin de ressentir de l'intérieur ce qui s'y passe. [..] Á partir de ce vécu, ils construisent un court spectacle, utilisant les formes théâtrales qui leur paraissent les mieux adaptées pour transmettre ce qu'ils ont ressenti. »

la restauration. Certains font même un stage dans un grand restaurant parisien pour saisir la conduite du métier. La deuxième étape repose sur la théâtralisation d'une tranche de vie. Les comédiens exagèrent ou modèrent les gestes quotidiens qu'ils ont collectionnés afin de développer les caractéristiques de leur personnage. Á travers un simulacre gestuel et une variation rythmique des actions mimiques, l'effet poétique est naturellement produit par le jeu physique d'acteurs, comme Mnouchkine le décrit :

> Ce qui me passionnait, et me passionne encore, c'est cet extraordinaire rapport entre le réalisme le plus total et cette transposition essentielle qui était l'absence de nourriture vraie […] C'est cette dialectique entre le réalisme le plus total et la poésie du geste qui me passionne. Nous suscitions l'imagination du spectateur qui était appelé à compléter […].[211]

Dans la troisième étape de la création de *la Cuisine*, la mise en scène joue un rôle primordial et crée un mouvement scénique à travers toutes les actions, développées par les acteurs. En effet, le choix du cirque comme lieu de représentation force la metteuse en scène à casser le cadre du théâtre italien en adoptant une vue perspective. Face à une trentaine d'interprètes, elle ressemble à un chef d'orchestre, faisant varier la cadence des actions en fonction de la situation dramatique. Á travers les répétitions dans une salle spacieuse, Mnouchkine remarque non seulement l'importance de la profondeur d'un espace scénique, mais également celle du mouvement rythmique des acteurs. Bien que sa mise en scène s'inscrive encore dans un concept de dispositif frontal, l'ouverture et l'ampleur de l'espace la mettent au défi de scander le rythme du mouvement scénique afin que toute la scène soit plongée dans la dynamique du jeu. Dans cette production, la création du Soleil sort pour la première fois de la scène conventionnelle en utilisant les possibilités de jouer dans un lieu hors du théâtre. Les expériences de *la Cuisine* influencent considérablement la disposition scénique de ses créations suivantes, particulièrement celles de *1789* et de *1793*.

J. Lecoq, *Le corps poétique – un enseignement de la création théâtrale*. Paris, Actes-Sud-Papiers, 1997, p. 103.

[211] Denis Bablet et Marie-Louise Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, Ivry, C.N.R.S. /S.E.R.D.D.A.V., 1979, p. 23.

Le succès, remporté par *la Cuisine*, permet au Soleil d'atténuer sa crise financière et de poursuivre sa prospection d'un nouveau langage scénique. Au cours de la tournée de son spectacle triomphal en décembre 67, Mnouchkine propose rapidement une nouvelle production pour le printemps de l'année suivante : *le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Considérant un décalage entre le texte dramatique contemporain et la pièce élisabéthaine, le Soleil choisit, semble-t-il, les thèmes de ses créations sans fil conducteur. Cependant les deux pièces montrent parallèlement une communauté de travailleurs, essayant d'accomplir une tâche ardue avec franchise et enthousiasme. Les employés de *la Cuisine*, collaborant l'un avec l'autre dans le service, s'approchent des artisans, préparant ensemble un spectacle dans *le Songe*. En effet, la plupart des créations du Soleil révèlent toujours la collectivité, incarnée par le travail en équipe. Néanmoins, son adaptation shakespearienne ne tente pas simplement de nous montrer la camaraderie au sein d'une communauté ouvrière, mais plutôt de nous faire pénétrer dans un univers inconscient de l'amour, dont les caractéristiques sont proprement théâtrales. Ce challenge, lancé par une jeune compagnie, paraît difficile. Car, pour mettre en scène la comédie du dramaturge élisabéthain, il faut non seulement dévoiler un monde féroce et mystérieux, dissimulé sous la rhétorique romantique, mais également faire ressortir son esprit contemporain sans reproduire des clichés féeriques. Á travers l'approche d'une pièce classique, Mnouchkine essaie d'affermir ses méthodes de travail et sa direction artistique, visibles déjà dans sa dernière production, pour approfondir son expérimentation du langage scénique.

Le Songe marque une étape décisive de l'évolution esthétique des créations du Soleil. Pour souligner la dynamique corporelle et l'animalité des personnages, Mnouchkine invite deux danseurs à interpréter le roi et la reine du royaume féerique : Obéron et Titania. Mais au lieu d'accentuer l'interprétation du texte lyrique shakespearien, elle s'appuie plutôt sur l'utilisation de l'image scénique pour explorer les profondeurs de l'inconscient. La présence physique des acteurs, le mouvement rythmique du spectacle et l'imaginaire, suscité par l'espace scénique, deviennent donc les enjeux de sa mise en scène. Á travers l'aventure du *Songe*, Mnouchkine s'éloigne intentionnellement de l'effet de réel, produit dans ses œuvres précédentes, en plongeant les spectateurs dans une atmosphère sensuelle et chimérique. S'inspirant des cérémonies africaines, elle crée un univers multiculturel, opposé complètement à la civilisation rationaliste occidentale. Les

costumes, mélangeant des styles et époques hétéroclites, nous mènent dans un territoire mystérieux hors du temps. Afin de représenter un monde primitif et sauvage, le scénographe, Roberto Moscoso, transforme le cirque en une jungle prodigieuse, où le sol de la piste est recouvert de fourrure de chèvre et le fond de l'hémicycle est masqué par un rideau de lamelles de bois ajourées. L'éclairage, s'infiltrant à travers des planches de bois, suspendues au milieu de la scène, permet au spectateur non seulement d'éveiller sa sensibilité, mais également de susciter son imagination. Bien que ses originalités soient bien accueillies par la presse et le public, le *Songe* est interrompu en juillet 68 sous l'impact du mouvement social.

I.2. Théâtre du Soleil, confronté à Mai 68 : une façon différente d'être engagé

Avant et pendant l'éclatement des événements de Mai, le Théâtre du Soleil se concentre constamment sur ses recherches artistiques, sans faire une déclaration de contestation, ni prendre une position engagée. Selon Bruno Tackels,

> Le Théâtre du Soleil s'est toujours trouvé au cœur des combats politiques, tout en se méfiant paradoxalement de la politique, de ses sinistres charmes et de sa capacité à retourner tant de gens, par l'attrait fascinant que le pouvoir exerce, y compris sur ceux qui semblent en apparence ne pas vouloir le prendre, et finissent pris par lui, piégés terrassés. Mai 68 est sans doute le triste paradigme de cette équation[212].

I.2.1. Réactions du Théâtre du Soleil face aux mouvements populaires en mai-juin 1968

Au moment où l'université de la Sorbonne est occupée par les jeunes frondeurs, les dernières représentations du *Songe* se déroulent sans interruption au Cirque Médrano,

[212] B. Tackels, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil*, Besançon, les Solitaires Intempestifs, 2013. p.117.

bien que la plupart des membres du Soleil se préoccupent de l'évolution des événements dans le quartier Latin. Á la veille de la prise de l'Odéon, certains acteurs assistent à l'assemblée générale des comédiens à l'Institut d'art et d'archéologie avant de partir en tournée à Saint-Etienne. Cependant les questions, posées par les comédiens parisiens sur la carrière théâtrale, sont déjà mûries par ces jeunes pragmatistes dans leur aventure depuis quatre ans. Certes, ni la propagande idéologique, ni la remise en question socialo-politique ne contrarient leur dessein de poursuivre l'itinéraire artistique[213]. Face aux grèves générales, déclenchées successivement dans le monde du spectacle, la majorité des membres du Soleil décide, après une longue délibération, de jouer *la Cuisine* dans des usines occupées sans interrompre leur tournée[214]. Á cette occasion, ils échangent directement sur les conditions du travail et sur l'art du spectacle avec les ouvriers. Bien que le Soleil prenne toujours du recul par rapport à la fermentation sociale, entraînée par le mouvement de 68, le contact avec la classe ouvrière lui permet de réveiller sa conscience politique en s'interrogeant sur les moyens effectifs, susceptibles de rapprocher l'art théâtral de la classe populaire, comme l'analyse Denis Bablet :

> Si le Théâtre du Soleil avait d'instinct soutenu les étudiants auxquels il se sentait étroitement lié, cette rencontre avec le monde du travail […] devait susciter une prise de conscience au sein de la troupe : pas de transformation immédiate, mais un glissement progressif vers des préoccupations qui iraient en se radicalisant[215].

---

[213] Catherine Mounier souligne une diversité de positions politiques au sein de la troupe avant les événements de mai 68 : « D'une coloration politique encore assez vague et assez neutre en 1968 [certains étaient proches du P.S.U., d'autres du P.C. et la plupart n'avaient pas d'opinion], le Théâtre du Soleil a essayé dès ses débuts d'atteindre un nouveau public, suivant ainsi les traces de Jean Vilar et de Sonia Debeauvais. »

C. Mounier, « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil - *1793* et *l'Âge d'or* » *in Les voies de la création théâtrale*, n°5, 1977. p.130.

[214] Á cause de cette décision, prise par le comité de grève et d'occupation en province, la tournée du *Songe* est interrompue à Saint-Étienne. Une divergence entre la grève totale et la grève active devient de plus en plus flagrante au sein de la troupe. Suivant le conseil du directeur de la Maison de la culture, Jean Dasté, la plupart des membres du Soleil consentent à représenter *la Cuisine* dans les usines au Creusot et à Grenoble. Dès son retour à Paris, la troupe continue à jouer dans les usines de Citroën, Kodak, la SNECMA, Renault, etc.

[215] D. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, *op, cit.*, p. 33.

Considérant son fonctionnement en SCOP et son esprit communautaire, présentés dans ses spectacles, il est même étonnant que le Soleil prenne une distance par rapport à la commune étudiante de 68, réclamant à la fois la liberté individuelle et l'égalité sociale. Certes, le mode de vie autogestionnaire et collectif exigé dès le début correspond indubitablement à l'esprit de mai. Cependant il est problématique de considérer le Soleil comme un pionnier de la vague contestataire des années soixante. Car, pour créer une troupe selon les principes de l'autonomie et de la collégialité, les fondateurs du Soleil ne tentent jamais de déclencher la lutte politique contre une société sclérosée, mais de cultiver un environnement de création artistique, distinct des institutions théâtrales conventionnelles.

Ainsi, Mnouchkine souligne, dans plusieurs entretiens, que le Soleil n'est ni impliqué dans les activités contestataires de 68, ni influencé par les idéologies politiques prêchées par les manifestants[216]. Elle critique même certains hommes, ambitionnant d'accéder au pouvoir à travers des discours démagogiques :

> […] [La] « Génération a pris le pouvoir ». C'est tout à fait la problématique de Mai 68 et de ce qui s'en est suivi. Mai 68 était une tentative de prise de pouvoir dans tous les domaines, personne ne s'en cachait… Ce qui me le rendait insupportable parfois, c'est précisément qu'il s'agissait de discours de « prise de pouvoir », souvent totalitaires. Je trouve qu'il y a des domaines où il ne faut pas qu'il y ait des prises de pouvoir. Je me demandais pourquoi des artistes tenaient ce discours. D'ailleurs les meneurs de 68 – à quelques exceptions près – étaient des gens de

[216] Citons un entretien récent de Mnouchkine avec des élèves du CNSAD et de l'ENSATT : « Notre engagement, aux débuts du Théâtre du Soleil, n'était pas très politique, c'était un engagement idéaliste. D'ailleurs, je crois que cela l'est resté. Notre chance - je ne sais pas comment on a fait, mais on y a échappé, avec des petits moments où on a failli sombrer - a été d'échapper au gauchisme, au maoïsme et au stalinisme. Les années I960... Le Théâtre du Soleil est né en 1964. Vous voyez ? On aurait pu, tout d'un coup, se retrouver "maos" - et Dieu sait s'ils ont essayé ! Mais je pense qu'il y avait chez la plupart d'entre nous une espèce d'ignorance politique et la présence d'un idéal. Nous n'avons donc pas été abîmés par les idéologies, nous sommes restés assez idéalistes. Mais on se gaussait de nous, on se moquait beaucoup de nous ! »

A. Mnouchkine, « Ariane Mnouchkine parle avec des élèves du CNSAD et de l'ENSATT » in *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice Picon-Vallin, Paris, Actes Sud – Papiers, 2009, pp. 30-31.

> pouvoir. Ils sont devenus de grands directeurs de journaux, des conseillers de ministres, des chefs de cabinet… [217].

Certes, Mnouchkine garde une attitude plutôt réservée et neutre en évoquant les souvenirs des événements de Mai 68. Elle s'éloigne intentionnellement d'une ambiance tumultueuse, mélangeant des émotions enthousiastes, des revendications idéalistes et des mesures démagogiques, ainsi que le révèle la déclaration de Villeurbanne. La directrice du Soleil porte constamment un regard sceptique en observant les conjonctures politiques et le développement des institutions théâtrales subventionnées. Durant les années 68-69, ses préoccupations s'appuient, semble-t-il, principalement sur les problèmes à long terme et concrets, que ce soit dans la gestion d'une troupe permanente ou dans les revendications fondamentales de la classe populaire. Pour Mnouchkine, la crise de Mai 68 n'est ni liée au conflit idéologique, ni à l'apparition d'un nouveau pouvoir politique, mais à un décalage profond entre l'autorité et la classe populaire. C'est la raison pour laquelle elle choisit d'entrer en contact directement avec les ouvriers, au lieu de participer à des controverses creuses lors de l'intensification du mouvement contestataire. L'impact de Mai 68 sur le Soleil réside en effet dans un domaine plutôt pratique qu'idéologique. Selon Labrouche,

> 1968 a eu probablement une influence déterminante pour le Soleil du côté de la faisabilité de l'entreprise. Il lui a permis de bénéficier d'un état d'esprit ambiant, au niveau du public, du recrutement des comédiens, de leurs idéaux, et de l'institution,

[217] Avant d'accuser la génération soixante-huitarde d'être prétentieuse, Mnouchkine évoque un conflit avec des maoïstes au sein de la troupe durant les années soixante-dix : « Quand les maos débarquent ici, nous n'acceptions ni leurs diktats ni leur intolérance. Il y en a même eu au Théâtre du Soleil : ce sont des mouvements d'opinion internes qui font évidemment partie de la vie d'une troupe… Je me souviens très bien d'une réunion de compagnie très orageuse. Nous finissions de préparer le spectacle *1793*. Certains ont dit : « Pour le programme, il n'y aura pas les noms des personnages, il y aura seulement le nom de tout le monde. » Je trouvais cela absurde, insupportable, démagogique […] Le Théâtre du Soleil a donc subi ce genre de débat car deux ou trois personnes étaient très attirées par le maoïsme. »

A. Mnouchkine, « Entretien avec Ariane Mnouchkine » de Jean-Claude Lallias in *La Décentralisation Théâtrale, n°4, « Le Temps des incertitudes 1969-1981 »,* ouvrage collectif sous la direction de R. Abirached, ANRAT, Actes Sud-Papier, 2005, pp. 122-123.

> notamment matérielle, qui a, malgré qu'elle en ait, bien été contrainte de prendre en compte dans sa politique une situation qu'elle n'avait pas voulue[218].

I.2.2. Accès à la création collective

> Créer une confrérie de comédiens. J'avais bien senti dès le début que c'était là le problème. Mais j'avais oublié cet autre terme auquel je devais fatalement aboutir. Des hommes vivant ensemble, travaillant ensemble, inventant ensemble leurs jeux.
>
> Jacques Copeau[219]

Sous le choc de Mai 68, l'annulation de la tournée du *Songe* force le Soleil à se confronter à une crise gestionnaire et à un avenir incertain. À l'invitation du conseil général du Doubs, la compagnie décide de se resourcer aux Salines d'Arc-et-Senans, construites par Claude-Nicolas Ledoux au XVIII[e] siècle. Le séjour dans cette « cité des utopies »[220] permet à la troupe de s'écarter temporairement d'une série de répliques sociopolitiques de Mai 68 pour ruminer les rapports entre sa direction artistique et les besoins de la classe populaire[221]. Pour répondre aux questions soulevées par la

---

[218] L. Labrouche, *Ariane Mnouchkine – un parcours théâtral – Le terrassier, l'enfant et le voyage*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 218.

[219] J. Copeau, « Invitation au poète comique » in *Appels*, Paris, Gallimard, 1974, p. 187.

[220] « La saline d'Arc-et-Senans, construite de 1774 à 1778, est considérée comme un merveilleux exemple des aptitudes de Ledoux, conçue dans un souci d'esthétisme, remplie de symbolisme pittoresque et naturaliste dans le décor. Le concept d'*architecture parlante* trouve ici l'une de ses plus étonnantes applications. L'architecte définit l'espace, le divise à travers des justes partages géométriques en traçant des « *monuments langage* » dans un ensemble organique et raisonné. […] Les dessins de l'architecte présentent une extension possible, poursuivant le demi-cercle formé par la saline. Il y installe l'hôtel de ville et les casernes. Á la périphérie de cette cité imaginaire, il essaime une série d'édifices propres à entretenir la fraternité collective : des maisons particulières et monuments « utopiques » consacrés au bien-être, à l'éducation des hommes et des femmes, à la sociabilité du peuple. […] *Maison d'union*, sorte d'académie libre, temple de l'unité des savoirs civiques, gardien de la cohésion et de la hiérarchie sociale propre à l'entente collective. […] »

A. Chenevez, *La saline d'Arc-et-Senans : de l'industrie à l'utopie*, Éditions L'Harmattan, 2006. pp. 56-57.

[221] Selon Mnouchkine et Penchenat, « cette retraite s'est révélée extrêmement enrichissante. Elle nous a permis d'analyser et de critiquer avec un certain recul notre situation et nos précédentes réalisations. Nous avons pu délimiter les dangers de l'institutionnalisation, nous nous sommes rendus compte que nous devions être toujours disponibles, prêts à changer de structures face aux événements. »

contestation soixante-huitarde, le Soleil s'appuie plutôt sur une recherche pragmatique que sur l'analyse théorique[222]. Durant cet été, tous les membres du Soleil s'engagent réellement dans une vie communautaire en partageant ensemble les plaisirs et les devoirs du travail collectif. Á travers la distribution des tâches, l'organisation de débats quotidiens et la création en commun, ils raffermissent non seulement les disciplines d'une troupe théâtrale, mais dissipent également tous les malentendus, accumulés depuis l'éclatement du mouvement étudiant[223]. Pendant ce moment de relâche, les acteurs reprennent un entraînement intensif afin de rechercher une forme du jeu, s'adressant directement aux masses laborieuses. En recourant au canevas de la *commedia dell'arte*, ils improvisent librement sur des sujets, reflétant la réalité de la société française, sans oublier d'explorer le plaisir du jeu. Selon Bablet,

> « L'imagination au pouvoir » : ce slogan du mai 68 est pris à la lettre à Arc-et-Senans, où s'ouvrent toutes grandes les portes de l'imaginaire : partir des formes populaires et en retrouver la sève, retourner aux sources du théâtre qui est « jeu » […] un jeu à la fois mode d'expression et source d'un plaisir partagé par l'acteur et le spectateur. [224]

A. Mnouchkine et J.-C. Penchenat, « L'Aventure du Théâtre du Soleil », *op, cit.*, p. 121.

[222] « […] nous avons continué à réfléchir ensemble au sens à donner à notre activité théâtrale. Pouvait-on espérer qu'elle puisse avoir un rôle politique ? Devait-on l'espérer ? La réponse fut oui, bien sûr, mais en se gardant de se laisser manipuler par les événements, les langues de bois, les opinions de bois, ni même par aucun parti, même ami. »

A. Mnouchkine, *L'Art du présent, op, cit*., p. 34.

[223] Le journaliste, accompagnant les membres du Soleil durant l'été 1968, décrit ainsi le séjour de la troupe aux salines : « La micro-société qui campait aux Salines résolvait dans la vie quotidienne toutes les insurmontables contradictions théoriques. Autorité et démocratie ? Le « Soleil » est un phalanstère totalement démocratique sous la totale autorité du talent. Liberté et efficacité ? Chacun ici, ayant un intérêt commun, l'œuvre collective est parfaitement libre d'être tout à fait efficace. Une coopérative de créateurs, soumis à la seule discipline de la perfection du travail enrichissant [même si on n'a pas le sou] instaurant dans la cellule-mère de la cité « utopique » de Ledoux une république qui *marchait*. Le plaisir de l'ouvrage « bien fait » compensait les angoisses de la question d'argent. »

C. Roy, « L'imagination, cette moisson avant les semailles – Aux Salines, dans la ville « utopique » de Claude-Nicolas Ledoux, Claude Roy a vécu l'aventure du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine » in *Le Nouvel Observateur*, 23 septembre 1968.

[224] D. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur, op, cit.,* p. 34.

En effet, chaque soir, certaines improvisations sont représentées devant les habitants du village pour que l'opinion publique contribue à la formation des personnages et à la composition du récit. Vu l'expérience de communautarisme aux Salines, la recherche d'un langage scénique populaire et l'exploitation de la créativité des acteurs, un consensus se dégage progressivement au sein de la compagnie : le prochain spectacle du Soleil ne reposera plus sur une écriture préalable, mais sur une création collective, nécessitant non seulement une participation active des acteurs, mais également un nouveau procédé de mise en scène[225].

Á travers l'improvisation à partir d'un thème commun et le rapprochement avec un public travailleur, les acteurs du Soleil quêtent en fait un langage théâtral populaire, susceptible d'exprimer clairement leur personnalité et leur propre opinion. Suivant le conseil de Mnouchkine, chaque comédien entame une recherche individuelle afin de préparer le prochain spectacle. En s'appuyant sur le mouvement rythmique, des gestes caractéristiques et la voix déformée, l'acteur aperçoit progressivement la silhouette d'un personnage clownesque.

Le clown, mélangeant à la fois les dimensions comiques et tragiques, permet aux acteurs de pénétrer au fond de leur âme en révélant leur naïveté et leur fragilité. Á la différence du pitre du cirque, adoptant un comportement dérisoire pour amuser les spectateurs, les clowns du Soleil reposent plutôt sur un réveil de l'instinct enfantin, maîtrisé par la conscience adulte, comme le décrit Lecoq : « S'il entre dans le spectacle de son propre dérisoire, l'acteur est perdu. On ne joue pas à être clown, on l'est, quand sa nature profonde se fait jour, dans les peurs premières de l'enfance [226]». Bien que le

---

[225] Selon Claude Morand, « les événements de 68 nous ont apporté la confirmation de notre choix. La vie en groupe au sein de la Compagnie a suscité plus de responsabilités. *Le Songe d'une nuit d'été* a marqué une limite. C'était une erreur d'avoir accepté des comédiens de l'extérieur… Depuis, nous avons instauré l'égalité des salaires, la connaissance collective. C'est un pas énorme dans la suppression de la notion même de hiérarchie. »

C. Morand, « L'élaboration d'un travail » in *ATAC Informations*, Avril, 1972, p. 4.

[226] J. Lecoq, *Le corps poétique, op. cit.*, p.156.

Durant les répétitions, Mnouchkine souligne également l'importance de l'enfance pour guider les acteurs : « S'il n'y a pas en nous un peu du trésor de l'enfance préservée, il n'y a pas de crédulité,

comédien s'inspire de ses expériences intimes pour créer un personnage singulier et complexe, le plus petit masque du monde – le nez rouge – lui permet de prendre une distance par rapport à sa propre émotion et son jugement en atténuant les effets psychologiques. En effet, le jeu clownesque demeure constamment une forme théâtrale accessible aux spectateurs issus des différentes classes sociales. Car le clown entre directement en contact avec le public en établissant solidement une complicité entre scène et salle. Á travers l'intervention, la provocation, les railleries et l'apostrophe, il tente simplement de jouer avec le public afin qu'il puisse s'affranchir de fardeaux quotidiens. Grâce à la forme clownesque, le Soleil enrichit donc sa méthode de création collective.

Les Clowns, créés d'abord au théâtre de la Commune d'Aubervilliers et puis invités au festival d'Avignon, représentent un groupe de marginaux, dont chacun réalise son rêve à travers une mandragore magique. Dans une « boite de lumière », décorée par un millier d'ampoules clignotantes, *les Clowns* plongent les spectateurs dans une ambiance de fête foraine en les invitant à partager leur jeu kaléidoscopique. Sans reposer sur une dramaturgie cohérente, le spectacle se compose de plusieurs sketchs, développés par les acteurs eux-mêmes. Á la différence du procédé des répétitions dans les productions précédentes, Mnouchkine n'intervient jamais dans la recherche individuelle afin que chaque auteur-interprète puisse élaborer sa propre création artistique[227]. Cependant elle observe toutes les improvisations avec une extrême attention durant l'élaboration du spectacle en jouant le rôle du regard extérieur. Bien qu'elle ne lésine pas sur ses critiques

---

d'enchantement, d'enthousiasme, c'est tout sauf bête, l'enfance, c'est la capacité de s'enthousiasmer, se laisser envahir…par les dieux… »

A. Mnouchkine dans le film de Catherine Vilpoux, *Ariane Mnouchkine, l'aventure du Théâtre du Soleil*, DVD Arte Editions, 2009. Cité par B. Tackels, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil*, *op. cit.*, p.79.

[227] J.-C. Penchenat explique l'élaboration des *Clowns* en s'appuyant sur la créativité des comédiens : « Nous n'avons pas travaillé avec des clowns, mais sur nos souvenirs personnels. Nous avons retrouvé par nous-mêmes la stylisation des gestes, les déformations de la voix, leur manière de prendre les mots au pied de la lettre dans leur signification la plus prosaïque. Nous avons bénéficié d'une liberté extraordinaire qui nous a amenés peu à peu à abandonner les thèmes traditionnels pour aborder des problèmes fondamentaux. »

J. Pechenat, « L'aventure du Théâtre du Soleil par Ariane Mnouchkine et Jean-Claude Penchenat », *op. cit.*, pp. 121-122.

avec une attitude rigoureuse, elle passe les leviers de commande aux acteurs en les encourageant à trouver leur propre solution. Dans le premier essai de la création collective du Soleil, la metteuse en scène partage de plus en plus les devoirs de la création artistique avec les acteurs, faisant preuve de créativité. Ce mode de travail coopératif est en effet basé sur les principes démocratiques, comme Mnouchkine l'explique :

> Le travail collectif n'est pas la censure collective. Quand on discute d'une idée, il faut éviter qu'elle soit combattue par trois ou quatre avant même d'être totalement exprimée. Cela, nous avons appris à ne pas le faire. On essaie les idées les plus folles de certains. On ne les écrase jamais dans l'œuf. Ensuite, il faut laisser avancer ceux qui avancent, c'est-à-dire laisser apparaître les éclaireurs, ceux que j'appelle les « locomotives ». Le travail collectif est tout sauf un travail égalitariste. Il y a ceux qui mènent, qui inventent, à tous points de vue, et ceux qui sont moins expérimentés, ou moins en forme, et qui suivent, mais qui sont aussi indispensables[228].

Pour mettre en forme *les Clowns*, le travail de mise en scène consiste non seulement en une élaboration des improvisations, mais également en une composition dramatique et en une conception d'un espace scénique, conforme au jeu clownesque. Á l'approche de la fin des répétitions, Mnouchkine joue un rôle d'arbitre en sélectionnant toutes les scènes, développées par les comédiens. Ce travail décisif lui paraît difficile et pénible après un accouchement laborieux, car il lui faut en supprimer certaines en vue de conserver la cohésion du spectacle. Dans la dernière étape du travail, la metteuse en scène doit extraire l'essence de la création collective en formant un tout cohérent, dont l'enjeu réside dans le jeu des acteurs. Sous le conseil de Mnouchkine, le scénographe installe une passerelle, prolongeant l'espace scénique, comme le « hanamichi » de la scène de Kabuki. Grâce à ce dispositif traversant la salle, les comédiens se rapprochent de la salle en nouant une relation triangulaire entre leur personnage, leur partenaire et le public. Pour la première fois, les acteurs du Soleil éprouvent une complicité profonde avec les spectateurs, car leur improvisation varie suivant la réaction du public. Bien que *les Clowns* s'approchent plutôt d'une accumulation de recherches individuelles que d'une création collective[229], la

---

[228] A. Mnouchkine, *L'Art du présent,* op, cit., p. 69.

[229] Selon Bablet, « toute l'entreprise est un *work in progress*, une recherche permanente [qui n'a rien d'un travail en vase clos] sur une voie choisie. Il est certain, et les gens du Soleil en sont parfaitement

metteuse en scène et les comédiens adoptent les nouveaux procédés artistiques en approfondissant leur propre fonction dans un travail en équipe[230]. Ces expériences permettent en effet au Soleil de poser les fondements de la création collective pour créer des œuvres, mettant en évidence des rapports entre l'art théâtral et la société française, comme l'analyse Raymonde Temkine :

> *Les Clowns* ont demandé à chacun un travail énorme sur soi, et que des comédiens se fassent musiciens, acrobates, s'adaptent par un entraînement méthodique au style bateleur qui n'a pas été jusqu'ici celui de la troupe. Ce spectacle de transition a doté les comédiens du Théâtre du Soleil d'un savoir-faire, d'un savoir-jouer approfondis et étendus qui leur permettront de mener à bien leurs grandes fresques historiques de *1789* et *1793*. L *'Âge d'or* avec son recours à la *commedia dell'arte* puise à la même inspiration « populaire » et tire parti des moyens d'expression corporelle acquis alors[231].

Vu son parcours artistique, le Théâtre du Soleil s'approche plutôt de la génération d'après-guerre, rétablissant de nouveaux ordres à travers son esprit pragmatique, que de ses contemporains, soulevant des contestations pour faire accélérer l'évolution sociale[232].

---

conscients, que *les Clowns* ne sont pas une véritable création collective, mais plutôt un « collage d'expression, de créations individuelles ». »

D. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur, op. cit*., p. 39.

[230] Mnouchkine explique elle-même l'évolution du rôle du metteur en scène dans la création collective : « De la démarche traditionnelle qui consiste pour un metteur en scène à choisir un texte écrit, pour des raisons psychologiques, au cheminement du metteur en scène, seul, comme ses acteurs, devant l'inconnu d'une création collective, il y a toute l'évolution d'un groupe et, à travers elle, la mutation de la notion même du rôle du metteur en scène : remettre peu à peu en question tout ce qui aurait pu être choisi pour des motivations personnelles, fait prévaloir la prise de conscience d'un groupe que seul le désir de faire du théâtre unissait à l'origine, et qui bout de sept ans d'existence pourrait à la limite envisager d'autres objectifs. »

A. Mnouchkine, « Le Rôle du metteur en scène » in *L'Avant-Scène Théâtre, n°526-527 :* 1789-1793, octobre 1973, p.1.

[231] R. Temkine, *Metteur en scène au présent – Victor Gracia, Gérard Gélas, Daniel Mesguich, Ariane Mnouchkine, Henri Ronse, Antoine Vitez.* Lausanne, L'Age d'Homme-la Cité, 1977. p. 114.

[232] « Nous sommes nés de là, de cet esprit d'après-guerre, de ces gens qui pensaient à la paix après la victoire. Qui croyaient qu'une fois sortis de l'enfer, nous allions devenir la société la plus fraternelle, la plus cultivée, la plus partageuse, la plus juste. [...] Ce sont ces pionniers qui nous ont donné naissance. Mais cet idéalisme-là a vite été traité comme une obscénité par les idéologues de tout poil.

Á la suite de la tempête de Mai 68, il essaie donc de se rapprocher de la classe populaire pour répondre aux questions sur l'art théâtral et la société. Durant les années 68-69, la troupe partage non seulement son enthousiasme théâtral avec un public ouvrier, mais appréhende également ses conditions de vie et ses opinions sur l'art du spectacle. L'approche des masses travailleuses lui permet non seulement de reconnaître l'importance de l'échange dans la création théâtrale, mais également de se réinterroger sur le « non public », proposé dans la réunion de Villeurbanne. Dans un article, publié en 1968, Mnouchkine exprime clairement sa méfiance envers cette notion, imposée par les gens, prétendant prendre le pouvoir sous prétexte de la formation des spectateurs prolétariens :

> Faire du théâtre populaire consiste à s'adresser au prolétariat […] ce qui frôle le paternalisme, et se révèle aussi dangereux que de s'obstiner à faire du bien aux gens malgré eux. Car ce prolétariat, dépossédé du théâtre, s'en passe fort bien, et ne le réclame pas et il a bien raison[233].

Pour la directrice du Soleil, l'art théâtral n'est ni instrument intellectuel, ni outil propagandiste, ni arme militante, ni langage ésotérique, mais l'accès au plaisir pur et réciproque[234]. Pour réaliser un véritable théâtre populaire, il faut éviter les principes didactiques et les expressions autoritaires, et renforcer les fonctions politiques et

---

Heureusement, nous n'avons jamais partagé ce préjugé dédaigneux. Ce qui ne nous a quand même pas empêchés de dire plein de bêtises à l'époque... »

A. Mnouchkine, *L'Art du présent, op. cit.,* p. 27.

[233] Pour éclaircir son point de vue, Mnouchkine souligne en plus dans le même article : « […] le public populaire n'existe pas. Le problème n'est pas de former ses goûts, mais de le faire exister, de le faire venir au théâtre, sans démagogie. »

A. Mnouchkine, « Une prise de conscience » in *Le Théâtre 1968.1*. Paris, C. Bourgeois, 1968. p. 122 et p. 123.

[234] « Sur le plan du répertoire je ne crois pas plus au théâtre didactique politique, qu'au théâtre hermétique... Un certain nombre de pièces possèdent peut-être une valeur de meeting politique, mais elles ne trouvent pas leur place au théâtre car le plaisir en est absent... Or, le plaisir est essentiel. Il est bien difficile de l'apporter à des gens dont le mode de vie a rétréci l'éventail des critères. »

Ibid., p.122.

pédagogiques à travers une forme perceptible et différenciée[235]. Bien que le Soleil tâtonne continuellement pour rechercher un langage scénique accessible à un grand public, il ne se résigne jamais, ni ne transige avec le système de production et d'exploitation[236], mais persévère à apporter une goutte d'eau pour irriguer la terre désertique du théâtre populaire français. Après avoir approfondi la forme clownesque, le Soleil prépare son nouveau spectacle en cherchant un thème, susceptible de révéler à la fois des décalages dans la société française post-soixante-huit et les intérêts des masses populaires, comme l'explique Mnouchkine :

> Á travers *les Clowns* nous avions cherché une forme claire, directe, lumineuse. Une fois accomplie cette étape, nous voulions ensuite trouver un contenu commun aux spectateurs et aux comédiens, à partir duquel nous chercherions une forme[237].

I.3. Orientation vers un théâtre populaire [1969-1972]

Au début des années soixante-dix, le Théâtre du Soleil passe plusieurs épreuves décisives en atteignant la maturité dans son évolution artistique. D'un côté, l'augmentation du déficit et le mercantilisme des théâtres privés le forcent à se détourner de la vie nomade en cherchant un lieu de travail fixe. D'un autre côté, la trilogie sur l'Histoire de France lui permet non seulement de révéler le lien étroit entre l'art théâtral et la société, mais également de perfectionner ses méthodes de travail collectif.

---

[235] « […] la forme employée doit être accessible, si l'on veut faire recevoir des sentiments, des choses très secrètes, très mystérieuses, qui peut-être resteront sous-jacentes, informulées, mais qui n'en existeront pas moins. »

Ibid., p.121.

[236] Mnouchkine forme un grand dessein en développant ses conceptions du théâtre populaire. Selon elle, « l'art en général, et le théâtre en particulier, comportent des éléments essentiellement gratuits, sont donc aberrants dans un système capitaliste ou même communiste, où la notion de profit et de production est encore primordiale. »

Ibid., p.123.

[237] A. Mnouchkine, « Entretien avec Ariane Mnouchkine » d'Émile Copfermann in *Travail théâtral*, numéro spécial, « Différent- le Théâtre du Soleil », févier 1976. Paris, La cité, p. 8.

Désormais, le Soleil possède enfin l'autonomie pour développer une communauté originale et pour se lancer dans l'expérimentation du langage scénique. Après avoir exploité la créativité des comédiens, quelle est donc sa prochaine étape pour compléter la création collective ? Quels sont les sujets de spectacles desquels l'équipe de création s'approche pour se conformer simultanément à son évolution artistique et aux intérêts du grand public ? Par quel moyen la compagnie indépendante se procure-t-elle un lieu de création distinct des institutions théâtrales ? Comment le Soleil surmonte-t-il les difficultés circonstancielles en ouvrant une nouvelle page du théâtre populaire en France ?

I.3.1. Quête d'un thème de spectacle, reflétant la société française d'après Mai 68

Au seuil des années soixante-dix, le Soleil continue de subir l'impact des événements de mai 68, même si la vague contestataire devient progressivement sous-jacente dans la société française. Lorsque l'effervescence populaire atteint son paroxysme, la compagnie tente déjà de s'approcher de la Commune de Paris en adaptant *l'Insurgé* de Jules Vallès après *le Songe d'une nuit d'été*. Pour une jeune troupe, confrontée à une crise de gestion, il est néanmoins impossible de réaliser ce grand dessein nécessitant non seulement un financement considérable, mais également une base idéologique solide. La formation historico-politique de la plupart des membres paraît insuffisante par rapport au développement complexe des courants extrémistes à la fin du XIX^{e} siècle. De crainte de reproduire un récit accablant sans en représenter les enjeux historiques, le Soleil renonce à ce défi insurmontable en se lançant dans les recherches des *Clowns* [238]. Après avoir tenté la première expérience de création collective,

[238] En dépit de l'abandon de ce projet, certains comédiens du Soleil montent, à l'occasion de la fête de Lutte ouvrière, une pièce sur la Commune de Paris le 1er mai 1971 devant le public de la Pentecôte. Poursuivant le jeu bateleur de 1789, ils utilisent des marionnettes pour figurer les autorités politiques de l'époque ; par exemple, Bismarck, le Général Trochu et Thiers. Pour représenter la création de la Commune, ils recourent d'ailleurs au style allégorique. Tout le spectacle est composé par l'improvisation des acteurs, sans la participation de Mnouchkine.

Voir « Actions hors théâtre », *ibid.*, pp. 71-72.

Mnouchkine hésite entre plusieurs directions pour son nouveau spectacle. Il est en effet difficile de choisir un sujet, exprimant à la fois l'évolution artistique de la troupe, les leçons apprises par toute l'équipe après le mouvement social et les attentes des spectateurs populaires. Face à la situation économique critique de la compagnie, la directrice médite de représenter *Baal* pour examiner la lutte d'un artiste anticonformiste et la fonction sociale de l'art[239]. Cependant ce projet est abandonné pour deux raisons : la représentation de la première pièce de Brecht aurait remis en cause la direction prise par la troupe dans son élaboration de création collective ; par ailleurs, la « révolution manquée » laisse derrière elle une atmosphère sociale dépressive[240]. Pour rechercher un thème susceptible de révéler la profondeur de la société sous le choc de Mai, le Soleil ne s'appuie plus sur ses propres expériences, mais sur la culture populaire, comme l'explique Mnouchkine : « Nous voulions réaliser un spectacle sur un sujet que tout le monde aurait le sentiment de connaître. La « ligne conductrice » a surgi de cette volonté. [241]» La troupe essaie ainsi d'adapter les contes populaires pour en extraire des préceptes, dévoilant les problèmes cruciaux de la société contemporaine. Á travers les improvisations sur *Peau d'Âne*, *Barbe-bleue*, *la Belle et la Bête* et *la Légende d'amour* de Nazim Hikmet, Mnouchkine aperçoit cependant des aspects fallacieux de ce projet, car

---

[239] Mnouchkine rappelle le projet de *Baal* après avoir montré *1789* : « […] cette œuvre correspondait […] par son thème, par la crise qu'elle signifie chez Brecht, à une crise de jeunesse, à quelque chose que nous vivions, à une certaine interrogation sur notre rôle, une certaine inquiétude, une certaine confusion, enfin tout ce qui s'est passé il y a deux ans…Au bout d'un moment, nous nous sommes rendu compte que montrer *Baal*, c'était sortir complètement de cette recherche que nous affirmions vouloir faire sur un théâtre de masse, accessible à tous. »

A. Mnouchkine, Antoine Casanova, Richard Demarcy et Jacques Poulet, « *1789* - au théâtre et dans l'histoire » *in La Nouvelle Critique*, n°45, Paris, Libraire nouvelle, juin 1971. p. 81.

[240] « Le désir de montrer cette pièce correspondait à une crise. Plusieurs membres de la troupe et moi-même éprouvions une certaine lassitude sous l'influence de l'énorme atmosphère suicidaire qui a suivi l'après mai 1968. Sortant de cette crise, je n'avais plus envie de parler des problèmes d'un « créateur **»** dans la société. Baal est un poète. Beaucoup de temps, beaucoup d'énergie dépensée pour quelque chose qui intéresse peu de gens, du moins dans l'optique où je concevais alors le spectacle. Baal est une belle pièce. Sans doute y-a-t-il un moyen de le montrer en luttant contre le personnage. C'était au-dessus de mes forces. *Baal* est très ambiguë. »

A. Mnouchkine, *Travail théâtral*, *op. cit*., p. 16.

[241] *Ibid*., p. 4.

ces fables anciennes perdent leur aura pédagogique en devenant simplement des produits culturels et esthétiques.

Après de longs tâtonnements, le Soleil se focalise enfin sur un sujet patrimonial, susceptible non seulement d'ouvrir une réflexion publique sur l'évolution sociopolitique, mais également de forger un style scénique selon les principes du travail collectif : la Révolution française[242]. Toutes les méthodes utilisées au cours de ses recherches thématiques contribuent en effet à la reconstitution de ce bouleversement capital dans l'Histoire moderne. L'approche de la Commune permet au Soleil de reconnaître l'importance de la documentation historique et de l'analyse politique dans une adaptation historique. La conception scénographique de *Baal* forme une ébauche des tréteaux nus de *1789* : Moscoso tente de faire éclater l'espace scénique à travers des passerelles latérales pour renforcer le simultanéisme d'actions dramatiques. Bablet présente la scénographie de *Baal*, conçue par Moscoso, en l'analysant :

> […] ce nouvel espace met en cause les structures théâtrales traditionnelles : des rapports nouveaux s'instaurent non pas entre salle et scène – concepts dépassés – mais entre public et action dramatique, zone réservées aux spectacles et aires de jeu. Une telle scénographie annonce celle de *1789*[243].

Grâce aux improvisations sur les contes populaires, les comédiens du Soleil distinguent de plus en plus le récit du jeu en approfondissant les techniques du conteur. Á la différence des recherches sur leur personnage clownesque, l'interprétation de récits légendaires force les acteurs à prendre du recul afin de dégager leur propre point de vue et de développer des commentaires. Il leur faut d'ailleurs travailler sur l'économie du langage et du geste pour que son message soit clairement transmis au public. Cet exercice de conter un récit poétique favorise profondément le jeu de bateleur dans *1789* et la composition du récit historique de *1793*.

---

[242] Selon Mnouchkine et Penchenat, « pour *1789*, le thème choisi, ce que nous voulions dire, nous soumettaient autant – sinon davantage. Le développement du thème comme la forme de la représentation ont été déterminés au cours du travail : chez nous, c'est toujours la pratique qui impose et précise l'idéologie. »

A. Mnouchkine et J.-C. Penchenat, « L'Aventure du Théâtre du Soleil », *op. cit.*, p. 123.

[243] D. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, *op. cit.*, p. 43.

I.3.2. Crises et nouveau départ pour le Théâtre du Soleil

L'utopie est simplement ce qui n'a pas été essayé.

Théodore Monod[244]

Avant le succès de *1789,* le destin du Soleil demeure précaire et fragile et il doit faire face à une série de catastrophes financières, comme le décrit Labrouche : « à la fin des années soixante, le Soleil est une troupe prometteuse, mais nullement « installée », qui peut tout aussi bien se développer, végéter ou purement et simplement disparaître.[245] » Entre octobre 1969 et janvier 1970, la compagnie ne trouve plus de lieu pour représenter *les Clowns*. Bien que la longue relâche permette à ses membres d'élaborer un thème pour la nouvelle production, elle entraîne non seulement un déficit de comptes, dû à la croissance du personnel[246], mais également la diminution des subventions. Au risque de se dissoudre, la troupe essaie quand même de se tirer de cette impasse en recourant au volontariat[247]. Mnouchkine sollicite d'ailleurs les autorités gouvernementales pour prêter attention aux situations défavorables des compagnies « sans statut »[248]. Au début de

[244] Cette phrase de T. Monod est reprise par Ariane Mnouchkine dans une rencontre avec le public au lycée Saint-Joseph à Avignon le 16 juillet 2011.

Voir T. Monod, *Révérence à la vie : conversation avec Jean-Philippe de Tonnac*, Paris, Grasset 1999.

[245] L. Labrouche, *Ariane Mnouchkine – un parcours théâtral – Le terrassier, l'enfant et le voyage, op. cit.,* p.17.

[246] Du fait du succès de *la Cuisine*, les membres du Soleil atteignent progressivement quarante-huit personnes avant l'éclatement du mouvement de mai. Après les séjours aux Salines d'Arc-et-Senans, la troupe décide de salarier mensuellement tous ses membres. La charge du personnel devient donc une dépense considérable pour la gestion financière de la compagnie. Face aux situations difficiles durant la saison 1968/69, le salaire de chaque membre, fixé à deux mille francs, descend jusqu'au neuf cents francs.

[247] L'Association des Amis du Théâtre du Soleil, créée au début des années soixante-dix, permet à la troupe non seulement de rester en contact direct avec ses spectateurs, mais également de consulter les professionnels financiers aux sujets de prêts et de souscriptions.

[248] Le Soleil refuse de s'intégrer à l'institution théâtrale en demeurant toujours une compagnie « hors commission », dont la subvention varie en fonction de ses productions. Pour stabiliser la gestion de la troupe, Mnouchkine s'adresse ouvertement au ministre de la Culture dans un entretien : « Si nous voulons subsister il faut que le ministère admette que nous sommes une troupe permanente et nous octroie une subvention annuelle. [...] Le théâtre, c'est ce que nous autres comédiens pouvons faire de mieux. Je suis convaincue de sa valeur non dans sa forme actuelle, car il n'a de place réelle que s'il

l'année 1970, le fiasco des *Clowns* à l'Élysée Montmartre contraint la troupe à reprendre *La Cuisine* au cirque Médrano pour assumer ses charges de gestion, notamment le loyer onéreux. Cependant, avant de signer un contrat avec le théâtre privé, la compagnie indépendante est obligée de négocier longtemps avec son patron arrogant et mercenaire sans obtenir un résultat concret. La volte-face du directeur de Médrano plonge la troupe dans une double crise économique. Pour trouver des échappatoires, il lui faut non seulement rechercher la disponibilité d'autres lieux de représentation**,** mais refaire tous les préparatifs du spectacle. Confronté aux problèmes matériels, le Soleil ne peut que démarrer les premières répétitions de *1789* dans des conditions insoutenables [249]. Considérant la précarité de la troupe nomade et le mercantilisme du théâtre privé, il se détermine à se sédentariser pour jouir d'une autonomie artistique.

Durant les années soixante, une série de plans urbanistiques, visant à moderniser la capitale, permettent au Soleil d'atténuer sa précarité en trouvant un asile provisoire. Entre 1968 et 1969, la troupe essaie de s'installer aux Pavillons Baltard des Halles sur la recommandation de certains membres du Conseil de Paris. Bien que ce projet soit avorté à cause de réticences de nombreux politiciens, la compagnie se met désormais en contact avec M[me] Jeanine Alexandre-Debray, la conseillère municipale, qui favorisera son installation au bois de Vincennes dix-huit mois plus tard.

La Cartoucherie de Vincennes, reconstruite en 1874 pour servir à la pyrotechnie militaire, marque en effet l'histoire sanglante de la France depuis la fin du XVIII[e] siècle[250]. Désaffecté à la suite de la Seconde Guerre mondiale, cet ancien arsenal devient

---

participe à la connaissance, que s'il devient un certain mode d'informations d'éclaircissements et surtout pas de culture. Ce qu'il faut rechercher y est la plus grande clarté possible et également un changement de coutumes et de modes. Il faudrait qu'une fois pour toutes, les metteurs en scène, les auteurs, les comédiens cessent de vouloir faire « leur chef-d'œuvre ». Il faudrait que la création échappe à un tel. Je crois que vis-à-vis de ce problème il faut prendre une attitude absolument violente et radicale. »

A. Mnouchkine, interview de J.-J. Olivier in *Combat*, 11 février 1970.

[249] Durant la phase d'entretien d'été du Palais des Sports de Paris, la compagnie négocie un loyer modeste avec son directeur en échange de la repeinte des sièges. Les comédiens supportent en effet un double travail et une odeur nauséabonde dans le développement de leur improvisation.

[250] « La fonction originelle de La Cartoucherie fut celle d'ateliers de la Pyrotechnie de l'Arsenal de Vincennes. Le débarquement de l'armée dans le bois de Vincennes date de 1791 : un polygone de tir est

tantôt un lieu d'interrogatoire des prisonniers contestataires du FLN, tantôt une tanière, fréquentée par des prostituées et des truands. Fin 1968, afin d'instaurer le parc Floral, le maire de Paris confie la mission de reconvertir ce site déserté à l'Association pour le Rayonnement de l'Horticulture Française, dont M^me^ Alexandre-Debray est nommée présidente. Grâce à Christian Dupavillon, Mnouchkine est informée de la disponibilité temporaire des ateliers pyrotechniques, conservés en vue de rétablir un stade nautique[251]. Après sa première visite, la directrice du Soleil est immédiatement saisie par le grand volume de cet espace ouvert, bien que les bâtiments délabrés nécessitent une restauration

---

créé à l'emplacement de l'ancienne allée royale, dans le prolongement de l'esplanade. Louis-Philippe, roi des Français entre 1830 et 1848, fait construire une caserne à l'est du château : le Fort-Neuf [1841], des champs de manœuvres, les Redoutes de Gravelle et la Faisanderie [1845-1848]. Napoléon III, empereur de 1852 à 1870, veut redonner le bois aux Parisiens. Un collaborateur d'Haussmann, Alphand, se charge de cette restauration. C'est alors que sont entreprises les adductions d'eau et que sont creusés les lacs. Pendant la guerre de 1870, tous les arbres du plateau de Gravelle sont abattus pour faciliter la défense de Paris. L'armée en tire profit et s'étend davantage. Sous la troisième République, Alphand, directeur des Jardins de Paris, projette une ville militaire. On agrandit les champs de manœuvres et les champs de tir, on installe des ateliers de pyrotechnie, des cartoucheries, des dépôts d'artillerie, un quartier de cavalerie, une voie de chemin de fer, sans parler des établissements du camp de Saint-Maur. Les Parisiens s'inquiètent de ce qu'ils appellent « Canonville » et en empêchent l'achèvement.

La Cartoucherie fut construite en 1874, sur un terrain de vingt-deux hectares, pour remplacer l'atelier des poudres de Saint-Mandé détruit par une explosion en 1871. Elle faisait partie du champ de manœuvre de l'Infanterie. En 1919, la Ville de Paris réussit à contenir les ambitions militaires : le Vieux Fort et la zone militaire du bois sont déclassés et annexés à la Ville de Paris. Mais cette loi votée en 1919 ne rentra en vigueur par décret d'application que le 19 avril 1929. Á la même date, des décrets rattachaient administrativement le bois de Vincennes à la Ville de Paris et plus précisément au XIIe arrondissement.

La Cartoucherie fut encore occupée par l'armée durant la Deuxième Guerre mondiale. Après celle-ci, la restauration de Vincennes fut confiée à un inspecteur général des Monuments historiques.»

Josette Féral, *Trajectoires du Soleil – autour d'Ariane Mnouchkine*. Paris, édition théâtrales, 1998. pp. 265-266.

[251] Après avoir fait un recensement des lieux industriels désaffectés, susceptibles d'être transformés en lieux de représentations, Christian Dupavillon, étudiant en architecture et aussi collaborateur de Jack Lang au Festival de Nancy, aperçoit les potentiels d'exploitation de la Cartoucherie de Vincennes. Á cette date, il y a seulement la Compagnie Renaud-Barrault, entreposant depuis 1969 des décors dans les deux hangars, par un accord tacite avec M^me^ Alexandre-Debray. Bien que l'ARHF obtienne une concession de tout l'ancien site militaire du bois de Vincennes depuis mars 1970, la Cartoucherie est exclue afin d'y construire une piscine olympique. En effet, la présidente de l'ARHF, M^me^ Alexandre-Debray, n'a juridiquement pas le droit de décider de la disponibilité des bâtiments militaires. Cependant, considérant l'expérience de la reconversion des Halles, elle défend résolument le développement culturel pour empêcher la commercialisation urbaniste.

à grande échelle. Elle demande donc à la présidente de l'ARHF d'autoriser la troupe à y travailler pour préparer son prochain spectacle. Bien que la conseillère ne dispose pas vraiment du pouvoir de décider de l'investissement de ces entrepôts à l'abandon, elle signe une lettre de confiance, permettant à la troupe d'y répéter temporairement. En août 1970, le Soleil intègre les trois hangars de la Cartoucherie, dont l'un est aménagé en salle de répétitions, l'autre occupé par l'équipe technique et le troisième partagé en un atelier de couture et un bureau administratif. Très vite, cette caserne d'artillerie désuète va devenir un abri artistique, où s'ancreront successivement quatre autres troupes indépendantes : le Théâtre de la Tempête en 1971, l'Atelier du Chaudron et l'Atelier de l'Epée de Bois en 1972, enfin le Théâtre l'Aquarium en 1973. En effet, la reconversion du site monumental en lieu culturel souligne non seulement les significations historiques, mais renforce également la relation entre l'art théâtral et la cité, comme l'analyse Georges Banu :

> Le théâtre, sans abandonner ses traditions, peut donc faire appel à de tels espaces, disséminés ici et là, dont le pouvoir se désintéresse et qui échappent au fantasme de la réduction au modèle italien. Ainsi, de nouveau, il migre à l'intérieur de la ville. Les anciens endroits d'un travail jadis ne détournent pas le spectacle vers un ailleurs valorisant, […] mais, tout en lui laissant sa vérité d'autrefois, le dirigent vers l'inscription dans une histoire, à laquelle, désormais, il ne doit plus se dérober. Théâtraliser les vieux espaces du travail, de l'exploitation – voilà une voie vers l'intimité du public avec le passé, sans risque narcotique, ni menace de dépaysement. Le présent ne s'efface pas et le passé échappe à toute autorité étrangère[252].

Lors de l'emménagement du Soleil au bois de Vincennes, la Cartoucherie est simplement envisagée comme un lieu de répétition, car la vétusté des bâtiments et de l'équipement ne permettent pas l'accueil du public. Cependant les circonstances défavorables forcent la troupe non seulement à exploiter le potentiel de cet ancien entrepôt militaire, mais également à se différencier de l'institution théâtrale. Après avoir remporté un succès remarquable à Milan grâce à *1789*, la compagnie se confronte à un problème lancinant : aucun théâtre français n'invite ce spectacle triomphal à cause de son

[252] Georges Banu, « Le théâtre et les anciens lieux de travail » in *Travail théâtral*, n°27, avril-juin 1977. p. 60.

exigence scénographique[253]. Certes, il faut un espace plus ample et plus ouvert que celui d'un théâtre conventionnel pour disposer cinq estrades reliées par des passerelles, en plus des gradins du public. Bien que l'équipe technique conçoive le dispositif scénique en fonction des dimensions d'un terrain de basket[254], la plupart des directeurs préfèrent s'enfermer dans leur institution théâtrale plutôt qu'introduire l'activité culturelle au centre de la cité[255]. Déçu par les réticences des hommes de théâtre, le Soleil décide donc

[253] Au cours des répétitions, le Soleil est invité pour représenter sa nouvelle production à Sartrouville et au Havre. Certains programmateurs entrent d'ailleurs en contact avec la compagnie en préparant la tournée à Besançon et à Caen. Cependant Paolo Grassi, franchit tous les obstacles en invitant la troupe à participer aux manifestations de « Milano Aperto », sorte de festival permanent organisé par le Piccolo Teatro. Le 11 novembre 1970, *1789* est créé dans le Pallalido, le palais des Sports de Milan, contenant plus de deux mille places. Ses cinq représentations à Milan conquièrent non seulement le public italien, mais reçoivent également des éloges des critiques français. Dans un reportage du *Figaro*, Muret écrit : « La France pratique une politique culturelle folle en laissant s'échapper les meilleurs talents, déclarait ces jours derniers Paolo Grassi. Le directeur du Piccolo Teatro de Milan sait de quoi il parle, lui qui semble avoir pris la tâche de suppléer dans le rôle de mécène notre ministre des Affaires culturelles défaillant. »

A.- M. Muret, *Le Figaro Littéraire*, 29 novembre 1970.

[254] « Nous ne pouvons nous installer dans un théâtre. Nous l'avions prévu et réclamons un gymnase. Cette donnée simple s'oppose à ce que nous parvenions à jouer en France. Matériellement, pas de problème insoluble. Les dimensions n'ont pas été posées abstraitement, nous avons établi nos côtes d'après celles du plus petit gymnase concevable, un terrain de basket, 26 mètres sur 14, des proportions harmonieuses. En la circonstance, des hommes de théâtre ouverts aux formes nouvelles de représentation répondent négativement au seul énoncé de notre exigence. Or, le seul espace qui ne fasse pas défaut dans une ville, quelle qu'elle soit, est un terrain de basket ! Le spectacle n'est pas onéreux, nous possédons notre équipement électrique. Il n'empêche ! »

A. Mnouchkine, « Entretiens avec Ariane Mnouchkine » d'E. Copfermann, *op. cit.*, p. 13.

Bien que la directrice du Soleil accuse certains hommes de théâtre de lâcheté, elle néglige peut-être une occupation permanente de ces lieux publics. Selon Bernard Faivre, « Le hic, c'est que les gymnases sont des lieux très utilisés, même s'ils le sont de manière discontinue et que, dans la journée notamment, les scolaires occupent ces équipements à haute dose. Or il était impossible de songer à monter et démonter journellement l'implantation scénographique [sans parler des éclairages !] »

B. Faivre, « *1789* et la Cartoucherie de Vincennes [décembre 1970] » in *Les Voies de la création théâtrale*, n°15, « le théâtre dans la ville », Paris, CNRS, 1989, p.194.

[255] Dans un article, publié à la fin de l'année 1970, le Soleil annonce ses résistances contre le système d'exploitation du théâtre français : « Les gens de théâtre même, qui n'arrêtent pas de vitupérer leur « théâtre-prison », se crispent. Réclamer pour le théâtre un lieu non prévu à cet usage, c'est bouleverser le tracé convenu de la ville, c'est aussi ne pas entrer dans un cadre précis, d'où méfiance. Cette réflexion qui nous a conduits à sortir du théâtre comme institution architecturale, pour aller au plus près d'un public virtuel, qui subit des contraintes socioculturelles considérables [durée du temps de travail,

de transformer les trois nefs de la Cartoucherie en lieu de représentation afin de partager rapidement avec ses compatriotes l'adaptation théâtrale du patrimoine commun: *1789 - la Révolution s'arrête à la perfection du bonheur*.

Au départ, le projet d'aménagement ne vise pas à créer un lieu unique, conforme à l'esthétique scénique de *1789*, mais à améliorer les conditions matérielles nécessaires pour montrer un spectacle. En s'appuyant sur la participation de C. Dupavillon et sur le financement du père de Mnouchkine, tous les membres de la compagnie achèvent les travaux de ce bâtiment de 3 300 m^2 en sept semaines[256]. Le 26 décembre 1970, la Cartoucherie ouvre pour la première fois ses portes afin d'accueillir le public. En dépit de l'excentricité géographique, de l'atmosphère lugubre du bois des Vincennes, de la froideur de la salle et de l'incommodité des gradins[257], *1789* attire un grand nombre des spectateurs qui découvrent le nouveau visage de ce site déserté jusqu'au 14 juillet 1971. Cet événement théâtral favorise l'installation de la troupe à la Cartoucherie en l'encourageant à explorer continuellement de nouveaux rapports entre salle et scène, entre espace scénique et structure architecturale, et entre théâtre et cité. Suivant les

---

de fatigue, manque scolaire…] nous a amenés parallèlement à considérer les conceptions urbanistiques qui président à l'édification des villes nouvelles. » in *L'architecture d'aujourd'hui*, n°152, « les lieux du spectacle », oct.-nov. 1970, p. 43.

[256] Voir le documentaire, *Théâtre et Histoire*, enregistrant l'aménagement de la Cartoucherie, entamé par tous les membres du Soleil. PRD, Paris, ORTF, 1971.

[257] Depuis la création de *1789* en France, la plupart des critiques blâment violemment le trajet difficile pour les spectateurs parisiens, tentant d'aller à la Cartoucherie. Citons deux reportages comme exemples : celui de Kanters et celui de Poirot-Delpech.

« La gageure d'Ariane Mnouchkine est cette fois d'un orgueil presque insensé. Faire venir les spectateurs dans un endroit perdu, au fond des bois, au-delà du château de Vincennes, dans le vaste hall d'une cartoucherie désaffectée, les asseoir sur des bancs rudimentaires ou leur laisser la liberté de se promener à grand bruit autour des tréteaux, à travers une salle glaciale dont l'air a été à peine dégourdi par des souffleries asphyxiantes […] n'est-ce pas beaucoup demander ? Plus tard, peut-être, les vieux grognards du théâtre, les orteils gelés comme à la Berezina, diront avec fierté : j'étais à la Cartoucherie de Mnouchkine ! » [Robert Kanters in *L'Express*, 4 janvier 1971.]

« Il fallait un tel « événement » pour faire prendre au public le chemin d'un endroit aussi ingrat, aussi hostile que la « cartoucherie » de Vincennes. Derrière leur rideau d'arbres et de miradors, à la lueur des rares réverbères, ces dédales de places boueuses et d'entrepôts en ruine ne sont pas loin d'évoquer les camps de la mort. Au cadre de Nuit et brouillard s'ajoutait, jusqu'à ces derniers jours, un froid de guerre. » [Bertrand Poirot-Delpech in *Le Monde*, 14 janvier 1971.]

différentes formes de spectacles, l'équipe technique exploite l'espace vide et vaste des hangars en le rendant de plus en plus protéiforme et malléable. Grâce à la disponibilité de l'espace, le Soleil tente de résoudre des problèmes scéniques à travers une solution architecturale, comme le réclame Jacques Copeau :

> Si une volonté nouvelle n'ébranle pas l'édifice même du théâtre, si, par exemple, un rapport nouveau ne s'établit pas entre le spectateur et l'acteur, on ne peut pas dire que l'esprit dramatique soit en vue de transformer l'instrument théâtral, […] nous avons simplement besoin : d'un édifice nouveau, soit que son architecture composite exprime les besoins composites de notre éclectisme moderne depuis l'antiquité grecque jusqu'à nos jours, soit qu'une pensée plus résolue et plus originale nous ramène à nos origines mêmes, en ne nous offrant qu'une plate-forme nue pour y produire un spectacle sans prestige […] [258].

Située à la périphérie de Paris, la Cartoucherie force les spectateurs à faire un minimum d'efforts pour participer à l'aventure théâtrale. Traversant la frontière entre la ville moderne et l'environnement forestier, ils doivent se débarrasser de leur fardeau quotidien afin d'entrer dans la fiction scénique. Ce positionnement péri-urbain permet également au Soleil de prendre du recul par rapport aux pouvoirs concentriques en se focalisant sur son évolution artistique. Á la différence des institutions théâtrales, fonctionnant avec une organisation lourde et une planification préétablie, le Soleil dispose d'une autonomie pour cultiver une communauté collective, partagée entre artistes et public[259]. Selon Cramesnil,

---

[258] Extrait du « De Telegraaf », article écrit par Copeau au sujet de l'exposition d'Amsterdam en février 1922. in « La scène » in *Appels*, *op. cit.*, p.221.

[259] Dans une interview, réalisée à la fin de l'année 2000, Mnouchkine critique non seulement le système administratif des institutions théâtrales, mais explique également son rôle de gardien, responsable de défendre cet asile artistique, toujours ouvert à son public : « Dans une institution, programmer, c'est s'intéresser à des produits déjà empaquetés d'avance. C'est de la folie pour des jeunes compagnies. […] L'institution fonctionne de manière anti-artistique, elle ne peut pas laisser la place à ce qui est hasardeux, ce qui vient de naître. Or si on n'accueille pas celui qui vient de faire, il peut mourir […] le théâtre est une maison. Un lieu est une nécessité. […] c'est « chez nous » que le public s'y sent bien. C'est nous qui leur disons, vous êtes chez vous. Nous qui ouvrons la porte, mettons les fleurs dans les vastes, faisons à manger, faisons un théâtre… Pour cela, il faut que j'aie les clés, que je sois responsable de ce « chez vous ». Que je puisse y travailler jusqu'à quatre heures du matin. Que je puisse y dormir.

> […] dans la France des années soixante-dix le choix de la Cartoucherie est donc violent, car le théâtre quitte tout à la fois la bonbonnière dorée dont la monarchie l'avait dotée et les maisons de la culture que la V^e^ République lui avait construites. Á la manière d'une bande de fugitifs, les troupes de la Cartoucherie s'échappent donc des lieux du pouvoir pour entreprendre le théâtre auquel elles croient[260].

Depuis la reconversion du site, cet asile artistique affirme progressivement des positions artistiques et politiques distinctes de celles de l'institution théâtrale, bien que son destin demeure précaire face aux risques d'expulsion et aux tracasseries administratives[261]. Á travers la lutte contre l'autorité municipale, les cinq compagnies installées à la Cartoucherie appellent l'attention du public sur l'indépendance artistique en renforçant leur force de cohésion. Grâce à leur action politique, elles manifestent leur non-conformisme et entretiennent donc l'esprit contestataire de la génération des années soixante. Certes, vu leur mode autogestionnaire et leur ouverture aux activités d'extrême-gauche[262], il est impossible de considérer simplement la Cartoucherie comme un lieu culturel. Plusieurs spectacles, montrés dans cette ancienne zone militaire, reflètent les problèmes cruciaux des actualités françaises en attirant un grand nombre de spectateurs favorables au même courant idéologique[263]. Durant les années soixante-dix, le développement de la Cartoucherie d'une part témoigne d'une nostalgie soixante-huitarde

---

On ne connaît son théâtre que quand on y a dormi. Écouter le théâtre la nuit, c'est ce que ces lieux cherchent… »

Entretien avec A. Mnouchkine, « Déjà, il y a trente ans le Soleil investissait la Cartoucherie » in *Lieux possibles*, Paris et Caen, Thécif & la Scène, mars 2001, pp. 6-7.

[260] Joël Cramensnil, *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2004, p. 348.

[261] Depuis la fin de l'année 1973, où le Conseil de Paris annonce le projet de construction d'un parc zoologique marin à l'emplacement de la Cartoucherie, les cinq théâtres rencontrent sans cesse des problèmes pour négocier le contrat formel avec les autorités municipales. Bien que l'ensemble théâtral de la Cartoucherie ait continuellement sollicité les hommes politiques pour clarifier durablement la contractualisation de jouissance de leur espace, il ne leur a été donné une réponse favorable qu'en 1985, où les concessions des bâtiments sont enfin accordées selon la convention, signée entre la direction des Finances de la Ville de Paris et les cinq compagnies.

[262] De 1971 à 1975, plusieurs organisations d'extrême-gauche demandent aux troupes de leur prêter les locaux pour organiser des débats politiques, consacrés à la dissidence soviétique, au Chili, au Viêtnam, au féminisme, à l'anti-censure, au soutien de grèves ouvrières, etc.

[263] Citons particulièrement la trilogie de l'Histoire de France, montrée par le Soleil entre 1970 et 1975 [*1789*, *1793* et *l'Âge d'or*], et *La Jeune Lune tient la vieille Lune toute une nuit dans ses bras* du Théâtre de l'Aquarium en 1976.

et d'autre part fait évoluer le sens du théâtre populaire, fondé sur la relation entre l'art et les citoyens.

I.4. Le Théâtre du Soleil appartient-il aux « enfants de Mai 68 » ?

Dans l'interview avec E. Copfermann, Mnouchkine explique le choix d'un abri artistique au lieu d'un édifice théâtral en insistant sur la collectivité, le travail artisanal et l'apprentissage permanent, exigés par la vie d'une troupe :

> On nous dit : Vous vous réfugiez dans une mini-société que vous essayez de rendre idéale. Pourquoi pas ? Si nous parvenions à développer une entreprise « Théâtre du Soleil », dans laquelle chacun de ses membres trouverait de quoi se nourrir ; que tous nous gèrerions ; dont nous pourrions infléchir le cours ; où la formation technique serait continuelle ; où il n'existerait pas, côte à côte, un ingénieur et un ouvrier ; où chacun passerait en stage dans toutes les disciplines que comporterait l'entreprise, si nous parvenions à cela, serait-ce du phalanstérisme, ou, plus banalement, une troupe vivante ? [264]

En effet, depuis sa fondation, le Théâtre du Soleil s'en tient au mode autogestionnaire et à la collégialité sans fléchir devant les difficultés circonstancielles. Son pragmatisme et son opiniâtreté lui permettent de forger une communauté artistique distincte d'une part des troupes indépendantes et d'autre part des institutions théâtrales. Vu le recul pris par la troupe au paroxysme des mouvements sociaux et leur combat persistant dans le domaine artistique, les membres du Soleil ressemblent plutôt aux « enfants de Mai 68 », décrit pas Deleuze et Guattari :

> Les enfants de Mai 68, on les trouve un peu partout, ils ne le savent pas eux-mêmes, et chaque pays en produit à sa manière. Leur situation n'est pas brillante. Ce ne sont pas de jeunes cadres. Ils sont bizarrement indifférents, et pourtant très au courant. Ils ont cessé d'être exigeants, ou narcissiques, mais savent bien que rien ne répond actuellement à leur subjectivité, à leur capacité d'énergie. Ils savent même que toutes

[264] A. Mnouchkine, « Entretien avec Ariane Mnouchkine » d'Émile Copfermann, *op. cit.*, p. 14.

> les réformes actuelles vont plutôt contre eux. Ils sont décidés à mener leur propre affaire, autant qu'ils peuvent. Ils maintiennent une ouverture, un possible[265].

Dès son installation à la Cartoucherie, le Soleil affirme enfin son autonomie totale en nouant une relation profonde avec le public. Grâce à cet espace vide, portant une mémoire complexe de la société française moderne, il lance plusieurs expérimentations scéniques, renversant la perspective du théâtre contemporain, mais élabore aussi un service public, reposant à la fois sur la formation de la citoyenneté et sur la réflexion socio-historique. Ses deux spectacles, adaptés de la Révolution française, témoignent en effet des différentes problématiques de la société post-soixante-huit en approfondissant des questions dialectiques sur l'esprit révolutionnaire contemporain. Certes, cette approche de l'actualité sociopolitique laisse ses contemporains assimiler le Soleil à une troupe, qui incarne l'esprit soixante-huitard en promouvant la lutte sociale d'une manière artistique. Cependant ce n'est qu'une présomption, basée sur les conjonctures sociales de l'après mai. Vu son aventure, démarrée depuis 1959, le Soleil n'est jamais un théâtre militant, visant à soulever un mouvement social, mais il se représente comme une cristallisation de rêves pour les combattants ayant encore la conviction de l'amélioration de la vie sociale. Sans s'enfermer dans une prison idéologique, il adopte constamment une attitude pondérée et des méthodes pratiques pour continuer ses luttes artistiques, comme l'expliquent Mnouchkine et Penchenat :

> Nous savons que nous participons à un système contre lequel nous luttons. L'essentiel est de connaître précisément notre marge de liberté, de la maintenir, de la développer autant que possible. Le Théâtre du Soleil n'est pas subversif par ses spectacles, mais par son existence même. [...] Depuis sept ans, nous sommes une troupe permanente s'exprimant à travers ses spectacles et trouvant des publics à qui s'adresser. Nous sommes parvenus jusqu'à présent à éviter les pièges du succès, en remettant en question l'ensemble de notre travail, échecs et réussites. Le danger est un élément moteur indispensable à la vie d'un groupe comme à celle d'un individu. Puisque dans notre travail nous exprimons une position « de gauche », nous ne pouvons pas, hors du travail, mener une vie « de droite », c'est-à-dire nous adapter

[265] G. Deleuze et F. Guattari, « Mai 68 n'a pas eu lieu », *Les Nouvelles littéraires*, 3-9 mai 1984, pp.75-76 ; repris in G. Deleuze, *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par D. Lapoujade, pp. 216-217.

à la société telle qu'elle est. Nous la combattons avec les moyens dont disposons : le théâtre.[266]

[266] A. Mnouchkine et J.-C. Penchenat, « L'Aventure du Théâtre du Soleil », *op. cit.*, p.127.

CHAPITRE II

Conformité et Différence des approches de la Révolution - Analyse des créations de *1789* et *1793*

> Si la pratique du théâtre peut aujourd'hui […] avoir un sens, c'est à travers la générosité que peuvent apporter des hommes de théâtre à le mettre au service du combat révolutionnaire. L'importance n'est pas d'être fidèle à telle rhétorique fondée sur l'enseignement d'Artaud ou de Brecht mais de retrouver, pour nourrir en nous le feu, ce qui fait en définitive leur commune volonté, qui est volonté de révolution, plus strictement politique chez l'un plus précisément inspirée de la révolte de Rimbaud chez l'autre.
>
> Gilles Sandier[267]

Au début des années soixante-dix, le Théâtre du Soleil crée un cycle sur l'Histoire de France, témoignant simultanément de la maturité de sa conscience politique et de son épanouissement dans la création collective. Á travers le style du théâtre de foire, *1789,* évoquant des grands événements de la veille de la convocation des États généraux [24

[267] Gilles Sandier, « Styles scéniques de ce temps », *Théâtre et combat*, Paris, Stock, 1970, p. 357.

janvier 1789] jusqu'à la fusillade du Champ-de-Mars [17 juillet 1791], montre d'une part la victoire du peuple et d'autre part l'arrivée au pouvoir de la bourgeoisie. *1793* peint un tableau réaliste de la vie sectionnaire au cours de la chute de la monarchie [entre juillet et août 1792] à l'aube de la Terreur [septembre 1793]. Á la différence de la plupart des adaptations du patrimoine républicain, reposant sur le conflit entre personnalités historiques ou sur la promotion du patriotisme, les deux spectacles démystifient l'épisode de la Révolution française à travers le point de vue du peuple. Le Soleil tente en effet de dévoiler la vraie force dynamique révolutionnaire, dissimulée dans de nombreux récits chronologiques, en s'appuyant sur ses propres expériences durant mai - juin 1968. Son diptyque sur le mouvement révolutionnaire fait donc converger les symptômes de la Révolution française et les caractéristiques de Mai 68 : la lutte contre l'oppression des autorités, la spontanéité des masses, les revendications d'égalité des droits, la solidarité profonde des combattants et leur tentative d'élaborer la démocratie directe, etc. Les deux spectacles révèlent en outre les différents traits phénoménaux des deux phases révolutionnaires : l'unanimité et la festivité lors de l'éclatement de l'insurrection et les déboires des combattants au fur et à mesure de la récupération du pouvoir politique par des représentants de l'autorité. Correspondant à la dépression sociale, développée au début des « années de poudre[268] » et à la braise, attisée continuellement par des hommes d'extrême-gauche, ces deux adaptations ne s'approchent pas simplement d'une reconstitution historique, mais plutôt d'une méditation sur les rapports entre l'ébranlement politique de la fin du XVIII^{e} siècle et l'avortement des mouvements sociaux des années soixante.

Évoquant le choc au lendemain de Mai 68, Mnouchkine synthétise le débat sur la fonction politique du théâtre au sein de la troupe durant les séjours aux Salines d'Arc-et-Senans :

> Pouvait-on espérer qu'elle [notre activité théâtrale] puisse avoir un rôle politique ? Devait-on l'espérer ? Lé réponse fut oui, bien sûr, mais en se gardant de se laisser manipuler par les événements, les langues de bois, les opinions de bois, ni mener

[268] Citons le titre du deuxième volume de *Génération*, écrit par Hervé Hamon et Patrick Rotman sur l'évolution de jeunes contestataires de 68 durant les années soixante-dix.

Voir H. Hamon et P. Rotman, *Générations t. II : Les Années de poudre*, Paris, Seuil, 1988.

> par aucun parti, même ami. Là-bas est née enfin peu à peu en chacun de nous la conviction que le « grand théâtre » est toujours historique, qu'il doit nous rappeler que nous nageons dans le fleuve qui s'appelle l'Histoire, et que nous sommes, tout à la fois, les particules de ce fleuve, sa brigade fluviale, ses constructeurs de digues.[269]

En effet, au lieu de retracer un souvenir récent et incandescent, le Soleil choisit plutôt de revisiter l'origine du mouvement révolutionnaire afin que le public puisse ouvrir sa propre réflexion sur le contexte sociopolitique au tournant de l'Histoire. Grâce à l'angle de vue, basé sur la conscience populaire, *1789* et *1793* permettent aux spectateurs non seulement de reconnaître leur rôle décisif dans l'évolution historique, mais également d'approfondir les questions posées par la société d'après 68 : la Révolution française atteint-elle ses objectifs d'assurer la liberté, l'égalité et la fraternité de la classe populaire ? Quels sont les acquis démocratiques réalisés par les précurseurs révolutionnaires de la fin du XVIIIe siècle ? Quelles sont les valeurs historiques apportées par chaque élan populaire ? Comment poursuivons-nous l'esprit révolutionnaire pour lutter contre la sclérose du système social ? Faut-il continuer notre révolution, mais comment ?

Dans une interview télévisée, Mnouchkine révèle un des enjeux essentiels de la création collective : « […on] essaye le plus possible [pour] que le spectacle ne s'arrête jamais, ne finisse pas. Tant qu'il n'est pas fini, il est encore susceptible de s'améliorer. Dès qu'il se termine, il va commencer à décliner.[270] » Les membres du Soleil ne cessent de retoucher la structure dramaturgique ou certaines scènes après chaque représentation afin de faire se rapprocher les spectateurs contemporains de leur adaptation historique. S'opposant à l'industrie théâtrale qui considère l'œuvre artistique comme un produit final, ils s'en tiennent aux principes du « work in progress », invitant ainsi le public à contribuer à l'amélioration de leur travail. La création collective repose donc sur une évolution permanente. Bien que plusieurs versions du texte dramatique montrent les structures principales de *1789* et *1793*[271], les improvisations des acteurs sont flexibles

---

[269] A. Mnouchkine, *L'Art du présent*, *op. cit*., 2005, pp. 34-35.

[270] Interview télévisée avec A. Mnouchkine dans *Théâtre /Théâtres*, 4, « Les journées du jeune théâtre », réalisé par Jean-Michel Boussaguet, Paris, ORTF, 11 juin 1972, 14' 19''.

[271] Durant les années soixante-dix, plusieurs versions du texte dramatique de *1789* et de *1793* sont publiées grâce à Sophie Lemasso, qui a pris toutes les improvisations en note durant les répétitions : *Texte-*

dans toutes les représentations en fonction de la réaction de la salle. Une comparaison entre la pièce *1789* et sa version filmée témoigne en fait des nuances dans certaines scènes après trois ans de représentations. D'ailleurs, les divers angles visuels, proposés par les dispositifs scénographiques et les différentes manières de participer au spectacle influencent considérablement la réception et la perception des spectateurs. Il est en effet difficile de reconstituer l'intégralité et la vivacité scénique de *1789* et *1793*.

Avant de de commencer l'analyse des deux adaptations de la Révolution française, il me faut préciser les corpus, utilisés dans les textes suivants : *1789 – la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* et *1793 – la cité révolutionnaire est de ce monde*, publié par le Soleil en 1989 et le film de *1789*, réalisé par Mnouchkine durant ses treize dernières représentations en 1973. Il existe peu de documents audiovisuels sur ces deux spectacles, particulièrement pour *1793*[272]. Afin de m'approcher de leur représentation scénique à quarante ans d'intervalle, je ne peux que me référer aux articles de presse, aux documents photographiques et aux critiques de l'époque. Mes recherches tentent d'approfondir non seulement les questions, posées par le Soleil sur l'origine du mouvement révolutionnaire, mais également les esthétiques scéniques qui ouvraient alors un nouveau paysage dans le théâtre français contemporain.

---

programme de 1789 et celui de *1793*, publiés en 1972 dans le cadre du Théâtre ouvert chez Stock et *l'Avant-Scène* n°526/527, publié le 15 octobre 1973.

Cependant il existe rarement des documents audiovisuels, enregistrant l'intégralité de ces deux spectacles. Concernant *1793*, il reste seulement certaines images télévisées. Voir la bibliographie de la deuxième partie.

[272] Le Soleil ne conserve aucune trace filmée de *1793*. Mnouchkine le confirme dans son entretien avec Fabienne Pascaud [in *L'art du présent, op. cit.* p. 130]. Cependant l'Inathèque de France conserve certaines images télévisées de *1789* et de *1793*. Voir la bibliographie de la deuxième partie.

II.1. Démystification de l'Histoire de la Révolution française

Afin d'élaborer chaque partie de son épopée révolutionnaire, le Soleil s'investit dans la création collective, englobant principalement trois étapes de travail durant environ six mois[273] : documentation historique, développement d'improvisations et montage scénique. Dans les deux premiers mois, le travail commun est déclenché par une recherche sur l'histoire de la Révolution française, favorisant un échange d'idées politiques au sein de la troupe. S'inspirant de documents historiographiques, iconographiques et cinématographiques, les comédiens reconstituent non seulement la fresque du mouvement révolutionnaire, mais pénètrent également dans la vie quotidienne sectionnaire. Pendant quatre mois de répétition, ils inventent à la fois leur personnage et les situations scéniques, tandis que l'équipe technique s'attache à leur improvisation en développant la scénographie, l'éclairage et les costumes. La collaboration étroite entre équipes renforce en effet la cohésion de la compagnie et détermine ainsi les méthodes de création collective pour les prochaines productions. Dans les parties suivantes, je vais présenter les diverses approches du mouvement révolutionnaire, menées par le Soleil pour composer *1789* et *1793*.

II.1.1. Documentation historique

Á l'ébauche du projet, la plupart des membres du Théâtre du Soleil sont toujours influencés par des manuels d'Histoire d'école primaire, véhiculant des images stéréotypées de l'Histoire de la dernière décennie du XVIII^{e} siècle. La Révolution française ressemble à un mythe historique et sanglant, constitué de nombreuses anecdotes sur la misère populaire et les luttes de titans, menées par certains héros révolutionnaires[274]. Afin de dévoiler cette mystification, la troupe se focalise sur une

[273] Le Soleil se consacre à la création collective de *1789* de mai à novembre 1970. *1793*, dont les répétitions démarrent vers novembre 1971, est créé le 12 mai 1972.

[274] « Nous sommes partis de ce que nous connaissions de la Révolution française, de ce que nous en avions appris à l'école et ailleurs : nous sommes partis d'une histoire énorme, optimiste, aux personnages

enquête bibliographique et réapprend les épisodes du mouvement révolutionnaire. L'équipe de création cherche à comprendre la vie d'hommes bouleversés par ce grand chambardement à travers des films classiques ; par exemple : *Les deux orphelines* de Griffith, *La Marseillaise* de Renoir et *Napoléon* d'Abel Gance. L'équipe technique recherche des sources iconographiques dans le musée de la mode et du costume et dans la bibliothèque nationale pour concevoir des images globales de la société révolutionnaire. Par ailleurs, tous les membres approfondissent les situations concrètes entre les années 1789 et 1794, suivant une méthode scolaire. Le cours historique, mené par Elisabeth Brisson, les rencontres avec des historiens et les lectures historiographiques les entraînent donc à démêler les tenants et les aboutissants du mouvement révolutionnaire en sortant des clichés historiques. Sans se référer aux récits historiques, reposant particulièrement sur les notabilités politiques, ils établissent une bibliographie d'analyses historico-sociologiques, éclairant non seulement le mécanisme du mouvement révolutionnaire, mais révélant également les valeurs populaires : *Histoire de la Révolution française* de Michelet, *Histoire socialiste de la Révolution française* de Jaurès, *La Vie chère et le mouvement social sous la Terreur* de Mathiez, *La Révolution française* et *Quatre-vingt-neuf* de Lefebvre, *La lutte des classes sous la première République* de Guérin, *Robespierre* et *Marat* de J. Massin, *Les Sans-culottes parisiens* de Soboul et *La Nuit de 4 août* de P. Kessel[275].

La plupart de ces ouvrages témoignent d'une image progressiste du mouvement révolutionnaire à travers une approche socio-économique, développée progressivement dans les écoles historiographiques françaises durant le XX^{e} siècle. Déployant les événements inextricables de la Révolution française, ils ne s'appuient ni sur le fatalisme historique, ni sur la lutte fractionnelle, mais sur des facteurs matériels. Á travers des

---

incroyablement sanguinaires, avec ses clichés : le peuple pauvre, il se révolte, les héros providentiels [...]...et une extraordinaire mystification sur le rôle, sur la fonction des personnages principaux. […] »

Ariane Mnouchkine, « Entretien » avec Emile Copfermann in *Travail théâtral, op. cit.*, p. 9.

[275] La bibliographie commune de *1789* et de *1793* se fonde essentiellement sur les historiographies de Michelet, de Jaurès, de Mathiez, de Lefebvre et de Soboul. Les ouvrages de Massin et de Kessel sont principalement consultés dans l'élaboration de *1789*. Par ailleurs, le Soleil se réfère également à *l'Histoire parlementaire de la Révolution française* de Buchez et Roux pour composer la scène du « débat parlementaire » dans *1789*. Afin de s'approcher de la lutte des sectionnaires durant les années 1792-1793, le Soleil s'appuie fortement sur la théorie historique de Guérin.

recherches pragmatiques et perspicaces, ils montrent l'hétérogénéité du tiers état, la dissension aggravée entre les hommes au pouvoir et les masses populaires après la fondation de la Première République, la contradiction entre divers courants idéologiques, et les problèmes sociaux développés suivant l'accélération du mouvement révolutionnaire. Selon Mnouchkine, « à la lumière de nos lectures, il nous est apparu évident que le pouvoir bourgeois est né en 1789 et que le peuple s'est fait voler sa révolution par les hommes de propriété et d'argent[276] . » Les démonstrations historiographiques, basées sur des archives concrètes et des informations précises, fournissent au Soleil à la fois un fondement analytique solide et un tableau réaliste des mœurs sociales de la fin du XVIII^e^ siècle. Grâce à ces renseignements authentiques et rigoureux, les acteurs rassemblent non seulement les matériaux de leur création artistique, mais découvrent en plus des points communs entre l'origine du mouvement révolutionnaire et le combat sociopolitique de leurs contemporains.

La documentation sur la société de la fin du XVIII^e^ siècle permet aux acteurs à la fois de démystifier l'engrenage de la Révolution française et de former leur esprit politique. Dans chaque séance consacrée aux études historiques, ils doivent présenter individuellement ou collectivement un thème précis sur les événements révolutionnaires. L'exposé oral déclenche toujours un débat brûlant au sein de la troupe, car le sujet sélectionné ne révèle pas simplement un fait historique, mais fait plutôt émerger des interrogations sur l'évolution démocratique à la suite de l'élan populaire. L'enquête historique force chacun à pénétrer dans le noyau contradictoire du mouvement révolutionnaire en cultivant sa lucidité et son sens critique envers la réalité sociopolitique de l'après mai. Grâce à cette communication directe et intense, tous les membres s'acheminent vers une cohérence politique, qui favorisera parallèlement une interprétation analytique des événements révolutionnaires et l'improvisation en groupe.

---

[276] A. Mnouchkine et J.-C. Penchenat, « L'Aventure du Théâtre du Soleil » in *Preuves, op. cit*., p. 125.

Dans l'entretien avec Copfermann, elle souligne aussi l'importance des références livresques : « Á partir de ce qu'ils savaient, une partie des comédiens imaginait la révolution comme une conquête populaire. Le vol de cette révolution par la bourgeoisie, la façon dont chaque fois le peuple a été remuselé, ils n'en étaient pas conscients. Cette découverte s'est évidemment opérée de manière livresque. »

A. Mnouchkine, « Entretien » avec E. Copfermann in *Travail théâtral, op. cit*., p. 9.

En effet, l'élaboration de *1789* constitue d'une part la base exploratoire des futures créations collectives du Soleil et contribue d'autre part à une prise de conscience de tous ses membres, comme l'indique Mnouchkine :

> […] le spectacle représente sa prise de position personnelle par rapport à un moment de l'histoire, à la société, au théâtre. Une prise de position très simple, exprimée d'une manière volontairement schématique à partir d'une analyse commune de la situation sociale et politique présente. […] *1789* montre comment le Théâtre du Soleil voit la manière dont le peuple s'est fait voler sa révolution. Un point de départ aussi simple et aussi radical exige une adhésion unanime pour se développer. Il a donc été indispensable au groupe de trouver son unité à tous les niveaux. Chacun a dû s'aligner sur les plus rapides, les plus avancés dans leur analyse politique, sans pour autant rejeter ceux qui freinent, qui aimeraient souffler, se reposer. Se séparer de ceux qui ne suivent pas serait trop simple et malhonnête.[277]

II.1.2. Division du mouvement révolutionnaire en deux phases

> […] la Révolution est un fait complexe, […] il n'y a pas une Révolution, mais plusieurs. Car il ne suffit même pas de distinguer entre celle de l'aristocratie et celle du tiers état : Jaurès, d'abord, et Mathiez après lui, ont insisté avec raison sur la désagrégation rapide de ce dernier et sur l'antagonisme qui s'est promptement manifesté entre la haute bourgeoisie, l'artisanat et le prolétariat. [Dans son *Histoire de la Révolution*,] Mathiez a été ainsi conduit à distinguer une troisième révolution, celle du 10 août 1792, démocratique et républicaine ; puis une quatrième, celle du 2 juin 1793, qui aboutit à une esquisse de démocratie sociale. Si Babeuf avait réussi, il y en aurait eu une cinquième.
>
> Georges Lefebvre[278]

Á l'état d'embryon, le projet d'adaptation vise à représenter la phase la plus intensive du mouvement révolutionnaire, qui va de la prise de la Bastille jusqu'au coup d'État du 9 thermidor an II [27 juillet 1794]. Vues les fluctuations sociopolitiques incessantes entre

---

[277] A. Mnouchkine et J.-C. Penchenat, « L'Aventure du Théâtre du Soleil » in *Preuves, op. cit*., p. 125.

[278] G. Lefebvre, « La Révolution française et les paysans – Conférence au Centre d'études de la Révolution française, les 12 et 14 décembre 1932 » in *Études sur la Révolution française*, Paris, P.U.F., 1963, pp. 341-342.

les années 1789 et 1794, il est néanmoins difficile de condenser tous les épisodes capitaux dans un seul spectacle. Au milieu des répétitions de *1789*, l'ensemble des morceaux, improvisés par les acteurs, dure déjà six heures. L'équipe de création est ainsi obligée de diviser son adaptation historique en deux parties pour mettre en exergue les différents stades de la Révolution française. En effet, cette décision de dédoublement ne repose pas simplement sur la durée du spectacle, mais plutôt sur les caractères divergents du mouvement révolutionnaire. Grâce à l'investigation historique, la metteuse en scène et les acteurs distinguent de plus en plus les significations sociopolitiques disparates, révélées dans chaque étape évolutive de la Révolution, comme l'explique Mnouchkine :

> Par la Révolution française, la Compagnie apprend, se forme, développe une réflexion qui formera spectacle. Nous l'avons déjà dédoublé. Nous nous sommes aperçus qu'entre la première révolution – si l'on considère qu'il y en a eu trois, 1789, 1792, 1793 –, celle de 1789 et celle de 1793, il fallait un changement de ton absolument radical. La Révolution française marque l'apparition du capitalisme […], le mouvement ouvrier va ensuite se définir par rapport à lui, jusqu'à la Commune de Paris…[279]

Afin de différencier la conquête éclatante des masses populaires du combat démocratique des Sans-culottes, le Soleil décide de terminer *1789* par le massacre du Champs de Mars, marquant d'une part une scission définitive du tiers état et de l'autre la prédominance politique de la bourgeoisie constituante[280]. Dans ce premier épisode de son cycle révolutionnaire, il tente de démontrer non seulement l'élan du peuple, susceptible

---

[279] A. Mnouchkine, « Entretien » avec E. Copfermann in *Travail théâtral*, *op. cit.* p. 8.

[280] Selon Marcel Dorigny, « les conséquences de ce drame furent immenses : c'était la rupture irréversible à l'intérieur du tiers état. Les républicains furent pourchassés et arrêtés, leurs journaux interdits […] Enfin, cette journée sanglante ouvrit la voie à la révision de la Constitution. Le cens électoral fut considérablement renforcé : pour être électeur il fallait justifier de la propriété d'un bien évalué à plus de 200 journées de travail en ville et 150 journées à la campagne. Les pouvoirs du roi furent accrus ; la bourgeoisie constituante avait eu peur de la démocratie plus que la république elle-même et elle prenait des précautions législatives pour couper court à toute nouvelle tentative de ce genre : toute possibilité de réviser la Constitution fut rendue illégale avant 1801. Une cassure dans l'histoire de la Révolution était bien intervenue le 17 juillet. »

Cité par A. Soboul in *Dictionnaire historique de la Révolution française*, Paris, P.U.F., 1989, pp.202-203.

d'écraser le système social hiérarchique, mais également la répression brutale de la force populaire, menée par une nouvelle autorité politique.

Le mouvement révolutionnaire entre indubitablement dans une nouvelle phase à la suite de la journée du 10 août 1792, où les Sans-culottes envahissent le palais des Tuileries sous la direction de la Commune insurrectionnelle en réclamant la destitution du roi et l'institution d'une Convention nationale. Avant la prise des Tuileries, la Révolution est considérée comme une révolte populaire spontanée, qui conduira progressivement l'absolutisme à la monarchie constitutionnelle. Cependant l'insurrection sectionnaire de 1792 dépasse l'envergure du mouvement révolutionnaire de 1789 en déterminant l'avènement de la démocratie républicaine[281] ; comme l'écrit Mathiez, « La chute du trône avait la valeur d'une révolution nouvelle. La démocratie pointait à l'horizon [282]». Entre la prise de la Bastille et la chute de la monarchie, l'enjeu de la Révolution est complètement déplacé : la tâche primordiale des révolutionnaires ne réside plus dans une défense de la liberté, mais dans la fondation de principes démocratiques et la poursuite de l'égalité sociale. Robespierre décrit ainsi ce nouveau stade du mouvement révolutionnaire comme « la plus belle révolution qui ait honoré l'humanité ; […] la seule qui ait eu un objet digne de l'homme, celui de fonder enfin les sociétés politiques sur les principes immortels de l'égalité, de la justice et de la raison.[283] »

---

[281] La plupart des historiens qualifient la journée du 10 août de deuxième révolution. Certes, si l'on considère leur classe sociale, les combattants du 10 août et les vainqueurs de la Bastille paraissent identiques. Cependant l'insurrection sectionnaire en 1792 n'est pas un mouvement spontané, mais, semble-t-il, une révolte guidée par certains hommes politiques. Jean-Paul Bertaud décrit la différence entre la Révolution de 1789 et celle de 1792 : « Transformation radicale, imprévue, d'une Révolution de la liberté, gouvernée « sagement » par l'élite du Tiers associée à une noblesse libérale, en une Révolution née de circonstances exceptionnelles [la trahison du roi et la guerre], menée tumultueusement par les Sans-culottes qui la firent dériver vers une Révolution de l'égalité sinon vers l'égalitarisme […] Grâce à l'Assemblée législative qui, en suspendant le roi et en convoquant une Convention, légitime l'insurrection, les bourgeois qui conservent une grande partie des espaces de pouvoir marquent la continuité de la Révolution. […]. »

Jean-Paul Bertaud, *Initiation à la Révolution française*, Paris, Perrin, 1989, pp. 162-163.

[282] Albert Mathiez, *La Révolution française*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 203.

[283] Cité par Raymonde Monnier in *Dictionnaire historique de la Révolution française*, *op, cit.*, p. 364.

Considérant ce changement radical, le Soleil prémédite de montrer l'évolution circonstancielle, s'étendant du 10 août 1792 au 9 Thermidor an II [27 juillet 1794], sous une autre forme, distincte de celle de la première partie de son diptyque révolutionnaire. Mnouchkine accentue ainsi la nécessité de monter un nouveau spectacle succédant à *1789* : « Si nous ne faisions pas *1793*, nous infirmerions terriblement *1789*, qui n'est qu'une première partie. Ce n'est pas un spectacle dans son entier. Il doit être continué par cette extraordinaire expérience qui a suivi.[284] » Néanmoins, cette période révolutionnaire paraît plus complexe et nébuleuse par rapport au premier stade de la Révolution française. Durant la transition de la monarchie à la république, l'invasion des armées autrichienne et prussienne et les massacres de septembre, causés par le complot aristocratique, plongent la société française dans la « Première Terreur ». Bien que la victoire de Valmy rétablisse provisoirement le moral du peuple, le procès du roi aggrave non seulement la dissension entre Gironde et Montagne, mais entraîne également la formation de la Première Coalition. Au début de l'année 1793, la guerre civile, déclenchée en Vendée, rassemble les forces réactionnaires, qui ébranleront continuellement l'autorité républicaine. Par ailleurs, la pénurie de produits alimentaires et l'inflation monétaire déclenchent plusieurs émeutes à Paris en semant des conflits entre l'Assemblée et la Commune. Suivant la chute des Girondins, l'élaboration de la Constitution de l'an I et la promulgation de la loi du maximum général, le gouvernement révolutionnaire attache enfin, semble-t-il, de l'importance à la souveraineté populaire. Cependant, confrontées aux menaces contre-révolutionnaires et à la lutte entre diverses factions idéologiques, les autorités jacobines promeuvent la centralisation en mettant la Terreur à l'ordre du jour. Entre septembre 1793 et juillet 1794, le peuple disparaît progressivement de la scène politique au fur et à mesure de l'accélération du mouvement révolutionnaire. Vu l'enchevêtrement de réformes sociopolitiques, les divergences idéologiques et l'opposition persistante entre les différentes classes sociales, le Soleil peut-il assurer la cohérence de sa deuxième adaptation de la Révolution ? Comment nous mène-t-il à discerner la multiplicité des mouvements populaires développés à partir de l'institution de la première République ? Á travers quelle forme de jeu les acteurs font-ils correspondre leur analyse sociopolitique à la représentation scénique ? Avant d'entamer directement les improvisations, l'équipe de

[284] A. Mnouchkine, « Approches de *1793* », extraits d'entretien d'Ariane Mnouchkine avec Lucien Attoun avant et durant les répétitions » in *1793 – texte programme*, Paris, Stock, p. 135.

création est toujours persuadée de trouver un langage théâtral original pour approfondir la réflexion historique. Dans *1793,* la troupe témoigne de sa maturité en termes de pensée politique et de méthodes créatives nouvelles à travers la sélection minutieuse des épisodes révolutionnaires et leur interprétation.

II.1.3. Interprétations scéniques sous perspective populaire

> « Peuple » peut désigner à nouveau – dans un tout autre contexte que celui des luttes de libération nationale – le sujet de processus politique. Mais c'est toujours sous la forme d'une minorité qui *déclare*, non pas qu'elle *représente* le peuple, mais qu'elle *es*t le peuple en tant qu'il détruit sa propre inertie et se fait le corps de la nouveauté politique.
>
> Alain Badiou[285]

Á l'origine de son projet d'adaptation historique, le Soleil tente de présenter une version accessible de la Révolution française, distincte de celle des images d'Épinal[286]. Au lieu de dramatiser le conflit psychologique entre héros historiques, il représente tous les épisodes révolutionnaires capitaux à travers une vue panoramique. Ses desseins ne reposent pas simplement sur une illustration dramatique des circonstances sociopolitiques de la fin du XVIII^{e} siècle, mais plutôt sur une accentuation des portées démocratiques du mouvement populaire. Néanmoins, face au grand public, fondant sa culture de la Révolution française sur des tableaux schématiques ou sur des faits anecdotiques, comment les acteurs élucident-ils la complexité de ce tournant décisif de l'Histoire à travers le jeu théâtral ? Par quel angle interprétatif conduisent-ils les spectateurs contemporains à percevoir les aspects problématiques de leur patrimoine commun ? Quelle est la forme de spectacle, susceptible de révéler à la fois la fonction pédagogique du théâtre et la spontanéité du mouvement populaire sans produire des effets didactiques ?

---

[285] A. Badiou, « Vingt-quatre notes sur les usages du mot « peuple » » in *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013, p.16.

[286] « La Révolution, telle qu'on l'apprend dans les écoles primaires, est devenue une sorte de fable qui reste dans les mémoires sous forme d'images d'Épinal. Nous avons voulu la transcrire à travers un spectacle, tel que nous la comprenions. »

A. Mnouchkine et J.-C. Penchenat, « L'Aventure du Théâtre du Soleil » in *Preuves, op. cit*. p.123.

En effet, la lecture des historiographies contemporaines favorise l'interprétation socio-économique de la Révolution et détermine donc la position politique prise par l'unanimité de la troupe dans ses adaptations historiques. Afin de réexaminer chaque segment crucial du mouvement révolutionnaire, les acteurs essaient de se rapprocher des masses populaires et se posent la question suivante : s'ils étaient le peuple révolutionnaire, comment réagiraient-ils contre la récupération du pouvoir par la nouvelle autorité politique, succédant à la monarchie, et comment poursuivraient-ils leur combat démocratique face aux variations conjoncturelles entre les années 1792 et 1794 ?

Dans les premières improvisations de *1789*, les acteurs du Soleil choisissent de représenter une famille paysanne ou un groupe ouvrier, entraîné dans cette tempête sociopolitique. Cependant ils ne pénètrent pas suffisamment dans le concret de la vie plébéienne avant et après l'éclatement du soulèvement populaire. D'ailleurs, cette interprétation anecdotique ne montre que le cours fatal des choses, mais pas l'intégralité et la profondeur de la Révolution. Il leur faut donc se garder d'une représentation naturaliste pour dévoiler à la fois le mécanisme révolutionnaire et l'élan populaire. Sur les conseils de Mnouchkine, les comédiens essaient de démontrer les causes et conséquences des épisodes des années 1791 et 1792 à la façon du jeu de bateleur de la fin du XVIII[e] siècle[287].

[287] Depuis le Moyen Âge, le théâtre de foire incarne la culture populaire en devenant un moyen de communication publique par excellence. Dans les lieux les plus fréquentés de la ville, les bateleurs attirent l'attention des passants par une diversité des techniques de jeu : l'acrobatie, la *commedia dell'arte*, le burlesque, la farce, le chant et la danse, etc. Ils s'adressent directement au public par un jeu physique et dynamique, sans recourir à la rhétorique empathique, ni aux effets psychologiques. Leur spectacle s'inspire principalement des circonstances sociopolitiques en révélant les revendications des plébéiens. Dario Fo décrit ainsi le théâtre forain comme « un journal parlé et dramatisé du peuple ». Certes, le jongleur ne craint pas de jeter un défi aux autorités seigneuriales et religieuses en critiquant leur conformisme et leur hypocrisie. Leur jeu satirique, faisant ressortir les problèmes profonds de la société féodale, permet aux masses populaires de s'affranchir provisoirement des tabous sociaux et de prendre conscience de leur condition opprimée. Dans un texte sicilien du XIIIe siècle, reconstitué par Dario Fo, un jongleur raconte sa rencontre avec le Christ, lui annonçant sa mission providentielle : « Jésus Christ, c'est moi, qui suis venu à toi pour te donner la parole. Et ta langue sera bien affilée et elle ira partout percer comme une lame les vessies à dégonfler, elle s'en prendra aux patrons et elle les mettra en bouillie, pour que les gens comprennent, pour que les gens apprennent et pour que les gens

Choisissant le bateleur comme son approche d'adaptation historique, le Soleil considère non seulement son esprit critique sur les classes dominantes, mais également le mode de sa représentation. Travaillant en troupe ambulante, les saltimbanques s'appuient sur une vie communautaire et sur la création collective. Pour montrer un spectacle sur la place publique ou le marché tumultueux, il leur faut inviter les spectateurs à participer à leur jeu. Que ce soient les acclamations ou les huées, la réaction publique devient un des enjeux indispensables de leur improvisation. C'est cette complicité profonde avec le public, que le Soleil recherche constamment dans ses représentations.

La metteuse en scène explique le langage scénique original de *1789* en synthétisant :

> Nous essayons de montrer la Révolution jouée tout le temps au niveau du peuple mais avec une distance critique. Bateleurs, forains, crieurs publics ou agitateurs montrent ce qu'ils ressentent, ce qu'ils connaissent, ce qui leur parvient des événements « historiques », des personnages majeurs[288].

En effet, le jeu de bateleur permet aux acteurs du Soleil d'exprimer la perception du peuple révolutionnaire avec une certaine distance et de se donner une liberté de jeu. Sans s'attacher à l'ordre chronologique de la Révolution française, ils recomposent librement des événements en s'appuyant sur un thème particulier. Á la différence de nombreuses adaptations dramatiques de la Révolution, se focalisant sur les caprices de la destinée individuelle pour en exploiter les effets tragiques, le Soleil cherche en effet à développer un style théâtral distancié, susceptible de démontrer simultanément une critique lucide de l'évolution historique et un plaisir du jeu, comme l'analyse Jean-Pierre Sarrazac,

> Aborder l'histoire par le bas, et l'aborder de biais, non plus par ses héros ou par les lieux et les dates qu'elle a officiellement consacrés, mais par ses théâtres oubliés, par ses citoyens passifs, sans nom et sans avenir, par les gisants de l'histoire, par le

---

sachent comment faire. Car ce n'est que par le rire qu'on fait baisser culotte au patron, car si on rit des patrons, le patron, de montagne qu'il était, devient colline et puis plus rien qui bouge. »

Voir Dario Fo, *Mystère Bouffe - Jonglerie populaire*, Paris, Arche, 1984, p. 90.

[288] A. Mnouchkine, « Entretien » avec E. Copfermann in *Travail théâtral*, *op. cit.* p. 8.

> peuple dans ses limbes mondiaux, telle est justement la tentative, tout à fait dans la lignée brechtienne, des dramaturges d'aujourd'hui.[289]

Élaborant leur deuxième épisode révolutionnaire, les acteurs renoncent au style parodique de *1789*, car la forme du théâtre forain ne se prête plus, semble-t-il, à démêler la complexité du mécanisme révolutionnaire de l'époque. Mnouchkine explique ce renversement d'optique interprétative : « nous ne voulons pas employer la dérision dans ce spectacle, parce qu'elle risquerait d'affaiblir terriblement l'ennemi. Or, l'ennemi est bien plus fort qu'il ne l'était en 1789. [290]» La metteuse en scène propose ainsi une autre perspective populaire pour dévoiler la vérité historique: celle des Sans-culottes. En se focalisant sur la Commune insurrectionnelle de Paris, le Soleil essaie non seulement de détromper le public de la version historique, inculquée par le système scolaire, mais également d'appréhender les raisons pour lesquelles certaines élites ambitieuses ne sont pas parvenues à accomplir leur dessein révolutionnaire, comme l'explique Mnouchkine :

> Nous voulons informer sur ce simple fait que l'Histoire de France enseignée a [été] étouffée : dire à quel point, dans les assemblée de quartier, le peuple parisien a été loin dans sa conception du pouvoir, dans ce qu'il a voulu faire de sa souveraineté découverte et gagnée grâce au 10 août et à la chute de la royauté. [...] Il s'agit tout d'abord d'arriver à comprendre pourquoi tous les grands hommes de la Révolution française n'ont pas réussi à maintenir le cap vers la révolution et, l'un après l'autre, l'ont arrêtée. Il faut essayer de comprendre en ce qui concerne, par exemple, Robespierre, quand et pourquoi il s'est trompé. Et répondre également à la question : pouvait-il faire autrement que de se tromper ?[291]

En effet, la documentation livresque permet à la plupart des membres du Soleil de s'identifier à la communauté des héros anonymes, imposant une influence considérable sur le mouvement révolutionnaire pendant les années 1792 et 1793. Cette sympathie envers la sans-culotterie repose non seulement sur son avant-gardisme politique, mais également sur son esprit collectif.

---

[289] J.-P. Sarrazac, *l'Avenir du Drame - Écritures dramaturgiques contemporaines*, Lausanne, L'aire théâtrale, 1981, p.168.

[290] Entretien de A. Mnouchkine avec Françoise Kourilsky, « De *1789* à *1793* » in *Travail théâtral, op. cit*. p. 49.

[291] A. Mnouchkine, « Approches de 1793 – Extraits d'entretien d'Ariane Mnouchkine avec Lucien Attoun avant et durant les répétitions » in *1793 – texte programme, op. cit*., pp.135-136.

Confronté à la précarité de la jeune République et à la pénurie de subsistances, chaque section parisienne[292] organise régulièrement des assemblées de quartier dans un lieu désaffecté pour résoudre des problèmes concrets et impérieux. Sans distinction entre citoyens actifs et citoyens passifs, tous les sectionnaires, y compris les femmes, participent volontairement aux affaires publiques en échangeant des opinions sur l'évolution des circonstances révolutionnaires. Dans les réunions, toutes les décisions sont votées à la majorité des assistants à voix haute ou par acclamations. Ce rassemblement collectif renforce non seulement la camaraderie des sectionnaires, mais éveille également leur conscience politique. Certes, la démocratie directe, pratiquée par les Sans-culottes, correspond parfaitement aux règlements administratifs, appliqués par le Soleil depuis sa fondation. Cette collégialité, défendant parallèlement l'autonomie de la pensée individuelle et la cohésion du groupe, favorise le développement stable d'une communauté non-conformiste. Choisissant les sectionnaires comme les protagonistes de son deuxième épisode du diptyque révolutionnaire, le Soleil projette effectivement ses propres expériences sur le combat assidu, mené par les Sans-culottes pour défendre les valeurs démocratiques et égalitaires[293]. Néanmoins, son adaptation ne déforme nullement le fait historique, mais se base sur une analyse sociopolitique minutieuse. Tous les acteurs pénètrent dans la vie quotidienne des sectionnaires en révélant les obstacles dressés dans leur pèlerinage démocratique. En effet, à travers un portrait réaliste de la sans-culotterie, le Soleil tire une leçon historique et s'interroge d'autre part sur la possibilité d'un mouvement révolutionnaire contemporain. La défaite politique de ces radicaux révolutionnaires lui permet d'approfondir les contradictions de la Révolution française. Par ailleurs, la démocratie directe concrétisée dans les sections parisiennes fournit à tous ses membres la conviction de la capacité du peuple à revendiquer sa souveraineté selon

[292] Par le décret du 21 mai 1790, Paris est subdivisé en quarante-huit sections, remplaçant les soixante districts établis pour les élections des états généraux. Chaque section se compose d'un comité civil, d'un comité révolutionnaire et d'une force armée. Le 17 vendémiaire an IV [9 octobre 1795], le Directoire substitue les sections aux douze arrondissements privés d'autonomie selon la Constitution de l'an III.

[293] Selon Mounier, « *1793* qui représente ceux qui ont mené à bien pendant un an une expérience de démocratie directe, concerne et engage bien davantage la troupe. Les discussions à l'intérieur de la Compagnie sur les questions d'autorité, la répartition des tâches, les décisions à prendre, relèvent d'une pratique qui, à bien des égards, rappelle celle des Sans-culottes d'août 1792 à septembre 1793. »

Catherine Mounier : « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil – *1793* et *l'Âge d'or* » in *Les voies de la création théâtrale, op. cit.*, pp.143-144.

ses propres modalités, comme l'analyse Françoise Kourilsky : « Si une telle expérience [de la démocratie directe] a pu être possible pendant plus d'un an, c'est qu'elle est viable et peut être reconduite, pense le Théâtre du Soleil : la rivière est rentrée sous terre, mais elle peut ressortir un jour… [294]»

Les différents angles interprétatifs de *1789* et de *1793* permettent au Soleil non seulement d'éviter une reconstitution événementielle de la Révolution française, mais également de déterminer l'enjeu de son analyse historique[295]. Dans *1789*, les acteurs prennent un recul critique pour démystifier les tenants et aboutissants de l'élan révolutionnaire. Á travers le jeu de bateleur, ils parodient l'aristocratie décadente et la bourgeoisie rapace en dénonçant la situation opprimée de la classe populaire. Sous leur regard aigu, le déplacement du pouvoir freine l'avancement des réformes sociopolitiques profondes, car les masses, manipulées toujours par des élites dirigeantes, demeurent incapables de concevoir des idées politiques cohérentes sur le cataclysme social.

Cependant, à partir de l'institution républicaine, le peuple devient un ressort dynamique, poussant le mouvement révolutionnaire vers la démocratisation intégrale et l'égalisation sociale. Afin de révéler cette reconquête du pouvoir révolutionnaire par la classe populaire, le Soleil s'intéresse particulièrement à la sans-culotterie, qui se distingue sur l'échiquier politique de la Révolution française grâce à sa volonté d'autonomie. En développant leur recherche sur la vie sectionnaire, les acteurs découvrent également plusieurs problèmes majeurs auxquels fait face la société révolutionnaire : crise d'approvisionnement, égalité de votes, liberté individuelle et droits d'éducation et d'insurrection, etc. Au lieu de tracer un déroulement d'événements historiques, ils décident donc de raconter l'histoire de ces héros anonymes en pénétrant dans leur lutte quotidienne. Vue l'interprétation historique focalisée sur une communauté militante spécifique, *1793* ouvre une réflexion approfondie et positive sur la Révolution française.

---

[294] F. Kourilsky, « L'Entreprise –Théâtre du Soleil » in *Travail théâtral*, *op. cit*. p. 48.

[295] « […] nous ne nous sommes pas dit avec *1789* et *1793* : « On va faire une analyse marxiste. » Il est vrai que nous étions plus enclins à la faire. Il faut savoir de quel côté tu te places. Si, pour *1793*, tu choisis de te placer du côté des sectionnaires, si tu les défends jusqu'au bout, à un certain moment tu es acculé à une analyse qui est celle-là et pas une autre. »

Denis Bablet, « Rencontres avec Ariane Mnouchkine » in *Travail théâtral*, *op. cit*. p. 94.

En effet, les adaptations historiques du Soleil offrent un regard complémentaire sur la Révolution, du fait de l'acquisition d'une maturité politique populaire entre deux périodes révolutionnaires. Á la différence des paysans dans *1789*, accablés en silence par la misère, les Sans-culottes de 1793 acquièrent une conscience politique en se transformant en force la plus radicale du mouvement révolutionnaire. Suivant l'évolution des circonstances allant du procès du roi à la chute de la Gironde, le peuple révolutionnaire, reconnaissant de plus en plus son influence et ses droits, sort enfin des coulisses politiques en marquant la vigueur inébranlable de sa souveraineté. Entre les bateleurs, critiquant l'ascension du pouvoir bourgeois à travers une vue rétroactive, et les sectionnaires, concrétisant la démocratie directe sans être impliqués dans des manœuvres politiciennes, le Soleil enrichit de plus en plus son analyse sociopolitique et se rapproche ainsi du noyau problématique du mouvement révolutionnaire. Cette investigation produit non seulement une prise de conscience des membres, mais contribue également au développement du langage scénique, basé sur un travail en équipe, comme l'explique Penchenat :

> Au cours de l'élaboration de *1793* des questions fondamentales ont été posées sur le problème de l'appartenance au groupe, sur la raison de cette appartenance. On peut de moins en moins être là comme un acteur en représentation, et ne pas s'engager à la fois dans le sens du spectacle et dans le sens de la participation du groupe. En fait, disons que tous les moments de liberté qu'on a en dehors du groupe, pendant l'élaboration du spectacle, on est obligé de s'en servir aussi pour le spectacle. Par exemple, quand on a deux jours de libre, il faut lire ; si on ne le fait pas, on est fautif par rapport au spectacle, parce qu'on n'apporte rien.[296]

II.2. De la conception à la concrétisation – Exploration des improvisations de *1789* et de *1793*

Dans un entretien avec un journaliste anglais, Mnouchkine souligne la nécessité d'acquérir un langage scénique convenable pour produire réellement des effets politiques :

> Ce que nous avons fait jusqu'à maintenant a été de forger notre instrument. L'échec du théâtre politique – s'il existe vraiment – réside souvent dans son

[296] F. Kourilsky, « L'Entreprise –Théâtre du Soleil » in *Travail théâtral*, *ibid*. p. 48.

> inesthétique et donc sans contenu pour son objectif politique. C'est la raison pour laquelle nous avons toujours cherché à améliorer nos moyens d'expression avant de tenter de révéler les choses importantes.[297]

Les formes théâtrales de *1789* et de *1793* ne résultent pas d'une conception esthétique, imposée avant l'élaboration du spectacle, mais d'une recherche pragmatique, visant à associer le jeu théâtral avec l'analyse historique[298]. Bien que leur angle interprétatif soit déterminé au début des répétitions, les acteurs tâtonnent pour trouver un style de jeu susceptible d'exprimer la perception du peuple révolutionnaire et d'ouvrir un accès au grand public[299]. Dans *1789*, les personnages-bateleurs donnent déjà une forme théâtrale particulière pour que les comédiens entament directement les improvisations des épisodes révolutionnaires. Cependant, dans *1793*, l'équipe de création quête un nouveau style dédramatisé et sobre pour relater concrètement le combat quotidien de la classe populaire. Pour les acteurs, il faut inventer des personnages sectionnaires en chair et os sans recourir à une technique du jeu spécifique. Comment développent-ils leur improvisation, basée sur des données historiques complexes ? Par quelle forme du spectacle s'approchent-ils du peuple révolutionnaire en mettant en exergue l'évolution de ses pensées sociopolitiques ? Quel changement d'expression scénique se produit entre *1789* et *1793* ? Je vais

---

[297] « [...] what we have been doing until now is forging our instrument. The failure of political theatre - if it exists – is that it's often so bad aesthetically, thus of no service to politics. So our development has been to search for an improved means of expression before trying to express anything important. »

Notre traduction. A. Mnouchkine, « Le Théâtre du Soleil : *1789, la Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* », entretien avec Michael Kustow, Jonathan Miller, Kenneth Tynan et Arnold Wesker, propos recueillis par Irving Wardle, in *Performance*, vol.1, n°2, New York, New York Festival Public Theater, avril 1972, p. 133.

[298] Mnouchkine précise la différence entre la création des *Clowns* et celle de *1789* en déclarant : « Il est difficile de décrire notre façon de travailler. Elle se reforme à chaque spectacle. Cette fois, nous savons où nous voulons aller, ce n'est pas un spectacle que nous découvrons en le faisant…plutôt nous découvrons en le faisant…la manière de le faire. »

A. Mnouchkine, « Entretien » avec E. Copfermann in *Travail théâtral*, *op. cit.* p.16.

[299] Les comédiens du Soleil expliquent également l'objectif qu'ils tentent d'atteindre dans les créations de *1789* et de *1793* : « Chaque fois que nous travaillions *89* et *93*, on se disait : « Comment faire comprendre ça à des gens qui ne savent rien ? » et puis, « comment faire en sorte que ce soit en même temps beau et que ça émeuve les gens par la forme ? », que çà soit nouveau et neuf dans le théâtre. »

« Un théâtre populaire : le Théâtre du Soleil » in *Le Peuple Français*, n°12, oct.-déc., 1973, p. 22.

maintenant analyser les créations collectives de *1789* et de *1793* en m'appuyant sur les points suivants :

- Méthode d'improvisation ;
- Adaptation d'événements historiques ;
- Interprétation de personnages révolutionnaires ;
- Elaboration du langage scénique.

II.2.1. Méthode de création collective

Sans recourir à aucune doctrine théâtrale, le Soleil élabore ses méthodes de création collective suivant ses propres expériences pratiques. *Les Clowns* entraînent les acteurs à employer un style de jeu distancié pour inventer leur personnage et des situations scéniques. Néanmoins, l'adaptation de la Révolution française ne se base plus sur une création individuelle, mais sur un travail en équipe, forçant chacun à dépasser le domaine introspectif et imaginaire pour ouvrir sa propre réflexion historique. Dans la phase préparatoire, tous les membres forgent leur analyse sociopolitique en clarifiant le mythe historique par un regard critique. Pour raffermir leur optique interprétative, les comédiens s'engagent rapidement dans leurs improvisations, malgré les balbutiements de leur premier essai. Il leur faut parallèlement inventer des situations dramatiques concrètes à partir d'une abondance d'informations historiques et élaborer une démonstration scénique accessible au grand public. Suivant l'évolution des répétitions, la participation des équipes techniques contribue en outre à intensifier les aspects théâtraux du spectacle en parachevant ses conceptions esthétiques. En effet, la création collective n'oblige pas la troupe à effectuer une distribution équitable des tâches, mais requiert plutôt une collaboration étroite favorable à la progression du projet[300]. Afin d'enrichir le spectacle, chacun consacre non seulement son temps et son ingéniosité à la création artistique, mais

[300] Mnouchkine explique la création collective, pratiquée par le Soleil dans *1793* : « Nous sommes égaux mais pas similaires. Il ne faut pas être démagogique et penser que bientôt les comédiens feront les décors et les éclairages. Ce n'est pas vrai. Il y a des moments où les comédiens et les techniciens ont été entièrement rassemblés, lorsque nous avons aménagé la Cartoucherie, mais en période de création d'un spectacle, lorsqu'on répète de huit à dix heures par jour, le partage des tâches est nécessaire. »

Cité par F. Kourilsky, « L'Entreprise – Théâtre du Soleil » in *Travail théâtral*, *op. cit*. pp. 46-47.

aide également ses partenaires à cristalliser leurs idées. Il est donc difficile de discerner quelle conception artistique est engendrée par l'un ou l'autre.

Les répétitions de *1789* et de *1793* érigent en principe la création collective du Soleil en deux stades : l'improvisation et la sélection de morceaux improvisés, l'évolution de situations scéniques et la composition dramaturgique. Au départ, les acteurs forment des groupes pour improviser librement sur un thème ou sur un événement révolutionnaire. Á la fin de chaque journée, ils présentent tous les sketches, dont les uns sont immédiatement rejetés et les autres conservés comme matériaux éventuels du spectacle. Toutes les improvisations contribuent néanmoins à la construction du spectacle, car les comédiens renforcent non seulement leur technique de jeu et leur créativité à travers un exercice pratique, mais s'inspirent également de scènes abandonnées en développant d'autres situations dramatiques. Citons l'exemple de la courte scène de « la queue de la boulangerie » dans *1793*, créée en fait à partir d'une des représentations à l'improviste de *1789*. Bien que chaque comédien possède complètement l'autonomie de la création artistique, il lui faut toujours partager sans réserve son travail et son opinion avec ses camarades. Dans certains cas, celui qui invente une scène pourrait être remplacé par un autre du fait de l'approfondissement du sujet ou de l'assemblage des scènes. Considérant le consensus historique, dégagé grâce à la documentation historiographique, et le mode coopératif, fondé depuis l'institution de la Compagnie, les acteurs trouvent rapidement les solutions pour surmonter les obstacles au fur et à mesure de l'accouchement du spectacle. Sans se montrer individualiste, ils commencent à assumer la responsabilité de la création collective pour enrichir continuellement le spectacle. Dans les répétitions de *1793*, ils peuvent improviser en groupe de vingt jusqu'à trente personnes.

Afin de faciliter le développement des improvisations, la metteuse en scène et l'équipe technique élaborent déjà une conception scénographique avant les répétitions en proposant une disposition scénique conforme au lieu de jeu. Concernant la création de *1789*, Guy-Claude François et Roberto Moscoso[301] s'inspirent du jeu de bateleur en

[301] Sur la liste de la distribution personnelle de *1789*, R. Moscoso prend en charge la scénographie et G.-C. François, la direction technique. Cependant les dispositifs scéniques sont élaborés grâce à leur collaboration étroite, comme l'explique François : « Roberto travaillait sur la répartition des choses, moi

façonnant des praticables « à l'italienne », composés de tréteaux et de passerelles modulables. Les dispositifs scéniques de *1793*, aménagés en fonction des structures architecturales de la Cartoucherie, permettent en revanche aux acteurs d'exploiter tout l'espace des hangars et d'explorer des rapports entre un atelier désaffecté et la vie sectionnaire. Au lieu de s'appuyer sur une maquette de décor, le Soleil s'approche des méthodes de « Bauprobe[302] » dans la création collective pour assurer l'intégralité du spectacle. Selon G.-C. François, la construction d'une scène provisoire est « un investissement sanctionné par le jeu[303] ». Par ailleurs, tous les techniciens assistent fréquemment aux répétitions pour alimenter leur réflexion artistique. La costumière, Françoise Tournafond, collabore étroitement avec les acteurs en favorisant la formation de leur personnage[304]. L'improvisation du Soleil démarre toujours par une recherche de costume. Grâce à un costume ou à des accessoires appropriés, les acteurs peuvent exprimer simultanément les caractéristiques des personnages et leur comportement social. Dans *1789* et *1793*, le choix des costumes paraît décisif et minutieux, car il lui faut révéler d'une part l'historicité de l'époque révolutionnaire et d'autre part la distance entre les comédiens et leur personnage pour prévenir l'identification. En assistant à la progression des improvisations, le travail du costumier consiste en outre à esquisser les divers gestes de chaque personnage dans les différentes situations dramatiques en vue de saisir leur évolution.

---

j'envisageais davantage l'implantation du dispositif en différents endroits : de là est née l'idée du gymnase, du terrain de basket. »

Guy-Claude François, « Á chaque spectacle sa scénographie » in *Travail théâtral, op. cit*. p. 24.

[302] « Terme allemand utilisé en Alsace et qui signifie la répétition ou l'essayage, en matière de construction. C'est une simulation technique à échelle réelle, dans l'espace scénique, qui permet de prendre les mesures du décor et de résoudre certains problèmes techniques. Cette présentation a lieu devant le directeur technique, le metteur en scène, le décorateur, le chef de plateau et les chefs des ateliers de construction. »

Michel Ladj, *Le lexique de la scène*, Paris, Editions AS, 1998, pp. 30-31.

[303] G.-C. François, « Á chaque spectacle sa scénographie » in *Travail théâtral*, *op. cit*. p. 24.

[304] « Si j'ai un trou, j'ai la possibilité d'aller dans la salle de répétitions, le fait de pouvoir naviguer, que les choses se fassent souvent inconsciemment, c'est ça, travailler ensemble. »

F. Tournafond, interview de C. Mounier du 17 février 1972. Cité par C. Mounier, « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil – *1793* et *l'Âge d'or* » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit*. p.189.

En proposant un angle interprétatif caractéristique avant l'élaboration du spectacle, Mnouchkine a entièrement confiance dans le potentiel d'invention des acteurs, comme elle l'indique : « C'est moi qui ai suggéré la forme de ce spectacle-ci [*1789*], sans l'imposer vraiment car rarement j'ai vu les comédiens partir avec autant d'impétuosité sur une piste, avec une telle compréhension, tout de suite.[305] » Au cours des répétitions, la metteuse en scène reste constamment attentive et ouverte aux propositions des groupes, sans intervenir vraiment dans leur processus d'improvisation. Son rôle consiste en effet à offrir des informations suggestives pour que les comédiens puissent élaborer eux-mêmes leur création artistique. L'observatrice scrupuleuse du travail d'équipe, transmettant tantôt une gravure de l'époque, citant tantôt à haute voix des extraits historiographiques pour inspirer l'imagination des acteurs. Ses remarques immédiates servent les improvisateurs dans le raffermissement de la structure de la situation dramatique et dans la prise de recul nécessaire par rapport à leur personnage. Concernant la sélection de scènes, elle ne possède aucun jugement prépondérant, mais laisse l'arbitrage à tous les membres. La confrontation de diverses opinions entraîne chacun à explorer l'efficacité ou la non-efficacité d'une improvisation.

Dans le second stade des répétitions, le travail de mise en scène repose principalement sur le montage dramaturgique et scénique, déterminant à la fois les articulations des morceaux improvisés et leur ordre essentiel. Les acteurs reprennent des improvisations sélectionnées pour les perfectionner, tandis que Mnouchkine synthétise des scènes en assurant la cohérence du spectacle à travers un fil conducteur précis[306]. Cependant elle garde la flexibilité et la malléabilité de la structure dramatique sans prétention d'achever une pièce impromptue. Selon elle, « il s'agit de théâtre et non pas d'une leçon d'histoire. Il a même fallu renoncer à fixer des improvisations passionnantes en elles-mêmes, mais qui s'affadissaient dans l'ensemble de la représentation.[307]» Certes,

---

[305] A. Mnouchkine, « Entretien » avec E. Copfermann in *Travail théâtral*, *op. cit*. p.11.

[306] Mnouchkine explique le second stade des répétitions de *1789* : « Cette fois, nous enregistrons, nous retravaillons, non pas dans le sens du joli, du fini, mais afin d'enlever les parasites, de préciser le sens, toujours *a posteriori*. [...] Mon intervention consiste en la recherche d'une synthèse : articuler une improvisation à l'autre. Les comédiens donnent plus qu'un simple matériau. [...] »

Ibid. p.11.

[307] Colette Godard, « Le Théâtre du Soleil et le travail de groupe » in *Le Monde*, 27 décembre 1970.

la création collective, fondée sur une recherche permanente, exige parallèlement l'approfondissement de sujets et la participation du public. Le canevas offre aux acteurs plus de possibilités de stimuler la spontanéité théâtrale en nouant directement une complicité avec les spectateurs. Après chaque représentation, les acteurs améliorent continuellement les situations scéniques en faisant évoluer le spectacle.

Grâce à *1789* et *1793*, le Soleil concrétise progressivement ses principes de création collective, basés sur l'engagement individuel, la communication ouverte et efficace, l'interaction permanente et la complicité profonde. Afin de renforcer la cohésion de l'ensemble, toutes les décisions concernant le spectacle sont désormais prises par les participants, sans différenciation entre coopérateurs et non coopérateurs. Le Soleil insiste pour constituer une œuvre incarnant son fonctionnement collectif que ce soit dans la forme ou dans le contenu, comme le souligne Mnouchkine : « […] ce que nous savons, c'est que nous allons vers un rapport de plus en plus étroit entre la vie du groupe et sa forme de théâtre. Par une information continue, nous voulons, dans notre travail, rester cohérents avec ce que nous disons dans nos spectacles.[308] » Cet esprit collectif se manifeste parfaitement dans le programme de *1793*, présentant à titre égal tous les participants du spectacle, sans préciser leur fonction dans le travail commun. Considérant la cohérence de l'interprétation historique, l'unanimité politique, l'homogénéité du jeu, et la collaboration étroite entre équipes, l'épopée révolutionnaire atteste en effet que le Soleil atteint l'épanouissement de sa création collective, comme le déclarent Mnouchkine et Penchenat :

> Si l'on estime que le succès de *1789* est justifié, il faut alors considérer que cette réussite n'est pas due au hasard : elle est nourrie du travail fait depuis le début de notre existence. La forme du spectacle marque le départ d'une dramaturgie nouvelle, qui ne s'est pas imposée comme une révélation, mais représente l'aboutissement de notre formation commune. Il se trouve que *1789* est réellement une création collective dans le plein sens du terme. […] Pour *1789*, le thème choisi, ce que nous voulions dire, nous soumettaient autant – de la représentation ont été

[308] B. Poirot-Delpech, « 1789, par le Théâtre du Soleil » in *Le Monde*, 14 janvier 1971.

déterminés au cours du travail : chez nous, c'est toujours la pratique qui impose et précise l'idéologie[309].

II.2.2. *1789* – Construction de fables par le jeu de bateleur

> Le style poétique des chroniques historiques, on peut l'étudier dans ces baraques de foire qu'on appelle panoramas. Distancier signifiant aussi rendre illustre, on peut tout simplement représenter certains processus illustres, comme s'ils étaient connus de tout le monde et de longue date, y compris dans leurs détails, et comme si l'on s'efforçait de ne déroger nulle part à la tradition. Bref : bien des manières de raconter sont pensables, les unes connues et d'autres encore à inventer.
>
> Bertolt Brecht[310]

Comparaison de diverses versions historiques

Dans les premières répétitions de *1789*, les vingt-cinq acteurs, répartis en cinq groupes interchangeables, présentent chaque jour dix à trente sketches en recomposant les segments importants de la première phase révolutionnaire. Après la représentation quotidienne, la metteuse en scène propose en plus d'autres thèmes à travailler et redistribue les membres de chaque groupe en vue de renforcer leur critique historique. Pendant quatre mois de répétition, l'équipe de création sélectionne les meilleures improvisations parmi un millier en synthétisant douze sections, dont certaines englobent trois ou quatre tableaux dissemblables. Selon la supputation faite par Bablet, le Soleil extrait en cinq minutes la quintessence d'un travail d'une heure et demie et fusionne parfois une vingtaine de scènes improvisées dans un seul tableau[311]. Le Soleil, considérant la création collective comme une formation à long terme, accumule ses expériences empiriques pour enrichir son œuvre artistique. Bien que le jeu de bateleur donne préalablement une forme embryonnaire de *1789*, les improvisations encouragent

[309] A. Mnouchkine et J.-C. Penchenat, « L'Aventure du Théâtre du Soleil » in *Preuves, op. cit*. p.123.

[310] B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, p. 90.

[311] « Immense travail : le spectacle de *1789* sera comme le bloc de l'iceberg qui émerge au-dessus des eaux mais cache la masse des profondeurs. […] On garde cinq minutes d'une improvisation d'une heure et demie et un tableau du spectacle peut assembler une vingtaine d'improvisations effectuées durant quatre mois de travail. » D. Bablet, *le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, *op. cit.*, p. 46.

les acteurs à se plonger dans une recherche pragmatique en vue d'élaborer à la fois une interprétation scénique conforme à leur analyse historique et l'expression théâtrale susceptible d'attirer les masses populaires. L'évolution du spectacle va en fait de pair avec l'enrichissement des pratiques scéniques des comédiens, comme l'explique l'un des acteurs de *1789* - Jean-François Labouverie : « *1789* est un spectacle dont le sens et la forme s'accomplissent en avançant, dans le travail, sans avoir été préétablis vraiment.[312] » Il est donc difficile de déterminer l'achèvement du spectacle, car toute son élaboration se fonde sur un va-et-vient d'idées entre metteuse en scène et comédiens, équipe de création et techniciens, scène et salle.

Au départ, la plupart des comédiens ont, semble-t-il, des difficultés à sortir des lieux communs historiques introduits par les manuels scolaires pour concevoir un point de vue analytique, basé sur leur enquête historiographique. Dans leur première approche d'improvisation, ils choisissent plutôt des sujets romantiques et fabuleux de l'époque révolutionnaire en interprétant des personnalités historiques : Marat, Lafayette, Louis XVI et Marie Antoinette, etc. En présentant leur résultat improvisé, ils proposent souvent les divers portraits d'un même héros révolutionnaire. Cependant une telle discordance d'interprétation ne provoque pas vraiment une dissidence au sein de la troupe, mais en revanche, favorise l'enrichissement du travail collectif. Á travers la comparaison des versions scéniques divergentes, les acteurs se débarrassent de leurs idées préconçues en apercevant les valeurs disparates d'une notabilité révolutionnaire. L'image héroïque de Lafayette, représentée au début des répétitions, est complètement renversée suite à une scène anecdotique, improvisée par un groupe de comédiens, où le commandant de la Garde nationale tente de soudoyer l'Ami du peuple, Marat[313].

---

[312] E. Copfermann, « Où est la différence ? Entretien avec les comédiens » in *Travail théâtral, op. cit.* p.19.

[313] A. Mnouchkine, « Au début, nous avons interprété Lafayette comme un héros décrit dans des manuels scolaires. Puis, un group des comédiens a présenté une improvisation sur l'entrevue entre Lafayette et Marat ; Lafayette tendait de le corrompre. Grâce à cette scène, nous avons découvert un autre visage de Lafayette et les improvisations précédentes sont substituées. »

Notre traduction. A. Mnouchkine, « Le Théâtre du Soleil : *1789, la Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* », in *Performance, op. cit*. p. 134.

Afin de démystifier le patrimoine républicain, le Soleil essaie de confronter des opinions opposées par une méthode comparative. Chaque épisode important entre les années 1789 et 1791 est improvisé d'une manière complètement contradictoire, comme l'explique Mnouchkine :

> Finalement le point de vue du spectacle entier résulte d'une critique mutuelle. Certaines scènes sont jouées deux, trois fois différemment. Une fois selon un manuel scolaire d'histoire pour les classes élémentaires, une histoire fabuleuse ou fabulesque [*sic*]. Face à cette interprétation une seconde est offerte qui propose un autre éclairage.[314]

La confrontation de deux ou plusieurs versions scéniques met en évidence leur complémentarité dialectique en révélant l'enjeu problématique d'un événement révolutionnaire. Grâce à cet antithétisme, les acteurs enrichissent non seulement leur connaissance historique, mais acquièrent également des moyens pour développer leur regard critique. Lorsqu'un thème est improvisé par un groupe dans une perspective particulière, un autre propose une interprétation antithétique en l'approfondissant.

Cependant le Soleil ne tente pas de prouver l'authenticité d'une version historique, mais plutôt d'éclairer le mythe révolutionnaire à travers les diverses explications, données par des classes hétérogènes. Leur opposition interprétative démontre en effet une contradiction sociale, aggravée implicitement suivant les fluctuations politiques et économiques de la fin du XVIII^{e} siècle. Tel est le cas des improvisations sur la prise de la Bastille. Afin de s'écarter d'images désuètes et pétrifiées, les comédiens cherchent des éléments constitutifs, susceptibles de démontrer à la fois l'élan populaire et le mécanisme politique, dissimulé en arrière-plan de la victoire du peuple. Ils s'inspirent d'abord de l'organisation d'une milice bourgeoise en montrant une situation dramatique, éloignée des effervescences insurrectionnelles. Puis ils élaborent un récit adressé à un public d'âges variés pour lui expliquer concrètement le déroulement des événements durant cette première journée populaire de la Révolution. Ils enchaînent enfin des sketches, improvisés auparavant sous la forme du théâtre forain, et composent une ambiance festive, reflétant l'éclatement de la joie populaire. En effet, s'appuyant sur cette alternance de

[314] A. Mnouchkine, « Entretien » avec E. Copfermann in *Travail théâtral*, *op.cit*. p. 9.

points de vue, les acteurs recomposent d'une part le puzzle de la Révolution française et font d'autre part ressortir l'imbrication de ses interprétations historiques développées au cours des deux derniers siècles.

Les acteurs juxtaposent parfois des scènes contradictoires pour construire une situation dramatique. Dans la première improvisation de la prise de la Bastille, ils imaginent, sur une place publique, deux groupes de bateleurs concurrents, démontrant conjointement le combat entre la garnison de la forteresse et les assiégeants révoltés. Néanmoins, leur interprétation paraît complètement antinomique quant à l'image du gouverneur de la Bastille, De Launay. Un groupe s'appuie sur un style caricatural en montrant un tyran invincible, tandis que, sur le tréteau opposé, un autre représente d'une façon réaliste un homme paralysé et vulnérable face à l'encerclement et à la pression populaire. La concomitance de deux interprétations scéniques aux antipodes, produit naturellement une théâtralité originale par les effets dialectiques. Bien que, dans la version finale de *1789*, le Soleil transforme ce genre de représentation simultanée en deux scènes successives[315], la confrontation directe de versions scéniques incompatibles permet aux comédiens non seulement d'éliminer leur explication unilatérale du mouvement révolutionnaire, mais également de souligner la dimension dramatique du jeu de bateleur.

Représentation des images des personnages historiques à travers la variété du jeu

La forme du théâtre de foire ouvre la possibilité de représenter un événement historique à travers des perspectives multiples. Selon Mnouchkine, le style de bateleur permet aux comédiens d'exploiter les expressions théâtrales pour trouver une interprétation scénique, adéquate à leur analyse historique : « tous les moyens de théâtre étaient utilisables, puisque nous allions placer le spectacle dans l'enceinte d'un champ de foire. C'est ainsi que nous avons lentement dégagé l'unité finale du spectacle, le sens que

[315] Dans *1789*, on ne voit pas souvent une juxtaposition de diverses situations scéniques, à l'exception du croisement entre le tableau de l'« Infanticide des paysans » et celui de la « convocation des états généraux » et de la scène de « la fête de la victoire populaire ». Cependant elle ne vise pas à produire un effet dialectique, mais à renforcer l'ambiance festive. Dans *1793*, la scène du « Récit du fédéré » témoigne néanmoins du simultanéisme.

nous allions donner – et communiquer – aux événements.[316] » Grâce à la variété des jeux théâtraux, les acteurs distinguent explicitement la contradiction entre les différentes versions historiques et renforcent la théâtralité de leur improvisation. Ils se réfèrent principalement aux techniques du théâtre populaire pour élaborer leur improvisation. Observons les formes de jeu traditionnelles, utilisés dans *1789* : pantomime, mélodrame, satire, farce, guignol, *commedia dell'arte*, chansonnette, burlesque, etc. Richard Demarcy apprécie considérablement l'utilisation des styles théâtraux populaires dans le spectacle en analysant : « [*1789*] éclaire l'idée que ces formes populaires portent en elles un trait fondamental qui est la *lucidité* dans le spectacle. La gaieté, l'ironie, mais la lucidité, pas l'illusion.[317]» Bien que le Soleil essaie de respecter l'authenticité du théâtre de la foire en employant ses formes représentatives, certains éléments du spectacle contemporain lui donnent l'inspiration pour développer un langage scénique particulier. Dans le tableau du « dépouillement de la Noblesse et du Haut Clergé », les comédiens se réfèrent au film muet en composant un strip-tease avec des gestes scandés ; le maquillage des esclaves noirs de Saint-Dominique nous rappelle le « Blackface » du vaudeville ; les marionnettes gigantesques, utilisées pour représenter le roi et la reine en otage à la suite des Journées des 5 et 6 octobre 1789, sont empruntées au Bread and Puppet[318]. Selon Mnouchkine, « nous avons utilisé nos références théâtrales de la même manière que nos souvenirs scolaires, les images et gravures fixées dans nos mémoires, dont nous avons détourné la

---

[316] Entretien d'A. Mnouchkine avec Jürg Bissegger : « Rencontre avec Ariane Mnouchkine avant la présentation de *1789* à Thonon » in *Journal de Genève*, 6 janvier, 1971.

[317] Demarcy souligne une différence d'effets théâtraux entre *1789* et la plupart des spectacles bourgeois en ajoutant : « Il y a un mode de réception bourgeois qui est de l'ordre de l'illusion, de l'identification, de l'implication, du pathétique intérieur, alors que le mode de réception qui est proposé là, avec les marionnettes, la foire, la satire, est de l'ordre de la lucidité, de l'ironie, de la joie. »

A. Mnouchkine, Antoine Casanova, Richard Demarcy et Jacques Poulet, « *1789* – au théâtre et dans l'histoire » *in La Nouvelle Critique*, *op. cit.*, p. 81.

[318] Selon Judith Graves Miller, « Après avoir vu la production [du Bread and Puppet] [*The Cry of People for Meat*] à Paris en 1969, elle [Mnouchkine] a transformé cette expérience à l'appui de *1789*, en s'appuyant sur les images extraordinairement poétiques de toute la compagnie et particulièrement sur l'intensité fervente et joyeuse de toute la pièce. Le Bread and Puppet s'engageait dans le théâtre de rue pour créer à la fois une beauté artistique et un militantisme politique enflammé et pour construire une collectivité des artistes et des penseurs. Cela contribue indubitablement à renforcer la détermination de Mnouchkine pour devenir un acteur dans les débats politiques de son époque. »

Notre traduction. J. - G. Miller, *Ariane Mnouchkine*, Oxon, Routledge, 2007, p. 76.

signification par la manière dont elles sont composées.[319] » En effets, les acteurs s'inspirent de diverses formes théâtrales afin d'inventer leur propre style bateleur. Leur dessein consiste à communiquer directement avec les spectateurs contemporains.

L'enjeu du théâtre de foire repose sur la virtuosité des acteurs. Au lieu de composer une intrigue complexe et cohérente, le bateleur raconte plutôt une histoire simple de façon discursive en s'appuyant sur des techniques de jeu variables. Représentant une scène dialoguée, il varie fréquemment ses gestes et sa voix pour distinguer les différents personnages. Il tente en fait d'expliquer les tenants et aboutissants d'un événement sans recourir à une description littéraire ni à un effet d'identification. Dans *1789*, le Soleil s'appuie sur cette particularité du jeu de bateleur afin de briser la cohésion des figures scéniques des héros révolutionnaires. Chaque comédien n'incarne jamais un personnage historique, mais interprète ses diverses images sous le regard critique du peuple. Suivant le changement de situations scéniques, la plupart des personnalités révolutionnaires sont jouées par un acteur différent ou sous une forme théâtrale disparate, à l'exception de Marat. Ainsi, Louis XVI est tantôt représenté comme un symbole divin et inviolable, tantôt comme un pantin, manipulé par la Noblesse et le Clergé. Les caractéristiques contradictoires d'une notabilité révolutionnaire font ressortir non seulement ses réactions opposées face aux différentes circonstances, mais également une divergence d'opinions sur son évaluation historique. Dans l'ouverture du spectacle, plusieurs couples de comédiens circulent successivement autour du public en figurant la controverse des images du Roi et de la Reine suite à leur fuite à Varennes. Grâce à la multiplication des figures scéniques, le Soleil démystifie l'interprétation traditionnelle de l'histoire, reposant uniquement sur des faits d'élites politiques, en soulignant leurs valeurs historiques ambigües. Chaque individualité révolutionnaire, montrée par les bateleurs, nous évoque ses traits caractéristiques, marqués par les historiens. Cependant nous ne pouvons pas l'assimiler à une authenticité historique à cause de ses images fragmentaires et contradictoires. Du fait du jeu de bateleur, tous les personnages ne sont qu'un extrait de simulacres illusoires correspondant à nos images stéréotypées de la Révolution française.

[319] A. Mnouchkine et J.-C. Penchenat, « L'Aventure du Théâtre du Soleil » in *Preuves, op. cit*., p. 124.

Dans *1789*, même si certaines notabilités révolutionnaires ressortent au milieu de personnages anonymes, les comédiens les interprètent en s'appuyant plutôt sur leur gestuelle sociale que sur leur portrait psychologique. Ils distinguent les différents personnages à travers leur costume, leur style verbal et leur geste caractéristique. Bien que cette représentation scénique repose principalement sur une caricature historique, elle témoigne une contradiction des classes sociales, développée implicitement suivant les fluctuations socio-économiques de la fin du XVIII^{e} siècle. Au début du spectacle, les bateleurs soulignent un décalage infranchissable entre la paysannerie et l'aristocratie pour révéler les problèmes de la société seigneuriale. Représentant les épisodes après la convocation des états généraux, ils mettent l'accent sur la lutte politique entre la Noblesse, le Clergé et le tiers état. Suivant l'élan populaire, la bourgeoisie consolide progressivement son pouvoir politique en délaissant la classe populaire. Sans accentuer la silhouette de chaque individualité importante, les bateleurs essaient en effet d'éclairer l'engrenage du mouvement révolutionnaire à travers le conflit entre les différentes collectivités sociales.

Élaboration des fables

La Révolution demeure un mythe énigmatique, bien que nous connaissions globalement certains événements symboliques, entraînant un profond bouleversement politique dans la société française. Revisitant cette histoire inextricable, le Soleil tente en effet de dévoiler ses caractères mythiques au lieu de reconstituer minutieusement ses tenants et aboutissants. Il essaie d'établir une corrélation entre ce tournant historique et l'évolution sociopolitique contemporaine pour explorer des problèmes irrésolus sur le développement démocratique. Afin de mettre en valeur l'actualité de son adaptation historique, il interprète les épisodes révolutionnaires sous la forme de la fable. Certes, la fable offre un langage scénique démonstratif et polymorphe, susceptible d'ouvrir la réflexion du public à travers les effets dialectiques. Dans son *Petit Organon pour le théâtre*, Brecht analyse l'importance de la fable dans l'élaboration d'un spectacle :

> Tout est fonction de la *fable*, elle est le cœur du spectacle théâtral. Car de ce qui se déroule *entre* les hommes, ceux-ci reçoivent tout ce qui peut être discutable, critiquable, changeable. […] La grande entreprise du théâtre, c'est la *fable*, cette

> composition globale de tous les processus gestuels, contenant les informations et les impulsions qui devront désormais constituer le plaisir du public[320].

Le jeu de bateleur, reposant sur une fusion de la narrativité et de la dramatisation, sert considérablement le Soleil pour composer les fables, basées sur des faits historiques. Dans leur improvisation, les acteurs dramatisent les documents historiques d'une manière allégorique pour se prêter à des interprétations multiples et pour assurer une distance appropriée. Á travers une alternance des styles narratifs et théâtraux, ils précisent non seulement les détails historiques, mais renforcent également les effets dramatiques.

Certes, le conteur estompe toujours les coordonnées spatio-temporelles en racontant une histoire. Il construit d'un côté un univers fabuleux, qui s'est passé dans un autre espace-temps, et révèle d'un autre côté sa présence tangible, c'est-à-dire, l'ici et maintenant. C'est exactement ce va-et-vient entre la réalité et la fiction, qui témoigne de sa virtuosité artistique. Dans l'ouverture de *1789*, le Soleil s'appuie sur cette caractéristique du conteur en fondant l'approche allégorique de son adaptation historique : « Il était une fois, dans un pays que vous avez oublié… ». Á travers une vue rétrospective, les bateleurs jouent une fable, reflétant les images caricaturales de l'époque prérévolutionnaire : un âne, représentant la classe populaire, porte le roi expirant sur son dos sous la menace d'un jars-Noblesse et d'un corbeau-Clergé. Au lieu de conclure par des préceptes tirés de cette parabole dans le style de La Fontaine, les comédiens montrent par la suite une série de misères de la paysannerie, causées par l'autoritarisme hiérarchique. Au fur et à mesure que les indications spatio-temporelles, données par le conteur, se précisent[321], l'imaginaire légendaire se convertit progressivement en réalité cruelle. Dans cette transformation graduelle, la fable permet au public non seulement de

---

[320] B. Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 87.

[321] Au début de 1789, les conteurs réduisent délibérément l'espace-temps pour que le public se rapproche de son histoire nationale en suivant le déroulement scénique. Le spectacle s'ouvre par « Il était une fois dans un pays que vous avez oublié […] ». Deux tableaux plus tard, le conteur raconte l'accouchement d'une paysanne en indiquant que l'histoire se situe « dans un royaume près de nous […] ». Dans les scènes suivantes, les coordonnées spatio-temporelles deviennent de plus en plus précises : par exemple, le tableau de l'infanticide, qui se passe en même temps et en même lieu que le précédent [« En cette année-là, dans tout le royaume […] »], et la scène de la « Convocation des états généraux », où le conteur nous mène enfin en France [« Alors dans tout le royaume de France, car c'est bien du royaume de France qu'il s'agit […] ».]

se rapprocher des conditions sociales de la fin du XVIII[e] siècle, mais également de prendre du recul par rapport à la situation scénique.

La plupart des tableaux de *1789* s'ouvrent avec un conteur, qui invite le public à assister à la représentation en présentant le contexte historique et les personnages. Son introduction synoptique explicite à la fois un schéma essentiel de la scène et l'angle interprétatif en établissant naturellement une distance entre scène et salle. Selon Brecht, « L'exégèse de la fable et sa transmission au moyen de distanciations appropriées sont la tâche principale du théâtre.[322]» Situé hors de la scène, le conteur intervient parfois dans le déroulement scénique en faisant des commentaires à travers le micro. Adressées directement aux spectateurs, ses critiques bafouent d'une part les autorités politiques et reflètent d'autre part les opinions publiques. Considérant la forme du théâtre forain, il est néanmoins difficile de distinguer la différence entre le conteur et le bateleur. Dans certains cas, un bateleur peut quitter son rôle de conteur pour jouer un autre personnage selon la situation dramatique ; inversement un personnage qui a enlevé un accessoire de son costume peut se charger de la fonction de conteur en enchaînant deux scènes. Tel est le cas du bateleur-magicien dans « la Trahison du Roi », présentant la capitale de la France, encerclée par les armées royales, après avoir arraché sa perruque. Le conteur donne non seulement des informations globales sur l'évolution circonstancielle de la Révolution, mais noue également une complicité profonde avec le public. Son intervention scénique sollicite le spectateur pour attester l'engrenage politique entraînant une série d'ébranlements sociaux et pour concevoir sa propre critique historique. Grâce à ce style, mélangeant les caractéristiques démonstratives et communicatives, le Soleil assure parallèlement la forme allégorique du spectacle et l'osmose entre salle et scène.

Le jeu de bateleur et la forme allégorique constituent en effet les principes de la distanciation que les comédiens appliquent à leur interprétation scénique pour forger leur regard analytique sur l'historie et pour éveiller la conscience du public. Dans la première partie du spectacle, les conteurs montrent une suite de fables sur un royaume lointain pour illustrer la crise d'une société hiérarchique. Caricaturant les affaires politiques de la Cour, ils suggèrent en fait le plébéien, privé à la fois de l'outil intellectuel et du pouvoir

[322] B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, *op. cit*. p. 94.

politique. Au fur et à mesure de l'éclatement du soulèvement populaire, ils se focalisent progressivement sur la perception du peuple révolutionnaire au lieu de montrer continuellement les images stéréotypées de hauts personnages déchus. Plus les clichés historiques sont écartés sur scène, plus la forme allégorique s'estompe dans le spectacle. Sans l'intermédiaire de la fable, les bateleurs font se rapprocher le public du noyau problématique de la Révolution en dévoilant l'égoïsme et la voracité de la bourgeoisie.

Selon Brecht, « un emploi authentique, profond, intervenant, des effets de distanciation implique que la société considère son état comme historique et améliorable. Les effets de distanciation authentiques ont un caractère combatif. [323] » En effet, à travers la distanciation historique, le Soleil met en évidence le paradoxe entre la victoire populaire et ses conséquences sociopolitiques illusoires afin que son public prenne conscience de la récupération du pouvoir par les politiciens bourgeois dans la société d'après mai. Il poursuit sans relâche l'esprit non-conformiste de 68 en approfondissant les questions sur le mouvement révolutionnaire contemporain. *1789,* oscillant entre le conte imaginaire, la scène fictionnelle, l'authenticité historique et l'actualité tangible, témoigne non seulement des contradictions politiques de la première phase révolutionnaire, mais ouvre également une perspective sur la société d'hier, d'aujourd'hui et de demain.

II.2.3. *1793* – Composition du récit basé sur le vécu des Sans-culottes

Choix d'une histoire méconnue

Dans *1793,* le Soleil se lance un défi en revisitant la période la plus ténébreuse et la plus complexe de la Révolution française. Depuis l'institution de la première République, la confrontation de diverses idées réformatrices dévoile non seulement la contradiction de fond de la société de la fin du XVIII^{e} siècle, mais encourage également les masses populaires à prendre une position radicale dans le mouvement révolutionnaire. Au lieu de se focaliser sur l'engrenage de luttes fractionnelles, le Soleil choisit de révéler la force

[323] B. Brecht, « Additifs au *Petit Organon* » in *Petit Organon pour le théâtre*, *op. cit*., pp.111-112.

pionnière de la révolution : la Commune Insurrectionnelle de Paris. Vu leur égalité politique et leur autonomie communautaire, le Soleil considère les sectionnaires comme des éléments actifs, favorisant le progrès de l'Histoire. Dans les répétitions de *1793*, la metteuse en scène souligne le potentiel positif de la classe populaire confrontée à la crise sociopolitique en expliquant :

> Nous n'avons pas choisi de faire un spectacle sur une philosophie, mais sur la matérialisation de cette philosophie. Ce qui est beau dans cette période, c'est qu'on se rend compte des limites de la pensée humaine, à chaque instant, c'est-à-dire qu'un penseur, un meneur, un Sans-culotte, mercier, savetier… vont jusqu'à leur extrême limite. Ils ne peuvent ni penser, ni agir plus loin, puis en vient un autre qui, lui aussi va jusqu'à son extrême limite. De ce point de vue, c'est une période étonnamment optimiste, chaque fois qu'une pensée, qu'un acte, qu'un homme tombe à terre, soit qu'il meurt, soit qu'il se trompe, soit même qu'il trahisse, sa pensée et son action sont reprises.[324]

Bien que la sans-culotterie concrétise la souveraineté populaire à travers ses pratiques de la démocratie directe, elle est toujours étiquetée comme une populace violente et menaçante. Son avant-gardisme demeure délibérément étouffé par les pouvoirs dominants du XIX^{e} siècle, car il révèle des idées idéalistes et séditieuses en mettant directement en cause le système politique représentatif. Néanmoins, les principes démocratiques que les sectionnaires appliquent à leur organisation d'assemblée et leur système électoral, établissent indubitablement un modèle sur lequel les combattants contemporains s'appuient pour réformer la structure politique. C'est la raison pour laquelle Mnouchkine met l'accent sur son achèvement démocratique dans l'évolution historique en décrivant ce groupe de héros anonymes révolutionnaires comme « une très grande vague qui est allée très loin sur la plage ; elle s'est finalement retirée, mais elle a laissé des traces ineffaçables.[325] » Afin de réhabiliter les valeurs historiques des Sans-culottes, le Soleil se rapproche de leur combat politique et de leur vie quotidienne. Il tente d'affirmer la volonté inébranlable de la classe populaire pour que le public prenne conscience de son propre pouvoir, susceptible d'ouvrir une nouvelle ère de l'Histoire.

---

[324] A. Mnouchkine : « Approches de *179*3 » in *1793 – texte programme*, *op. cit*. p.137.

[325] Cité par Jean Montagnard : « *1793* : Comme une grande vague » in *l'Unit*é, n°17, 19 mai 1972. p.18.

En effet, l'élaboration de *1793* paraît plus sinueuse et incertaine par rapport à celle de *1789*. Au départ, la metteuse en scène propose aux comédiens d'improviser la réunion des Sans-culottes dans une église désaffectée et de développer un récit sur le modèle de la scène de « la prise de Bastille » de leur dernier spectacle. Cependant ces conceptions globales ne leur donnent pas une forme précise comme celle du bateleur. Dans le processus d'improvisation, les acteurs construisent par tâtonnement les situations dramatiques et le style du jeu distancié. Afin que le grand public puisse pénétrer dans le combat quotidien de la classe populaire, l'équipe de création recherche simultanément un langage théâtral clair et une interprétation scénique conforme à son analyse historique. Suivant le développement des répétitions, elle se rapproche de plus en plus de l'enjeu de son adaptation historique à travers les questions suivantes :

- Comment établir un parallèle entre la prise de conscience du peuple et les fluctuations socio-économiques entre les années 1792 et 1793 ?
- Est-il possible de montrer la sans-culotterie comme une microsociété, où chacun partage diverses opinions sociales, sans la traiter comme un précurseur de la classe prolétarienne ?
- De quelle façon différencier chaque personnage sectionnaire : par son métier, son sexe, sa position politique ?
- Sous quelle forme théâtrale mettre en évidence la contradiction entre les idéologies antagonistes sans radicaliser les revendications politiques sectionnaires ?
- De quelle manière représenter la relation ambiguë entre le sans-culottisme et le jacobinisme ?

Sortir du jeu de bateleur

Dans les premières séances de travail, le Soleil se donne pour but de se dépouiller le plus vite possible des séquelles de *1789* et d'inventer des personnages de chair et d'os. Au début de leur improvisation, les acteurs ont néanmoins des difficultés à s'éloigner du style du bateleur. Pour montrer les conjonctures périlleuses de la France durant les années 1791 et 1792, ils se déguisent d'une manière parodique en personnages de pouvoir, ambitionnant de dépecer le territoire européen et de réprimer la force révolutionnaire.

L'équipe de création abandonne rapidement l'idée de représenter les images de personnalités révolutionnaires, car il lui faut trouver une autre dimension dramatique distincte de celle du théâtre forain en vue de s'accorder avec la conception politique sectionnaire. Les comédiens cherchent en fait une expression théâtrale, susceptible de fusionner harmonieusement le récit et leur jeu[326]. Au départ, leur improvisation se développe selon trois directions principales :

- les périls du régime républicain : la crise économique et la guerre contre l'invasion de l'armée autrichienne ;
- la journée du 10 août 1792, marquant la victoire de la sans-culotterie ;
- l'assemblée dans la section.

Dans une séance de répétition, Mnouchkine imagine le langage scénique probable de *1793* en expliquant : « le spectacle sera réussi s'il apparaît comme un long débat jamais ennuyeux. [327]» En créant une situation dramatique, le Soleil s'appuie particulièrement sur la perception des sectionnaires et les conditions de vie de la société révolutionnaire. Il tente en effet d'offrir des informations historiques précises afin d'éclairer la formation de la communauté sectionnaire. Certaines improvisations démontrent le rapport entre la démarche politique de la sans-culotterie et son contexte socio-économique particulier en déterminant une forme embryonnaire du spectacle. Pour montrer la pénurie des subsistances, les actrices jouent, sous forme de clowns, un groupe des femmes sectionnaires, faisant la queue devant une boulangerie. En attendant l'ouverture du magasin, elles expliquent clairement les problèmes de l'inflation, du développement des stocks de précaution, de la hausse des taxes et de la dépréciation de l'assignat. Cette scène quotidienne révèle à la fois la tension sociale et la crise imminente à la veille de la journée du 10 août. Par ailleurs, les acteurs s'inspirent du style épique de Michelet en composant une série d'improvisations sur les épisodes anecdotiques, qui ont précédé la

[326] Á travers l'improvisation du « salon de M^me^ Dodun », où un domestique raconte son observation du monde bourgeois, les comédiens s'éloignent progressivement du jeu du bateleur en découvrant la façon juste d'interpréter les sectionnaires. Ils discutent des diverses images des girondins en développant des opinions contradictoires au sein de la section.

[327] Le discours dans la répétition du 2 février 1971, cité par C. Mounier : « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil – *1793* et *l'Âge d'or* » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit*. p. 146**.**

prise des Tuileries[328]. Oscillant entre une vision macro et micro, ils représentent d'une part l'intensification du mouvement insurrectionnel et d'autre part l'intimité des militants. Grâce à un lyrisme ardent, ces scènes fragmentaires permettent à leur jeu de s'orienter vers une dimension tragique en manifestant une humanité profonde. Après deux mois de répétition, l'objectif de l'improvisation devient de plus en plus clair : pour déchiffrer la complexité de la seconde phase de la Révolution, il faut considérer le sectionnaire comme un personnage intermédiaire, racontant ses perceptions et ses expériences de façon rétrospective. Un portait réaliste de ce groupe de héros anonymes permet aux acteurs et aux spectateurs de pénétrer dans leur combat intransigeant pour les droits de l'Homme et pour des principes démocratiques.

Créer un personnage sectionnaire singulier

Pour renforcer la cohésion des morceaux improvisés sur la journée du 10 août, les comédiens décident de rechercher le « milieu » des sectionnaires, c'est-à-dire, l'arrière-plan concret de chaque personnage. Leur travail commence donc par s'orienter vers une double direction. Il leur faut non seulement improviser en collectivité pour développer une situation dramatique fournissant des informations historiques précises, mais également ouvrir une enquête individuelle pour trouver la motivation de leur personnage. Pour créer un personnage représentatif, chaque comédien s'appuie à la fois sur sa propre personnalité, sur ses propres conceptions sociopolitiques et sur les documents historiques, parmi lesquels l'ouvrage de Soboul livre une documentation précise sur une variété de métiers dans une microsociété sectionnaire. Il établit d'abord une biographie de son personnage et la présente ensuite devant tous les autres membres pour approfondir des questions inexplorées. Les divers domaines**,** touchés par cette recherche biographique**,** sont principalement divisés en trois catégories :

- la généalogie du personnage ;

[328] Fin janvier, le déroulement de « la journée du 10 août » est le suivant : explication du maniement des armes par un officier aux citoyens passifs et aux gardes nationaux - les aristocrates s'enfuient des Tuileries - un couple de Sans-culottes marche sur les Tuileries - et la pêche aux Suisses.

Voir « un exemple du travail » in *Texte-programme de 1793*, *op. cit*. pp. 144-150.

- sa position sociopolitique : sa profession, sa classe sociale, sa situation familiale et ses opinions politiques, etc. ;
- son évolution dans le mouvement révolutionnaire : l'événement qui a éveillé sa conscience politique, sa situation précédant l'éclatement de la Révolution, les leçons qu'il apprend dans la section et le dénouement de son combat politique, etc.

Ainsi, une grande diversité de Sans-culottes est représentée dans *1793* ; par exemple : l'enragé breton, le fédéré marseillais, le petit-bourgeois robespierriste, le greffier babouviste, la femme originaire de Saint-Domingue, la servante de la famille bourgeoise, etc. Dans certains cas, les comédiens se réfèrent à leurs ancêtres pour se rapprocher du métier et de la position sociale de leur personnage. Inventant un personnage, chacun doit exprimer un courant politique du mouvement révolutionnaire. En effet, les acteurs n'incarnent jamais un héros révolutionnaire, mais démontrent plutôt ses conceptions idéologiques à travers le regard de leur rôle sectionnaire, comme l'indique Mnouchkine : « En fait, les sectionnaires ne voyaient jamais les députés, sauf à l'Assemblée, de loin. Donc ils jouent leur opinion. Dumont ne joue pas Robespierre, mais le fait qu'il est robespierriste, et que donc il est la voix de Robespierre dans la section. Il ne joue pas Robespierre, il l'explique.[329]»

Bien que les acteurs s'attachent étroitement à leur personnalité en esquissant le portrait des sectionnaires, il leur faut conserver une certaine distance en révélant la réalité historique. Afin d'éviter l'identification et de marquer la démarche caractéristique d'un Sans-culotte, ils essaient de rechercher son *gestus* social dans une perspective historique. Selon Brecht,

> Le domaine des attitudes que les personnages adoptent les uns avec les autres, nous l'appelons le domaine gestuel. Attitude corporelle, intonation et jeu de physionomie sont déterminés par un *gestus* social […] Ces manifestations gestuelles sont le plus souvent très complexes et pleines de contradictions, de sorte qu'il n'est plus possible de les rendre en seul mot, et le comédien doit prendre

[329] F. Kourilsky, « L'Entreprise –Théâtre du Soleil » in *Travail théâtral*, *op. cit*. p. 47.

> garde, dans sa composition qui ne peut être qu'une amplification, de n'en rien perdre, mais au contraire d'amplifier l'ensemble tout entier[330].

Certes, le *gestus* d'un personnage consiste non seulement dans ses expressions physiques et physionomiques, mais également dans ses diverses attitudes face aux différentes situations et à son entourage. Á travers un geste expressif, une action révélatrice, un style verbal et un ton particulier, les comédiens démontrent à la fois les caractères de leur personnage et ses rapports sociaux avec les autres. Brecht souligne ainsi l'importance du gestus social dans une représentation scénique : « le gestus social est le gestus caractéristique d'une société, il permet de porter un jugement sur la situation sociale.[331] » Pour élaborer un langage expressif correspondant à l'arrière-plan social de leur sectionnaire, les acteurs recherchent individuellement ses postures et gestes de travail[332]. Chaque rôle figure en fait un métier spécifique dans les sections parisiennes et ainsi une approche sociale de l'infrastructure du mouvement révolutionnaire. En outre, le choix de costumes contribue parallèlement à marquer l'historicité des personnages et à préciser leur attitude sociale. Sans reconstituer authentiquement les costumes de l'époque, le costumier et les acteurs s'appuient plutôt sur les silhouettes des Sans-culottes en faisant ressortir leur allure générale ou leur caractéristique sociale.

Dans les improvisations collectives, les acteurs essaient de développer des comportements contradictoires de leur Sans-culotte en enrichissant sa progression au cours du spectacle. Ils représentent en effet des aspects évolutifs et transformables de leur personnage à travers l'historicisation pour que le public perçoive ses diverses attitudes face aux différentes situations en s'appuyant sur un angle critique. Selon Brecht,

> Le comédien doit jouer les processus de la pièce comme des processus historiques. Est un processus historique celui qui est lié à une époque précise : il n'a lieu qu'une

---

330 B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, *op. cit.* p. 79.

331 B. Brecht, « Sur la musique gestuelle » in *Écrits sur le Théâtre*, tome I., Paris, l'Arche, p. 464.

332 Brecht : « Le gestus du travail est sans aucun doute un gestus social, puisque l'activité que les hommes déploient pour se rendre maîtres de la nature est une affaire sociale, où des hommes se retrouvent entre eux. »

Ibid. p. 463**.**

> fois et ne dure qu'un temps. Dans ce processus, le comportement des individus n'est pas un comportement tout simplement humain et immuable ; il est singulier sur plus d'un point, il présente des aspects que l'histoire, dans sa marche, a rendus [ou pourra rendre] caducs, il est soumis à la critique de toutes les époques ultérieures. L'évolution constante de l'humanité éloigne de nous le comportement de nos devanciers. Cette distance que l'historien prend devant les événements et comportements du passé, le comédien doit la mettre entre lui et les événements et comportements du présent. Il doit distancier de nous ces processus et ces personnages.[333]

Afin de témoigner d'un tournant décisif de leur sectionnaire, les acteurs du Soleil doivent choisir un thème marquant l'avancement du mouvement populaire. Ils ne tentent pas simplement de révéler les vicissitudes du destin individuel, mais plutôt les facteurs conjoncturels susceptibles de changer la posture de leur personnage ou de contribuer à leur maturation politique. Cette manière de démontrer parallèlement la prise de conscience du peuple révolutionnaire et l'évolution des circonstances socio-économiques fait en effet écho aux idées brechtiennes : « Même si l'homme particulier que le comédien présente doit finalement convenir à davantage qu'à seulement ce qui se passe, la raison en est tout de même essentiellement que l'événement retiendra d'autant plus l'attention qu'il affecte un homme particulier.[334]» Le greffier, qui restait au début dans la neutralité en aidant d'autres citoyens à rédiger la pétition pour la déchéance du roi, prend progressivement conscience des problèmes litigieux sur la propriété en se convertissant aux conceptions babouvistes à la fin du spectacle[335]. Le breton, inhabile à se servir d'un fusil dans la scène du « 10 Août », réussit plus tard à résister à l'invasion des armées prussiennes en remportant la victoire de Valmy. Dans *1793*, tous les Sans-culottes

---

[333] B. Brecht, « Description succincte d'une nouvelle technique d'art dramatique produisant un effet de distanciation », *ibid*. p. 336.

[334] B. Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, *op. cit*. p. 87.

[335] Selon J.-C. Penchenat, jouant le greffier dans *1793*, « dans la première improvisation, il [le greffier] ne savait pas s'il était pour ou contre la chute du roi, ou bien alors il était pour, mais avec des formes, dans les formes, puis peu à peu – cela je l'ai trouvé avec les autres comédiens – quand il arrivait au cabaret des Courtilles, il devenait plus ouvert, il se débraillait progressivement, et aussi, tout naturellement, il devenait babouviste. Il avait toujours été de par son métier en relation avec les problèmes d'héritage et il allait s'acharner contre la propriété et contre tous les excès qu'il avait pu voir dans ce domaine. Et finalement ce qu'il savait il le mettait au service de ceux qui ne savaient pas. »

F. Kourilsky, « Entretien avec les comédiens » in *Travail théâtral*, *op. cit*., p. 59.

attachent de plus en plus d'importance aux vertus civiques en révélant des valeurs humaines et progressistes du mouvement révolutionnaire.

Au fur et à mesure que les traits essentiels de chaque personnage sont graduellement construits, le Soleil fait se confronter les Sans-culottes, provenant de classes sociales disparates ou conservant différentes opinions politiques, en vue de les individualiser et de construire une situation dramatique[336]. La scène du « Récit du Fédéré », où le greffier entretient un soldat marseillais de sa marche vers Paris, souligne une différence d'interprétation événementielle à travers le simultanéisme[337]. Les expressions disparates, dont l'une est brute et sincère et l'autre, pompeuse et héroïque, permettent au spectateur de prendre conscience de l'influence du discours sur l'appréhension de l'Histoire et de distinguer le défenseur de la République, s'engageant réellement dans la bataille, du porte-parole du peuple, propageant des idées révolutionnaires avec grandiloquence. Grâce à l'improvisation sur un conflit quotidien entre des hommes soutenant les idéologies hétérogènes, les comédiens campent de plus en plus des héros anonymes en mettant en évidence des contradictions au sein de la section[338].

Considérant la situation dramatique, inspirée essentiellement de la vie sectionnaire, les acteurs recourent aux méthodes de Lecoq en vue de sortir de la quotidienneté et de renforcer la théâtralité. Simulant les dynamiques d'un élément, d'une matière ou d'un

---

[336] Selon C. Mounier, « Les comédiens consacrent une longue période à inventer des situations hors de la section, propres à révéler les personnages qui, dialectiquement unis à elles doivent rendre évidentes les contradictions. Á nouveau se retrouvent indissolubles les notions d'individuel et de collectif puisque c'est par les rapports que chaque personnage entretient avec les autres dans une situation donnée, qu'il se définit. Ce stade de la création est peut-être l'exemple le plus évident du travail collectif. »

C. Mounier, « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil - *1793* et *l'Âge d'or* » in *Les voies de la création théâtrale, op. cit*., p.153.

[337] Au début, cette situation dramatique est développée par l'acteur, jouant Agricol Chapette, et Baptiste Dumont. Leur entretien met en évidence un décalage culturel entre paysan marseillais et gazetier bourgeois.

[338] Voir l'analyse de C. Mounier sur certaines improvisations, contribuant à approfondir les contradictions entre personnages.

C. Mounier, « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil - *1793* et *l'Âge d'or* » in *Les voies de la création théâtrale, op. cit*. p. 154-158.

animal[339], ils caractérisent progressivement le geste, la démarche, l'intonation et la voix de leur personnage. Á travers le clown et la *commedia dell'arte*, les comédiens s'éloignent du jeu psychologique pour ouvrir la dimension théâtrale de leur personnage. Ils peuvent d'un côté révéler la profondeur de leur âme et d'un autre côté critiquer leur acte. Par ailleurs, l'improvisation sur la musique les entraîne à développer un mouvement rythmique et à prendre conscience de la tension d'une situation[340]. Grâce à ces exercices spécifiques, leur interprétation scénique devient de plus en plus précise et stylisée. Les acteurs intériorisent en effet toutes les techniques de jeu afin d'enrichir l'état de leur sectionnaire.

L'enjeu de *1793* réside dans l'élaboration d'un récit polyphonique. Dans la conception du spectacle, tous les Sans-culottes assistent aux épisodes révolutionnaires sans jamais s'isoler. Ainsi, chaque comédien doit non seulement caractériser les traits originaux de son personnage, mais également fusionner avec la communauté sectionnaire. Afin de souligner cette collectivité, l'équipe de création cherche une forme de jeu susceptible à la fois de maintenir la cohésion du groupe et d'assurer le passage du particulier au général. Le chœur, assemblant les divers actants individuels pour commenter collectivement des actions scéniques, permet aux acteurs de forger un style épique et distancié et d'acquérir une dimension héroïque dans leur rôle de sectionnaire. Selon Hegel, « les chœurs expriment des idées et des sentiments généraux, tantôt avec une substantialité épique, tantôt avec un élan lyrique.[341]» L'exercice du chœur paraît décisif dans l'improvisation de *1793*, car les comédiens se forment spontanément en cercle de témoins, éclairant d'une part le déroulement scénique et reflétant d'autre part l'opinion publique. S'intégrant dans ce groupe autonome, soudé par une expérience

[339] Voir J. Lecoq, « Analyser les mouvements de la nature » in *Le corps poétique*, *op. cit.*, pp. 94-100.

[340] Selon Mounier, « la musique ici n'est pas un accompagnement, c'est une sorte de modèle de rythme, de grandeur pour les gestes et les mouvements à accomplir. On bannit l'anecdotique et le quotidien au profit d'une forme de jeu. La musique suggère des déplacements dans l'espace et des gestes précis auxquels elle impose une transposition théâtrale. La IXe symphonie de Beethoven est particulièrement bien choisie pour cette utilisation. »

C. Mounier, « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil - *1793* et *l'Âge d'or* » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit*. p. 161.

[341] Hegel, *Esthétique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964-1965, p. 342.

commune, chaque acteur est obligé de partager le même point de vue sans estomper son individualité, comme l'explique Lecoq :

> Parler par la bouche de l'autre, dans une voix commune du chœur, c'est être en même temps totalement ancré dans la réalité d'un personnage vivant et expérimenter une dimension qui transcende l'être humain. Tout le travail de l'acteur consiste à établir une liaison entre ces deux pôles, apparemment contradictoires, entre lesquels il peut être écartelé.[342]

Après les premières improvisations de *1793*, le Soleil travaille sur le chœur antique en montrant certains passages des tragédies grecques : *Alceste* d'Euripide, *Antigone* et *Œdipe-Roi* de Sophocle. Cet exercice repose particulièrement sur la formation d'un chœur dans un espace vide. La vingtaine d'acteurs se répartit d'abord en groupes de huit, dont l'un est désigné comme messager et les autres, citoyens thébains. Ce groupe se divise ensuite en deux situés aux bords du plateau en attendant le premier membre du chœur, qui occupe l'espace scénique en chauffant le centre. Lorsqu'il s'éloigne de l'aire de jeu, les autres entrent, l'un après l'autre, sur scène avec des mouvements d'attirance et de répulsion. Les sept comédiens forment progressivement un ensemble homogène, mais chacun représente continuellement une entité autonome. Tandis qu'ils se réunissent en dégageant un vide, le messager s'en approche en narrant un récit sur des catastrophes dans la cité. Chaque choreute doit d'un côté assurer l'unité de sentiments et d'un autre côté réagir aux situations selon l'état de son personnage[343]. Le travail du chœur renforce en effet la cohérence de la communauté sectionnaire, car il nécessite non seulement une concentration intense, mais également une écoute attentive et sensible. Les interactions entre le chœur et le messager se produisent sans cesse, en variant la communication réciproque entre individu et collectivité, peuple et cité, scène et salle, comme l'analyse Lecoq :

---

[342] J. Lecoq, *le corps poétique*, *op. cit*. p.137.

[343] Selon Lecoq, « Dans la tragédie grecque, on ne voit d'ailleurs jamais les combats, le chœur ne fait que réagir à des récits. La grande loi du chœur tragique, c'est de n'être jamais du côté de l'action mais toujours dans la réaction. »

Ibid., p.140-141.

> Le chœur est l'élément essentiel, qui seul permet de dégager un véritable espace tragique. Un chœur n'est pas géométrique, il est organique. Tel un corps collectif, il possède un centre de gravité, des prolongements, une respiration. C'est une sorte de cellule qui peut prendre des formes différentes selon la situation dans laquelle il se trouve. Il peut être porteur de contradictions, ses membres peuvent parfois s'adresser ensemble au public.[344]

Á travers l'entraînement du chœur, les acteurs approfondissent également le jeu d'un récit épique. Dans la tragédie grecque, le messager s'appuie simplement sur les expressions verbales et gestuelles en rapportant à ses compagnons des événements dont lui seul a été le témoin. Il prend en fait la responsabilité d'expliquer clairement la gravité de la situation et de produire une tension dramatique. Afin d'énoncer précisément le récit, composé principalement d'images substantielles, d'actions tangibles et de faits concrets, l'acteur doit en même temps styliser sa gestualité et contenir son émotion. Son objectif ne vise pas vraiment à illustrer le témoignage du messager, mais à susciter l'imagination du public. Ainsi, il lui faut prêter constamment attention aux réactions de ses auditoires en marquant certaines suspensions dans sa narration. Ces moments silencieux rythment d'une part la respiration scénique et suscitent d'autre part la réflexion profonde du public. Grâce à la « teichoscopie [345]» de la tragédie grecque, les comédiens acquièrent une dimension tragique pour interpréter la lutte quotidienne des Sans-culottes. Ils essaient d'héroïser ces combattants anonymes en élaborant leur récit à partir de faits historiques. Le chœur antique fonde en effet la base de la création collective de *1793*, car il assure d'un côté le rôle intermédiaire du sectionnaire et offre d'un autre côté la possibilité d'un récit épique, susceptible de faire pénétrer dans l'âme du personnage et d'exposer les conditions socio-économiques du mouvement révolutionnaire.

Selon Lecoq, « Les plus beaux chœurs sont souvent ceux des femmes, car elles ont le sens profond de la cohésion et de la solidarité. Elles sont garantes de l'essentiel.[346] » Dans les répétitions de *1793*, les comédiennes forment rapidement un groupe cohérent et significatif, car les femmes sectionnaires représentent effectivement la toile de fond de

---

[344] *Ibid*., p.139.

[345] Technique avec laquelle les acteurs observent les évènements au-delà des limites de la scène, par opposition à un évènement rapporté à une heure postérieure à sa réalisation.

[346] J. Lecoq, *le corps poétique*, *op. cit*., p.141.

l'époque révolutionnaire. Certes, il est plus difficile d'interpréter les femmes s'éloignant des affaires révolutionnaires à cause de leur analphabétisme, par rapport aux hommes, combattant en première ligne ou s'engageant dans des débats politiques. Néanmoins, leur vie quotidienne, confrontée à la pénurie de subsistance et à l'inflation, reflète directement les problèmes réels et imminents de la société révolutionnaire. Á la différence des acteurs montrant des contradictions entre les divers courants idéologiques, les actrices révèlent les conditions socio-économiques défavorables de la vie sectionnaire et les réclamations populaires. L'éducation civique, l'allégement du travail, la suffisance d'approvisionnement, la garantie de logement et l'égalité sociale, toutes ces velléités encouragent la classe populaire à pousser des réformes sociopolitiques profondes en vue de réaliser leur rêve. Á travers les improvisations sur le labeur dans la section, le chœur des citoyennes démontre à la fois l'évolution circonstancielle de guerres révolutionnaires et leur combat journalier contre les oppressions sociales. Que ce soit dans un lavoir ou dans une église désaffectée, les travailleuses montrent d'une part la fraternité concrète dans les sections et d'autre part des facteurs, entraînant la désunion entre Sans-culottes et robespierristes : les premiers tentent de surmonter des difficultés matérielles à travers la démocratie directe, tandis que les derniers s'en tiennent au parlementarisme pour promouvoir la centralisation gouvernementale.

Élaboration du récit théâtral

En composant *1793*, le Soleil tente de respecter l'authenticité de la vie du sectionnaire sans reconstituer les détails historiques. Dans les improvisations, les acteurs s'inspirent d'abord de données historiques brutes pour développer une scène dramatique et pour enrichir leur personnage. Ils élaborent ensuite des récits par le jeu en les fusionnant dans une situation dramatique. Suivant les grands événements révolutionnaires entre les années 1792 et 1793, l'histoire de chaque personnage s'articule d'une manière variable en construisant progressivement la structure du spectacle. Dans la reprise de morceaux improvisés, les comédiens recherchent l'état juste de leur personnage en retranchant des scènes dérisoires et des textes anachroniques. Il leur faut d'ailleurs prendre garde à l'abstraction d'idées et au didactisme en vue de renforcer la limpidité et l'efficacité de leur message sociopolitique. Á travers une stylisation du jeu, le Soleil essaie en effet de montrer le combat quotidien des sectionnaires d'une façon prosaïque,

mais concrète pour que le grand public se rapproche spontanément de la sobriété et de la sincérité de la classe populaire.

Que ce soit dans la création de *1789* ou dans celle de *1793*, la tâche primordiale du Soleil consiste à trouver une forme du spectacle susceptible d'assurer une distance appropriée entre l'Histoire et le présent, les personnages et ses interprètes, la salle et la scène. Cependant, au lieu de poursuivre la fable, offrant une perspective critique à travers des images allégoriques, les acteurs essaient de démontrer la formation d'une force populaire suivant les fluctuations sociopolitiques révolutionnaires par l'intermédiaire du récit. Dans *1793*, tous les sectionnaires font ensemble évoluer leurs pensées en partageant ce qui s'est passé, ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont ressenti et ce qu'ils imaginent. Grâce aux fonctions informatives et démonstratives du récit, les comédiens montrent à la fois le contexte historique et le vécu des Sans-culottes en ouvrant la réflexion sociopolitique du public. Chaque scène du spectacle est axée sur un personnage, racontant ses propres expériences liées à un fait historique. Son récit révèle non seulement des problèmes profonds de la société révolutionnaire, mais déclenche aussi une discussion ardente entre les combattants défendant diverses opinions socio-économiques. Ici, se trouve parfaitement justifiée la pensée de Brecht :

> Cela est particulièrement important pour la représentation d'événements de masses ou bien là où l'environnement se transforme fortement, comme dans les guerres et les révolutions. Le spectateur peut alors se voir présenter la situation et son évolution dans leur ensemble. Il peut, par exemple, au moment même où il écoute parler une femme, l'entendre en esprit parler encore autrement, disons quelques semaines plus tard, et d'autres femmes parler précisément en cet instant autrement en d'autres endroits. Cela serait possible si la comédienne jouait comme si la femme avait vécu l'époque jusqu'au bout et répétait maintenant, de mémoire, à la lumière du déroulement ultérieur, ceux de ses propos qui était important, c'est ce qui l'est devenu. Une telle distanciation d'une personne en tant que « précisément cette personne » et « précisément en cet instant », n'est possible que si l'on ne crée pas ces illusions : que le comédien serait le personnage, et que la représentation serait l'événement[347].

[347] B. Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, *op. cit*., p. 68.

En effet, le Soleil invite le public à se rapprocher de la lutte populaire pour les droits civiques et à dévoiler lui-même le mécanisme du mouvement révolutionnaire sous un angle analytique. Sur ce point, il se réfère à la Société fraternelle des patriotes de l'un et l'autre sexe. Ce club révolutionnaire, fondé par Claude Dansard en 1790, promeut l'éducation civique afin de propager les idées révolutionnaires dans la vie quotidienne. Il accueille toute la classe plébéienne, y compris particulièrement les femmes, en organisant plusieurs débats sur la liberté individuelle, sur la défense de la patrie, sur les lois constitutionnelles, sur la réforme matrimoniale et sur l'instruction populaire[348].

Dans *1793*, la communication explicative entre le narrateur et le groupe d'auditeurs constitue la forme essentielle du récit théâtral. Dans la composition scénique, le Soleil essaie de fournir des informations historiques précises pour que les spectateurs perçoivent directement les conditions de la vie des sectionnaires. Cependant la représentation des récits sectionnaires ne repose pas simplement sur une expression verbale, mais plutôt sur un jeu illustratif. Les acteurs recourent aux divers styles représentatifs en vue d'enrichir la théâtralité du récit : par exemple, dans la scène, « Valmy », où deux volontaires racontent le déroulement de la guerre en mimant alternativement des soldats français, des ennemis prussiens, le commandant Brunswick et le roi Frédéric-Guillaume. En outre, à travers certaines activités d'animation, les comédiens manifestent la candeur et la franchise des sectionnaires et construisent une ambiance accueillante et familière. Ils tentent de s'appuyer sur certaines formes populaires en vue de réduire les effets didactiques du spectacle et d'établir une complicité avec les spectateurs. Tel est le cas de la scène des « Courtilles », composée d'un chant de la Carmagnole, des saynètes simulant le procès de leur adversaire politique et social [Louis XVI, l'accapareur et le député girondin]**,** et d'une discussion sur l'institution d'une constitution selon les revendications populaires.

Le Soleil tente en effet de mettre en évidence l'historicisation dans la composition scénique. Dans chaque scène, un comédien exerce d'abord la fonction de conteur en

[348] Voir Isabelle Bourdin, *les Sociétés populaires à Paris pendant la Révolution*, Paris, Librairie du Recueil Sirey, 1937 et Marie Cerati, *Le Club des citoyennes républicaines révolutionnaires*, Paris, Éditions sociales, 1966.

présentant le lieu, le temps et le synopsis de la situation dramatique. Il joue ensuite son personnage en démontrant avec les autres sectionnaires un combat quotidien de la classe populaire. Le décalage du temps, la différence de pronom et la modification du style de jeu lui permettent de transformer le mode narratif en mode représentatif et d'assurer une distance entre l'événement historique et son interprétation scénique. Citons l'exemple le plus évident des scènes de *1793*, le préambule de « la pétition de Mauconseil » : « Le 13 juillet, 1792, les assemblées de quartiers furent envahies par les citoyens de toutes origines. Je *jouerai* le boulanger Renoir qui ne *savait* ni lire, ni écrire et qui *était*, ce jour-là, président. [349]» La forme du conteur renforce l'historicisation du récit en distinguant nettement l'acteur du personnage, l'arrière-plan sociopolitique de l'intimité quotidienne de la section, l'événement historique de sa représentation scénique. L'analyse de Catherine Mounier révèle l'effet d'éloignement, produit par cette alternative entre narration et jeu théâtral :

> La rupture est totale entre le *dit* et le *joué* qui se transforme en illustration de l'information précédemment donnée. L'aspect le plus passionnant du travail est la recherche de l'unité de ton du récit qui intègre le jeu et où parfois le conteur introduit une subtile rupture. Une telle conception du récit dramatique, où toute reconstitution est bannie, exige des comédiens qu'ils soient sans cesse conscients de jouer et qu'ils maîtrisent la réalité présentée afin d'en rendre possible la critique par le spectateur.[350]

[349] L'italien est marqué pour mettre en évidence la différence du temps grammatical, utilisé par la présentation du conteur.

Théâtre du Soleil, *1789 – la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur et 1793 – la cité révolutionnaire est de ce monde*, Paris, Théâtre du Soleil, 1989. p. 52.

[350] C. Mounier, « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil – *1793* et *l'Âge d'or* » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit*. p.151.

II.3. Évolution de *1789* à *1793* – approfondissement de l'histoire révolutionnaire

Dans *Poétique,* Aristote distingue les fonctions du poète de celles de l'historien en précisant :

> En effet, la différence entre l'historien et le poète [...] vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est telle ou telle chose qu'il arrive à tel ou tel de dire ou de faire, conformément à la vraisemblance ou à la nécessité ; c'est le but visé par la poésie, même si par la suite elle attribue des noms aux personnages[351].

Le diptyque révolutionnaire du Soleil, fournissant d'une part des données crédibles et incarnant d'autre part des valeurs progressistes et humanistes, oscille entre l'adaptation historique et la poésie dramatique. En élaborant *1789* et *1793,* les acteurs tentent d'extraire des épisodes révolutionnaires des problématiques les plus générales, qui touchent à la fois le peuple de la fin du XVIII^{e} siècle et la société française d'après mai. C'est la raison pour laquelle ils renoncent résolument à reconstituer l'Histoire de la Révolution française en développant une forme théâtrale distanciée. Á travers la perspective populaire, ils essaient de démystifier l'engrenage historique en approfondissant à la fois des contradictions de fond de la société révolutionnaire et l'accomplissement démocratique, réalisé par des héros anonymes. Dans *1789,* les bateleurs exposent les causes et les conséquences de l'élan populaire en indiquant l'avortement du mouvement révolutionnaire, causé par l'ascension du nouveau pouvoir bourgeois. Dans *1793,* les comédiens représentent la quotidienneté austère des Sans-culottes pour éclairer leur contexte socio-économique et pour ratifier leurs velléités réformatrices.

Les deux spectacles, s'approchant de la classe plébéienne dans un style complètement différent, révèlent des images contradictoires de la Révolution et remettent

[351] Aristote, *Poétique*, traduit par Michel Magnien, Paris, Belles Lettres, p. 98.

en question le bloc révolutionnaire. Avant la chute de la monarchie, la Révolution déplace simplement le pouvoir politique en privilégiant la bourgeoisie. Après l'institution de la République, les masses populaires prennent progressivement conscience de la politique en réclamant l'autonomie individuelle et l'égalité sociale. Vu les caractères disparates des deux phases révolutionnaires, le Soleil choisit des langages scéniques divergents pour souligner une rupture de l'Histoire, entraînée par la Révolution, comme l'explique Mnouchkine : « *1789* était un spectacle de source médiévale, et que nous voulions tel, parce qu'il parle de la fin du Moyen Âge, *1793* devrait être un spectacle contemporain, parce qu'il parle vraiment des débuts de notre siècle. [352]»

Différemment de son antécédent, démontrant principalement l'évolution des conjonctures politiques entre les années 1789 et 1791, *1793* se focalise sur la lutte quotidienne des combattants populaires suivant trois événements historiques, liés étroitement au mouvement sectionnaire : la prise des Tuileries du 10 août 1792, la victoire de Valmy, la chute de la Gironde. Étant donné cette différence d'enjeu, nous passons, semble-t-il, du général [les tenants et aboutissants de la première phase révolutionnaire] au particulier [l'intimité de la section parisienne]. Cependant *1789* perce simplement le mécanisme révolutionnaire sous un angle critique, mais *1793* représente à la fois les revendications primordiales de la classe plébéienne et la formation de l'esprit civique propice au développement démocratique postérieur. Le dernier nous pose des questions plus décisives et concrètes sur la Révolution par rapport au premier. Grâce à l'enrichissement de son analyse socio-politique, le Soleil nous fait nous rapprocher non seulement des conditions réelles de l'époque révolutionnaire, mais également du noyau problématique de l'élan populaire et de ses conséquences. En effet, il ne faut pas considérer uniquement le diptyque révolutionnaire du Soleil comme une adaptation historique, car il reflète effectivement les contradictions de mai 68 en éclairant le mythe de la force populaire.

[352] A. Mnouchkine : « Approches de *1793* », Extraits d'entretien d'Ariane Mnouchkine avec Lucien Attoun avant et durant les répétitions in *1793 – texte programme*, *op. cit.* p.138.

CHAPITRE III

Double image du mouvement révolutionnaire

Revisitant la Révolution, le Soleil essaie d'explorer la filiation entre l'apparition de la République et la crise démocratique de la société d'après mai. L'enjeu de ses adaptations ne repose pas sur l'authenticité historique, mais plutôt sur ses actualités sociopolitiques. Sur ce point, le dessein du Soleil s'approche en effet de la théorie brechtienne[353]. Selon Mnouchkine, son approche de l'Histoire du patrimoine français vise à pénétrer dans les origines du mécanisme politique afin de souligner les aspects évolutifs de la société contemporaine :

> En montrant deux pièces historiques, *1789* et *1793*, notre objectif était de faire comprendre au spectateur – et de comprendre nous-mêmes – d'où vient le monde

[353] Selon Bernard Dort, « […] Le Théâtre du Soleil n'a jamais affronté une pièce de Brecht à visage découvert. Mais Brecht court en filigrane dans tout son travail. […] Les « pièces didactiques » ont toujours fait partie des exercices des comédiens du Soleil. Sans la leçon épique brechtienne, *1793*, sinon *1789*, n'aurait sans doute pas été concevable […]

B. Dort, « La traversée du désert : Brecht en France dans les années 80 et additif » in *Brecht après la chute - confessions, mémoires, analyses*, Paris, l'Arche, 1994, p.124.

> actuel et pourquoi il est tel que nous le voyons. […] On se sert du passé pour regarder à distance le présent. Cette expérience nous a été très utile[354].

Dans la création de leur diptyque révolutionnaire, les acteurs élaborent ainsi deux formes distinctes, susceptibles de sortir du cadre historique et de souligner leur analyse sociopolitique. Ils tentent de représenter la Révolution avec une distance appropriée de façon à ce que le public remarque lui-même les facteurs contribuant au progrès de la civilisation. La fable de *1789* détrompe le public de la version historique fondée sur les images d'Épinal en dénonçant la répression populaire, menée par des élites bourgeoises. Le récit de *1793* montre les vécus des radicaux révolutionnaires en révélant concrètement les valeurs civiques et humanistes. En outre, le Soleil recourt à des langages scéniques originaux pour offrir à ses spectateurs diverses expériences perceptives et des réflexions instructives. Á travers les différents traitements spatio-temporels, la Révolution est représentée d'une manière complètement divergente. Dans *1789*, les épisodes révolutionnaires évoluent rapidement dans un espace éclaté suivant la synthèse historique, dégagée par les bateleurs sous un angle critique. Dans *1793*, le mouvement révolutionnaire, accompagné d'activités quotidiennes de la classe populaire, progresse graduellement dans une section parisienne. Dans les deux spectacles, le Soleil fait ressortir les images disparates de la Révolution en s'inspirant des répercussions des événements de Mai 68. Dans ce cas, par quelle structure dramaturgique éclaire-t-il la complexité de l'engrenage révolutionnaire afin que ses spectateurs contemporains reconnaissent l'évolution historique sous un angle analytique ? Á travers quels effets théâtraux souligne-t-il les caractéristiques dissemblables de la Révolution ? Comment actualise-t-il le mouvement révolutionnaire en approfondissant ses contradictions essentielles ?

[354] Dans cet article consacré à Brecht, Mnouchkine explique les créations collectives du Soleil en citant une phrase brechtienne : « Le monde d'aujourd'hui ne peut être décrit aux hommes d'aujourd'hui que s'il leur est présenté comme transformable. »

A. Mnouchkine, « L'œuvre de tous » in *Arc*, *op. cit*., p. 42.

III.1. Continuité et discontinuité – Analyse des structures dramaturgiques de deux spectacles

III.1.1. *1789* – Démonstration historique fragmentaire

En vue de percer le mécanisme révolutionnaire sous un angle accessible, le Soleil soumet les événements se déroulant entre les années 1789 et 1791 à un résumé schématique et à une interprétation socialiste. Il met l'accent de son adaptation historique sur les causes et les conséquences de l'insurrection du peuple ; c'est-à-dire, les conditions socio-économiques défavorables, aggravant les crises de l'aristocratie féodale, et la mutation des classes sociales suivant la dégradation du pouvoir monarchique. Son enjeu consiste d'une part à démontrer la classe plébéienne, qui est à la fois le détonateur et le ressort de l'évolution historique, et d'autre part à dévoiler la position politique équivoque de la bourgeoisie avant et après le soulèvement populaire. S'appuyant sur la vue des bateleurs de la fin du XVIII^{e} siècle, les acteurs recomposent de façon rétrospective des épisodes de la Révolution française. Ils tentent non seulement de sympathiser avec la masse populaire, accablée par un système hiérarchique, mais également de condamner les couches privilégiées courant après le pouvoir et la richesse. Bien que le déroulement de *1789* suive approximativement la chronologie de la première phase révolutionnaire, le spectacle est composé de fragments historiques incohérents selon l'axe de la critique historique. Contrairement à la plupart des historiens, qui essaient d'objectiver les tenants et aboutissants de la Révolution en s'appuyant sur une description détaillée et sur une autopsie profonde, le Soleil représente délibérément une histoire lacunaire et condensée à travers une démonstration arbitraire et méthodique pour renforcer son analyse rétroactive du patrimoine français.

Structure dramaturgique de *1789*

1789 se déploie suivant deux parties principales divisées par « la prise de la Bastille ». La première partie se focalise sur les problèmes socio-économiques de

l'époque prérévolutionnaire en révélant des détonateurs de l'élan populaire. Á travers des images anecdotiques, voire caricaturales, les bateleurs montrent des contradictions profondes de la société seigneuriale en fonction de trois directions :

- l'oppression féodale,
- le décalage entre l'expédient, auquel l'autorité monarchique recourt pour résoudre la crise économique, et son exécution dans la vie populaire,
- les conjonctures politiques au préambule de la Révolution.

Dans l'ouverture du spectacle, les bateleurs montrent la fuite du Roi à Varennes pour affirmer une vue rétroactive dans leur interprétation des épisodes révolutionnaires. Les trois premières scènes de *1789* représentent un assujettissement de la classe populaire par la noblesse privilégiée en faisant ressortir les abus de la féodalité et la disette sévère à la veille de la levée du peuple. Les calamités publiques s'aggravent en atteignant un paroxysme dans la scène de « l'infanticide », où les couples paysans, situés sur quatre tréteaux, étranglent leur enfant pour survivre. Á la monstruosité inouïe succède la magnificence du monarque : Louis XVI monte sur le cinquième plateau inoccupé en proclamant la convocation des états généraux. Bien que le roi de France promulgue des mesures palliatives en vue de sortir de son marasme financier et d'atténuer le mécontentement général, les réclamations populaires n'aboutissent à aucun résultat concret à cause de la tension politique entre les trois ordres et de l'indécision de la Cour. Dans « les cahiers de doléances », le Soleil indique les facteurs décisifs déterminant la sujétion des masses plébéiennes : l'analphabétisme et la hiérarchie sociale. Après avoir figuré la classe populaire chétive et bâillonnée, le spectacle s'éloigne progressivement de la réalité ordinaire en s'acheminant vers les affaires d'État. Á travers les diverses formes de jeu, les bateleurs tracent à un rythme accéléré l'évolution des événements politiques, allant des états généraux jusqu'au renvoi de Necker[355]. Le Soleil transforme les phénomènes élémentaires et caractéristiques de l'époque prérévolutionnaire en des scènes

[355] Dans « les Marionnettes », les bateleurs recourent au guignol en faisant la satire de l'outrage du tiers état par la Noblesse et le Clergé dans la réunion des trois ordres. « Le Lit de Justice » parodie alors la riposte de Mirabeau au sujet de la dissolution de l'Assemblée constituante dans la séance royale après le serment du Jeu de paume. Á travers une danse exotique et ésotérique, les jongleurs jouent, dans la scène suivante, l'ensorceleur, le comte de Cagliostro, et ses fidèles, la reine Marie-Antoinette, la duchesse de Polignac et la princesse de Lamballe, en montrant la volte-face du Roi à propos de la compétence de son ministre d'État.

allégoriques afin que les spectateurs reconnaissent effectivement les raisons pour lesquelles la classe populaire tente de s'affranchir du joug de la féodalité. Cependant le combat réformateur, mené par certaines élites, devient simplement une lutte insidieuse, qui précipitera un schisme entre l'autorité monarchique et des arrivistes bourgeois à l'imminente mobilisation des masses.

Le Soleil déploie la première victoire populaire de la Révolution en composant un triptyque scénique sous des formes complètement différentes :

- une comédie de situation, démontrant une formation de la milice bourgeoise à la suite de la révocation de Necker ;
- un récit polyphonique, décrivant les sentiments mêlés des révolutionnaires face à l'évolution des circonstances sociopolitiques entre mai et juillet 1789 ;
- une fête foraine, reflétant l'effervescence de la foule à travers une variété de programmes divertissants.

Au lieu de s'appuyer sur les effets mélodramatiques ou ceux parodiques, produits dans les scènes précédentes, les bateleurs emploient un style concret et abordable pour éclairer les conjonctures sociales à l'aube de l'insurrection populaire. Ils montrent au premier plan un groupe de nantis, qui corrompt d'une part un officier et s'allie d'autre part avec une force faubourienne pour défendre l'Assemblée nationale. Cependant, face à la colère populaire à son apogée, ces arrivistes, incapables de maîtriser la situation tumultueuse, braquent leur fusil vers le public. Bien que l'interprétation scénique du Soleil tente de dénoncer la préméditation politique de la bourgeoisie, les acteurs soulignent plutôt sa lâcheté et son mercantilisme au lieu de caricaturer son comportement grotesque. Leur dessein consiste à renforcer les images ambigües de la classe dirigeante afin d'insinuer l'opposition entre le gratin conformiste, déclenchant une émeute pour protéger ses intérêts, et le peuple opprimé, cherchant à s'émanciper à travers une lutte fougueuse.

Pour révéler concrètement les perceptions des insurgés parisiens, le Soleil recourt à une communication intime entre cinq comédiens et les spectateurs. Le récit de « la prise de la Bastille » explique d'une vision personnelle les tenants et aboutissants de l'élan

populaire en faisant pénétrer le public dans les détails historiques[356] et les états de consciences vécus des révoltés. Á travers un crescendo sonore et rythmique, les chuchotis de chaque narrateur se synchronisent progressivement en devenant une déclamation cohésive et expressive, élevant naturellement le sentiment des spectateurs. Grâce à une concordance d'une éloquence empathique et d'un roulement de timbale, tout l'espace théâtral est contaminé par la félicité triomphale et par l'ardeur révolutionnaire. Les tréteaux vides se transforment par leur toile de fond en stands forains, où les jongleurs offrent au public une diversité d'attractions ludiques et interactives : lutte du peuple contre son oppresseur, roue de fortune, numéros acrobatiques, jeu de tir aux effigies d'aristocrates, parade d'un ours représentant la tyrannie vaincue, etc. Dans une musique folklorique et joviale, les acteurs et les spectateurs partagent ensemble une ambiance festive fondée sur une spontanéité improvisée et une communication directe[357]. Une osmose entre salle et scène est ainsi mise en évidence. Selon Bablet, « telle est la force de cette scène que la fête paraît actuelle au public qui ne peut s'empêcher de *revivre*

---

[356] Dans le récit, les bateleurs déploient les événements cruciaux, entraînant le soulèvement populaire, selon les ordres suivants :

- « la convocation des états généraux », donnant au peuple un espoir ;
- la pénurie de subsistances, causée par la mauvaise récolte entre les années 1788 et 1789, et l'investissement de Paris par les mercenaires étrangers, augmentant le tourment du public ;
- Necker, soulageant la crise financière de la Cour et son renvoi, déterminant la manifestation des Parisiens au 13 juillet 1789 ;
- la répression des émeutes, menée par le régime du Royal-Allemand du prince de Lambesc au jardin des Tuileries le 12 juillet ;
- l'armement des milices populaires dans les magasins d'armuriers et aux Invalides ;
- la marche vers la Bastille à la recherche de salpêtres ;
- l'encerclement de la forteresse ;
- la négociation entre le gouverneur de la Bastille, Delaunay et le député, Thuriot ;
- l'intrusion dans la fortification grâce à un charron, rompant les chaînes du pont-levis après avoir monté sur les casernes ;
- la bataille sanglante entre milice parisienne et garde nationale dans le château-fort ;
- la capture de Delaunay et la victoire du peuple.

[357] Selon certains comédiens de *1789*, « La fête de la Bastille est impossible à jouer et même répéter sans public. Toute une partie de la création n'a pu se faire qu'au moment où nous avons commencé à jouer. Il est arrivé que le public intervienne dans le spectacle, fasse des réflexions et que les acteurs lui répondent comme dans le théâtre de foire. »

Interview de R. Temkine, « Un théâtre populaire : le Théâtre du Soleil » in *Le Peuple français*, *op. cit.*, p. 21.

aujourd'hui cette révolution qui *fut,* qui *es*t la sienne.[358] » En outre, les bateleurs montrent les suites du soulèvement populaire avec un style burlesque et sarcastique : la remise de la cocarde à Louis XVI par Bailly, simulée par deux soûlards, et l'émigration du Comte et de la Comtesse d'Artois, caricaturée par des baladins, qui s'instituent les acteurs du théâtre Français. Cependant cette kermesse animée est brusquement interrompue par Lafayette, tentant de rétablir l'ordre social au titre de commandant de la Garde nationale. Après la réjouissance commune et fraternelle, le mouvement révolutionnaire dépasse progressivement le domaine du combat contre l'autocratie féodale en entrant dans une nouvelle phase.

Dans la seconde partie de *1789*, le Soleil révèle des contradictions sociopolitiques apparues à la suite de la décadence monarchique pour développer son analyse historique. Sa démonstration se focalise principalement sur cinq caractères phénoménaux à la suite de la levée du peuple :

- la fracture de la société révolutionnaire déterminant la chute de la féodalité ;
- l'incompatibilité entre la liberté et l'égalité, marquée au cours de l'élaboration constitutionnelle ;
- la classe populaire, opprimée continuellement par des dignitaires de l'État ;
- la vénalité de la bourgeoisie ;
- la question posée sur la poursuite du mouvement révolutionnaire.

Après avoir montré la première conquête de la Révolution, le Soleil représente d'une manière sommaire deux épisodes témoignant d'une dissension civile, semée déjà dans les états généraux : la « Grande Peur », retraçant avec une pantomime expressive des jacqueries suscitées par le complot aristocratique durant l'été 1789, et la « nuit du 4 août », figurant l'abolition des privilèges seigneuriaux à travers un strip-tease symbolique. Les deux scènes indiquent d'une part une mutation profonde du pouvoir politique, accompagnée de la prépondérance de l'Assemblée nationale, et insinuent d'autre part les représailles exercées par la bourgeoisie contre la Noblesse et le Haut Clergé.

[358] D. Bablet, *le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur, op.cit.,* p. 53**.**

Dans la scène suivante, le Soleil recourt à un montage de textes authentiques en jouant dans le public un débat parlementaire sur la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*. Suivant une vive controverse entre délégués du peuple, plusieurs questions constitutionnelles en instance, posées par la Révolution, deviennent de plus en plus flagrantes[359]. Á travers un style déclamatoire, les bateleurs révèlent non seulement des opinions politiques inconciliables entre députés de différentes classes, mais également leur hypocrisie diplomatique. Certains parlementaires conservateurs accusent le peuple de sa frénésie et de son insatiabilité en essayant d'endiguer des idées innovatrices[360], tandis que les autres ripostent avec dédain en défendant leur propre intérêt. Bien qu'ils s'affrontent avec une intransigeance absolue dans leur délibération politique, ils s'accommodent enfin à l'amiable, du projet du sixième bureau, mêlant synthétiquement des propositions contradictoire[361]. Dans l'interprétation du Soleil, la *Déclaration*

[359] Citons certaines questions : faut-il légitimer les droits naturels individuels dans les préliminaires de la Constitution ? La *Déclaration des droits* est-elle la loi éclairant l'esprit citoyen ou un traité moral dont les Plébéiens pourraient abuser ? Comment équilibrer les droits et les devoirs dans les articles constitutionnels pour que la souveraineté nationale établisse un contrat réciproque et volontaire avec ses gouvernés ? Par quelle forme législative déterminer les conceptions de l'égalité sans soulever des litiges concernant la propriété ? Les valeurs de la liberté prévalent-elles sur les valeurs de l'égalité ? Quelle est la formule adoptée afin d'assurer la sécurité, la propriété et la liberté de tous les citoyens en prévenant l'opposition de leur intérêt ?, etc.

[360] Citons les discours de l'évêque de Langres et du député Gradin : « La Constitution d'un empire n'a pas besoin d'une déclaration des droits. Il y a beaucoup de personnes qui ne seront pas en état d'entendre les maximes que vous leur présentez ! » ; « Une déclaration des droits illimités sera avidement accueillie par le peuple qu'elle rappellera à l'égalité, à la primitive ; mais celui-ci concevra-t-il que cette égalité originelle n'est malheureusement qu'une fiction philosophique ? Qu'on restitue au peuple ses droits avec les réserves que doivent apporter les lois de la propriété, de la justice et de la tranquillité publique. Gardons-nous de rompre sur le champ une digue conservée par les siècles sans nous mettre à l'abri du torrent dont les flots peuvent s'étendre plus loin que nous l'aurions voulu, répandre la consternation et ravager les héritages. »

Théâtre du Soleil, *1789 – la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* et *1793 – la cité révolutionnaire est de ce monde*, *op. cit.*, pp. 35-36.

[361] « Article 4^{e} : chaque homme a un droit égal à sa liberté et à sa propriété. Article 5^{e} : mais chaque homme n'a pas reçu de la nature les mêmes moyens pour user de ses droits, de là naît l'inégalité entre les hommes. L'inégalité est donc dans la nature même. »

Ibid., p. 38.

En outre, il existe un anachronisme dans la scène du « débat parlementaire ». Dans le spectacle, le Soleil se réfère plutôt au résultat des débats de l'Assemblée nationale, mais pas au projet du sixième bureau.

ressemble plutôt à un compromis hybride, dressé par des politiciens bourgeois ambitieux. Dépourvue de définitions constructives, elle mystifie uniquement les masses populaires avec un raisonnement général et théorique, comme le montre la critique de Marx :

> Il est déjà mystérieux qu'un peuple, qui commence à peine à s'affranchir, à renverser toutes les barrières séparant les divers membres du peuple, à fonder une communauté politique, que ce peuple proclame solennellement les droits de l'homme égoïste, séparé de son prochain et de la communauté […] Ce fait devient encore plus mystérieux quand nous voyons que les émancipateurs politiques réduisent la citoyenneté, la *communauté politique*, à un simple *moyen* pour conserver ces prétendus droits de l'homme, que le *citoyen* est donc déclaré serviteur de l'*homme* égoïste, que la sphère où l'homme se comporte en être communautaire est rabaissée à un rang inférieur à la sphère où il se comporte en être fragmentaire, et qu'enfin ce n'est pas l'homme comme *citoyen*, mais l'homme comme *bourgeois* qui est pris pour l'homme proprement dit, pour l'homme *vrai*[362].

Afin d'incarner les politiques incohérentes promues par la bourgeoisie, le Soleil invente deux saynètes complémentaires succédant à la séance parlementaire : l'une, anecdotique, montrant une opposition entre *la Déclaration des droits de l'homme* et l'esclavage, et l'autre, allégorique, recourant à la personnification pour mettre en cause le veto du Roi. Á Saint-Domingue, le préambule de la *Déclaration* laisse des esclaves noirs s'imaginer leur libération, mais l'article 17 les désillusionne *illico* en assurant les biens de leur propriétaire colonisateur[363]. La contradiction entre la liberté individuelle et les possessions légitimes indique clairement un des points litigieux de la Constitution en problématisant la réforme menée par les députés bourgeois. Dans la scène suivante, les

---

En effet, ce projet, établi le 17 août 1789, servait simplement d'une base partielle pour que les parlementaires puissent le discuter en trois jours.

[362] Karl Marx, « La Question juive », traduit par Lucien Calvié in François Furet, *Marx et la Révolution Française*, Paris, Flammarion, 1986, pp.141-142.

[363] *La Déclaration des droits de l'homme* est vivement critiquée en raison de sa non-application aux colonies du fait que l'Assemblée constituante ne tente pas d'abolir l'esclavage à Saint-Domingue. Son premier article et son dernier montrent manifestement une antinomie insoluble : « Tous les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune. » ; « La propriété étant un droit inviolable et sacré, nul ne peut en être privé, si ce n'est lorsque la nécessité publique, légalement constatée, l'exige évidemment, et sous la condition d'une juste et préalable indemnité ». Grâce à la *Constitution de l'an I*, complétant la *Déclaration* de 1789, l'esclavage est enfin aboli à Saint-Domingue sous l'ordre de la Convention en 1794.

bateleurs représentent une querelle entre une citoyenne, un flatteur bourgeois et son adultère monarchiste pour démontrer un conflit entre la volonté générale, le législatif et l'exécutif. La fornication entre bourgeois et monarchiste donne naissance à un bâtard, qui tente de souiller la citoyenne en perturbant le déroulement scénique. C'est le veto royal, menaçant virtuellement la souveraineté populaire. Ici, le Soleil essaie de dévoiler une ambigüité de la puissance bourgeoise face à l'ordre monarchique. Ces deux scènes marquent d'une part un éclectisme bourgeois, freinant le mouvement révolutionnaire et d'autre part un emportement populaire, s'intensifiant du fait de la primauté de la Cour.

Pour montrer les réactions de la classe plébéienne face à une complicité entre la bourgeoisie et la monarchie, le Soleil s'appuie à la fois sur les dénonciations du peuple et sur une séquence, qui représente des facteurs entraînant une fermentation publique. Suivant les présentations de Marat et d'une citoyenne, les bateleurs démontrent à un rythme accéléré une circulation de rumeurs diffamatoires sur la famille royale : une opposition inadmissible entre la pénurie générale au sein du peuple et la dilapidation de la Cour, les manœuvres d'accaparement, dirigées par certains aristocrates, et le piétinement de la cocarde tricolore par le régiment de Flandre dans un banquet royal. Ensuite, un groupe de femmes, tenant des rameaux verts, traverse la foule avec une joie éclatante en ramenant de Versailles le roi et la reine, figurés par deux immenses marionnettes en tissus. Là, les « journées des 5 et 6 octobre » forcent l'autorité monarchique à céder simultanément aux forces populaires et bourgeoise en marquant une nouvelle victoire révolutionnaire après la prise de la Bastille.

Cependant trois députés étouffent aussitôt l'effervescence révolutionnaire dans l'œuf en promulguant la loi martiale, qui proscrit le rassemblement des masses et renforce le pouvoir de la garde nationale. Ils font reculer l'affluence avec une sévérité menaçante en déployant un linceul noir, sur lequel l'« ORDRE » est mis en exergue. Surgissant de la foule, Marat les affronte et critique vigoureusement les extrémités politiques portées par l'Assemblée nationale. Dans la seconde partie de 1789, l'Ami du peuple prend progressivement fonction de conteur en commentant directement la situation du spectacle. Situé principalement à l'opposé du plateau où se déroule l'action scénique, il incarne à la fois un contrepoint des députés bourgeois et un interprète de la classe populaire. Une fois

que les autorités ont évacué les masses, Marat dévoile le mécanisme bourgeois en encourageant le public à poursuivre le mouvement révolutionnaire. Sa première apparition réconforte la multitude dont le zèle vient d'être refroidi par la remontrance de Lafayette. Ici, il s'adresse à tous les spectateurs afin de réveiller leur conscience politique. Dans la scène suivante, son accusation vise la bourgeoisie mercantile en la rapprochant de la noblesse, qui corrompt graduellement l'État en négligeant les revendications populaires. Á la fin du spectacle, il insiste sur l'esprit de rebellion à travers une harangue ardente pour stimuler l'ardeur révolutionnaire de tous les spectateurs. Á l'opposé des autres personnages historiques de *1789*, l'Ami du peuple est immuablement joué par un seul acteur, René Patrignani. Cette interprétation, susceptible de produire des effets d'identification, est remise en question par certains critiques théâtraux[364]. Néanmoins, dans le traitement scénique de Marat, le Soleil tente de conserver sa véhémence révolutionnaire et son attachement au peuple pour révéler au public contemporain les opinions politiques que les masses populaires de l'époque étaient incapables de former, comme l'expliquent Mnouchkine et Penchenant :

> Le cas de Marat est différent, puisqu'il me semble que son caractère pamphlétaire, passionnel est actuellement désamorcé. Reste qu'il a aimé le peuple, qu'il a voulu l'informer et l'instruire, qu'il a compris le danger représenté par la délégation des pouvoirs, qu'il a compris la force inemployée des mouvements de masse.[365]

---

[364] Citons la question posée par Richard Demarcy à Mnouchkine : « […] il y a quelque chose qui pour moi fait problème : c'est le traitement assigné à Marat par l'acteur qui joue ce personnage : il le joue sous un mode très identifié à *son* personnage, alors que bien souvent, dans la quasi-totalité des cas [et c'est un des aspects fondamentaux et positifs du spectacle], vous montrez des personnages ; le spectateur est mis en position d'observateur, un observateur passionné, non pour le dénouement, la « chute » mais pour le déroulement ; il y a la passion et il y a l'observation. Mais j'ai l'impression que ce mode de réception bascule par le traitement donné à Marat, son aspect fébrile, fiévreux, vibratoire même, dans le jeu comme dans la voix. Il y a lieu, je crois de se méfier des fiévreux au théâtre, que ce soit les Dames aux camélias, les Phèdre, ou les révolutionnaires, parce qu'ils prennent l'aspect messianique et prophétique. L'acteur porte ici une identification soudaine à son personnage, ce qu'il ne fait pas lorsqu'il joue Mirabeau. C'est intéressant de voir comment il traite ses propres personnages dans sa permutation des rôles. […] »

A. Mnouchkine, A. Casanova, R. Demarcy et J. Poulet, « *1789* – au théâtre et dans l'histoire » *in La Nouvelle Critique*, *op. cit*., p. 79.

[365] A. Mnouchkine et J.-C. Penchenat, « L'Aventure du Théâtre du Soleil » in *Preuves*, *op. cit*., p. 124.

Sans l'intervention de la force plébéienne, la Révolution est rapidement dominée par la ploutocratie bourgeoise. La qualification d'un député nécessite une contribution de cinquante livres et une propriété légitime[366]. Grâce à la vente des biens nationaux, certains arrivistes créanciers acquièrent même des domaines, qui appartenaient auparavant au clergé ou à la noblesse, et ainsi deviennent des parvenus prétentieux[367]. Dans « la vente aux enchères », les bateleurs caricaturent un cortège de nantis, s'injuriant brutalement dans une adjudication de biens ecclésiastiques, s'accusant de profiter de la crise financière et de s'égarer dans une course à l'argent. Le choix de leur costume du XIX^e^ siècle repose délibérément sur un anachronisme afin que le public reconnaisse leur conquête du début de la Révolution, assurant leur prospérité de génération en génération.

---

[366] Pour empêcher le peuple de s'ingérer dans les affaires politiques, l'Assemblée constituante se réfère à la théorie de Sieyès en établissant un régime électoral représentatif, distinguant des citoyens actifs des citoyens passifs sans considérer les femmes. Le suffrage censitaire exige une qualification des citoyens actifs selon les conditions suivantes : un âge d'au moins vingt-cinq ans, un domicile dans la ville ou le canton depuis un temps déterminé par la loi [un an], une inscription au rôle de la garde nationale dans la municipalité du domicile, la prestation du serment civique, et surtout le paiement d'une contribution directe égale à trois journées de travail. Les citoyens actifs ne peuvent que désigner une minorité d'électeurs fortunés, payant un impôt égal à dix journées de travail, comme leur délégué, qui éliront plus tard les députés de l'Assemblée. Malgré les oppositions de Robespierre ou de Grégoire, partisans du suffrage universel, la distinction est adoptée le 29 septembre 1789. En outre, l'Assemblée constituante tente même de filtrer l'accès à la représentation nationale en accueillant uniquement une minorité de contribuables. Les futurs députés doivent payer un impôt égal à la valeur d'un marc d'argent [environ 50 livres] et justifier d'une propriété foncière. La clause du marc d'argent, violemment attaquée à l'Assemblée par Lameth et dans les journaux par Loustallot, est supprimée le 27 août 1791.

[367] Afin de combler le déficit budgétaire à la suite de la suppression de la dîme, le député d'Autun, Talleyrand-Périgord, propose à l'Assemblée constituante, de mettre à la disposition de la nation les biens de l'Eglise. Défendu par Mirabeau, ce projet est voté le 2 novembre 1789 à une grosse majorité, malgré les objections véhémentes de Sieyès et de l'abbé Maury. Les ventes des biens nationaux, dont les modalités sont précisées par le décret du 14 mai 1790, commencent réellement en décembre 1790 – janvier 1791. Le décret du 27 juillet 1792 promet en plus la mise en vente des émigrés ou biens nationaux de seconde origine. Les domaines confisqués par l'État pendant la première année de la Révolution englobent environ trente pour cent des terres du royaume. Dès le début du XIX^e^ siècle, la vente des biens nationaux déclenche une controverse parmi les politiciens. Le nombre total des acquéreurs directs est évalué à cent mille ou plus d'un million selon les historiens de la Restauration.

Voir G. Lefèbvre, *Les paysans du Nord pendant la Révolution française*, Paris, Recueil Sirey, 1934 ; aussi Bernard Bodinier et Eric Teyssier, *L'événement le plus important de la Révolution : la vente des biens nationaux [1789 -1867] en France et dans les territoires annexé*s, Paris, Société des études robespierristes et éditions du CTHS, 2000.

Le Soleil essaie en effet de dénoncer à la fois l'agiotage de la bourgeoisie et son double jeu politique, visant à farder la vérité historique. Après avoir dénoncé la cupidité de la bourgeoisie, Marat signale la fuite de la famille royale. Cet incident détourne l'attention publique de l'affairisme bourgeois vers la perfidie de Louis XVI. Ici, les bateleurs rejouent cet événement décisif, marquant un basculement de l'opinion publique, d'une manière complètement différente par rapport à l'ouverture du spectacle. Au lieu de souligner les côtés mystérieux de cette péripétie politique, ils reprochent aux députés leur partialité en faveur du pouvoir monarchique. Par crainte d'entraîner une agitation populaire, l'Assemblée constituante tisse d'un côté une fiction de l'enlèvement et envoie d'un autre côté des émissaires chargés de négocier avec le roi méfiant. Bien qu'ils soient forcés de décréter la suspension de Louis XVI face à la vague contestataire, la plupart des députés réactionnaires cherchent des atermoiements pour innocenter le crime de son départ. Ils ignorent les pétitions signées par des sociétés fraternelles en rejetant tous les programmes républicains. Après avoir montré le scandale de la Cour, un bateleur révèle cette démarche rétrograde des monarchistes en citant le discours d'Antoine Barnave à la veille de la mobilisation des masses au Champ de Mars[368]. S'appuyant sur l'inviolabilité du monarque, cette harangue défend d'une part la légitimité de la Constitution et d'autre part met en cause l'outrance de révolutionnaires. L'une des contradictions essentielles de la première phase révolutionnaire est ainsi mise en évidence au fur et à mesure de la recrudescence des conflits entre monarchistes et républicains : Faut-il transmettre la souveraineté divine et parachever le système constitutionnel monarchique ; ou bien, faut-il concrétiser une démocratie populaire afin de promouvoir des réformes sociopolitiques profondes ?

La première phase révolutionnaire permet uniquement à la bourgeoisie d'accéder aux pouvoirs politiques et économiques sans apporter des résultats concrets à la classe populaire. Pour présenter une conclusion de son analyse historique, le Soleil recourt de nouveau à l'anachronisme et souligne la carence et le voyeurisme de la bourgeoisie du XIX^{e} siècle. Les bateleurs montrent une pantalonnade divertissant un groupe de spectateurs parvenus. Ils schématisent la révolution de 1789 par une révolte populacière

[368] Voir le discours intégral de Barnave sur le site de l'Assemblée nationale : [En ligne.] http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/7ea.asp [page consulté le 6 mai 2014.]

contre la Noblesse et le Clergé sans mentionner les manœuvres menées par des arrivistes bourgeois. Leur interprétation scénique est conforme globalement à la version historique, propagée par les régimes conservateurs du Directoire jusqu'à la Monarchie de Juillet. Par le biais du théâtre dans le théâtre, le Soleil dénonce la manipulation de la force populaire par la classe dominante et affirme l'ardeur invincible du peuple insurgé. Cette farce allégorique ne se termine pas dans les acclamations du public bourgeois, mais se transforme brusquement en un crime perpétré par le Peuple contre ces nouveaux riches. Bien que les masses populaires ne prennent pas encore conscience de leur influence politique au début de la Révolution, elles deviennent progressivement une menace implicite de l'ordre bourgeois dans les années ultérieures. Ici, le Soleil s'appuie plutôt sur la lutte des classes en figurant un antagonisme entre le peuple et la bourgeoisie. Cette interprétation anachronique tente en effet de faire se rapprocher les spectateurs contemporains de l'enjeu des actualités politiques pour réveiller leur esprit anticonformiste et pour affirmer leur pouvoir contestataire.

Á la fin de *1789*, le Soleil utilise le simultanéisme en développant deux situations scéniques contrastées. D'un côté, les bourgeois font l'appel à la loi martiale pour refréner l'impétuosité du révolté ; d'un autre côté, le déclenchement de la guerre civile, préconisé conjointement par Marat et par un bateleur citant le discours de Babeuf[369], encourage le public à lutter continuellement contre l'oligarchie bourgeoise pour cristalliser l'égalité sociale. La première suggère la fusillade du Champs de Mars, marquant à la fois une rupture irréversible au sein du tiers état et un repli du mouvement populaire[370], et la

[369] La citation de Babeuf est tirée de son « Manifeste des Plébéiens », publié dans le *Tribune du peuple* du 30 novembre 1795.

Après la chute de Robespierre, Babeuf propage ses idées révolutionnaires contre les Thermidoriens dans le *Journal de la Liberté de la Presse*, qui devient en octobre 1794 *Le Tribun du Peuple*. Face à la misère du peuple et à la répression gouvernementale, il tente de mobiliser le grand public en prônant la propriété collective des terres dans « Manifeste des Plébéiens ».

Voir Gracchus Babeuf, *Le Manifeste des Plébéiens*, notes et postface par André Bellon, Paris, Mille et une nuits, 2010.

[370] Selon Dorigny, « cette journée sanglante ouvrit la voie à la révision de la Constitution. Le cens électoral fut considérablement renforcé : pour être électeur il fallait justifier de la propriété d'un bien évalué à plus de 200 journées de travail en ville et 150 journées à la campagne. Les pouvoirs du roi furent accrus ; la bourgeoisie constituante avait eu peur de la démocratie plus que de la République elle-même et elle prenait des précautions législatives pour couper court à toute nouvelle tentative de ce genre : toute

deuxième met en lumière une nouvelle étape du mouvement révolutionnaire, visant à assurer les valeurs démocratiques et la félicité de la classe populaire. En effet, vu le sous-titre de *1789*, le Soleil annonce déjà cette résolution inébranlable de continuer le mouvement révolutionnaire en empruntant une maxime célèbre de Saint-Just : « La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur ».

Montage de fragments historiques

Les scènes de *1789*, focalisées sur les divers phénomènes de la première phrase révolutionnaire, se développent séparément sans suivre un ordre chronologique. Chaque improvisation demeure en fait une matière autonome, nécessitant de faire écho à une autre matière pour montrer un panorama de la Révolution. Á la fin des répétitions, la metteuse en scène recompose toutes les séquences pour déterminer une forme dramaturgique et le rythme du spectacle. L'enjeu de son agencement scénique consiste à développer une analyse argumentative et cohérente plutôt qu'à composer une structure linéaire et détaillée. Afin de mettre en évidence l'angle critique des bateleurs, le Soleil recourt à un montage brut, entrelaçant des épisodes révolutionnaires avec discontinuité. Cette méthode d'assemblage correspond en effet à la proposition brechtienne concernant la composition de la fable :

> Afin que le public ne soit surtout pas invité à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter indifféremment ici ou là, il faut que les divers événements soient noués de telle manière que les nœuds attirent l'attention. Les événements ne doivent pas se suivre imperceptiblement, il faut au contraire que l'on puisse interposer son jugement. [Si c'était précisément le caractère obscur des rapports de causalité qui était intéressant, c'est cette particularité qu'il faudrait suffisamment distancier.] Les parties de la fable sont donc à opposer soigneusement les unes aux autres, en leur donnant leur structure propre, d'une petite pièce dans la pièce.[371]

---

possibilité de réviser de la Constitution fut rendue illégale avant 1801. Une cassure dans l'histoire de la Révolution était bien intervenue le 17 juillet. »

In Albert Soboul, *Dictionnaire historique de la Révolution française*, Paris, PUF, 1989, pp. 202-203.

[371] B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 67.

Suivant le fil conducteur narratif, reposant sur l'évolution des événements entre les années 1789 et 1791, les acteurs représentent la progression du mouvement révolutionnaire d'une manière fragmentaire. La forme du théâtre forain leur permet non seulement d'enchaîner des fables révolutionnaires dans une économie d'effets, mais également de souligner, à partir d'un fait historique, leur perspective analytique et leur problématique. Les bateleurs montrent souvent un thème de la Révolution en imbriquant plusieurs situations scéniques. Lorsqu'ils dévoilent la misère du peuple de l'époque prérévolutionnaire, trois courtes scènes se développent à un rythme accéléré en plongeant graduellement les spectateurs dans une ambiance mélodramatique. En effet, le Soleil s'appuie avant tout sur un mouvement rythmique pour renforcer les effets dramatiques de 1789. L'exemple le plus évident est sans doute le récit de « la prise de la Bastille », dont la cadence narrative devient de plus en plus précipitée jusqu'à l'éclatement de la joie populaire. L'effet de crescendo maintient l'attention du public en éveil et suscite également une émotion collective en réduisant spontanément la distance entre salle et scène.

Dans la deuxième partie de *1789,* le cours du spectacle est fréquemment interrompu pour marquer l'évolution rapide de la Révolution après la victoire du peuple. Parfois les bateleurs changent complètement la situation scénique à travers une forme théâtrale distincte pour particulariser la portée sociopolitique d'un événement historique[372]. Parfois ils rompent le déroulement scénique de façon répétitive pour faire ressortir leur opinion critique et pour renforcer l'impression du spectateur. Une fois que les masses populaires se rassemblent en réclamant leur droit, les bourgeois tentent de les repousser avec la même réfutation absolue : « LA RÉVOLUTION EST FINIE ! »[373]. Cette sévérité gouvernementale glace d'un côté l'enthousiasme révolutionnaire et présente d'un autre côté une nouvelle autorité, portant les masques de la loi et de l'ordre. Les trois interventions brutales permettent à la salle non seulement d'appréhender le mécanisme

[372] Citons les exemples de la « nuit du 4 août », de l'« esclavage à Saint-Domingue » et des « journées des 5 et 6 octobre ».

[373] D'abord, la garde nationale déclare une suspension de la fête pour rétablir l'ordre social ; ensuite, l'Assemblée constituante promulgue la loi martiale en réprimant toute mobilisation populaire ; enfin, les députés bourgeois essaient d'établir une constitution monarchique pour faire avorter le mouvement révolutionnaire.

politique utilisé par la classe dominante, mais également de s'assimiler aux insurgés manifestant une volonté ardente à travers une action collective. Avec l'interruption scénique et la répétitivité de gestes répressifs, le Soleil invite le public à prendre conscience des contradictions sociales apparues à la suite du mouvement révolutionnaire. En effet, un entrecroisement de divers effets théâtraux compose non seulement le mouvement rythmique de *1789*, mais enrichit également les perceptions du spectateur.

Dans *1789*, le Soleil dévoile la subordination du peuple aux élites politiques et la stagnation du mouvement révolutionnaire, causée par les autorités conformistes réclamant le retour à l'ordre. Dans la première partie, les bateleurs montrent les faits historiques sous une forme allégorique pour illustrer l'inégalité grandissante dans l'Ancien régime. Dans la seconde partie, ils commentent d'un ton dénonciateur les politiques promues par les législateurs en soulignant les limites de la révolution bourgeoise. Á la suite de la levée des masses, le mode dramatique, basé sur une condamnation rétroactive, se substitue graduellement au mode narratif, formé principalement par des exégèses illustratives. Au fur et à mesure de la prise du pouvoir par la bourgeoisie, le spectacle devient de moins en moins amusant et vif, car le public s'approche des problèmes tangibles, concernant la liberté, l'égalité et la propriété. En outre, le peuple, comptant sur la délégation des pouvoirs pour briser le joug féodal, s'éloigne de plus en plus de la scène politique en étant taxé de populace fanatique. La Révolution, déclenchée à cause du conflit politique entre les trois ordres, devient bientôt un sujet litigieux entre celui qui poursuit un idéal humaniste et celui qui construit un système économique libéral.

Le Soleil s'appuie sur une interprétation anticipée afin de démystifier la version historique propagée depuis la fin du XVIII^{e} siècle. Bien que son approche basée sur la lutte des classes permette au spectateur contemporain de démêler un imbroglio d'événements historiques, son angle critique démasque uniquement l'hypocrisie de la nouvelle classe puissante sans indiquer le rôle indispensable de la bourgeoisie dans la Révolution française et l'hétérogénéité du tiers état [374]. Certes, pour révéler les

[374] Le Soleil s'inspire surtout de la théorie historiographique de Guérin en développant son analyse critique sur la première phase révolutionnaire. Cependant il néglige les éléments composites de la classe

contradictions de la première phase révolutionnaire, il faut approfondir les questions sur l'interdépendance entre les masses plébéiennes et les meneurs politiques. Néanmoins, selon l'interprétation du Soleil, le peuple demeure simplement un détonateur du mouvement révolutionnaire, mais pas une force politique endiguant l'oligarchie parlementaire. Il incarne d'abord un ordre social persécuté par la hiérarchie féodale, ensuite, un fantoche manipulé par les affairistes tournant à tout vent, puis, une foule bouillante absorbée dans une ambiance festive ; enfin, un groupe passif supportant la répression menée par les autorités politiques. Dans le spectacle, la multitude devient effectivement une victime suivant le déplacement du pouvoir de l'Ancien Régime. Bien que les bateleurs insinuent un lien entre l'élan populaire et l'ascension de la bourgeoisie, ils le représentent d'une façon caricaturale, voire superficielle. Ils discréditent délibérément les ambitieux bourgeois en les parodiant comme des vénaux égoïstes sans souligner leur effort consacré à atténuer les dissensions sociales dans une transition entre la féodalité et le régime constitutionnel. C'est la raison pour laquelle certains critiques accusent le spectacle de partialité idéologique[375]. Cependant l'enjeu de *1789* ne repose

---

populaire de la fin du XVIIIe siècle. Sur ce point, référons-nous à la critique de G. Lefebvre adressée à l'historien anarchiste : « La Révolution française a renversé la domination qu'exerçaient sur la société l'aristocratie et la noblesse : telle est sa raison d'être. Les éléments antagonistes qui constituaient le tiers état, ont toujours eu pleinement conscience et c'est leur solidarité qui leur a valu la victoire en 89 ; ultérieurement c'est la sécession d'une partie de plus en plus considérable de la bourgeoisie qui l'a compromise ; pendant l'été 1793, lors du péril suprême, c'était l'unité de ce qui subsistait du tiers état révolutionnaire qui, seule, pouvait assurer le salut public ; l'armée de l'an II a été le symbole de cette unité ; le peuple l'a compris et il a tout fait pour elle : c'est lui qui a imposé le gouvernement révolutionnaire, la levée en masse, l'économie dirigée qui a permis de la pouvoir. Cependant, il lui manquait la capacité […] C'est la bourgeoisie qui a organisé la défense de la Révolution comme elle en avait pris dès le début la direction. Le peuple a sauvé la Révolution, mais il ne pouvait y réussir qu'encadré et commandé par des bourgeois. […] »

G. Lefebvre, « Critique sur *La lutte de classes sous la première République* de D. Guérin » in *Annales historiques de la Révolution française*, n°106, avril-juin 1947, p.175.

375 Citons l'opinion défavorable de Casanova, adressée à Mnouchkine dans un entretien : « Il y a quelques épisodes dans la pièce […] que j'appellerai […] faiblesse dans l'analyse historique […]. La présentation des cahiers de doléances, par exemple : ce qui en est dit est à la fois vrai et [...] profondément déformé ; de même pour le rôle des états généraux, ou des personnages comme Barnave ou Mirabeau. [...] ce n'est pas l'homme qui est en cause, c'est le processus de la Révolution en 1789 avec son double aspect contradictoire. Cette révolution est profondément bourgeoise, et d'ailleurs, historiquement, il ne pouvait pas en être autrement ; les forces populaires elles-mêmes sont des forces qui n'ont rien à voir avec la classe ouvrière contemporaine, ou au moins fort peu. En estompant le rôle révolutionnaire de la bourgeoisie, vous commettez un certain anachronisme, au sens historique, au sens fort du mot. »

pas sur l'objectivité historique, mais sur la conscientisation politique, comme le précise Mnouchkine :

> La vision de l'historien tout savant, tout connaissant, qui a une sorte de prise de possession de la matière ne pouvait être la nôtre. Il n'était pas du tout question de faire un spectacle objectif, un spectacle pour rendre justice à la bourgeoisie révolutionnaire. On lui a suffisamment rendu justice : elle s'est suffisamment rendu justice elle-même[376].

Face à la complexité socio-économique dans la seconde phase révolutionnaire, comment le Soleil approfondit-il les problèmes tangibles de la lutte populaire sans les affadir à travers un jugement historique préconçu ?

III.1.2. *1793* – Flux et reflux du mouvement révolutionnaire dans la quotidienneté sectionnaire

Dans *1793*, le mouvement révolutionnaire se développe en catimini avec la vie quotidienne des sectionnaires. En comparaison avec *1789*, déployé sur un axe de critique historique, la structure dramaturgique de *1793* paraît moins cohérente et plus discursive. Bien que le déroulement du spectacle respecte fondamentalement l'ordre chronologique de 1792 à 1793, les épisodes révolutionnaires représentés dans le spectacle ne servent qu'à illustrer l'arrière-plan sociopolitique de chaque scène. La plupart des scènes, situées dans les lieux fréquentés par les faubouriens, englobent des récits témoignant des divers points de vue individuels sur la Révolution. Par la rétrospection, les sectionnaires reconstituent leur expérience en partageant leur opinion sur les conjonctures fluctuantes à la suite de la fondation de la première République. Dans leur narration, certains décalages anachroniques paraissent inéluctables[377], car les événements historiques sont évoqués

---

A. Mnouchkine, A. Casanova, R. Demarcy et J. Poulet, « *1789* – au théâtre et dans l'histoire » *in La Nouvelle Critique*, *op. cit*., p.75.

[376] *Ibid*., p.76.

[377] L'exemple de « la pétition de Jacques Roux », le « Manifeste des Enragés » est proclamé à la Convention le 25 juin 1793, mais la fin de la scène montre les journées du 31 mai et du 2 juin 1793.

comme des fragments de mémoire sans fil conducteur. En effet, du fait de l'historicisation, *1793*, construisant à la fois ambiguïté temporelle et démonstration réaliste, révèle l'intimité des Sans-culottes. Son enjeu repose plutôt sur la perception du peuple que sur l'évolution événementielle de la Révolution. Á la différence de *1789*, s'appuyant sur une alternance de péripéties pour remuer le spectateur, *1793* invite le public à observer posément les vicissitudes des choses à l'intérieur et à l'extérieur de la section.

Structure dramaturgique de *1793*

Considérant le rôle décisif joué par la Commune insurrectionnelle dans chaque tournant de la deuxième phase révolutionnaire, *1793* se développe suivant les quatre parties principales :

- parade, présentée par les bateleurs pour résumer des problèmes sociaux et diplomatiques, émergés à la suite de l'abolition de l'Ancien Régime,
- déroulement de la prise des Tuileries, démontrant les causes et conséquences de l'insurrection menée par les Sans-culottes et les fédérés provençaux,
- lutte quotidienne pendant l'instauration de la I^{er} République, incarnant l'opiniâtreté et l'optimisme des sectionnaires confrontés à la guerre contre-révolutionnaire et au marasme économique,
- prise de conscience des masses populaires suivant la chute de la Gironde, témoignant de leur réflexion approfondie sur la démocratie et l'amorce de leur rupture avec les Jacobins.

Dans *1793*, le Soleil nous montre d'un côté les conjonctures périlleuses de la jeune République et nous fait d'un autre côté rapprocher du combat quotidien dans lequel les Plébéiens s'engagent pour cultiver leur vertu civique. Son adaptation historique sort de plus en plus du cadre chronologique en pénétrant dans la réalité socio-économique. Grâce à une analyse sociologique minutieuse, son interprétation scénique du mouvement révolutionnaire ne repose plus sur une lutte politique modifiant la structure sociale, mais sur une tâche permanente et universelle à dessein de concrétiser l'humanisme moderne.

Afin d'établir un lien avec le spectacle précédent, le Soleil introduit dans *1793* un prélude, exposant schématiquement les tensions politiques développées à l'intérieur et à l'extérieur de la France. Dans « la parade », un meneur présente d'abord un cortège des spectres de l'Ancien Régime, ambitionnant de désamorcer le mouvement révolutionnaire : la famille royale, des généraux aristocrates et également les forces étrangères intimidant le peuple français. Poursuivant le style du bateleur, les acteurs se présentent l'un après l'autre sur les tréteaux et miment des épisodes révolutionnaires présentés par le meneur[378]. Dans une atmosphère effervescente, les acteurs ouvrent le rideau de *1793* en invitant le public à s'approcher de la vie sectionnaire. Á travers un montage sommaire, le Soleil illustre d'un côté l'arrière-plan historique et d'un autre côté les conditions défavorables déterminant l'insurrection des Sans-culottes. Grâce à ce prologue, il assure à la fois une cohérence de son diptyque révolutionnaire basé sur l'angle critique, et un changement de perspective historique. La situation scénique est inversée au moment où les comédiens se dépouillent de leurs costumes en incarnent leur personnage de sectionnaire. L'oppression du peuple par les pouvoirs politiques se transforme *in situ* en une lutte populaire contre les classes dominantes.

Au lieu d'expliquer le préambule de la journée du 10 août 1792[379], le Soleil montre directement la conquête des Sans-culottes qui déterminera la chute de la monarchie. Il développe les premières scènes de *1793* selon quatre étapes progressives :

---

[378] Dans la « Parade », les épisodes révolutionnaires sont présentés conformément aux événements suivants :

- l'Assemblée s'obstine à mettre en place la Constitution pour préserver la souveraineté monarchique, malgré les réclamations indignées des républicains après la fuite du Roi,
- les dissensions ne cessent de se propager dans la société française à cause de la complicité entre le pouvoir exécutif et le pouvoir législatif et des controverses religieuses soulevées par la Constitution civile du clergé,
- les pouvoirs impériaux européens et l'émigration aristocrate prétendent s'immiscer dans les affaires intérieures de la France pour bloquer l'expansion des idées libérales,
- face à une relation tendue entre le gouvernement et la classe populaire, les Girondins préconisent une guerre contre l'Autriche en vue de détourner l'opinion publique de la crise économique,
- l'invasion des armées autrichienne et prussienne force l'Assemblée à proclamer la patrie en danger en plongeant le peuple dans un cercle vicieux de pauvreté,
- sous la menace de Brunswick, la colère populaire atteint son paroxysme.

[379] Les circonstances politiques suscitent un élan patriotique au sein des faubourgs depuis le printemps 1792 : la déclaration de guerre, l'anxiété consécutive à la conduite des généraux aristocrates, l'inaction de l'armée française, le renvoi des ministres girondins et, particulièrement, les applications du veto

- les moteurs du soulèvement populaire,
- la formation d'un comité insurrectionnel concentrant toutes les sections parisiennes,
- le déroulement de la prise des Tuileries,
- l'interprétation d'un événement historique.

Les deux premières scènes du spectacle révèlent à la fois les caractéristiques des personnages sectionnaires et l'imminence d'une révolte générale. Dans la « pétition de Mauconseil », les citoyennes retracent une scène d'attente en file indienne devant la boulangerie pour dénoncer les problèmes de disette et d'accaparement. S'appuyant sur une pétition cosignée par les quarante-sept sections, les citoyens réclament alors aux députés l'abolition de la monarchie constitutionnelle. Á travers leurs opinions sur les circonstances sociopolitiques, les spectateurs perçoivent graduellement les causes du bouillonnement populaire et la rupture entre la Législateur et la classe plébéienne. Á la fin de la scène, les réticences des parlementaires bourgeois forcent les insurgés sectionnaires à lancer un ultimatum à l'Assemblée et à organiser une commission centrale chargée du commandement stratégique. L'« élection des commissaires » révèle d'une part la réalité sociale de ces volontaires révolutionnaires et d'autre part le suffrage direct appliqué dans la réunion sectionnaire. Les représentants de la Commune insurrectionnelle doivent d'abord réponre à une enquête personnelle et puis être élus à l'unanimité. L'interrogation adressée aux candidats fait ressortir une divergence de métier, de condition socioéconomique et de projet révolutionnaire. Le journaliste robespierriste, Baptiste Dumont, se distinguant d'autres faubouriens par son origine bourgeoise et par son niveau d'instruction, enthousiasme le public autour du discours de Robespierre, marquant la nécessité d'une réforme constitutionnelle pour concrétiser un régime démocratique. Grâce à la solidarité profonde entre sections parisiennes et fédérés

---

contre la déportation des prêtres réfractaires et le stationnement de 20 000 fédérés près de la capitale. Sur la préconisation de journaux de gauche, les faubouriens organisent une manifestation devant les Tuileries pour intimider les contre-révolutionnaires et pour contraindre le roi au retrait du veto. Bien que Louis XVI accepte de se coiffer du bonnet rouge et boive à la santé de la nation, il oppose une résistance sereine à l'intimidation en invoquant la loi et la Constitution. Cet événement soulève des réactions contradictoires entre monarchistes et républicains en aggravant à la fois la dissension sociale et les tensions inconciliables dans l'Assemblée législative

provençaux, cette scène témoigne en effet de l'élan patriotique irrésistible et de la vigueur du mouvement républicain.

Pour montrer à la fois la progression de la deuxième révolution et les perceptions des militants, le Soleil s'appuie sur une alternance entre la perspective historique et la perspective individuelle. Le « 10 août » englobe quatre tableaux narratifs, dont les temporalités sont différentes. La scène s'ouvre d'abord par un récit au présent, illustrant un exercice de tir. Ici, les novices plébéiens reçoivent leur formation militaire initiale en apprenant à charger leur fusil. Ensuite, le citoyen Boulanger mobilise ses camarades sur l'enjeu à venir. Son exhortation raffermit d'une part leur moral et offre d'autre part une synthèse subjective du premier affrontement entre la milice populaire et la garde suisse. Et puis, le contenu s'inspire du style épique de Michelet en retraçant la « pêche aux Suisses[380] ». Ce récit au passé fournit non seulement des informations historiques détaillées, mais produit également des effets dramatiques. Á la suite de cette anecdote, Néné d'Allauch évoque ses expériences personnelles sur le champ de bataille. Sa narration nous fait pénétrer dans le for intérieur d'un franc-tireur en témoignant de son vertige frénétique. Enfin, Lebreton raconte de manière rétrospective les résultats de cette lutte contre les pouvoirs autocratiques et lève le rideau sur les massacres de septembre. Le Soleil tente d'entrelacer diverses interprétations dans cette scène afin de souligner leur rapport dialectique. Ce procédé est particulièrement mis en valeur dans la scène suivante, « le Récit du Fédéré », développée par une double narration[381]. Á travers ces fragments de mémoire, basés sur les points de vue macro et micro, le spectateur reconstitue d'un

[380] En reconstituant la scène où les Sans-culottes lancent l'assaut contre les sentinelles suisses que Michelet décrit : « Quelques-uns [des assaillants plébéiens] qui avaient des crocs au bout d'un bâton s'avisèrent de jeter aux soldats cette espèce de hameçon, d'en accrocher un, puis deux, par leurs uniformes ; ils les tiraient à eux avec de grands éclats de rire. La pêche aux Suisses réussit. Cinq se laissèrent prendre ainsi sans faire résistance. Les officiers commencèrent à craindre une sorte de connivence entre les attaqués et les attaquants, et ils ordonnèrent le feu. »

J. Michelet, *Histoire de la Révolution française*, tome IV, Paris, éd. Jean de Bonnot, 1989, p. 30.

Voir aussi Michelet, *Scènes de la Révolution française*, Paris, Union Générale d'Editions, 1972, pp. 137-153.

[381] L'analyse sommaire du « Récit du Fédéré » est déjà présentée dans le dernier chapitre. Voir « *1793* – Composition du récit basé sur les vécus des Sans-culottes » du chapitre 3, p. 237.

côté les tenants et aboutissants de la prise des Tuileries et perçoit d'un autre côté son intensité et sa férocité sanguinaire.

Afin de renforcer l'expression théâtrale du récit, les acteurs recourent au pantomime et au chœur. Le narrateur raconte un épisode de la guerre, tandis que les autres hommes réagissent simultanément aux actions narratives en montrant les circonstances mouvementées de la bataille. Leur jeu parallèle illustre non seulement le déroulement des faits, mais manifeste également la force d'âme et la solidarité de ces combattants républicains. Lorsque le boulanger retrace le premier assaut aux Tuileries**,** les autres grimpent laborieusement sur une table comme s'ils escaladaient la grille du château. Après que le conteur a expliqué comment les sectionnaires enfoncent la haie formée par les soldats suisses, les sectionnaires font un salut militaire pour exprimer leur joie commune et leur volonté unanime. En outre, le geste uniforme des choreutes crée une tension dramatique dans la péripétie du récit. Quand le conteur avertit d'un ton impératif ses camarades de tirs d'artillerie, les personnages s'écroulent successivement sur la table comme s'ils recevaient une décharge. Grâce à l'interaction entre la narration historicisée et sa démonstration scénique, la scène du « 10 Août » établit un modèle du jeu épique, permettant au public de se rapprocher du vécu des personnages avec un recul temporel.

Après avoir représenté l'intervention triomphale des Sans-culottes sur la scène historique, *1793* se concentre sur la quotidienneté des sections parisiennes. Au lieu d'exposer la lutte fractionnelle au sujet du procès du roi, le Soleil s'appuie sur la réalité sensible des Plébéiens pour révéler des conditions socioéconomiques tangibles avant et après l'institution de la première République. Dans les lieux de rassemblement, que ce soit dans le lavoir ou dans les guinguettes, les sectionnaires partagent leur opinion sur l'évolution des circonstances entre août 1792 et février 1793. Le « lavoir en été » démontre l'inquiétude des travailleuses envers l'invasion des armées prussiennes et leur besogne laboureuse. Á la fin de la scène, le récit sur la révolte menée par Toussaint Louverture les encourage à résister à des exploiteurs en ranimant leur combativité révolutionnaire. Dans la scène suivante, la reconstitution de la victoire de Valmy marque une lueur d'espoir dans une conjoncture pénible. Puis, les « Courtilles » dévoilent un lien étroit entre circonstances politiques et activités sectionnaires dans une ambiance festive et

folklorique : la Carmagnole, prônant l'esprit républicain, les saynètes, parodiant les procès de leur ennemi contre-révolutionnaire, et le tissage collectif d'un rêve constitutionnel visant à fonder une société utopique. Néanmoins, le « lavoir en hiver » retrace aussi l'indigence et le veuvage des citoyennes en témoignant d'une intensification des crises économique et guerrière depuis janvier 1793.

Considérant la chronologie des événements, le déroulement de *1793* demeure linéaire et conséquent. Cependant son enchaînement scénique paraît saccadé du fait de l'alternance fréquente de points de vue narratifs. Chaque scène, montrant une confrontation des idées sur un thème particulier, constitue en effet un tout autonome. Après les représentations de la journée du 10 août, cette discontinuité devient de plus en plus flagrante. En effet, depuis le « lavoir en été », les coordonnées temporelles scéniques s'estompent. Le temps stagne, semble-t-il, dans la vie quotidienne sectionnaire, car la marche du mouvement révolutionnaire, s'intercalant dans les narrations personnelles, paraît quasiment imperceptible[382]. Afin d'exprimer le vécu des Sans-culottes, les comédiens sélectionnent délibérément des épisodes liés étroitement avec la vie quotidienne. Ils s'en servent comme un point de repère historique en élaborant un récit de témoignage. Au lieu de reconstituer un panorama historique, le Soleil tente de se focaliser sur l'intimité de la classe populaire pour expliquer concrètement la corrélation entre les fluctuations conjoncturelles et l'évolution de la subjectivité. Par l'intermédiaire des confidences des personnages, le spectateur appréhende non seulement les difficultés tangibles de ces héros anonymes, mais se projette également sur leur résistance énergique et leur attitude optimiste. Il constate progressivement leur prise de conscience politique au fur et à mesure du passage du temps sur scène.

Á partir du début de 1793, la Révolution française s'intensifie à cause de plusieurs crises sociopolitiques : l'échec des campagnes contre la première coalition, la tension

[382] Vu la prise de Verdun du 29 août, citée par Thérèse dans le « lavoir en été », on présume que la scène se situe environ au début du septembre 1792. La scène, « Valmy » a lieu au lendemain de la première victoire des armées républicaines ; c'est-à-dire, fin septembre 1792. L'exécution du Roi, datée du 21 janvier, marque la période des « Courtilles », se situant entre fin janvier et début février 1793. Dans le « lavoir en hiver », la lettre du mari d'Anna, datée du 12 février, et le décret de la levée des masses [23 février 1793], notée par le conteur, fixent la scène à la fin février 1793.

politique entre Girondins et Montagnards, le déclenchement de la guerre de Vendée et la pénurie générale. Confrontés aux circonstances défavorables, les Sans-culottes s'infléchissent de plus en plus vers des idées radicales en revendiquant l'égalité civique et sociale. Leur engagement politique souligne les périls imminents de la société révolutionnaire et remet également en cause le système de la démocratie représentative. Dans les trois dernières scènes, le Soleil montre concrètement une radicalisation du mouvement sectionnaire entre mars et septembre 1793 :

- « Pétition de Jacques Roux », faisant ressortir à la fois des soucis matériels de la classe plébéienne et une divergence idéologique entre parlementaristes et égalitaristes,
- « Atelier des femmes dans l'église », révélant l'affliction du peuple et son projet d'une société idéale,
- « Banquet civique », marquant les victoires remportées par la lutte démocratique des Sans-culottes et leur rupture définitive avec les délégués jacobins.

L'axe dramaturgique de la « Pétition de Jacques Roux » s'appuie sur une confrontation entre l'assertion des activistes enragés et celle des parlementaristes jacobins. Lebreton cite les préconisations du curé rouge[383] pour exprimer l'opinion publique, tandis que Dumont riposte à ces idées qu'il juge dissidentes. Leur différend témoigne d'un décalage cognitif entre masses plébéiennes et élites politiciennes : les premières réclament une législation contre la misère générale et les dernières ameutent la foule contre les machinations contre-révolutionnaires pour cimenter l'union de la Commune insurrectionnelle. Ici, une des contradictions essentielles de la Révolution est mise en exergue : faut-il en priorité anéantir tous les ennemis du mouvement révolutionnaire ou garantir la subsistance de la classe populaire ? Pour souligner cet écueil infranchissable,

[383] Les citations de Jacques Roux sont extraites de son « Manifeste des Enragés ». Reprenant tous les griefs et les revendications déjà apparus dans ses discours précédents, le curé rouge accuse les députés de demeurer indifférents à la misère populaire avec un style plus véhément, voire menaçant. Afin de résoudre la crise socio-économique, il préconise vivement la taxation générale, la répression de l'accaparement et la prohibition du commerce de l'argent monnayé.

Voir Maurice Dommanget, *Enragés et curés rouges en 1793 – Jacques Roux et Pierre Dolivier*, Paris, Spartacus, 1993.

les citoyennes rejouent de nouveau la scène où elles font la queue devant la boulangerie. Á la différence de la scène dans la « Pétition de Mauconseil », où elles accusent uniquement des nantis de s'approprier les provisions alimentaires, leur démonstration s'approfondit en relevant des problèmes imminents liés au bellicisme de la Gironde : la montée des prix, l'inflation monétaire et le refus de la taxation, etc. Face à l'aggravation de la crise socio-économique, les travailleuses renforcent de plus en plus leur esprit factieux en se cabrant contre les spéculateurs. Les émeutes parisiennes et les guerres civiles discréditent de plus en plus l'autorité de la Convention nationale. À l'appel des Jacobins, les sectionnaires encerclèrent l'Assemblée en la forçant à épurer l'administration et à légiférer contre l'agiotage. En effet, les journées du 31 mai et du 2 juin marquent à la fois l'ascension du pouvoir jacobin et l'influence non négligeable des Sans-culottes[384]. Á travers un débat dialectique entre les divers points de vue individuels, le Soleil dévoile non seulement une dissension idéologique propagée progressivement au sein des sections, mais également les causalités complexes du tournant politique dans la seconde phase révolutionnaire.

Au lieu de prolonger l'effervescence populaire suscitée par des harangues démagogiques, le Soleil nous rapproche de l'intimité fraternelle des ouvrières en changeant complètement l'ambiance scénique. L'« Atelier des femmes dans l'église », s'ouvre dans un long silence mélangé de bruits sourds, causés par le déchirement de tissus. Confrontées aux guerres ininterrompues, les citoyennes s'engagent dans le travail logistique en préparant des approvisionnements médicaux dans une église désaffectée. Leur conversation témoigne des tensions sociales causées par l'assassinat de Marat, de leur soutien envers les activistes enragés et de l'atrocité inouïe de la guerre civile. Bien que les chagrins quotidiens les accablent, elles trouvent toujours du réconfort à chanter un air populaire ou à dresser un plan idéal de la société future. Á l'encontre de leur image impétueuse dans la scène précédente, les citoyennes deviennent affables et accessibles en

[384] Selon R. Monnier, « L'anatomie de l'insurrection montre qu'à aucun moment les Jacobins n'ont perdu l'initiative et la direction politique de l'événement, qui ne put dépasser le but fixé par les dirigeants montagnards et jacobins. Les Enragés, avocats des mesures sociales radicales et de la démocratie directe, furent les perdants de ces journées qu'ils avaient contribué à préparer, et seront un peu plus tard, les premières victimes de la Terreur qu'ils avaient voulue contre les ennemis de la Révolution. »

In *Dictionnaire historique de la Révolution française*, *op. cit*., p.700.

confiant leur aspiration révolutionnaire. Que ce soient la démocratisation de l'enseignement, la construction de jardins publics, l'amélioration des conditions de travail et d'habitation, leur expectative basée sur les vertus civiques révèle une sincérité et une sobriété en inspirant naturellement de la sympathie au public. Le Soleil crée une atmosphère sereine et sensible pour que le spectateur se familiarise avec les personnages et admette ainsi leur objectif démocratique commun.

La dernière scène de *1793* représente une banque civique dans la section avant la levée des masses volontaires. Dans une ambiance festive, les Sans-culottes exposent leur conquête politique à travers diverses formes populaires : chant de l'hymne patriotique, déclamation des articles constitutionnels, récit anecdotique d'un héros révolutionnaire, saynètes parodiant les circonstances sociales, etc. Á la différence de la fin des « Courtilles », figurant d'une manière imaginaire une perspective lointaine de la lutte plébéienne[385], le Soleil synthétise ici les résultats concrets auxquels aboutit le mouvement sectionnaire : la Constitution de l'an I, assurant la liberté individuelle, les droits socio-économiques et la légitimité de l'insurrection, la nomination des généraux issus de la classe populaire, l'abolition de l'esclavage et la loi du maximum. Cependant l'agape fraternelle ne réduit pas la divergence d'opinions politiques au sein de la section. La controverse entre Lebreton et Dumont s'intensifie en révélant des incompatibilités entre la démocratie directe et le parlementarisme. S'appuyant sur la législation et la sécurité publique, le robespierriste demande à la foule de confier le pouvoir politique aux délégués élus. « La démocratie, proclame-t-il, n'est pas un état où le peuple continuellement assemblé règle par lui-même toutes les affaires publiques. [386] » Néanmoins, les autres activistes mettent en valeur l'inviolabilité de la souveraineté populaire pour défendre leur droit de surveillance : « La démocratie, c'est le peuple réuni

[385] Dans les « Courtilles », la parodie sur le procès et l'exécution du Roi se conforme à la victoire remportée par le mouvement sectionnaire à la fin de 1792. Cependant les autres saynètes paraissent simplement être le dessein imaginaire de leur future démarche révolutionnaire. Au début de l'année 1793, les Sans-culottes ne parviennent pas encore à endiguer l'accaparement, ni à renverser le pouvoir girondin, même si la constitution populaire qu'ils élaborent à la fin de la scène est un projet chimérique.

[386] Théâtre du Soleil, *1789 – la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* et *1793 : la Cité révolutionnaire est de ce monde*, *op. cit.*, p. 105.

dans ses assemblées et qui exerce la totalité de ses droits[387] ». En effet, les acteurs soulignent à la fois le populisme des Sans-culottes et l'élitisme des Jacobins afin de marquer leur fracture irrémédiable. Le parlementariste considère le peuple comme une populace menaçante, mais les sectionnaires critiquent l'outrecuidance de leurs représentants. Á travers ce vif débat, le Soleil pose en effet des questions sur les contradictions fondamentales de la Révolution : après avoir obtenu une victoire préliminaire, dans quelle direction le mouvement révolutionnaire s'oriente-t-il pour atteindre ses objectifs démocratiques ? Quelle est la vigueur primordiale susceptible de prolonger le combat révolutionnaire : les élitistes parlementaires, employant habilement des stratagèmes politiques ?, ou la classe populaire, constituant à la fois le détonateur et le ressort de l'élan patriotique ?

Á la fin du spectacle, le citoyen Boulanger mobilise les masses pour réclamer de la nourriture sur la place de Grève. Cette émeute pour des raisons de subsistance marque à la fois la puissance effective du sans-culottisme et sa dernière grande victoire durant la Révolution[388]. Bien que la Convention cède à la pression populaire en fixant le maximum général des prix et des salaires, le Comité de salut public décide peu après de limiter le droit d'assemblée sectionnaire pour affaiblir la force des radicaux révolutionnaires. Vu la sommation faite par le pivot du gouvernement révolutionnaire, le spectateur perçoit l'endurcissement de la classe dominante. Sans attacher d'importance à leur contribution à la formation civique, les hommes au pouvoir exploitent uniquement les Sans-culottes pour éliminer leurs ennemis politiques, comme la bourgeoisie dans *1789*. *1793* se termine par une lecture des épitaphes, où chaque acteur cite le nom de son personnage et précise son devenir. Tous les hommes se sacrifient pour le mouvement révolutionnaire, qu'ils soient enrôlés au front, condamnés pendant la Terreur, ou exécutés par le nouveau

[387] Cette phrase est prononcée par le citoyen Menuisier, *ibid*., p. 105.

[388] Á la suite de la chute de Toulon [27 août 1793], les Enragés et les Hébertistes ameutent la foule contre le gouvernement révolutionnaire sous prétexte de la pénurie du ravitaillement. Les journées des 4 et 5 septembre, forcent la Convention à radicaliser le mouvement révolutionnaire pour mettre la terreur à l'ordre du jour. Sous la menace des révoltés, l'Assemblée accepte l'accélération du jugement des Girondins, la formation de l'armée révolutionnaire et l'expulsion des nobles appartenant à la fonction publique.

pouvoir thermidorien. Dans l'épilogue de *1793*, le Soleil se réfère à l'analyse de Kant[389] pour souligner la promesse positive de la Révolution et pour ouvrir la réflexion du public. L'assertion du philosophe allemand concernant ses actualités correspond parfaitement aux idées développées par les acteurs dans leur approche de l'épopée révolutionnaire :

> Un tel phénomène dans l'histoire du monde ne s'oubliera jamais, car il a découvert au fond de la nature humaine une possibilité de progrès moral qu'aucun homme politique n'avait jusqu'à présent soupçonné. Même si le but poursuivi n'était pas atteint… ces premières heures de liberté ne perdent rien de leur valeur. Car cet événement est trop immense, trop mêlé aux intérêts de l'humanité et d'une trop grande influence sur toutes les parties du monde, pour que les peuples en d'autres circonstances ne s'en souviennent pas et ne soient pas amenés à en recommencer l'expérience[390].

La Révolution française incarne des valeurs universelles en affirmant le progrès de la civilisation humaine. Considérant son dessein initial, le Soleil tente en effet d'extraire l'esprit non-conformiste et la volonté civique des expériences des Plébéiens révolutionnaires pour frayer la voie à la démocratie concrète. Grâce à la citation kantienne, il rapproche la lutte sectionnaire du mouvement populaire d'aujourd'hui, comme l'indique le sous-titre du spectacle : « la cité révolutionnaire est de ce monde »[391].

---

389 Poursuivant ses réflexions sur l'*Aufklärung*, développées depuis 1784, Kant approfondit ses questions dans la deuxième section du *Conflit des Facultés* : « le genre humain est-il en progrès constant vers le mieux ? ». Le philosophe allemand se réfère à la Révolution française, bouleversant continuellement la situation sociopolitique de son époque, pour développer sa dissertation sur les rapports conflictuels entre la philosophie et le droit. Selon Monique Castillo, « pour le dire avec les concepts élaborés par Kant dans l'histoire naturelle de l'humanité, la Révolution est la cause occasionnelle [naturelle, historique et extérieure] de la manifestation d'une cause finale [interne à l'humanité], que Kant identifie comme étant la disposition morale du genre humain elle-même. C'est donc le *caractère* de notre espèce qui se phénoménalise dans l'expérience d'un sentiment partagé, l'expérience, faite par le genre humain de sa destination morale. »

M. Castillo, « Morale et Histoire selon la deuxième section du *Conflit des Facultés* » in E. Kant, *Histoire et Politique, op. cit*., p. 80.

390 E. Kant, *Le Conflit des Facultés en trois sections. 1798*, traduit par J. Gibelin, Paris, Vrin, 1955, pp.104-105.

391 Selon Mounier, « le choix d'une section parisienne - les sectionnaires pouvant être considérés comme l'avant-garde politique des Sans-Culottes -, s'impose d'elle-même. Mais éclairer d'une lumière nouvelle la période révolutionnaire afin de mieux comprendre la nôtre ne signifie pas procéder par analogie, en

Variation de tempos scéniques

Certes, le Soleil s'appuie sur l'historicité en créant *1793*. Néanmoins, il ne tente pas d'éclaircir la complexité des circonstances politiques entre les années 1791 et 1792. Seuls trois grands événements marquant la victoire populaire sont sélectionnés comme références principales du déroulement scénique : journée du 10 août, victoire de Valmy et journées du mai 31 et du 2 juin. Bien que certains épisodes soient cités dans les récits des personnages, ils ne servent qu'à témoigner de leur expérience personnelle, mais pas à développer une action scénique[392]. Ici, l'événement historique exerce uniquement une fonction auxiliaire en offrant au public un repère spatio-temporel. Composant la dramaturgie de *1793*, le Soleil renonce à démontrer la corrélation linéaire des épisodes révolutionnaires. Le développement de la Révolution est représenté d'une manière discontinue suivant le déroulement scénique ; par exemple, quatre mois s'écoulent entre la scène de « Valmy », où deux volontaires républicains racontent le déroulement de la bataille au lendemain de leur victoire [fin septembre 1792], et celle des « Courtilles », où les sectionnaires organisent une fête civique en parodiant l'exécution du Roi [fin janvier 1793]. Cependant cette composition fragmentaire n'empêche pas le public de pénétrer dans l'existence tangible des sectionnaires, mais sollicite plutôt son sens analytique, comme l'explique Bablet :

> Les tableaux séparés, s'ils se situent concrètement dans l'histoire quotidienne, constituent moins les étapes d'une évolution, même si cette évolution s'y reflète, que les pièces d'un puzzle : libre à nous de le reconstituer, de réfléchir à chacune d'elles comme à l'ensemble qu'elles composent[393].

---

faisant un amalgame hâtif et faux. Ce n'est que par une réflexion historique profonde découvrant les limites et les contradictions de la période envisagée qu'il devient possible de tirer une leçon. Il ne s'agit pas de prétendre à une interprétation originale de la Révolution, de se substituer aux historiens, mais de faire comprendre comment ont vécu les Sans-Culottes et de montrer les obstacles qui se sont opposés à la réalisation de leurs projets dont la hardiesse peut encore surprendre maints esprits parmi les plus avancés. »

C. Mounier, « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil – *1793* et *l'Âge d'or* » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit*., p.133.

[392] Exemple de l'assassinat de Marat, cité par Rose-Marie dans l'« Atelier des femmes dans l'église ».

[393] D. Bablet, « Une scénographie pour 1793 » in *Travail théâtral*, *op. cit*., p. 84.

1793, composé d'une série de récits historiques et intimes, vise à représenter comment la classe populaire maîtrise progressivement son destin en se transformant effectivement en force d'avant-garde dans la Révolution française. Interprétant un épisode révolutionnaire, le Soleil ne s'attache pas à la temporalité historique, mais à la perception du personnage. La durée d'un fait historique pourrait être condensée ou prolongée en fonction de son influence sur le mouvement sectionnaire. Bien que le procès du roi déclenche les représailles des empires européens et des controverses interminables entre Gironde et Montagne de la fin de 1792 jusqu'au début de 1793, les acteurs le schématisent par une saynète parodique sans lui prêter une valeur importante. En revanche, la prise des Tuileries devient une partie capitale du spectacle, car elle marque la première victoire du sans-culottisme. Ici, le Soleil recourt à un entrecroisement de récits historiques et personnels pour démontrer précisément l'origine et le développement de cette insurrection populaire.

Dans *1793*, les personnages, chargés de la démonstration, doivent révéler à la fois l'évolution des circonstances sociopolitiques et les conditions réelles de la vie populaire. Les acteurs recourent à une interprétation subjective et à un jeu historicisé afin que le public appréhende avec recul la réalité sensible de la société révolutionnaire. Tous les Sans-culottes racontent ce qu'ils ont vu, éprouvé et vécu. L'enjeu dramaturgique de *1793* consiste à concrétiser ce carrefour d'opinions. Le spectacle doit montrer d'un côté la réaction commune de la section aux fluctuations conjoncturelles et d'un autre côté l'évolution de chaque personnage. Selon Mounier, « Il est essentiel pour servir une conception dynamique de l'histoire que le montage mette en évidence l'évolution des personnages, leur façon de transformer la réalité et de se transformer eux-mêmes.[394] » Suivant la progression du mouvement révolutionnaire, le public perçoit progressivement la prise de conscience individuelle. Il faut que chaque acteur marque le processus évolutif de son personnage selon ses caractéristiques sociales[395] ; par exemple, le citoyen Boulanger, qui demeurait analphabète dans la première scène, ameute à la fin du

[394] C. Mounier : « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil – *1793* et *l'Âge d'or* » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit*., p.179.

[395] Voir « *1793* – Composition du récit basé sur le vécu des Sans-culottes » du Chapitre II pour constater les autres exemples concernant l'évolution du personnage. pp. 236-237.

spectacle ses camarades contre l'Assemblée à travers une déclamation ardente[396]. En effet, la méthode appliquée par le Soleil dans son adaptation historique fait écho aux conceptions brechtiennes :

> Les *conditions historiques* ne doivent assurément pas être conçues [ni ne seront construites] comme des puissances obscures [le dessous des cartes], elles sont au contraire créées et maintenues par les hommes [et seront chargées par eux] : c'est tout ce qui est mis alors en action qui les constitue[397].

Contrairement au jeu de bateleur, cadençant le spectacle avec un accompagnement symphonique, la coordination harmonieuse entre narration individuelle et jeu collectif produit naturellement un mouvement rythmique dans *1793*. Afin de fignoler un portrait fidèle de la communauté sectionnaire, les acteurs s'appuient sur leur spontanéité sincère et sur la solidarité réciproque. Il leur faut montrer à la fois une multiplicité d'opinions et une unité de sentiments en interprétant les Sans-culottes. Pour élaborer un style susceptible de souligner la cohérence collective et les caractéristiques individuelles, le Soleil entrecroise délibérément deux éléments antithétiques dans la composition dramaturgique de *1793* : la scène collective et le récit personnel ; l'illustration d'un événement historique et les commentaires faits par ses témoins ; l'ébranlement de la situation politique et la quotidienneté sectionnaire ; les citoyens défendant les valeurs républicaines au front et les citoyennes luttant contre les problèmes socio-économiques à l'arrière du front, etc. Cette méthode d'entrelacement amène le spectateur à déceler non seulement une diversité de perception, mais également des effets dialectiques.

---

[396] Gilles Milinaire se réfère à Tiger, mobilisant les ouvriers sur la place de l'Hôtel de Ville le 4 septembre 1793, pour élaborer son personnage Boulanger. Daniel Guérin dépeint le portrait de ce jeune typographe dans son ouvrage historiographique.

Voir D. Guérin, *La Lutte de classes sous la première République, 1793-1797*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 91- 93.

[397] Voir aussi l'autre proposition brechtienne dans *Petit organon pour le théâtre*, « Si […] l'homme particulier que le comédien présente doit avoir plus de qualités que n'en exigent les événements de la pièce, c'est essentiellement parce que l'événement deviendra d'autant plus visible qu'il concernera un individu plus précis. »

B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, *op. cit.* p. 52 et p. 87.

Le Soleil distingue la scène retraçant l'événement révolutionnaire de celle représentant l'activité sectionnaire à travers les différentes formes. Le premier type de scène fait se confronter les diverses interprétations historiques en montrant l'évolution accélérée des faits de façon saccadée. Inversement, le deuxième, révélant une accalmie après les effervescences populaires, se développe sans discontinuité selon un fil conducteur cohérent. Tel est souvent le cas des scènes traçant une conversation quotidienne entre les ouvrières. Dans un lieu de travail, les citoyennes racontent à loisir leur condition de vie et leur attente du mouvement révolutionnaire. Afin d'exprimer concrètement le vécu des Sans-culottes dans les fluctuations socio-économiques, le Soleil prolonge délibérément le temps du spectacle et élabore d'autre part une ambiance familière. Après avoir dépeint un épisode révolutionnaire à travers une vue panoramique, il adopte un style intimiste en soulignant une relation cordiale entre combattants plébéiens, comme s'il changeait de plan en zoomant sur l'intimité sectionnaire. Ce « gros plan » sur les expériences des personnages permet en fait au spectateur de prêter plus d'attention à leur prise de conscience et de sympathiser avec leur ardeur patriotique et leur idée réformatrice. Que ce soit l'évocation d'insurgés haïtiens dans le « Lavoir en été », l'entraide entre buandières dans le « Lavoir en hiver » ou la rêverie d'une société idéale dans l'« Atelier des femmes dans l'église », toutes ces situations scéniques subtiles émeuvent non seulement l'esprit du public, mais renforcent également son intérêt pour la révolution.

Le Soleil recourt à une méthode comparable au montage cinématographique pour structurer la dramaturgie de *1793*. Balançant entre un récit historique et une situation fictive, le développement scénique fournit tantôt des informations synthétiques sur le mouvement révolutionnaire et révèle tantôt l'âme profonde des personnages. Ce va-et-vient entre visions macro et micro compose non seulement une variation rythmique, mais caractérise également le style épique du spectacle. Pour éclairer la conception du théâtre épique brechtien, W. Benjamin souligne particulièrement la fonction de cette discontinuité dramaturgique susceptible d'éveiller le sens critique du spectateur :

> Le théâtre épique, comparable en cela aux images de la bande cinématographique, avance par à-coups. Sa forme foncière est celle du choc, par lequel des situations particulières de la pièce, bien détachées les unes et les autres, vont se heurter les

> unes aux autres. Ce sont les *songs*, les légendes, les conventions gestuelles qui détachent une situation de l'autre. Ainsi se créent des intervalles qui entravent plutôt l'illusion du public. Ils paralysent sa disposition à s'identifier. Ces intervalles sont réservés à sa prise de position critique [envers le comportement représenté des personnages et envers la manière dont il est représenté][398].

III.2. Diverses images scéniques de la Révolution

> On dirait que la Révolution n'a jamais pu franchir la rampe de la scène « à l'italienne », ni détruire cette scène elle-même ; en dépit des rêves des Jacobins, en dépit des utopies de Rousseau et des rêves de Jacobins concernant « un spectacle civique », une « fête populaire » ou peut-être même à cause de cette idéologie. Représenter la Révolution, c'est lui inventer une scène.
>
> Jean Duvignaud [399]

Afin de créer une scène originale pour son diptyque de la Révolution, le Soleil s'appuie non seulement sur une innovation du lieu de représentation, mais également sur une coordination entre tous les éléments théâtraux. Au lieu de s'attacher à l'authenticité historique, il met plutôt l'accent sur les messages politiques adressés à ses spectateurs contemporains. Tous les dispositifs scéniques de *1789* et de *1793* doivent servir à renforcer simultanément le jeu distancié des acteurs et l'angle critique du spectacle, comme le souligne Brecht :

> L'exégèse de la fable et sa transmission au moyen de distanciation appropriée sont la tâche principale du théâtre. Et le comédien n'a pas à tout faire, même si rien ne doit être fait qui ne soit en relation avec lui. La *fable* est soumise à l'exégèse, produite et exposée par le théâtre dans sa totalité, par les comédiens, décorateurs, maquilleurs, costumiers, musiciens et chorégraphes. Tous ils associent leurs arts pour l'entreprise commune, sans toutefois abandonner leur autonomie[400].

---

[398] Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? [2] » in *Essai sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 45.

[399] J. Duvignaud, *Les Ombres collectives*, Paris, P.U.F., 1973, p. 384.

[400] B. Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, *op. cit*., p. 94.

La création collective du Soleil se fonde sur une collaboration étroite entre metteuse en scène, acteurs et équipes techniques. Á partir d'une idée embryonnaire mais concrète, le scénographe, l'éclairagiste et les costumières mettent d'une part en œuvre leur compétence professionnelle et font évoluer leur création artistique suivant le processus des répétitions. Cette méthode de création, dépouillée de hiérarchie, permet au spectacle de souligner ses caractéristiques du théâtre total. Citons le cas de l'élaboration scénographique, qui témoigne de l'esprit expérimental de la troupe en renouvelant les rapports entre salle et scène. La scène de *1789*, harmonisant le dispositif du basket et les tréteaux de foire, fait éclater l'espace théâtral en variant la perception du spectateur. La scénographie de *1793* s'adapte aux structures architecturales de la Cartoucherie en faisant pénétrer le public dans la vie frugale d'une section. En effet, l'aménagement de cet ancien arsenal en lieu théâtral correspond non seulement au sujet du spectacle, mais donne également au public une impression originale, comme le décrit A.-M. Gourdon : « l'aspect spacieux crée une « ambiance de rue », de « lieu ouvert » plus que de théâtre, favorable à *1793*, qualifié par certains de spectacle révolutionnaire, dont l'action pourrait très bien se dérouler dans la rue.[401] » Au lieu d'installer un décor impressionnant ou de produire des effets protéiformes à travers la machinerie, Moscoso et François créent de façon laconique un espace neutre et unique dans les deux spectacles pour que le jeu des acteurs ressorte en poétisant les diverses images scéniques. Leur méthode du travail corresponde en effet aux conceptions de l'architecture de scène, proposées par Brecht pour marquer l'importance d'une symbiose entre les répétitions des acteurs et l'évolution scénographique[402] :

> C'est seulement le jeu des personnages qui s'y meuvent qui doit achever la bonne aire de jeu. Le mieux sera donc d'en terminer la construction pendant les

[401] Anne-Marie Gourdon, *Théâtre, public, perception*, Paris, CNRS, 1982. p. 85.

[402] Dans un entretien sur l'élaboration des dispositifs scéniques de *1789*, G.-C. François propose des idées comparables à la proposition brechtienne : « Chacun des spectacles possède ses caractéristiques et c'est justement pour cela que nous n'avons pas de critère en matière de scénographie. Voici encore trois ans, nous avions des idées, nous souhaitions une salle polyvalente. Maintenant nous pensons plutôt que chaque spectacle impose une forme de scénographie différente et même [presque] une forme d'architecture, pas forcément une architecture construite pour le spectacle mais peut-être déjà ébauchée. »

G.-C. François, « Á chaque spectacle sa scénographie » in *Travail théâtral, op. cit.*, p. 23.

> répétitions. […] Un bon architecte de scène progresse avec lenteur, en expérimentant. Une hypothèse de travail fondée sur la lecture précise de la pièce et sur des discussions approfondies avec les autres collaborateurs du théâtre sera utile, surtout si elle indique la tâche sociale particulière de la pièce et du spectacle envisagé. Sa conception fondamentale doit cependant rester aussi générale et élastique que possible. Il la confrontera sans cesse aux résultats que les comédiens atteignent lors des répétitions. Leurs désirs et leurs intentions sont pour lui source d'intervention. Il mesure leurs forces et arrive à la rescousse. […] Les comédiens viennent à son aide à lui aussi. […] L'architecture de scène peut omettre bien des choses dès lors que le jeu des comédiens les apporte, et l'architecte de scène peut épargner bien des choses aux comédiens. [403]

III.2.1. *1789* - Théâtralisation de la révolution sur les tréteaux

Disposition des tréteaux forains

Pour se conformer au jeu du bateleur, la scénographie de 1789 est préconçue comme champ de foire du XVIII[e] siècle. Dans la période de documentation, les deux scénographes cherchent un matériau susceptible de refléter l'esprit de l'époque révolutionnaire[404]. Ils s'inspirent de la menuiserie traditionnelle en chevillant tous les praticables en bois. Bien que leur mode de fabrication paraisse artisanal et rétro, leur dessein ne consiste pas à souligner l'archaïsme du spectacle, mais à construire une maquette démontable en fonction de facteurs économiques. Certes, la création de *1789* repose plutôt sur le pragmatisme et l'efficience que sur l'esthétique conceptuelle. Choisissant les tréteaux forains comme dispositif primordial du spectacle, le Soleil tente de souligner les caractéristiques du théâtre populaire en assurant une communication directe entre salle et scène. Selon A. Ubersfeld,

---

[403] Brecht, « Sur l'architecture scénique de la dramaturgie non aristotélicienne » in *Écrits sur le théâtre*, tome I, *op. cit*., p. 426-427.

[404] Selon G.-C. François, « nous nous amusons à des comparaisons, par exemple entre une idée et un matériau […] Maintenant qu'il est construit, on peut l'affirmer mais pour moi, la sensualité du bois, tel qu'il est traité, s'accouple parfaitement avec *1789*. Les spectateurs seront à côté des plateaux, s'appuieront contre lui, le toucheront, s'assiéront dessus… »

G.-C. François, « Á chaque spectacle sa scénographie » in *Travail théâtral*, *op. cit*., p. 28.

> […] l'espace-tréteau suppose que tout ce qui se passe sur le plateau scénique apparaît dans une continuité entre le spectateur et le comédien. Le comédien sur le tréteau n'a pas de coulisse où changer d'apparence ; la machine théâtrale est tout entière sous les yeux du spectateur. La distinction s'établit non pas entre le spectateur et le spectacle mais entre le tréteau et le reste du monde. L'espace tréteau ne prétend pas être l'« imitation » d'un lieu concret ; il n'est le lieu que de l'activité théâtrale et il apparaît radicalement hétérogène au reste du monde : le spectateur voit, au-delà du tréteau, les lieux qui entourent le lieu théâtral et son regard ne peut fuir dans une extra-scène imaginaire. [405]

Sur un plateau dépouillé et élevé, le comédien s'entoure d'un public curieux et attentif, car son jeu qui se met au premier plan du spectacle. Il lui faut transformer cette aire de jeu vide en univers variable ou en tribune publique. En effet, la représentation des tréteaux permet aux acteurs du Soleil de montrer leur virtuosité artistique et d'expliquer le déroulement des faits avec une certaine distance. Au moment où les bateleurs montent sur l'estrade, le spectacle noue immédiatement une complicité avec la salle en confirmant sa forme de démonstration historique. Les planches – ce dispositif rudimentaire produisant énormément d'effets de communication – offrent aux spectateurs une possibilité d'échanger des opinions pour former leur propre jugement sur l'Histoire de la Révolution.

Suivant la proposition de Mnouchkine sur l'itinéraire historique, Moscoso et François assemblent des tréteaux éclatés par des ponts de passage pour que les divers lieux se répondent, se commentent et s'opposent suivant le développement des actions dramatiques. La scénographie de *1789*, située dans une zone rectangulaire ouverte aux deux extrémités, se compose de cinq estrades reliées en deux groupes par des passerelles. Chaque groupe englobe trois estrades. Le public peut s'installer au parterre dans l'arène centrale ou sur les gradins de l'autre côté de l'aire de jeu, comme le figure le tableau suivant [Voir l'image scénographique page suivante] :

[405] A. Ubersfeld*, l'École du spectateur. Lire le théâtre* 2. Paris, éditions sociales, 1981, p. 60.

[Plan du dispositif scénographique de *1789*]

Certains plateaux disposent à l'arrière d'un rideau à la Polichinelle[406] servant de toile de fond, comme un décor pictural du théâtre de la foire. Néanmoins, son utilisation ne s'appuie pas simplement sur une fonction symbolique, mais sur son apport dramaturgique. Pour prévenir un effet figuratif, Moscoso peint d'une manière abstraite les toiles. En outre, il travaille près des comédiens pour comprendre leur démarche dans chaque improvisation. Ils décident ensemble quelle ambiance est donnée au fond et quelle forme est adoptée pour faire ressortir le jeu des bateleurs. Selon le scénographe, « la toile forme paravent, elle ne doit pas « parler » ou si les bateleurs traitent un sujet bien déterminé,

[406] « Toile, montée sur une perche en bois, qui s'enroule sur elle-même dans le sens de la hauteur. Le polichinelle délimite généralement un fond de décor pour un changement à vue ; la toile disparaît lentement, du bas vers le haut. […] »

M. Ladj, *Le lexique de la scène*, *op. cit.*, p. 141.

parce qu'ils ont besoin d'une anecdote ou d'un lieu précis, ils repeignent par-dessus, corrigent, mettent carrément des pancartes […].[407]» Dans *1789*, les toiles de fond varient selon les différentes situations dramatiques. Elle suggère parfois un changement d'atmosphère - comme la toile dans la « Convocation des états généraux », remplaçant une image miséreuse des paysans par une perspective heureuse proposée par le monarque clairvoyant -, elle illustre parfois les informations historiques - comme la carte de Paris montrée par le conteur à la fin de la « trahison du roi ». Cependant le Soleil dépouille délibérément les toiles dans les représentations des conditions défavorables de la vie populaire, car l'image d'une scène vide souligne d'un côté la tribulation du peuple opprimé et forme d'un autre côté un contraste avec les classes dominantes représentées par un style ornemental.

La structure composite de la scénographie favorise une variation de la disposition scénique selon les différentes situations dramatiques. L'action se déroule tantôt sur une estrade, tantôt sur l'ensemble des plateaux et tantôt autour de la foule. Dans *1789*, l'utilisation des tréteaux est principalement caractérisée par quatre aspects : parcours, focalisation, simultanéité, et éclatement. Dès l'ouverture du spectacle, le Soleil met en évidence la multifonction du dispositif pour que le public s'accoutume graduellement au mouvement scénique variable. Lorsque les bateleurs montrent pour la première fois la fuite de la famille royale, le regard du spectateur suit déjà leur déplacement allant de chaque tréteau jusqu'au parterre. Ensuite, les misères du peuple révolutionnaire sont individuellement montrées sur un seul plateau, à l'exception de l'« infanticide », où l'action dramatique se développe simultanément sur quatre tréteaux. Dans la première partie des « Cahiers de doléances » et celle de la « Prise de la Bastille », le public assiste conjointement à un parcours des comédiens sur les planches en apercevant la fourberie des classes dominantes.

Le Soleil juxtapose parfois des situations scéniques sur plusieurs tréteaux pour faire ressortir une généralisation des idées révolutionnaires [le récit polyphonique sur le 14 juillet] ou leur complémentarité dialectique [la nuit du 4 août, les commentaires de Marat face aux décisions arbitraires de la bourgeoisie, etc.]. Au fur et à mesure que la classe

[407] R. Moscoso : « Un théâtre pour chaque spectacle » in *Travail théâtral, op. cit.*, p. 29.

populaire éveille sa conscience politique en manifestant sa force contestataire, l'éclatement de l'espace devient de plus en plus flagrant dans la mise en scène. Tels sont les cas de la fête pour la victoire populaire et les journées des 5 et 6 octobre. Les bateleurs font irruption dans l'arène centrale pour solliciter les masses à participer à l'action scénique. En outre, certaines interventions dans la salle tentent de provoquer des réactions publiques ; par exemple, le cortège des trois députés refoulant la multitude après avoir proclamé la loi martiale, ou les spectateurs bourgeois en habits du XIX^{e} siècle traversant le parterre à la suite de la pantalonnade sur la Révolution.

Á l'origine, la disposition des tréteaux est conçue en fonction des normes du terrain de basket. Empruntant la forme architecturale du stade couvert dans la construction scénique, le Soleil tente d'un côté de faciliter la tournée et d'un autre côté de varier les rapports entre salle et scène. Ce choix de jouer dans un lieu non théâtral témoigne en effet de ses desseins de créer une expérience originale et de quêter une nouvelle forme de théâtre populaire. Chaque village français possède un gymnase permettant au public d'observer à la fois l'action individuelle des joueurs et la stratégie d'équipe, comme l'explique la troupe :

> Le terrain de basket fournit aux « regardés » [joueurs acteurs] une aire propice aux mouvements d'ensemble tandis qu'il permet aux « regardant » [spectateurs] de ne rien perdre de chaque action individuelle. Pour en finir avec le théâtre comme lieu d'exception, il faudra choisir de préférence un lieu de passage obligé dans la ville, à tout le moins un lieu public : marché, gymnase, église… [408].

Basée sur un terrain de sport à conformation géométriquement structurée, la scénographie de *1789* offre aux spectateurs deux champs visuels complètement différents : l'angle de recul sur les gradins et celui de site au milieu de l'arène centrale. Ces deux perspectives correspondent en fait aux perceptions dissemblables du public assistant au spectacle forain à l'époque médiévale. Sur une place publique, les Plébéiens se rapprochent du jeu de bateleur autour du tréteau, tandis que les bourgeois jouissent d'une vue panoramique depuis la fenêtre de leur maison. Cependant le Soleil ne prétend pas diviser les spectateurs en deux groupes antithétiques par rapport à leur emplacement,

[408] Théâtre du Soleil in *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 152, « Les lieux du spectacle », oct.-nov. 1970, p. 43.

car le public peut circuler dans tout l'espace théâtral suivant le déroulement scénique. Bien que cet éclatement de l'espace s'approche de l'organisation spatiale dans *Orlando furiso* de Ronconi, le Soleil essaie de varier son utilisation du dispositif scénique en s'attachant aux diverses situations dramatiques[409]. La conception scénographique de *1789* permet en effet au spectateur de pénétrer dans les rapports entre particulier et général en décelant les motifs et les ressorts du mouvement révolutionnaire.

Grâce à la double position du public, *1789* produit des effets d'osmose en renforçant à la fois la spontanéité du jeu et la sensibilité du public. Les spectateurs situés dans les différents lieux ont des perceptions complètement hétérogènes. Les uns assis sur les gradins ressemblent à des témoins, observant avec un recul l'évolution de la Révolution, et les autres debout dans l'enceinte du dispositif font partie intégrante du spectacle en déambulant suivant le développement scénique. Ces deux angles cognitifs correspondent aux approches contradictoires du mouvement révolutionnaire : l'une statique, menant à une réflexion objective grâce à un regard général et distancié, et l'autre dynamique, reposant sur un engagement physique pour se rapprocher des sensations vives des insurgés. L'une nécessite un entendement raisonnable et l'autre, une affectivité ouverte. Dans *1789,* le Soleil invite en effet ses contemporains à remettre en cause leur patrimoine commun et à ressentir l'élan irrésistible de la classe populaire. Il tente non seulement de montrer un spectacle *devant* le public, mais également de le plonger *dans* une atmosphère révolutionnaire développée par des interactions entre salle et scène.

Á la sollicitation des bateleurs, les assistants au centre de l'arène participent concrètement au déroulement du spectacle en se transformant en complices du jeu. Tantôt ils agissent selon les instructions dictées par le comédien, tantôt ils se déplacent pour suivre l'action dramatique. L'intimité entre parterre et tréteau détermine la perception du

[409] Comparant *1789* à l'*Orlando furiso*, B. Dort indique une dissemblance de leur utilisation de l'espace scénique : « Une différence essentielle sépare pourtant *1789* de l'*Orlando*. Là où celui-ci restait, en fin de compte, un divertissement exotique de haute qualité, mais sans autre signification que le plaisir de « faire du théâtre »**,** *1789* est aussi et surtout une méditation, la plus ingénieuse et la plus colorée possible, sur notre histoire sur la Révolution […]. »

B. Dort, « Le théâtre du peuple : Ariane Mnouchkine » in *Politique hebdo*, n°8, 26 novembre 1970, pp.17-18.

public en le forçant à envisager une réponse alternative, comme le décrit Bablet : « proximité des visages d'acteurs, de leur présence physique avec le halo qu'elle comporte et déplace, pouvant, provoquer chez le spectateur une réaction d'adhésion ou de refus.[410]» Néanmoins, le Soleil « embraque » graduellement le spectateur dans une animation effervescente en lui permettant de partager un sentiment communautaire avec son entourage et de s'assimiler au peuple révolutionnaire. Lorsque la promulgation de la loi martiale interrompt la situation scénique, certains spectateurs réagissent contre les trois députés bourgeois, comme si leur propre révolution était réprimée par la classe dominante. Grâce au jeu de bateleur, la distanciation analytique et l'engagement physique ne paraissent plus incompatibles. Les spectateurs assis sont affectés par l'enthousiasme de la foule, tandis que les participants conservent un esprit lucide en discernant l'échec de la révolution bourgeoise. *1789* réussit à varier la perception du public en estompant les frontières entre salle et scène, comme l'analyse Bablet : « Ce va-et-vient entre participation et distance critique fait partie intégrante de la pratique théâtrale au Soleil et il est à la source même du plaisir théâtral[411]. »

Utilisations de l'éclairage, des costumes et de la musique dans *1789*

Adéquate à la forme foraine, l'élaboration de l'éclairage de *1789* vise à renforcer la polyvalence de l'espace théâtral. Afin de marquer la variation des situations dramatiques, le Soleil utilise non seulement des projecteurs, mais également d'autres sources de lumière : quatre poursuites mobiles installées à l'extérieur de la scène, des « gamelles » en douche suspendues au-dessus des tréteaux et des bains de pied placés sous les planches. Créant un plan de feu, composé uniquement de lampes à incandescence et de diffuseurs, le directeur technique prête particulièrement attention au flux lumineux et au plan d'implantation d'éclairage. Au lieu de construire simplement une ambiance suggestive, il s'appuie sur la fonction dramaturgique en variant l'intensité d'éclairement et l'angle de projection. Sa conception consiste d'un côté à établir une correspondance avec le dispositif scénique et d'un autre côté à rythmer l'alternance des scènes. Le regard

[410] D. Bablet, « Une scénographie pour *1789* » in *Interscaena - acta scaenographica*, n°3, Prague, Institut de scénographie, automne 1971, p. 42.

[411] D. Bablet, *le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, *op.cit.*, p. 53.

du public se focalise tantôt sur un tréteau illuminé par des projecteurs et suit tantôt le mouvement de la poursuite parcourant tout le dispositif scénique. En outre, pendant le spectacle, tout l'espace est éclairé de façon diffuse, excepté certaines scènes exigeant la pénombre pour développer l'effet dramatique ; par exemple, l'« infanticide », le préambule du récit sur la prise de la Bastille et la « Nuit du 4 août ». Grâce à l'aire de jeu embrasée par des lumières ondoyantes, le spectateur perçoit à la fois la mobilité scénique des acteurs et la présence multiple du public. Suivant l'ambiance animée de plus en plus par les bateleurs, il se fond progressivement avec les masses en accédant ouvertement à la Révolution interprétée sous un angle critique.

Dans *1789*, tous les éléments théâtraux servent à caractériser le jeu du bateleur, particulièrement les costumes. Loin du mode de travail traditionnel, élaborant préalablement des maquettes pour assurer une cohérence vestimentaire au spectacle, la création de F. Tournafond évolue à travers un va-et-vient d'options concrètes pour révéler une diversité de jeu. Au début de leur improvisation, les acteurs se déguisent d'abord en esquissant une silhouette de leur personnage. Á partir de leurs propositions, la costumière retravaille ensuite la forme, la couleur et la matière des costumes pour renforcer les effets dramatiques. Sans intention de reconstituer des détails historiques, son dessein consiste à montrer parallèlement une unité de la troupe et un écart infranchissable entre les différentes échelles sociales. Pour représenter les paysans et les bateleurs subissant l'austérité, la costumière choisit délibérément des vêtements rapiécés de couleur terne. Inversement, elle utilise des étoffes bariolées et des accessoires ornementaux afin de figurer la décadence d'une classe mercenaire. Selon F. Tournafond, « nous voulions montrer que les nobles sont une fin de race qui a accumulé au cours des temps des richesses et des privilèges, figurés par les accessoires des costumes […].[412]». Tel est le cas dans la « Nuit du 4 août », où les aristocrates se dépouillent de leurs habits mélangeant des styles de Louis XV, de Louis XIV et d'Henri III [Voir la photo page suivante].

[412] Cité par Bablet, *ibid.*, pp. 48-49.

[Photo de La Nuit du 4 Août]

En outre, les accoutrements ridicules des bateleurs permettent de renforcer leur bouffonnerie en soulignant la critique rétrospective du spectacle. La costumière superpose parfois des éléments disparates et anachroniques en créant des images saugrenues de la bourgeoisie. Dans la « vente aux enchères », les redingotes des nantis sont inspirées de la mode entre les années 1830 et 1840 [de la Restauration jusqu'à la monarchie de Juillet] et les chapeaux extravagants des femmes sont fabriqués par les comédiennes et la costumière suivant la suggestion de Mnouchkine[413] [Voir la photo page suivante].

[413] Selon F. Tournafond : « Pour la bourgeoisie, Ariane nous avait dit : « pensez à des oiseaux ». Sur des bases de costumes Louis XVI et … XIX^e^, nous avons travaillé par bourrage et superposition. Pour les coiffures, nous avons rassemblé les matériaux les plus hétéroclites ; les comédiens se servaient, se construisaient un chapeau en s'aidant les uns et les autres. Je devais tout retravailler, ré-agencer, reconstruire jusqu'à ce que j'aie trouvé une harmonie. »

Cité par Bablet, *ibid.*, p. 49.

[Photo de La Vente aux Enchères]

Afin de renforcer une communication entre scène et salle, le Soleil prend en considération l'utilisation des effets sonores dans *1789*. L'appel retentissant du bateleur alterne avec la voix du conteur diffusée par des haut-parleurs. La narration en crescendo des acteurs s'entrecroise avec la musique de la fête foraine. Le Soleil traite les sons scéniques de façon anachronique pour assurer l'effet d'éloignement et pour s'adresser directement à ses spectateurs contemporains. Transmettant des informations historiques essentielles ou des messages politiques importants, les comédiens parlent fréquemment à travers un microphone, comme pour les commentaires faits par l'Ami du peuple. Il n'y a guère de moment complètement silencieux dans ce spectacle, car l'interaction entre jongleurs et public fait un vacarme analogue à celui d'un meeting.

L'emploi de la musique facilite pour le public l'accès à une vision critique du spectacle. Au lieu de choisir des chansons patriotiques reflétant l'esprit révolutionnaire, le Soleil adopte différents styles musicaux pour exploiter des effets dramatiques [414]. Néanmoins, il se sert parfois du chant populaire comme un contrepoint au mouvement réformateur conduit par les classes privilégiées. Tel est le cas du refrain, ironisant sur l'arrogance du roi après qu'il a annoncé la convocation des états généraux. Dans *1789*, la

[414] Sans s'attacher à l'historicité, le Soleil mélange dans *1789* la musique baroque [les œuvres de Rameau, de Lully, d'Haendel, de Couperin et de Bach], folklorique, romantique [*Première Symphonie* de Mahler] et militaire.

musique exerce principalement une fonction illustrative en déterminant une atmosphère scénique ; par exemple, le concerto de Bach et la messe de Couperin, renforçent des effets mélodramatiques dans les scènes sur la misère populaire, la mélodie exotique transpose l'action dramatique sur une île de Saint-Dominique et la *Marche consulaire* révéle l'ambition des acquéreurs bourgeois, etc. En outre, l'orchestration musicale, conforme à la variation rythmique du spectacle, fait ressortir la dynamique corporelle des acteurs. Dans la « trahison du roi », le roulement de timbales permet aux bateleurs non seulement de se déplacer à grande échelle dans l'espace scénique, mais également de préciser leur geste frénétique. Par surcroît, la symphonie de Mahler scande les gestes expressifs des comédiens dans la « Nuit du 4 août » en montrant le narcissisme des aristocrates. S'harmonisant avec le jeu de bateleur, la musique devient d'une part un appui crucial du déroulement scénique et d'autre part un truchement par lequel les spectateurs s'approchent de l'analyse historique de la Révolution, comme l'explique Mnouchkine : « la musique est un véhicule de compréhension, le rythme facilite énormément le dialogue, le rapport avec le public. [415]»

III.2.2. *1793* – Focalisation sur l'intimité dans la section

Construction d'une section parisienne

Élaborant le dispositif scénique de *1793*, le Soleil s'appuie sur le mode collégial des bras nus et sur leur persévérance inébranlable. Á l'origine, il tente de représenter de façon réaliste l'atelier sectionnaire dans une église désaffectée en recouvrant le sol de dalles fragmentaires de couleurs différentes. Cependant cette idée est rapidement abandonnée, car la construction scénographique doit souligner le jeu distancié des acteurs sans reconstituer des détails historiques[416]. Au lieu de fabriquer de nouveau un décor illustratif, le scénographe essaie de concevoir un lieu neutre conformément à la composition

[415] Cité par Bablet, *le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, *op.cit.*, p. 52.

[416] « Nous avons dû abandonner cette idée pour des raisons financières, techniques et géographiques [en effet, le dallage n'était concevable que si la salle avait été utilisée entièrement par la section]. »

Théâtre du Soleil, « Le lieu scénique » in *Texte-programme de 1793 – la cité révolutionnaire est de ce monde*, *op. cit*., p.159.

architecturale de la Cartoucherie. Il assimile le travail collectif de la troupe aux expériences communautaires du sans-culottisme, c'est-à-dire que les membres du Soleil transforment ensemble un arsenal désuet en abri artistique, comme si les militants d'avant-garde investissaient des institutions à l'abandon pour en faire le foyer de leur projet démocratique[417]. Á travers l'aménagement scénique, Moscoso cherche à montrer la sobriété de la vie sectionnaire pour faire ressortir le jeu des comédiens, comme il l'explique lui-même :

> Pour *1793*, on peut à peine parler de dispositif et encore moins de décor, le terme le plus approprié serait sans doute celui d'aménagement. Cet aménagement existe à deux niveaux : comme les sectionnaires prennent en mains une salle désaffectée et décident qu'elle sera leur section, leur lieu de rencontre quotidien, le Théâtre du Soleil occupe une salle anonyme et décide de l'utiliser pour raconter l'histoire de sectionnaires pendant la Révolution. On l'a aménagée pour qu'elle soit belle sans faire faux, sans faire de concession à la reproduction. Même au niveau des couleurs, on a peint la salle comme les sectionnaires l'auraient fait, pour qu'elle soit plus propre, plus jolie, parce qu'on y vit une grande partie de la journée...[418]

En outre, les trois nefs de la Cartoucherie permettent au Soleil d'organiser le lieu de représentation de manière théâtrale pour que le public aperçoive progressivement une disparité entre *1789* et *1793*. Dans la conception originelle, le scénographe tente de distinguer l'intérieur de la section de son extérieur pour marquer une évolution de la Révolution suivant la prise de conscience de la classe populaire. Au seuil de l'édifice théâtral, le public parcourt d'abord les épisodes révolutionnaires antérieurs à l'aube de la journée du 10 août. Au fur et à mesure qu'il pénètre dans les hangars, il perçoit graduellement la vie sectionnaire se détachant sur le fond des événements

---

[417] Dans le texte-programme de *1793*, le Soleil explique la conception scénographique initiale : « La première exigence était de retrouver le besoin et l'urgence qui ont guidé, en 93, les Sans-culottes dans leur prise de pouvoir et de parole : les assemblées de quartier se faisaient souvent dans les églises ou anciens locaux ecclésiastiques qui, pour un temps, n'ont plus été le simple lieu du culte ou de l'enseignement. Ils devenaient alors des lieux de réunion où se concentraient tous les pouvoirs d'imagination, de création, de communication et de fraternité, en vue de la révolution. Il s'agissait donc de récréer dans un but de représentation théâtrale, le même caractère d'investissement d'un lieu.

Ibid., p.156.

[418] Interview de R. Moscoso avec C. Mounier au 2 mai 1972 in « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil – *1793* et *l'Âge d'or* » in *Les voies de la création théâtrale, op. cit*., p.181.

révolutionnaires. Bien que le Soleil schématise de plus en plus son utilisation de trois nefs du fait de la forme du récit[419], il poursuit cette idée de progression en aménageant la structure intérieure de la Cartoucherie. Dans *1793*, les trois nefs sont disposées selon les différentes fonctions dramaturgiques [voir l'image scénographique page suivante] :

- la première nef sert d'une part à accueillir le public et d'autre part à construire un préliminaire narratif de l'Histoire révolutionnaire,
- la seconde nef constitue un passage transitoire entre *1789* et *1793*,
- la troisième nef est utilisée comme scène principale du spectacle.

[419] Au départ, le Soleil tente d'investir deux nefs pour donner au public une vue panoramique, comme le dispositif scénique de *1789*. Cependant la conception scénographique subit plusieurs modifications suivant les répétitions. Au fur et à mesure que la forme de *1793* est déterminée, l'équipe de création découvre qu'un espace spacieux paraît défavorable au jeu des comédiens. Le récit épique nécessite en effet une intimité entre salle et scène et une concentration du spectateur. Ainsi, Moscoso réduit l'aire de jeu en distinguant la fonction de la seconde nef de celle de la troisième nef. En outre, il supprime plusieurs détails accessoires ; par exemple, les tableaux illustratifs à l'entrée de la Cartoucherie, les loges installées sous le plateau des bateleurs, etc.

[Plan du dispositif scénographique de *1793*]

Attendant la levée du rideau, les spectateurs, réunis dans le vestibule de la Cartoucherie, saisissent d'abord des informations essentielles du spectacle à travers des diapositives représentant des gravures historiques, des images des répétitions et la présentation des membres de l'équipe artistique. Suivant le roulement du tambour, les bateleurs ouvrent ensuite les portes du deuxième hangar en les invitant à assister à leur parade. Sur un plateau de quinze mètres de long, quatre mètres de profondeur et deux mètres de haut, ils montrent l'émergence des nouvelles puissances entre les années 1791 et 1792. Ici, le public n'aperçoit aucune trace du sans-culottisme, car une toile de

quarante-cinq mètres long, peinte de couleurs sombres aux formes tourmentées[420], sépare la seconde nef de la troisième en dissimulant intégralement les dispositifs scéniques.

Après le prélude du spectacle, la foule envahit enfin la section parisienne composée d'une galerie latérale et de trois tables massives. La galerie en L, de dix-huit et quarante-cinq mètres, est installée sur deux niveaux de déambulation [zéro mètre cinquante par deux mètres cinquante]. Une tribune fait saillie sur chaque galerie et offre une vue panoramique aux spectateurs [voir le croquis de la scène page suivante]. Au contraire de la scène précédente, la constitution de la section ne repose sur aucun élément théâtral, mais sur des matériaux rudimentaires. Le Soleil prête attention à l'harmonie des couleurs, à l'homogénéité matérielle et aux sources de lumière afin de construire une ambiance solennelle et ouverte. Ce foyer des militants démocratiques, composé du plancher et de simples praticables, est traité en bois et s'associe parfaitement avec le jaune laiteux des murs. Á travers deux fenêtres percées sur les deux murs les plus courts, une lumière crue et blanche pénètre dans la salle en insinuant une distinction entre l'intérieur de la section et son extérieur. Vu le style austère du dispositif, le scénographe tente en effet de conserver l'unité et la neutralité de l'espace scénique pour souligner à la fois la frugalité de la vie sectionnaire et l'ambiguïté entre le lieu historique et celui de représentation[421].

[420] Moscoso s'inspire du style William Blake et de celui de Joseph Mallord William Turner pour peindre le rideau de la « parade ». Selon lui, les œuvres de ces deux peintres britanniques de l'époque révolutionnaire révèlent un univers de « science-fiction ».

Voir C. Mounier, « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil – *1793* et *l'Âge d'or* » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit.*, p. 182.

[421] Selon Bablet, « La nef telle qu'elle a été aménagée avec ses trois grandes tables et ses galeries qui courent sur deux côtés du pourtour évoque un tel lieu [églises ou locaux ecclésiastiques désaffectés] ; mais par le jeu du scénographe et des comédiens qui vont l'habiter elle est aussi lieu théâtral du Théâtre du Soleil prêt à nous présenter *1793* : de même que la nef est à la fois local de section et lieu théâtral, de même sont-ce bien des comédiens qui vont jouer les Sans-culottes en train de se raconter [et de nous raconter] leur révolution. »

D. Bablet, *le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, *op.cit.*, pp. 63-64.

[Croquis de la vue générale de la section de *1793*]

Dans *1793*, l'action dramatique se déroule principalement autour de trois tables, disposées en triangle isocèle écrasé. Une table de six mètres par deux mètres soixante-dix, ceinturée d'un double liseré sur ses quatre côtés, se situe face à la tribune centrale sur la galerie la plus longue. Á partir de ce sommet trigone, les deux autres tables de quatre mètres par deux mètres soixante-dix, bordées d'un même double liseré sur trois de leurs faces, sont disposées symétriquement aux deux extrémités de la salle. Les bancs sont utilisés parfois comme sièges, parfois comme passages d'escalier. Bien que le dispositif scénique serve fréquemment de podium de démonstration dans le spectacle, il n'est pas un succédané des tréteaux de *1789*. Premièrement, sa conception, inspirée des images de l'assemblée populaire représentées dans l'iconographie de l'époque révolutionnaire, se conforme à l'authenticité historique. Deuxièmement, les praticables de *1793* ne sont pas aussi hauts que les tréteaux, bien qu'ils soient surélevés par des billots pour des raisons de visibilité. Troisièmement, leur utilisation, liée étroitement avec le récit, vise à suggérer un lieu concret avant de montrer des événements.

Á travers le jeu des acteurs, la table s'adapte aux différentes situations dramatiques en manifestant son caractère polyvalent : elle devient tantôt un lieu de négociation [«

Élection des commissaires » et « Pétition de Jacques Roux »], tantôt un lieu de bataille [« 10 août »], tantôt un lieu de repos [« Récit du fédéré »], tantôt un lieu de travail [le lavoir et l'atelier] et tantôt un lieu de rassemblement [« pétition de Mauconseil », « Courtilles » et « Banquet civique »]. En ce sens, le Soleil s'appuie en effet sur la stylisation scénographique pour susciter l'imagination des spectateurs. Le récit dramatique et le geste des comédiens donnent au dispositif scénique dépouillé diverses significations latentes pour que les assistants perçoivent la réalité sensible camouflée dans la conversation quotidienne des Sans-culottes. Tel est le cas du « Lavoir en hiver », où les spectateurs discernent aussitôt une rivière gelée, lorsque les comédiennes miment l'action de casser la glace avec un bâton. En effet, le dispositif scénique de *1793* correspond aux conceptions scénographiques du théâtre populaire proposées par Copeau :

> Á mon sens, le théâtre de masses est en contradiction formelle avec l'économie nécessaire aux jeux concentrés d'une force dramatique. Je crois que plus le théâtre aura en vue de s'adresser efficacement au grand nombre, de s'inscrire dans sa mémoire, d'influencer sa vie profonde, plus il devra se simplifier, s'épurer, réduire en nombre ses éléments pour les développer en puissance. [422]

Contrairement à *1789*, qui adopte une stratégie dramaturgique en exploitant l'espace scénique, *1793* se déroule d'une façon arbitraire entre les trois praticables. Le dispositif central sert tantôt de rue, où les citoyennes prennent la file d'attente devant la boulangerie, tantôt de la grille du Palais des Tuileries que les Sans-culottes tentent d'enfoncer, tantôt de table autour de laquelle les sectionnaires organisent leur banquet. Les deux autres signifient individuellement :

- le lieu d'assemblée dans les deux premières scènes, la guinguette dans les « Courtilles », ou la caserne dans le « Récit du fédéré » ;
- le lavoir ou l'église.

Néanmoins, que ce soit dans le récit individuel ou dans la scène collective, l'action dramatique se focalise généralement sur une seule table. Le Soleil ne cherche pas vraiment à reproduire un éclatement de l'espace à travers un simultanéisme de situations dramatiques, mais plutôt à renforcer la qualité de concentration scénique. Cependant le jeu du chœur s'étend subtilement dans tout le lieu scénique suivant le déroulement du

[422] J. Copeau, « Théâtre populaire » in *Théâtre populaire*, n°36, 4e trimestre 1959, p. 103.

spectacle. Quand un acteur montre son récit sur un praticable, les autres, installés parfois au bord de la scène principale, parfois sur des bancs latéraux, parfois loin de l'aire de jeu, assistent à sa représentation sans quitter le lieu scénique [voir la photo ci-dessous]. Dans certains cas, ils peuvent même y participer en donnant leur assentiment ou leurs critiques. Ainsi, la table devient non seulement un point focal, mais également un foyer d'idées politiques de la classe populaire. Elle se rapproche d'une tribune sur laquelle chacun peut à la fois s'exprimer sans ordre hiérarchique et saisir les expériences des autres. Par cet intermédiaire, les sectionnaires tantôt s'échangent des informations sur l'évolution circonstancielle, tantôt se partagent leurs tourments quotidiens et leurs espoirs pour l'avenir, et tantôt élaborent leur projet constitutionnel commun. Sur ce dispositif primitif, ils assurent de plus en plus leur cohésion en témoignant de leur fraternité sincère et infrangible. Grâce au jeu collectif des comédiens, l'installation scénique de *1793* révèle en effet l'esprit communautaire des Sans-culottes en incarnant les valeurs civiques et démocratiques.

[Photo des citoyennes qui assistent aux « Courtilles »]

Pénétrant dans la troisième nef, la plupart des spectateurs s'installent sur la galerie et les autres sur l'aire ceinturée par les trois tables ou sur des escaliers-gradins à la lisière de la scène centrale. Les uns debout quasiment pendant tout le spectacle, profitent d'une vue

générale, et les autres, assis sur plancher, sont de plain-pied avec les comédiens [voir la photo ci-dessous].

[Photo des spectateurs dans les « Courtilles »]

En comparaison avec la foule de *1789*, capable de circuler librement entre parterre et gradins, le public de *1793* demeure dans une position immobile ne distinguant pas le participant du témoin. Bien que les spectateurs aient une perception nuancée en fonction de leur angle de vue et de leur distance avec les sectionnaires[423], le récit de *1793* leur demande la même qualité de concentration. Certes, certaines scènes forcent des spectateurs assis à se dresser pour laisser passer les Sans-culottes ; par exemple, dans la scène de « Valmy », où les vainqueurs, escortés de musiciens et de Fédérés, arrivent du fond de la section en traversant l'arène centrale. Néanmoins, pour faire bouger la salle, les acteurs ne s'appuient guère sur une intervention brutale, mais plutôt sur une confiance délicate. La forme du spectacle oblige en effet le public à ne suivre l'action dramatique qu'à travers son regard, car son moindre déplacement distrairait l'attention de la salle et

[423] La diversité de perspective spatiale permet au public de participer au spectacle de façon complètement différente. Les spectateurs assis par terre se sentent plus intégrés dans l'action dramatique par rapport à ceux qui prennent du recul en observant le déroulement scénique sur les galeries.

Concernant les diverses perceptions, voir le sommaire des questionnaires d'A.-M. Gourdon in *Théâtre, public, perception*, *op. cit*., pp. 90-92.

perturberait la sérénité de la scène. C.-G. François explique particulièrement cette contrainte des spectateurs à la veille de la création de *1793* en rapprochant les assistants du spectacle de ceux du meeting du mouvement de 68 : « Le spectateur aura le confort qu'on avait à la Sorbonne en 68. Le confort j'aime le trouver, il faut trouver le rapport entre ce qui se passe et moi, assis qui regarde.[424] »

Vu la position statique des spectateurs, le Soleil tente en effet d'assurer une intimité entre scène et salle, au lieu de souligner le dynamisme du spectacle à travers leur interaction variable. Pour montrer l'ambiance placide et sobre de la vie sectionnaire, il réduit délibérément l'amplitude du mouvement scénique, susceptible d'héroïser les personnages et de théâtraliser la représentation. Á l'encontre des bateleurs, qui cherchent à établir une complicité avec la foule en s'appuyant sur une stimulation sensorielle, les Sans-culottes invitent le public à pénétrer dans leur lutte quotidienne à travers un regard attentif, une écoute sincère et une réflexion profonde. Le Soleil essaie de réveiller la conscience du spectateur pour qu'il approfondisse lui-même les contradictions de ce cheminement démocratique entamé par ces héros anonymes. Ainsi, le déroulement scénique n'incite jamais le public à une participation physique, mais l'entraîne dans une spéculation intellectuelle sur des idées sociopolitiques d'avant-garde. En ce sens, l'état statique de la salle ne signifie pas sa passivité ou son indifférence, mais plutôt sa contemplation prolongée, comme l'analyse Bablet :

> Plus que *1789*, *1793* fait appel à notre sens critique, en même temps qu'il nous instruit. Ce n'est point tant notre adhésion qu'il suscite que notre méditation qu'il provoque. Une méditation qui se nourrit de la parole proférée, mais aussi de l'émotion profondément ressentie. Voilà un spectacle qui incite à revoir les traditionnelles notions de « participation », d' « illusion », de « critique »[425].

---

[424] Cité par C. Mounier, « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil – *1793* et *l'Âge d'or* » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit.*, p.185.

[425] D. Bablet, « Une scénographie pour 1793 » in *Travail théâtral*, *op. cit.*, pp. 82-83.

Pour saisir la perception du public de *1793*, nous pouvons également nous référer à la théorie de Jacques Rancière : « Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle [l'émancipation du spectateur] participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérobant

En effet, *1793* annonce la fin d'une fête dénonciatrice et ouvre la perspective d'une utopie communautaire cristallisée par la classe plébéienne. B. Poirot-Delpech met en évidence une différence caractéristique entre *1789* et *1793* en écrivant : « Après l'orgie d'images, l'écoute exigeante. *1789* était aussi spectaculaire et entraînant que peut l'être l'histoire en train de se vivre. Mais *1793* est aussi secrètement fascinant qu'une idéologie en train de naître[426]. » Certes, après le déclenchement de la fougue populaire dans un élan collectif et irrésistible, le mouvement révolutionnaire entre dans une phase mouvante et indécise. Néanmoins, ses partisans mûrissent continuellement leur idée d'égalité sociale à travers la délibération ouverte, la rumination basée sur leurs expériences quotidiennes et l'instruction civique. Dans *1793*, c'est cet activisme et cet humanisme qui caractérisent la Révolution en permettant au spectateur contemporain de s'assimiler aux combattants sectionnaires.

Composition de l'atmosphère quotidienne d'une section : l'éclairage, les costumes et le son

Suivant la conception scénographique, l'élaboration de l'éclairage de *1793* vise à exploiter la structure de la Cartoucherie pour faire ressortir la simplicité et l'intimité de la vie sectionnaire. S'inspirant de l'ambiance diurne de cet ample atelier ouvrier, le Soleil essaie de restaurer sa vitalité animée par le jeu d'ombre et de lumière sur ses murs. Néanmoins, il utilise uniquement des éclairages artificiels en produisant les effets vraisemblables du jour. Afin de représenter la luminosité naturelle dans la section, l'équipe technique utilise principalement trois qualités d'éclairage :

- les lumignons suspendus au-dessus de trois tables pour assurer l'intimité sectionnaire,
- le faisceau ponctuel semblable à l'éclat solaire pénétrant par les deux fenêtres aux extrémités de la salle,

---

par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé. »

J. Rancière, *le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 19.

426 Bertrand Poirot-Deplech, « *1793* par le Théâtre du Soleil » in *le Monde*, 20 mai 1972.

- la lumière diffuse et froide, traversant la verrière du toit de la troisième nef.

Excepté la première source de lumière, les autres s'installent en dehors du lieu scénique ; c'est-à-dire, sur l'armature architecturale de la Cartoucherie ou sur des échafaudages extérieurs. Ce choix original force tous les techniciens non seulement à inventer une nouvelle méthode de projection, mais également à rechercher d'autres éclairages pour atteindre des effets naturalistes. Il leur faut en plus résoudre plusieurs problèmes pratiques concernant le contrôle budgétaire, l'alimentation électronique, le blindage de câbles, l'intensité chromatique de la lumière.

Bien que l'éclairage de la parade poursuive le style de *1789* en se focalisant sur la lumière ponctuelle et la lumière rasante, les éclairagistes renoncent à tous les effets théâtraux en construisant l'atmosphère quotidienne de la vie sectionnaire. Afin de fournir une lueur semblable à la lueur d'une bougie pour les scènes nocturnes, ils disposent au-dessus de chaque table un lustre à quatre branches sur le modèle iconographique de l'époque. Cet appareil d'éclairage, muni d'un abat-jour argenté à l'intérieur et de quatre lampes teintées de couleur cuivrée, offre une lumière douce et rougeâtre. Pour simuler les rayons incandescents du soleil, les techniciens disposent un regroupement d'une centaine de projecteurs en nid d'abeille en les fixant à l'extérieur, face aux deux baies du hangar. Ils agrafent d'ailleurs des feuilles en plastique sur des barreaux de fenêtre afin de produire les effets de l'ombrage. Grâce au verre imprimé des fenêtres et aux cycloramas, disposés entre ce dispositif d'éclairage et le bâtiment, la réflexion spéculaire de faisceaux renforce l'éclairement et garde la salle de zones d'ombres. Cependant cette illumination diffuse n'équivaut pas vraiment au rayonnement solaire pénétrant que l'équipe tente de montrer.

Afin de calquer la clarté du jour, l'équipe technique utilise la lampe à fluorescence émettant une lumière profuse et froide, au lieu de recourir au projecteur donnant une chaleur intense. Elle connecte les deux tubes fluorescents de quarante watts et de un mètre vingt de long en composant cent cinquante modules susceptibles d'être fixés sur les cornières de la verrière ou placés dans les caniveaux du bâtiment. Chaque module est masqué par des plaques de tôle pour protéger les fluos et les ballasts [voir l'image du module ci-dessous].

[Image du module d'éclairage de *1793*]

Pour assurer la répartition égale de la lumière, les éclairagistes essaient de créer un réflecteur. Ils ancrent ainsi des arcs en bois cinquante centimètres au-dessus des trente-trois modules situés sur le toit de la Cartoucherie et les couvrent de doubles bâches tendues, dont l'une est une bâche de camion en plastique et l'autre, une bâche de chantier [voir l'image d'installation d'éclairage ci-dessous].

[Dessin sur Installation d'éclairage de la verrière.]

Utilisant les tubes fluorescents comme éclairage principal, les techniciens se confrontent à deux difficultés principales : la régulation et la graduation de lumière. Pour préchauffer ce dispositif d'éclairage, il leur faut prêter attention à la température extérieure et à la stabilité électrique. En outre, ils construisent un jeu d'orgue particulier consistant en huit circuits de différentes échelles, contrôlés par quatre manipulateurs de chaque côté de la verrière. Ce système évite non seulement le clignotement des tubes, mais produit une variation de luminosité.

L'éclairage joue un rôle primordial et discret dans *179*3. Il permet au public non seulement de suivre avec fluidité l'action scénique, mais également de se sensibiliser sur la prise de conscience progressive des Sans-culottes. S'attachant au déroulement du récit, son utilisation minimisée paraît moins variée mais plus sophistiquée par rapport à celle de *1789*[427]. La projection localisée crée un point focal dans la scène ouverte et dépouillée en délimitant l'aire de jeu de chaque scène. La clarté du jour embrasse à la fois les sectionnaires et les spectateurs en les plongeant conjointement dans une même ambiance scénique. En outre, le changement nuancé de lumière suggère le développement imperceptible du mouvement révolutionnaire. Grâce aux différents éclairages produisant des effets naturels et à leur variation graduelle, le public perçoit la transition de la nuit au jour et la marche des saisons en assistant concrètement à l'évolution de chaque personnage. A la veille du 10 août, la lumière chaleureuse émise par les lustres témoigne de la lueur d'espoir des Sans-culottes en renforçant la tension dramatique de leur révolte [428] . Dans la scène suivante, cette obscurité alarmante se transforme progressivement en une luminosité pénétrante, révélant la victoire de la classe populaire. Le contraste de lumière entre « Lavoir en été » et « Lavoir en hiver » montre en outre les différentes situations des ouvrières confrontées à l'intensification de la guerre : dans le premier cas, la projection du rayon solaire correspond à la détermination révolutionnaire manifestée dans le récit de Louise ; dans le deuxième, la diffusion d'une lumière blafarde illustre l'affliction du peuple face aux circonstances défavorables entre la fin de 1792 et le début de 1793. En effet, l'éclairage de *1793* exerce une fonction dramaturgique en expliquant la réalité sensible de la quotidienneté sectionnaire. Sans intention de produire d'illusion théâtrale, ni d'imiter gratuitement la réalité, il assure le jeu distancié des acteurs en soulignant les effets épiques du spectacle. Sa variation subtile permet aux spectateurs d'osciller naturellement entre une vision macro et micro du récit et de forger leur conscience du développement démocratique concrétisé par la classe plébéienne.

---

[427] Selon Mounier, « [Dans *1793*] les effets sont peu nombreux, mais très fignolés. Il y en a treize, alors qu'on en compte soixante-dix pour *1789*. Même souci de perfection, de dépouillement, de mise en valeur d'un récit beau et efficace, moins séduisant et spectaculaire que celui de *1789*. »

C. Mounier, « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil – *1793* et *l'Âge d'or* » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit*. p.189.

[428] Le même effet d'éclairage est produit à la fin de la scène des « Courtilles », où les sectionnaires élaborent leur projet constitutionnel.

Dans la création de *1793*, F. Tournafond poursuit fondamentalement la méthode appliquée dans *1789* en assistant les acteurs dans leur développement des personnages. Cependant la forme du récit la force à prêter plus d'attention aux fonctions dramaturgiques et à l'historicité sectionnaire en levant les difficultés de son travail. Pour représenter le cortège des puissants menaçants dans la parade, F. Tournafond souligne leur archaïsme et leur déliquescence sans les caricaturer. Elle mélange des particularités vestimentaires des aristocrates du XVIII^{e} siècle et les reconstitue d'une façon exagérée : la coiffure en plume de la reine, la robe à paniers des émigrantes et le jabot en dentelle des aristocrates, etc. Le volume amplifié et les couleurs criardes de leur costume permettent au spectateur de porter naturellement un jugement critique sur les ennemis contre-révolutionnaires.

Contrairement à ce style ostentatoire et fastueux, l'habillement des Sans-culottes doit révéler à la fois leur caractère candide et leur ascétisme quotidien. Après une documentation iconographique, la costumière fabrique les costumes des sectionnaires en fonction de la coupe de l'époque et utilise simplement des calicots délavés et usés. Il lui faut d'ailleurs s'adapter aux improvisations des comédiens en marquant les caractéristiques sociales de chaque personnage, c'est-à-dire, leur milieu familial, leur profession et l'évolution de leur conscience sociopolitique[429], etc. L'enjeu de son élaboration artistique consiste à faire ressortir l'individualité des Sans-culottes en assurant leur homogénéité communautaire. Á partir de l'habit typique du sans-culottisme, Tournafond nuance des détails vestimentaires pour distinguer chaque sectionnaire, comme elle l'explique elle-même :

> Les différences de métiers doivent être sensibles sans tomber pour autant dans le costume artisanal psychologique. Une domestique n'est pas habillée comme une femme de la Halle ou une boutiquière ; par-là, on peut jouer sur les détails, sur les

[429] Selon Tournafond, « Un personnage comme Baptiste Dumont doit devenir peu à peu un sectionnaire, ce qui ne signifie pas qu'il se déguisera en homme du peuple, mais que certains éléments peuvent changer, qu'il ne portera plus de cravate ou de gilet, qu'il n'aura plus le temps de s'occuper de lui. »

F. Tournafond, interview avec C. Mounier au 17 février 1972. Cité par C. Mounier in « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil – *1793* et *l'Âge d'or* » in *Les voies de la création théâtrale, op. cit.* p. 190.

> charlottes par exemple, qui sont plus ou moins ouvragées, sur les tabliers, aussi, en des tissus plus ou moins rudes[430].

Bien que la tenue et l'accessoire de tous les bras nus paraissent identiques [pantalon large, veste, gilet ou carmagnole, sabots et bonnet phrygien rouge, etc.], les différences de tissu et de leur apparence soignée témoignent de leur disparité sociale[431]. En effet, le travail de la costumière dans *1793* met en évidence le *gestus* social de chaque personnage en correspondant parfaitement à la conception du costume idéal proposée par Barthes :

> C'est donc sur la nécessité de manifester en chaque occasion le *gestus* social de la pièce, que nous fonderons notre morale du costume. Ceci veut dire que nous assignerons au costume un rôle purement fonctionnel, et que cette fonction sera d'ordre intellectuel, plus que plastique ou émotionnel. Le costume n'est rien de plus que le second terme d'un rapport qui doit à tout instant joindre le sens de l'œuvre à son extériorité. Donc, tout ce qui, dans le costume, brouille la clarté de ce rapport, contredit, obscurcit ou falsifie le *gestus* social du spectacle, est mauvais ; tout ce qui, au contraire, dans les formes, les couleurs, les substances et leur agencement, aide à la lecture de ce *gestus*, tout cela est bon[432].

Á la différence de *1789*, recourant à divers effets sonores pour augmenter la tension dramatique, *1793* rejette de la sonorisation synchronisée en assurant une ambiance sobre et une acoustique naturelle. Excepté la parade scandée par la *Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz, tout le spectacle repose sur l'énonciation des sectionnaires et sur la musique jouée par l'orchestre en temps réel. En effet, le Soleil minimise délibérément l'utilisation de musique afin de mettre en exergue le jeu du récit et maintenir l'intimité entre salle et scène. Chaque intervention musicale exerce certaines fonctions dramaturgiques en correspondant au déroulement scénique, comme le décrit G. Sandier : « De même le tapage qui était celui de *1789*, tapage des couleurs, des bruits, des

---

[430] F. Tournafond, « Les costumes » in *Texte-programme de 1793 – la cité révolutionnaire est de ce monde*, *op. cit*., p.160.

[431] « La blouse d'un bourgeois et celle d'un boucher ont la même coupe, mais l'une est dans une étoffe fine bien repassée, alors que l'autre, rugueuse se porte ouverte, les manches retroussées. »

F. Tournafond, interview avec C. Mounier au 17 février 1972. Cité par C. Mounier in « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil – *1793* et *l'Âge d'or* » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit*. p.190.

[432] R. Barthes, « Les maladies du costume de théâtre » in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.53-54.

marionnettes, a cédé la place à une beauté plastique plus subtile – celle des gravures analysées devant nous – et à une ponctuation musicale d'une justesse et d'une efficacité remarquables. [433]»

Après le prélude du spectacle, la fanfare s'immisce pour la première fois dans la situation scénique en marquant la joie des Sans-culottes envers la victoire de Valmy. Les chants intégrés dans le dialogue fournissent des informations circonstancielles en montrant la perception de la classe plébéienne[434]. Le Soleil choisit principalement la musique populaire de l'époque, que ce soit la marche militaire de Gossec, la *Carmagnole*, le *Pas de manœuvre* de C.-S. Catel et l'*Hymne à la Raison* d'E.-N. Méhul. Son dessein ne consiste pas à reconstituer l'authenticité historique, mais plutôt à souligner les mœurs de la communauté sectionnaire et sa sincérité humaine. En outre, la metteuse en scène travaille soigneusement sur le silence scénique pour que le jeu des comédiens produise naturellement une partition sonore. Dans l'« Atelier des femmes dans l'église », la concentration silencieuse des ouvreuses, le bruissement du déchirement du linge et le craquement de la pomme exposent non seulement les thèmes de la scène [le travail, la guerre et la faim], mais marquent également le rythme scénique. Un journaliste suisse souligne particulièrement la beauté de cette scène dans sa critique :

> Le soir, elles [les citoyennes] travaillent dans l'église aux fournitures de guerre, elles font de la charpie pour les soldats et dans le silence, pendant un long moment on n'entend que le bruit des étoffes qui se déchirent. Plus tard, quelqu'un leur apportera des pommes, et dans le même silence, le public prêtera une religieuse attention au seul craquement des mâchoires se refermant avidement sur le fruit, comme si ce public ressentait lui-même la grande faim du peuple de 1793. C'est dire que le talent

[433] G. Sandier, « Le Théâtre du Soleil – La dynamique révolutionnaire : *1793* » in *Théâtre en crise* [Des années 70 à 82], Grenoble, La pensée sauvage, 1982, p.31.

[434] Dans les « Courtilles », la *Carmagnole* annonce d'une part l'avènement de la République et forme d'autre part la festivité du bal sectionnaire. Dans l'« Atelier des femmes dans l'église », la chanson interprétée par Henriette, indique l'intensification de la guerre civile en enflammant l'ardeur patriotique. Les deux chansons dans le « Banquet civique » représentent parfaitement le sans-culottisme : l'*Hymne à la Raison*, figurant ses poursuites de l'esprit rationnel et du civisme, et l'hommage à Marat, sa tendresse et son remords envers la disparition de l'Ami du peuple.

d'Ariane Mnouchkine n'a rien perdu de sa force d'impact ni de sa puissance de suggestion[435].

III.3. Différentes images du peuple révolutionnaire dans *1789* et *1793*

III.3.1. Hétérogénéité de la participation publique

> La notion de participation se charge des concepts de communion et d'adhésion. Dans cette acception, la première phase de la participation est la communion d'un public homogène qui partage la même idéologie ; la seconde phase est la célébration de cette unité, par une adhésion commune à un même idéal. […] Participer signifie alors avoir une activité créatrice. Mais tandis que dans le premier cas cette activité n'est pas « spectaculaire » [on ne le voit pas, elle n'est pas immédiate, elle ne se libère pas au cours du spectacle, mais seulement après], dans le second cas, participer consiste à avoir une activité créatrice immédiate et spontanée au cours du spectacle. […] Enfin, une conception de la participation qui n'est pas nouvelle est en train de renaître. Il s'agit de la participation à la production par l'éducation et l'information, à laquelle s'ajoute l'idée plus neuve de concentration.
>
> A.-M. Gourdon[436]

Afin de reproduire la vivacité révolutionnaire et faire ressortir une démonstration sociopolitique probante, le Soleil joue sur un va-et-vient entre la participation et la distance dans la composition dramaturgique et l'utilisation des éléments scéniques. Il tente de convier le public à éprouver la vigueur des masses populaires et à former son propre jugement historique avec un recul critique. Fondées conjointement sur cette oscillation entre vue macro et micro, ces deux adaptations créent néanmoins différentes formes de participation. Dans *1789*, le jeu des bateleurs stimule une interaction énergique entre salle et scène pour renforcer l'accusation des autorités politiques. Dans *1793*, le récit épique sollicite une réflexion profonde et commune pour que le spectateur se

[435] Francine Laudenbach, « *1793* : la fête est finie, la lutte commence » in *Journal de Genève*, 10 juin 1972.

[436] A.-M. Gourdon, *Théâtre, public, perception*, *op., cit.*, p. 108.

projette dans le mouvement démocratique des avant-gardes révolutionnaires. Les deux spectacles révèlent en effet les diverses caractéristiques du mouvement révolutionnaire en réveillant la sensibilité du public pour ses actualités sociopolitiques.

1789 est caractérisé par une spontanéité festive produite par une concomitance de plusieurs facteurs : sujet historique commun, forme du théâtre forain, évolution dramaturgique et coordination d'effets scéniques, etc. Dans la première partie du spectacle, une série de scènes sur la misère paysanne inspire déjà l'empathie du public en confirmant la vue populaire adoptée par le Soleil dans son interprétation historique. Suivant le déroulement du spectacle, la variation rythmique et l'emploi polyvalent du dispositif scénique font sans cesse des effets de surprise en dynamisant le rapport entre public et action dramatique. Grâce au jeu ludique et protéiforme des bateleurs, la scène et la salle se compénètrent graduellement, créant ainsi une connivence profonde. Le cas le plus évident est la transition entre le récit de la prise de la Bastille et la fête de la victoire populaire, amenant un élan progressif et collectif et marquant l'apogée du spectacle. Certes, cette communion de sentiments entraîne une force décisive et symptomatique du mouvement révolutionnaire, évoquant le paroxysme de Mai 68. Néanmoins, le Soleil refuse de plonger le public dans des souvenirs nostalgiques, mais cherche plutôt à stimuler son ardeur contestataire par une dénonciation de l'hypocrisie bourgeoise. Depuis que l'atmosphère de kermesse est abruptement brisée sous l'ordre de la garde nationale, le peuple révolutionnaire retombe sous le joug d'une nouvelle classe accédant au pouvoir. Cette rupture du déroulement scénique permet au public de prendre du recul par rapport au développement conséquent de la Révolution. Au fur et à mesure que sa perception évolue suivant l'entrecroisement des effets d'empathie, d'interaction, d'osmose et d'éloignement, les spectateurs rejoignent de plus en plus le point de vue des bateleurs en affinant un regard critique sur les arrivistes profitant du pouvoir populaire[437]. Certes, dans

[437] Sur ce point, l'analyse de J.-G. Miller paraît intéressante : « L'endoctrinement politique se produit d'une manière variable dans *1789*. Le Soleil convainc rapidement le spectateur de soutenir son point de vue à travers la technique de dénonciation. Si le spectateur n'accepte pas l'attitude du bateleur, il serait, par inférence, supposé comme un complice à leur cible et relégué donc lui-même dans une position d'infériorité. Prédisposé par la convention théâtrale à suivre l'ambiance dominante, le spectateur ne s'interrogerait pas, dans le premier temps, sur son adhésion immédiate au déroulement scénique, qui sera par la suite renforcée par son identification avec « ceux qu'il connaît ». Á partir du moment où les

1789, l'expérience d'identification et le raisonnement distancié ne sont pas antinomiques, mais compatibles et réciproques. Afin de solliciter le public à participer au spectacle, le Soleil s'appuie d'abord sur un balancement entre ces deux effets, comme l'explique Mnouchkine :

> Brecht est dans le vrai quand il soutient que le spectateur ne doit pas s'identifier aux personnages qu'on lui montre et que le théâtre doit tout soumettre à l'« éloignement ». Mais notre tâche est aussi de faire passer le spectateur par une certaine expérience. Quand les gens qui sortaient de *89* nous disaient : « J'ai eu l'impression de vivre la Révolution », ce n'était pas une attitude totalement négative. Une partie du plaisir qu'on éprouve au théâtre vient de là, et dans ce sens on peut dire qu'une certaine identification n'est nullement contradictoire avec la conscience critique.[438]

Conforme à *1789*, le Soleil fait évoluer la perception du public dans *1793*, toutefois il tente plutôt de toucher l'âme du public et d'approfondir ses pensées au lieu de réveiller son esprit frondeur. L'aménagement de la Cartoucherie en triptyque invite les spectateurs à s'acheminer vers l'intimité sectionnaire, produisant ainsi un effet de focalisation. Le changement de style entre la parade et la première scène suggère alors de renoncer au regard critique sur la lutte du pouvoir politique et de se rapprocher de l'existence sensible du peuple révolutionnaire. Au début du spectacle, l'organisation du soulèvement montre l'autonomie de la communauté sectionnaire en augmentant la tension dramatique. Puis, les scènes suivantes mènent progressivement le public dans le combat quotidien des Sans-culottes. Tantôt la camaraderie entre les citoyennes émeut le cœur, tantôt le débat idéologique entre les citoyens plonge dans une méditation sur l'antagonisme entre les procédés réformateurs des législateurs et les nécessités pressantes de la classe plébéienne. Oscillant entre scène intime et moment dialectique, les assistants sympathisent non seulement avec ces héros anonymes ayant toujours des velléités de résistance, mais pénètrent également dans les rapports entre leur destin collectif et les fluctuations de la conjoncture sociopolitique.

---

bateleurs parodient dans un style mélodramatique la fuite de la famille royale à Varennes, le public adopte alors une approche critique dans la ligne de son propre jugement de l'Histoire révolutionnaire. »

Notre traduction. J.-G. Miller, *Theater and Revolution in France since 1968*. Lexington & Kentucky, French Forum Publishers, 1977, p. 68

[438] A. Mnouchkine, « L'œuvre de tous » in *Arc*, *op. cit*., p. 44.

La composition dramaturgique de *1793* repose précisément sur cette technique d'alternance, susceptible simultanément de soulever l'émotion du spectateur et d'assurer son recul lucide. L'entrelacement du récit et du jeu fournit d'un côté des informations historiques et révèle d'un autre côté le for intérieur des personnages. Par cet intermédiaire, le public devient à la fois témoin du vécu des bras nus et complice intellectuel des acteurs. Il lui faut se concentrer sur le déploiement du récit en analysant l'évolution de situations scéniques. La narration des Sans-culottes exige en effet une attention compréhensive, se distinguant de l'engagement physique sollicité par les bateleurs. Afin de souligner la forme épique du spectacle, le Soleil épargne des effets théâtraux et compose une ambiance austère et paisible. Á travers le style narratif, le jeu de démonstration, le dispositif scénique dépouillé et la reproduction des lumières naturelles, il tente d'inspirer l'imagination créatrice du spectateur en réveillant sa sensibilité analytique. Dans *1793*, la participation du public se fonde exactement sur cette intériorisation cognitive et autonome, contribuant à prolonger sa réflexion du spectacle dans sa réalité, comme le décrit A.-M. Gourdon : « Son message [du Soleil] ne consiste pas à déclencher une révolution à huis clos, où acteurs et public, dans un élan commun de communion lyrique, se sentiraient vibrer à l'unisson. Son vœu est de faire réfléchir le spectateur pendant le spectacle, mais aussi après[439]. »

III.3.2. Évolution du peuple révolutionnaire

L'approfondissement de la conscience populaire marque une divergence flagrante entre deux adaptations historiques du Soleil. Dans *1789*, le peuple révolutionnaire est toujours traité comme un ensemble homogène, bien que ses figures scéniques paraissent plus variées que celles des classes dominantes. Au début du spectacle, les bateleurs représentent de façon schématique une masse paysanne inapte à réclamer son dû à cause de son analphabétisme. Dépourvue de lucidité rationnelle, elle ne peut que suivre le commandement bourgeois pour briser son joug féodal. Durant la « prise de la Bastille », l'élan collectif montre certes une force imposante de la classe populaire. Néanmoins,

[439] A.-M. Gourdon, « Le Théâtre du Soleil, un théâtre populaire ? » in *Revue d'esthétique*, n°1, janvier-mars 1973, p. 96.

depuis cette victoire éphémère, la multitude devient de moins en moins dynamique en étant progressivement écartée de l'espace scénique emporté par la bourgeoisie. Sa dépendance au pouvoir tutélaire la force à être un témoin passif et résigné assistant aux déprédations commises par les arrivistes. Le peuple de *89*, incapable d'accéder aux lumières, supporte continuellement l'oppression de l'oligarchie en demeurant dans l'état de minorité.

Á l'encontre de la classe populaire dans *1789*, le sans-culottisme se focalise sur une collectivité cohésive dont les membres conservent individuellement une personnalité caractéristique. Suivant le déroulement scénique, chaque personnage doit montrer à la fois son évolution idéologique et la complexité socio-économique inhérente aux troubles politiques. Dans *1793*, les sectionnaires résistent aux menaces de guerre contre-révolutionnaire et d'indigence en cristallisant graduellement une autonomie communautaire. Que ce soit leur esprit pragmatique, leur ardente volonté, leur militantisme inébranlable, leur optimisme stoïque, leur vertu civique et leur revendication d'égalité sociale, toutes ces manifestations révèlent la maturité de leur réflexion sociopolitique en les distinguant des Plébéiens ignorants dans la première phase de la Révolution française. Ici, l'insurrection populaire n'est plus interprétée comme une lutte des classes, mais plutôt comme une démarche constructive à long terme. Vu cette analyse historique enrichie, le Soleil souligne de plus en plus l'enjeu de son adaptation théâtrale du patrimoine commun de France : le mouvement révolutionnaire met en valeur la prise de conscience individuelle au lieu du renversement d'un régime autoritaire. Sur ce point, l'idée de Soleil correspond partiellement à la théorie de Kant :

> Une révolution entraînera peut-être le rejet du despotisme personnel et de l'oppression cupide et autoritaire, mais jamais une vraie réforme de la manière de penser ; bien au contraire, de nouveaux préjugés tiendront en lisière, aussi bien que les anciens, la grande masse irréfléchie[440].

[440] Bien que Kant souligne dans cet article l'importance de la propagation des Lumières et de leur « usage public », son analyse s'adresse plutôt aux souverains monarchiques afin que leur peuple obéisse naturellement à leur politique clairvoyante.

E. Kant, « Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ? » in *Œuvres philosophiques*, tome II, traduction de H. Wismann, Paris, Gallimard, p. 211.

Vu la différence des images populaires entre *1789* et *1793*, le Soleil convie en effet les spectateurs contemporains à réexaminer leur expérience éblouissante et accablante de 68 sans retomber dans l'ornière historique causée par l'aveuglement du public. Son dessein consiste non seulement à réveiller leur esprit contestataire, mais de plus à solliciter leur réflexion profonde.

Afin de démystifier l'Histoire révolutionnaire sous un angle analytique contemporain, *1789* incite le public à s'opposer à l'autorité ploutocratique à travers une critique rétroactive, et *1793* lui donne un réconfort fraternel en ouvrant une perspective promise. Les deux explications, données par Mnouchkine pour montrer les desseins de deux spectacles, indiquent exactement ce changement d'optique interprétative : « La bourgeoisie s'est approprié le profit et l'histoire de la Révolution ; le spectacle [*1789*] représente une tentative pour lui [le peuple] d'en reprendre sinon le produit du moins l'histoire.[441] » ; « Parfois, l'histoire a « dérapé » dans le bon sens du mot, tout à coup, on a pu non seulement rêver mais réaliser certains rêves, durant quelques mois.[442]» Dans sa première approche de la Révolution, le Soleil s'appuie sur un antagonisme manichéen en distinguant les masses opprimées des potentats cupides. Il tente non seulement de détourner le mythe historique, mais également de transmettre efficacement un message politique : « l'émancipation du peuple ne dépend pas de la législation élitiste, mais de sa propre force spontanée et de sa conscientisation de la réalité sociale. » Pour approfondir les problèmes tangibles de la société révolutionnaire, il adopte, dans sa deuxième adaptation, une interprétation progressiste et heuristique au lieu d'imposer un jugement historique préconçu. Par l'intermédiaire du récit épique, le public pénètre dans un rapport dialectique entre particulier et général en se rapprochant de la lutte quotidienne des activistes révolutionnaires. Les prouesses démocratiques accomplies par la sans-culotterie entre 1792 et 1793 révèlent en effet des valeurs intrinsèques et impérissables du mouvement populaire, éveillant ainsi des résonances profondes chez les militants

[441] Colette Godard : « *1789*, une création française à Milan par la compagnie du Théâtre du Soleil » in *le Monde*, 17 novembre 1970.

[442] A. Mnouchkine : « Approches de *1793* – Extraits d'entretien d'Ariane Mnouchkine avec Lucien Attoun avant et durant les répétitions » in *1793 – texte programme*, *op. cit*. p.135-136.

contemporains. C'est la raison pour laquelle Mnouchkine décrit *1793* comme une « science-fiction » :

> […] nous voulions parler avant tout de cette tentative de démocratie directe par les Sans-culottes, de la conception de la démocratie populaire. Je voulais que ce soit un spectacle de science-fiction, c'est-à-dire un spectacle où l'on voit l'intervention de la morale communautaire, de la démocratie directe, etc. Un spectacle de visionnaires. Les gens à cette époque ont fait des projets fantastiques. Ils ont vraiment jeté les bases d'une société nouvelle. On n'a jamais été aussi loin qu'eux.[443]

[443] Cité par F. Kourilsky, « L'Entreprise –Théâtre du Soleil » in *Travail théâtral*, op. cit., p. 49.

Partie II. Approfondissement de l'esprit révolutionnaire après la tempête de Mai 68 – Analyses de *1789* et de *1793* au Théâtre du Soleil

CHAPTIRE IV.

Histoire de la Révolution française confrontée à la société d'après Mai 1968

IV.1. Recherche d'une forme du théâtre populaire après Mai 68

> Depuis Mai, […] nous ne pouvons plus donner à des expressions comme « culture populaire » ou « théâtre populaire » un autre sens que celui qui est lié à une révolution culturelle totale. Cette révolution, qui seule peut rendre un spectacle acceptable à ceux qui croient encore que le théâtre peut être un langage contemporain […] cette révolution a pour signe essentiel, au théâtre, la rupture avec l'ancien cadre clos de la représentation. Et même le cadre de type brechtien. Le conflit n'est plus, en effet, entre la « participation », de type bourgeois, et la « distanciation » didactique et critique, mais entre la représentation dans son ensemble, entre le concept de « représentation », et une fonction nouvelle du théâtre, fonction d'appel et de communication.
>
> Gilles Sandier[444]

Dans *1789* et *1793*, le Soleil offre d'une part une interprétation révélatrice d'un sujet historique énigmatique et d'autre part une hospitalité respectueuse et cordiale. Á l'entrée du théâtre, la metteuse en scène accueille le public en déchirant les billets. Dans la salle, certains comédiens servent au bar et d'autres font les derniers préparatifs du spectacle.

[444] G. Sandier, « Théâtre et Cité » in *Théâtre au combat*, Paris, Stock, 1970, p. 82.

Loin des codes classiques propres au théâtre bourgeois, leur organisation semble ne reposer sur aucune hiérarchie préétablie dans les coulisses. En outre, la collaboration engagée par tous les membres de la troupe repose sur des valeurs communautaires et montre donc une cohésion et un accueil généreux du visiteur. La convivialité du Soleil construit une ambiance sympathique favorable à la sociabilité. Tous les spectateurs vivent en bonne intelligence en devenant progressivement les complices d'un acte collectif. Cette affinité élective se fait dans une collectivité en formation où les considérations d'ordre social n'ont plus cours. Dans cette simplicité retrouvée, les relations s'établissent sur un mode joyeux proche de l'esprit de la fête civique à la Rousseau, que nous citons d'ailleurs ici :

> Avec la liberté, partout où règne l'affluence, le bien-être y règne aussi. […] donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres ; afin que tous en soient mieux unis. […] ce n'est plus ce peuple si rangé qui ne se départ point de ses règles économiques ; ce n'est plus ce long raisonneur qui pèse tout à la balance du jugement, jusqu'à la plaisanterie. Il est vif, gai, caressant, son cœur est alors dans ses yeux, comme il est toujours sur ses lèvres ; il cherche à communiquer sa joie et ses plaisirs ; il invente, il presse, il force, il se dispute les survenants. Toutes les sociétés n'en font qu'une, tout devient commun à tous.[445]

Avant le lever du rideau, le Soleil invite les spectateurs à partager un banquet populaire, leur apportant simultanément les nourritures terrestres et spirituelles. Cette communion de sentiments leur permet de s'agréger de manière plus intime et prépare ainsi leur participation au déroulement scénique. Cette harmonie commune se prolonge même après le spectacle. La plupart des spectateurs restent volontiers dans la salle en échangeant leur opinion. Jusqu'aujourd'hui, le Soleil s'appuie toujours sur cet esprit convivial pour faire ressortir l'utilité civique du théâtre.

Vu leur contenu et leur forme, *1789* et *1793* marquent en effet les différentes caractéristiques du théâtre populaire : le service public, qui englobe des fonctions divertissantes, civiques et pédagogiques en favorisant l'union sociale, et la conscientisation des masses, qui encourage le peuple opprimé à agir pour changer la

[445] Rousseau, *Lettre à d'Alembert, Paris*, Flammarion, 2003, p.182 et p.184.

structure sociopolitique[446]. Dans *1789*, le jeu de bateleur et la festivité spontanée permettent à la foule composite de s'assimiler à la multitude unitaire et cohésive[447]. La dénonciation historique entraine en outre les spectateurs à déceler le mécanisme politique de la première révolution en réveillant leur conscience de la lutte des classes. *1789* produit à la fois des effets instructif et politique en renforçant le sens critique du public sur les ambitions de la bourgeoisie et sur sa récupération du pouvoir révolutionnaire. Dans *1793*, le récit épique montre d'un côté la marche de la Révolution et d'un autre côté l'intimité quotidienne du sans-culottisme en animant une réflexion dialectique entre cristallisation de l'idéal républicain et réalité matérielle. Á travers le débat idéologique, les assistants approfondissent leur propre connaissance démocratique en faisant évoluer leur militantisme. L'humanisme représenté par la fraternité et l'ingénuité de la

[446] Sur ce point, nous nous référons à la conception du théâtre prolétarien proposée par Piscator : « La direction du *Proletarisches Theater* devra poursuivre les buts suivants : simplicité dans l'expression et la structure, action claire et sans ambiguïté sur la sensibilité du public ouvrier, subordination de toute intention artistique au but révolutionnaire ; l'accent sera mis délibérément sur la lutte des classes et la manière de propager cette lutte. » Plus loin, l'artiste communiste dévoile le but politique du théâtre prolétarien : « Donc, deux tâches « principales » s'imposent au théâtre prolétarien. La première est de rompre, en tant qu'entreprise, avec les traditions capitalistes, de créer un intérêt commun, une volonté collective de travail, des rapports d'égalité entre direction, comédiens, décorateurs, employés et techniciens, de même qu'entre eux tous les consommateurs [c'est-à-dire les spectateurs]. […] ce théâtre incarne la pensée profonde communiste, la propagande communiste, ce qui ne doit plus être l'affaire d'un individu, ni d'une profession, ce qui doit résulter des efforts d'une communauté dans laquelle le public joue un rôle aussi important que le théâtre. […] la règle, pour le communiste, doit être de traiter toute question, qu'elle soit politique, économique ou sociale, selon le critère intangible de la liberté humaine commune, de même que, dans un meeting, tout individu doit se transformer en un homme politique, de même le comédien doit faire de tous ses rôles, de tous les mots qu'il prononce, de tous les mouvements qu'il exécute, l'expression de l'idée prolétarienne et communiste ; et de même aussi, chaque spectateur doit apprendre, où qu'il soit, quoi qu'il fasse ou dise, à conférer au comédien l'expression qui fait de lui, indubitablement, un communiste. L'habileté et le talent ne peuvent venir à bout de cette première tâche du *Proletatisches Theater*. La seconde consiste à exercer une action de propagande et d'éducation sur les masses qui n'ont pas encore compris que dans un État prolétarien l'art bourgeois et la manière bourgeoise de « jouir de l'art » ne peuvent être conservés. »

E. Piscator, « le théâtre prolétarien » in *le théâtre politique*, Paris, l'Arche, 1972, p. 37 et pp. 38-39.

[447] Selon Gémier, « l'art dramatique doit s'adresser à tout le Peuple. Par ce mot, […], je n'entends pas seulement la classe populaire, mais toutes les catégories sociales à la fois, savants et artisans, poètes et marchands, dirigeants et gouvernés, enfin toute la vaste famille des puissants et des humbles. Je crois que la plus haute mission du théâtre est de réunir tous ces auditeurs dans les mêmes idées et les mêmes sentiments. […] Il doit leur parler à tous ensemble, les convaincre, et orienter leurs communs efforts. »

Firmin Gémier, *le Théâtre*, entretiens réunis par P. Gasell, Paris, Bernard Grasset, 1925. p. 117.

communauté sectionnaire les font en outre reconnaître le caractère indispensable du civisme et de l'optimisme dans un combat à long terme. *1793* montre les valeurs essentielles du mouvement populaire pour que le public s'émancipe lui-même du mandarinat politique en défendant sa propre souveraineté.

Dans ses adaptations historiques, le Soleil transpose l'histoire des héros anonymes républicains en fables théâtralisées. *1789* et *1793* invitent les spectateurs contemporains à partager une réjouissance commune et également à réexaminer l'impasse du système démocratique, qui se développe de la fin du XVIII[e] siècle jusqu'aujourd'hui. Dans une analyse *a posteriori*, ils établissent une analogie entre martyrs révolutionnaires et militants de 68. Ceci est particulièrement perceptible dans *1793*, s'appuyant sur la conception brechtienne pour représenter la vie quotidienne des Sans-culottes dans l'optique du « peintre de mœurs et de l'historien[448] ».

Héritant de l'esprit expérimental des prédécesseurs du théâtre populaire, le Soleil essaie de créer, dans *1789* et *1793*, une nouvelle forme porteuse à la fois du plaisir organique, de l'appui moral et de l'efficience pédagogique et de l'effet politique. Dans le sillage de Copeau, il institue un laboratoire de recherches théâtrales, accessible au public de différentes classes[449]. Les méthodes de Lecoq lui permettent alors de puiser la dynamique et la variabilité du jeu dans les styles traditionnels en élaborant un langage

[448] Selon Brecht, « Le théâtre épique a recours à des groupements les plus simples possibles, exprimant clairement le sens de processus. Le groupement « fortuit », « donnant l'illusion de la vie », « spontané », est abandonné : le plateau ne reflète pas le désordre « naturel » des choses. Le contraire recherché d'un désordre naturel est un ordre naturel. Les points de vue ordonnateurs sont d'ordre historico-social. L'optique que la mise en scène doit adopter ne sera pas suffisamment caractérisée, mais beaucoup facilitée, si l'on appelle celle d'un peintre de mœurs et de l'historien. »

Brecht, « Notes sur *La Mère*- Mode de représentation épique » in *Écrits sur le théâtre*, tome II, *op. cit.*, pp. 557-358.

[449] Bien que le Soleil incarne effectivement l'esprit de Copeau depuis sa fondation, Mnouchkine découvre pour la première fois les textes du directeur du Vieux Colombier [*Appels* et *Journal de bord des Copiaus*] en 1974 grâce à Alfred Simon.

Voir Anne Neuschäfer, « 1970-1975 : Écrire une comédie de notre temps - La filiation avec Jacques Copeau », texte écrit pour le site du Théâtre du Soleil, mai 2004.

[En ligne.] http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/l-historique,163/1970-1975-ecrire-une-comedie-de [Page consulté le 1er août 2014.]

scénique poétique. Pour approfondir la fonction politique de l'art théâtral, il s'inspire plutôt de la théorie brechtienne. Revenant sur l'Histoire sociale française, il cherche à ouvrir une réflexion sur son actualité à travers une perspective historicisée. Son dessein de nouer un lien explicite entre Histoire et société actuelle est révélé par Mnouchkine dans un article consacré à Brecht :

> « Le monde d'aujourd'hui ne peut être décrit aux hommes d'aujourd'hui que s'il est présenté comme transformable.» Brecht ajoutait que cela dépendait de la volonté des hommes. Là encore, je suis totalement d'accord avec lui. […] Je crois qu'il était normal de s'approcher par étapes de la période contemporaine. Mais plus tu t'en approches, plus ça devient difficile. Le problème est de trouver un événement, une idée suffisamment éclairante pour qu'à partir de ce point précis, toute la réalité se dévoile.[450]

IV.2. Diverses festivités révolutionnaires – les images de Mai 68 renvoyées dans *1789* et *1793*

> […] la multiplication des analyses socio-économiques, à la fois contradictoires et interchangeables, a seulement contribué à renforcer l'ennui de la quotidienneté dégradée, la pesanteur de la démocratie bloquée, l'oppression bureaucratique des révolutions dévoyées. C'est d'abord un désir personnel […] qui m'a conduit à voir dans la fête le principe d'une telle mobilisation permanente des énergies disponibles. La réactivation du thème de la fête réplique à la stérilité des luttes politiques, aux limitations de l'action syndicale, au déclin des religions et aux premiers doutes sur l'innocence de la science. L'efficacité de la fête, c'est d'abord l'inefficacité des autres modes d'intervention. Á travers elle s'esquisse un projet de société. Instaurer la fête dans l'espace tragique créé par le deuil de nos évidences mortes, espace désormais libre pour tous les possibles de la parole et de la danse.
>
> Alfred Simon[451]

Bien que le Soleil ne fasse pas vraiment allusion aux actualités dans ses adaptations historiques[452], *1789* et *1793* reflètent les divers symptômes d'un mouvement populaire en

[450] A. Mnouchkine, « L'œuvre de tous » in *Arc*, *op. cit*., p. 42.

[451] A. Simon, *Les signes et les songes*, Paris, Seuil, 1976, p. 13.

[452] Répondant à la question sur le lien entre la forme de *1789* et le mouvement de 68, Mnouchkine précise : « Bien que Mai 68 soit important pour nous tous, le spectacle n'est pas lié à 1968, mais celui touchant à certaines choses plus importantes. Au milieu du spectacle avec la prise de la Bastille, il y un moment

plongeant le public dans son souvenir récent. *1789* soulève un esprit contestataire, évoquant la mobilisation des masses au paroxysme des événements de 68 ; *1793* montre la confrontation idéologique au sein d'une communauté révolutionnaire, retraçant une frénésie de discussions éclatées partout à Paris entre mai et juin 1968. Certes, les deux spectacles donnent aux spectateurs contemporains une impression de déjà-vu, leur réception générale par le public paraît néanmoins en contraste. Dans *1789*, le rapport dynamique entre scène et salle éblouit quasiment la totalité des spectateurs, réussissant ainsi à généraliser le jugement rétroactif historique. L'exigence de la concentration dans *1793* produit néanmoins une divergence d'opinion publique. Certains assistants, qui ont prévu une reproduction des expériences festives, regrettent leur position statique et la loquacité du spectacle[453] ; toutefois les autres pénètrent progressivement dans la situation scénique en percevant les messages politiques du spectacle[454]. La plupart des critiques

---

primordial – le moment du succès. Certes, la répression y succède immédiatement. Néanmoins, nous ne pouvons pas terminer le spectacle sur une note d'échec. C'est pourquoi nous rajoutons un discours de Babeuf à la fin du spectacle. »

Notre traduction. A. Mnouchkine, « Equal, but not identical – an interview with Ariane Mnouchkine by Irving Wardle » in *Collaborative Theatre – The Théâtre du Soleil source book*, David Williams, London and New York, Routledge, 1999., p. 28.

[453] Citons certaines critiques du public de *93* : « Il faudrait inciter les spectateurs à bouger plus, à les faire sortir de leur coquille. Il faudrait que le public participe, qu'il soit presque acteur. [Étudiante, 1ère année de médecine, 18 ans] » ; « Il y a trop de tirades, trop de discours, on s'y perd, on s'ennuie. [Étudiant, 22 ans] ».

Selon A.-M. Gourdon, « « Rapprochement », « contact », « échange », « complicité », même, autant de concepts connotés par la notion de participation. La majorité des spectateurs de *1793* croyait avoir atteint ces états de félicité grâce au dispositif scénique, qui, en permettant le déplacement du public, le mettait en situation de participer. »

A.-M. Gourdon, *Théâtre, public, perception*, *op. cit.*, p. 91, p. 151 et p. 108.

[454] Citons également certaines opinions favorables au spectacle : « Je me demande si *1789* et *1793* ne nécessitent pas une culture historique et politique, mais il n'est pas très important que les gens comprennent exactement les spectacles, l'essentiel est qu'il y ait quelque chose de vécu, de profond, et qu'à partir de là, ils découvrent l'Histoire. [Contremaître, certificat d'études primaires, 58 ans] » ; « Ce spectacle est de 1972, il fait partie du mouvement d'inquiétude actuel et de contestation, on rappelle qu'en 1793, il y avait aussi un souci de liberté, un respect des lois ; il est actuel dans sa forme par le fait que le spectateur est dedans et par le sujet qui rappelle que la liberté est quelque chose de sacré. [Directeur de société, HEC, 37 ans]» ; « Il y a un aspect vulgarisation et une légère orientation gauchiste, mais il y a une lecture des phénomènes historiques sous l'angle de la réalité actuelle, qui m'a apporté des données nouvelles. [Instituteur, Baccalauréat, 48 ans] ».

théâtrales inclinent également à mener une analyse comparative entre les deux spectacles pour déterminer leur qualité principale[455].

La discordance des commentaires témoigne en fait des différends irrésolus des événements de Mai 68. Cependant le Soleil ne tente pas de raviver la plaie sociale, mais d'approfondir la réflexion sur le marasme sociopolitique actuel entraîné par cette fermentation populaire fugace. Á travers les images révolutionnaires disparates, il souligne en effet ses différentes problématiques sur le mouvement social de son époque. La véhémence de la jeunesse contestataire dévoile des contradictions développées dans la société française depuis la fin de la guerre et soulève la sympathie profonde de la classe ouvrière. Cet élan des masses ouvre certes une perspective prometteuse en remontant le moral de la multitude. Néanmoins, les politiciens et les syndicalistes interviennent aussitôt en récupérant le pouvoir populaire. Comment maintenir l'ardeur populaire sans tomber dans l'embuscade des ambitieux convoitant uniquement le pouvoir ? Est-il possible de lutter contre la fatalité du destin humain pour sortir de l'ornière historique ? Pouvons-nous prolonger le combat inachevé en réparant le système démocratique défectueux ? Ces sont les questions cruciales posées par le Soleil dans son diptyque révolutionnaire.

La révolution de *1789* se caractérise par sa festivité produite par une convergence progressive des forces populaires et par un dynamisme spontané de la foule. Certes, les spectateurs s'immergent déjà dans une atmosphère de banquet créée par l'accueil convivial. Néanmoins, la réjouissance publique devient de plus en plus enthousiaste, voire dionysiaque suivant le déroulement scénique. Depuis le début du spectacle, la mise

---

Ibid., p.100, p. 152 et p.153.

[455] Citons deux critiques donnant une évaluation disparate entre les deux spectacles : « C'est vrai que, virtuellement, *1793* va plus loin que *1789*. Mais dans *1789*, le Théâtre du Soleil avait pleinement réalisé son projet. *1793* souffre d'un inachèvement qui ne doit rien à un manque de travail. Et c'est bien par-là que le Théâtre du Soleil reste exemplaire. Il vient d'opérer un passage à la limite fascinant. Que va-t-il faire pour en sortir sans revenir en arrière ? » [A. Simon] ; « *1793*, il s'est produit une étrange déperdition de chaleur et de vie. Comme si l'enthousiasme physique, l'élan de *1789* s'était figé en discours, en palabres dans *1793*. » [P. Marcabru].

A. Simon, « Théâtre et Révolution : *1793* » in *Esprit*, n°7-8, juillet-août 1972 et P. Marcabru, « *1793* : De discours en discours » in *France Soir*, 19 mai 1972.

en scène variable, l'intervention inopinée des bateleurs et l'enchaînement rapide des scènes retiennent constamment l'attention des spectateurs et les convient à participer activement à l'action dramatique. Le récit de la prise de la Bastille, développé en crescendo, estompe la frontière entre scène et salle à travers un effet de concentration. Dès que les conteurs annoncent la victoire du peuple, la liesse emporte aussitôt tout l'espace théâtral en plongeant le public dans une ambiance ouverte et bouillonnante. Grâce à l'abattage des acteurs, chaque assistant s'assimile graduellement au peuple révolutionnaire, devenant ainsi le protagoniste de cette célébration collective. Ici, le Soleil s'appuie sur l'unanimité inébranlable à l'aube de la levée des masses pour mettre en évidence la caractéristique festive du mouvement révolutionnaire. Sur ce point, référons-nous à l'analyse de Duvignaud soulignant les effets contagieux et affectifs de la fête :

> La fête s'empare de n'importe quel espace qu'elle peut détruire ou dans lequel elle peut s'installer. La rue, les cours, les places, tout est bon pour cette rencontre des hommes en dehors de leurs conditions et contre des hommes en dehors de leurs conditions et du rôle qu'ils jouent dans une collectivité organisée. Ici, l'empathie ou la proximité constituent les assises d'une expérience qui accentue intensément les relations émotionnelles et les rapports affectifs, qui multiplie à l'infini les communications et réalise momentanément une ouverture réciproque des consciences entre elles[456].

Certes, participer à une fête est indubitablement l'embryon d'un militantisme, car le participant doit s'affranchir de ses propres barrières pour jouir d'un sentiment commun avec son voisin. La communication émotionnelle, accompagnée naturellement d'une communion idéologique, permet aux spectateurs de fraterniser ensemble, formant ainsi une poussée unanime et vigoureuse. Cette fusion de consciences et d'affectivités correspond en fait aux phénomènes sociaux entre mai-juin 1968. Sans se différencier par leur âge, leur sexe, leur cadre social ou leur idéologie politique, les manifestants de 68 réclament conjointement des réformes profondes de la société française en se fondant en une force imposante et positive. Ils s'engagent corps et âme dans un combat collectif, établissant ainsi une camaraderie militante, comme si les spectateurs de *89* partageaient la sueur et le plaisir en agissant ensemble dans le parterre. Vu cette participation physique,

[456] J. Duvignaud, *Fêtes et civilisations*, Arles, Actes Sud, p. 49.

la Révolution de *89* se transforme en fête créatrice, qui succède au passé pour frayer le chemin de l'avenir, mais qui existe uniquement ici et maintenant, comme l'argumente Duvignaud : « La fête, elle, n'implique aucune autre finalité qu'elle-même. Plus encore : la créativité qu'elle suppose n'est créatrice que des formes qu'elle revêt au cours de manifestation. [457]» Dans *1789*, l'atmosphère de kermesse devient ainsi un truchement crucial par lequel l'Histoire révolutionnaire se superpose à la société d'après mai.

Bien que l'exaltation publique ressuscite le souvenir de ses compatriotes, le Soleil ne cherche pas à ranimer leur ardeur séditieuse, mais plutôt à ouvrir leur réflexion sur le désenchantement à venir, comme le décrit Dort : « La fête ne submerge pas tout. Elle est aussi incitation à réfléchir dans la mesure où elle apparaît à la fois comme récréation d'un bonheur vécu [lors de la prise de la Bastille ou certains jours de mai 1968] et comme leurre.[458] » Après la fermentation soulevant un enthousiasme expansif, l'intervention de la garde nationale interrompt brutalement la festivité scénique en étouffant l'effervescence de la foule. Cela réveille l'esprit réfractaire des militants contemporains et stimule en plus leur réaction résistante. Mélangeant même la réalité et la représentation scénique, certains spectateurs affrontent directement les acteurs interprétant la force répressive[459]. Afin de rétablir l'ordre social, les arrivistes bourgeois orientent certes le mouvement révolutionnaire vers une procédure législative. Néanmoins, ils s'appuient sur le parlementarisme en formant un système technocratique, qui va graduellement exclure le peuple de la scène politique en le dépouillant de ses droits civiques. Leur subterfuge politique rappelle la politique palliative adoptée par le gouvernement gaulliste face à la crise sociopolitique de mai. Les négociations avec les syndicats, les stratégies de

---

457 *Ibid*., p. 47.

458 B. Dort, « Le théâtre du peuple : Ariane Mnouchkine » in *Politique hebdo*, *op. cit*., p. 18.

459 Bien que certains spectateurs ressentent une correspondance entre *1789* et les actualités brûlantes, le Soleil essaie d'éclairer leur rapport : « Il a été dit et écrit que nous en avions fait une « lecture » à la lumière de mai 1968, en établissant des analogies entre le rôle des députés à l'Assemblée nationale et celui des syndicats, en soulignant l'action oppressive de Lafayette. Il est vrai que, pratiquement depuis le début des représentations, les spectateurs le sifflent en criant « à bas Marcellin ». Mais, dans l'un et l'autre cas, nous nous sommes contentés de prendre des textes authentiques. De même en ce qui concerne la loi martiale, qui fait évidemment penser à la loi anticasseurs. Il se trouve que, comme tout le monde, nous avons vécu mai 1968 et que, comme beaucoup, nous avons analysé cette période. »

A. Mnouchkine et J.-C. Penchenat, « L'Aventure du Théâtre du Soleil » in *Preuves*, *op. cit*., pp.123-124.

dissuasion, reposant sur la dissolution parlementaire et la réélection législative, et l'électoralisme des politiciens basculent progressivement l'opinion publique en éteignant la lueur d'espoir chez les insurgés de 68. Á travers sa perspicacité analytique, le Soleil emprunte les expériences des pionniers révolutionnaires pour révéler les problèmes cruciaux des circonstances actuelles. Le mouvement révolutionnaire demeure continuellement inachevé si les masses populaires n'aperçoivent pas le mécanisme politique manipulé par les carriéristes.

Afin de concrétiser la souveraineté populaire, l'enjeu de la Révolution se déplace d'une véhémence spontanée et subversive vers une résistance prolongée et constructive. L'élan collectif foudroyant émancipe certes le peuple opprimé en tournant la page de l'Histoire ; néanmoins, il faut désormais que chaque militant mûrisse ses conceptions démocratiques et civiques pour se libérer de la fatalité historique. Ainsi, *1793* ne met plus l'accent sur la mobilisation des masses, mais plutôt sur l'évolution individuelle, témoignant à la fois de la volonté positive de l'humanité et de son potentiel progressiste. Á travers l'activisme des Sans-culottes, le Soleil quête en effet l'idéal humain et les valeurs transcendantes susceptibles de remuer ses concitoyens subissant déjà les déboires de 68. Il pénètre en outre dans les conditions matérielles de la société révolutionnaire en révélant plusieurs sujets litigieux actuels : pratique de la démocratie directe, liberté de l'expression politique, égalité entre homme et femme, mesures dirigistes appliquées pour maintenir la stabilité économique, présomption d'innocence préalable au jugement, droit d'insurrection en cas de violation des droits du peuple par le gouvernement, protection des droits du travail, droits au logement et à l'éducation, etc. Les sectionnaires se confient réciproquement en tissant leur rêve égalitaire, comme si les étudiants contestataires partageaient leurs pensées sociopolitiques dans la Sorbonne occupée pour s'acheminer vers un meilleur monde. En dépit du décalage d'époque, ces idéalistes devancent conjointement leur temps en s'engageant dans un mouvement communautaire contre le système politique figé. Dans le spectacle, le Soleil souligne délibérément leur similitude pour approuver l'immuabilité et l'universalité de l'esprit révolutionnaire : « Nous voulons

montrer l'extrême avant-garde des Sans-culottes. Bien avant Marx, ils avaient pressenti une société libérée des luttes de classes. Á cet égard, leur combat est le nôtre. [460]»

Depuis la Révolution française, les insurgés détournent fréquemment la fonction d'un lieu public pour que les masses prennent part à une action commune en établissant une solidarité profonde. Les bras nus aménagent des églises désaffectées en lieux d'assemblée ou de travail. Les communards occupent des usines désertées en tentant des expériences d'autogestion. Les protestataires de 68 organisent toujours leur meeting dans un vaste espace urbain, que ce soit dans une université, dans un théâtre, sur la place publique ou dans un terrain vague à proximité d'une usine. En effet, au lieu de suivre des conventions préétablies, ce genre de rassemblement spontané crée de nouvelles valeurs pour sa propre collectivité et fait ressortir l'adaptabilité de chaque militant. Ici, tous les assistants subissent des conditions contrariantes en s'engageant dans un forum ouvert sans se sentir bridés par leur position hiérarchique ou culturelle. Cet échange discursif active à la fois un exercice politique et leur communication, constituant ainsi une communion idéologique et festive[461].

Dans *1793*, l'organisation de la commune insurrectionnelle repose sur la participation collective et l'égalité du pouvoir en mettant en valeur la quintessence de la démocratie populaire. Qu'il s'agisse de la rédaction d'une pétition, de l'élection de commissaires ou de la mobilisation des masses, toutes ces démarches politiques sont procédées par délibération publique. En outre, les Sans-culottes montrent leur esprit polémique dans leur vie quotidienne. Ils débattent vivement les problèmes tangibles pour approfondir leur argument sociopolitique. Chacun possède le même droit d'expression et le même devoir d'écoute en devenant à la fois acteur et spectateur sur ce carrefour idéologique. Le déferlement de paroles, le va-et-vient d'opinions et la confrontation de doctrines forment progressivement une cacophonie correspondant à la situation de

[460] A. Mnouchkine, interview avec Caroline Alexander : « Les 48 de 93 » in *Express*, 8 mai 1972.

[461] Comme l'explique Duvignaud : « […] ce rassemblement prend conscience de lui comme d'un « nous » actif et différent du reste de la société, nous n'avons plus affaire à une « foule », ni à une « masse », mais à un groupe actif doué d'une lucidité collective dirigée vers une action commune. »

J. Duvignaud, *Fêtes et Civilisations. op. cit*., p. 47.

l'Assemblée générale durant Mai 68. Sous les influences du conseillisme[462], les jeunes anticonformistes essayent d'adopter un règlement délibératif distinct parallèlement à la technocratie conduite par les politiciens conservateurs et au centralisme bureaucratique appliqué par les communistes. Considérant l'homogénéité des groupes contestataires, leur relation équivalente et la quasi-permanence de la mobilisation, ils s'appuient sur la démocratie directe pour décider l'action collective de la Commune étudiante. Renonçant au charisme personnel, ils désignent leur délégué par un vote à l'unanimité et insistent sur sa révocabilité[463], comme le système électoral de la sans-culotterie. *1793* invite en effet

[462] Á l'encontre de la conception léniniste préconisant la prise de conscience des masses à travers le parti communiste, le conseillisme repose sur les conseils ouvriers pour organiser une association collégiale autogestionnaire et pour renforcer son pouvoir insurrectionnel. Ce courant marxiste d'extrême gauche insiste sur la démocratie directe en rejetant le système d'élection proposé par le syndicalisme. Il met l'accent à la fois sur la révolution économique et la lutte des classes pour concrétiser le régime prolétarien. Suivant le mouvement ouvrier au début du XX^{e} siècle, le conseillisme connait une évolution en dent de scie en étant marqué par certains événements historiques importants : la première révolution russe à Saint-Pétersbourg en 1905, la révolution allemande menée par les spartakistes entre les années 1919 et 1920, les expériences des conseils ouvriers d'Autriche dans les années 1918-1919 et celles de Turin en 1920 et l'insurrection de Budapest en 1956, etc. Durant le mouvement de Mai 68, les situationnistes relancent les idées conseillistes pour critiquer la société de consommation. Pour s'opposer au pouvoir capitaliste et au bureaucratisme de l'U.R.S.S., les jeunes frondeurs réactivent cette doctrine au sein de la Commune étudiante.

[463] Référons-nous au tract, « Adresse à tous les travailleurs », signés par l'Internationale situationniste et le Comité des Enragés le 30 mai 1968 : « Dans le moment actuel, avec le pouvoir qu'ils tiennent, et avec les partis et syndicats que l'on sait, les travailleurs n'ont pas d'autres voies que la prise en main directe de l'économie et de tous les aspects de la reconstruction de la vie sociale par des comités unitaires de base, affirmant leur autonomie vis-à-vis de toute direction politico-syndicale, assurant leur auto-défense et se fédérant à l'échelle régionale et nationale. En suivant cette voie ils doivent devenir **l**e seul pouvoir réel dans le pays, le pouvoir des Conseils de travailleurs. […] Qu'est-ce qui définit le pouvoir des conseils ? La dissolution de tout pouvoir extérieur ; la démocratie directe totale ; l'unification pratique de la décision et de l'exécution ; le délégué révocable à tout instant par ses mandants ; l'abolition de la hiérarchie et des spécialisations indépendantes ; la participation créative permanente des masses ; l'extension et la coordination internationaliste. Les exigences actuelles ne sont pas moindres. L'autogestion n'est rien de moins. Gare aux récupérateurs de tous les nuances modernistes – et jusqu'aux curés – qui commencent à parler d'autogestion, voire de conseils ouvriers, sans admettre ce *minimum*, et parce qu'ils veulent en fait sauver leurs fonctions bureaucratiques, les privilèges de leurs spécialisations intellectuelles, ou leur avenir de chefaillons ! […] Le maintien de la vieille société, ou la formation de nouvelles classes exploiteuses, ont passé chaque fois par la suppression des conseils. La classe ouvrière connaît maintenant ses ennemis et les méthodes d'action qui lui sont propres. « L'organisation révolutionnaire a dû apprendre qu'elle ne peut plus *combattre l'aliénation sous des formes aliénées* » [*La Société du Spectacle*]. Les Conseils ouvriers sont manifestement la seule solution,

les spectateurs à participer attentivement au processus discursif du débat sectionnaire pour qu'ils appréhendent les principes primordiaux de la démocratie populaire. Les Sans-culottes renversent non seulement un régime autoritaire à travers leur force collective, mais reconstruisent également une société civile en s'appuyant sur leur raisonnement et sur leur enthousiasme communicatif. Leur civisme engagé incarne effectivement la démocratie athénienne exaltée par Périclès dans sa harangue funèbre au début de la guerre du Péloponnèse :

> […] Nous sommes en effet les seuls à penser qu'un homme ne se mêlant pas de politique mérite de passer, non pour un citoyen paisible, mais pour un citoyen inutile. Nous intervenons tous personnellement dans le gouvernement de la cité au moins par notre vote ou même en présentant nos suggestions. Car nous ne sommes pas de ceux qui pensent que les paroles nuisent à l'action. Nous estimons plutôt qu'il est dangereux de passer aux actes, avant que la discussion nous ait éclairés sur ce qu'il y a à faire. Une des qualités encore qui nous distingue entre tous, c'est que nous savons tout à la fois faire preuve d'une audace extrême et n'entreprendre rien qu'après mûre réflexion. […] En ce qui concerne la générosité, notre comportement est, là encore, à l'opposé des façons d'agir ordinaires. Ce n'est pas en acceptant les bons offices que nous nous faisons des amis, mais en offrant les nôtres. [...] En bref j'affirme que notre cité dans son ensemble est pour la Grèce une éducatrice.[464]

---

puisque toutes les autres formes de lutte révolutionnaire ont abouti au contraire de ce qu'elles voulaient. »

René Viénet, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1998. pp. 283-284.

[464] Citons également son discours précédent : « La constitution qui nous régit n'a rien à envier à celle de nos voisins. Loin d'imiter les autres peuples, nous leur offrons plutôt un exemple. Parce que notre régime sert les intérêts de la masse des citoyens et pas seulement d'une minorité, on lui donne le nom de démocratie. Mais si, en ce qui concerne le règlement de nos différends particuliers, nous sommes tous égaux devant la loi, c'est en fonction du rang que chacun occupe dans l'estime publique que nous choisissons les magistrats de la cité, les citoyens étant désignés selon leur mérite plutôt qu'à tour de rôle. […] Nous nous gouvernons dans un esprit de liberté et cette même liberté se retrouve dans nos rapports quotidiens, d'où la méfiance est absente. [...] Nous avons ménagé à l'esprit, dans ses fatigues, d'innombrables occasions de délassement en instaurant des concours et des fêtes religieuses, qui se succèdent d'un bout à l'autre de l'année et en aménageant nos habitations avec goût, de sorte que notre vie quotidienne se déroule dans un décor plaisant qui chasse les humeurs sombres. Telle est la puissance de notre cité que les biens de toute la terre y affluent. […] »

« Oraison funèbre prononcée par Périclès », reconstituée par Thucydide in *La Guerre du Péloponnèse*, Livre II, traduction de D. Roussel, Paris, Gallimard, 2000, pp. 153 -156.

Dans *1793*, la fête verbale entre sectionnaires montre d'un côté l'accessibilité d'une société idéale et dénonce de l'autre les limites du parlementarisme. La prépondérance des députés et l'opacité de leur délibération font dériver le mouvement révolutionnaire en le conduisant vers une lutte fractionnelle. La centralisation de la Terreur devient, semble-t-il, un aboutissement inévitable de ce système concurrentiel élitiste. Dans son adaptation historique, le Soleil insinue en effet que la crise politique actuelle est entraînée simultanément par la course au pouvoir entre politiciens et la désaffection générale du public à la suite de Mai 68. Á travers la leçon démocratique pratiquée par l'avant-garde révolutionnaire, il essaie de revigorer les militants désenchantés par l'avortement de leur combat politique, comme l'explique Mnouchkine : « Dans *1793*, on suivait un récit fini, exemplaire, une leçon qu'il fallait re-révéler. C'est ce que nous faisons aujourd'hui sans connaître la leçon des événements actuels et sans que rien ne soit ni terminé, ni oublié, ni définitif. [465]» Certes, le fol espoir des Sans-culottes paraît échouer à cause de l'engrenage des circonstances. Néanmoins, leur volonté progressiste convie toujours le public contemporain à renforcer son propre activisme, susceptible de faire tourner la roue de l'Histoire. Sur ce point, le Soleil recourt en effet à l'art théâtral pour prolonger l'esprit révolutionnaire dans la vie individuelle. Cet objectif se révèle manifestement dans la préface de son prochain spectacle : « Nous désirons un théâtre en prise directe sur la réalité sociale qui ne soit pas un simple constat, mais un encouragement à changer les conditions dans lesquelles nous vivons. Nous voulons raconter notre Histoire pour la faire avancer – si tel peut être le rôle du théâtre.[466] »

[465] A. Mnouchkine, interview du 1er février 1975. Cité par C. Monnier in « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil – 1793 et l'Âge d'or » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit.*, p. 199.

[466] Théâtre du Soleil, *L'âge d'or*, texte-programme, Paris, Théâtre Ouvert-Stock, 1975, p. 14.

IV.3. Recherche de l'esprit révolutionnaire contemporain

> Le désaccord entre le rêve et la réalité n'a rien de nocif, si toutefois l'homme qui rêve croit sérieusement à son rêve, s'il observe attentivement la vie, compare ses observations à ses châteaux en Espagne et, d'une façon générale, travaille consciencieusement à la réalisation de son rêve. Lorsqu'il y a contact entre le rêve et la vie, tout est pour le mieux.
>
> D. Pissarev[467]

Pour les militants démoralisés par les revers du mouvement de 68, le diptyque révolutionnaire paraît à la fois une célébration et un exorcisme de leur souvenir brûlant. Il leur remémore d'un côté la vigueur du pouvoir collectif et indique de l'autre leur lutte inachevée. En effet, la volonté populaire soulignée dans les deux spectacles crée une connexion entre passé et présent en affirmant son intemporalité. La Révolution n'est pas déclenchée par des meneurs charismatiques, mais plutôt par les masses anonymes, cherchant à s'affranchir du joug et à inventer de nouvelles valeurs sociales. Afin de mettre en évidence les conditions humaines dans un bouleversement sociopolitique, le Soleil s'appuie sur une alternance entre général et particulier dans ses adaptations historiques. En outre, il choisit délibérément une forme distincte en composant une fin ouverte. La fusillade du Champ-de-Mars, terminant la première phase révolutionnaire, est prononcée succinctement par un conteur sans préciser son déroulement. Dans *1793*, la lecture des épitaphes représente de façon dédramatisée le sort déplorable de la sans-culotterie en annonçant l'avènement de la Terreur. Certes, les précurseurs révolutionnaires se sacrifient successivement à leur idéal. Néanmoins, leur combativité persistante apporte à leur postérité des valeurs réconfortantes et révélatrices.

Entre *1789* et *1793*, le peuple sort graduellement du rôle de victime, animé par une bonté faible dans une résistance contre leur persécuteur[468], en incarnant un héros tragique,

[467] Lénine cite l'article de D. Pissarev, « Les bévues d'une pensée sans maturité » in *Que faire ? – Les questions brûlantes de notre mouvement*, Pékin, Langues étrangères, 1974, pp. 212-213.

[468] Référons-nous à la conception brechtienne : « Il y en a beaucoup, qui sous l'effet des persécutions, perdent la faculté de reconnaître leurs fautes. Être persécuté leur semble être le mal absolu. Les méchants, ce sont les persécuteurs, puisqu'ils persécutent ; eux, qui sont persécutés, ne peuvent l'être que pour leur bonté. Cette bonté, pourtant, a bien été battue, vaincue, réduite à l'impuissance ; c'était donc une bonté faible, une bonté inconsciente, sur qui on ne pouvait compter, une mauvaise bonté […].

prenant son destin en main. Cette évolution donne effectivement une force propulsive au progrès de l'humanité. Le combat populaire exigeant un travail à long terme sollicite les successeurs lucides capables non seulement de déjouer des machinations menées par les classes dirigeantes, mais également d'enrichir leur connaissance démocratique. Le Soleil historicise particulièrement le vécu des devanciers révolutionnaires afin que les spectateurs perçoivent eux-mêmes les ressorts essentiels du progrès humain. Son dessein correspond parfaitement à la conception du théâtre épique proposée par Brecht :

> Le nouveau théâtre est simplement le théâtre de l'homme qui a commencé à se tirer d'affaire par lui-même […] Le nouveau théâtre s'adresse donc à l'homme social puisque l'homme s'est tiré d'affaire socialement, dans la technique, la science et la politique. Il met à nu le type individuel et ses modes de comportement, de manière à rendre visibles les moteurs sociaux, car on ne parvient à saisir l'individu qu'en maîtrisant les moteurs sociaux qui sont les siens. L'individu reste individu, mais il devient un phénomène social ; ses passions, par exemple, deviennent l'affaire de la société, ses destins aussi. La position qu'occupe l'individu dans la société perd son caractère de « donnée naturelle » et se situe au centre de l'intérêt. L'effet de distanciation est une mesure sociale.[469]

Bien que son diptyque révolutionnaire prétende stimuler une action réelle, le Soleil ne tente pas de changer le monde, mais plutôt de faire évoluer la conscience publique pour assurer les valeurs d'une collectivité autonome[470]. Il persévère toujours dans sa

---

Il faut avoir le courage de dire que les bons ont été vaincus non parce qu'ils étaient bons, mais parce qu'ils étaient faibles. »

Brecht, « Cinq difficultés pour écrire la vérité » in *Écrits sur la littérature et l'art*, n°2, « Sur le réalisme », Paris, l'Arche, 1970, p.13.

[469] B. Brecht : « Troisième appendice à la théorie de *L'Achat du cuivre* » in *Écrits sur le théâtre*, tome I, *op. cit.*, pp. 622-623.

[470] Dans une conférence à la suite de la représentation de *1789* à Londres, Mnouchkine répond à la question sur la participation publique sollicitée par les comédiens en indiquant : « Depuis que nous avions commencé de faire ce genre du travail [celui de l'interaction entre acteurs et spectateurs], nous avons changé. Je suis sûre que nous n'avons changé aucune chose dans ce monde, mais nous avons fait évoluer quelques choses inhérentes à nous-mêmes. C'est là, notre préoccupation essentielle pour le moment, car c'est notre seul pouvoir. […] Nous apprenons très lentement à être un groupe cohésif plutôt que des individus s'opposant. »

Notre traduction. A. Mnouchkine, discussion avec I. Wardle, M. Kustow, J. Miller, K. Tynan et A. Wesker : « le Théâtre du Soleil : *1789, la Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* » in *Performance*, *op. cit.*, pp. 137-138.

clairvoyance et son humilité pour lancer une lutte concrète et durable, comme l'indiquent Mnouchkine et Penchenat après la création de *1789* :

> […] le théâtre peut-il être action ? Pendant le spectacle, le public, s'identifiant au peuple, manifeste son adhésion à nos idées. Cependant, hors du lieu théâtral, il redevient lui-même et, pas plus que nous d'ailleurs, ne cherche immédiatement à regagner sa révolution perdue. Il est malheureusement impossible de contrôler l'impact d'un spectacle. Chaque jour nous nous posons cette question essentielle : devons-nous nous politiser davantage ? Ou nous restreindre aux limites du temps et du lieu théâtraux ? Nous politiser davantage équivaudrait à en sortir. Dans l'état actuel de notre formation, il me semble que notre moyen d'expression – et, pourquoi pas, d'action – le plus efficace reste le théâtre.[471]

Depuis l'approche de la Révolution française, la plupart des membres prêtent de plus en plus attention aux actualités sociopolitiques[472] et adoptent une attitude engagée dans leur création artistique[473]. Pour eux, l'art théâtral devient, semble-t-il, une arme de résistance

---

[471] A. Mnouchkine et J.-C. Penchenat, « l'Aventure du Théâtre du Soleil » in *Preuves, op. cit.*, p. 126.

[472] En 1971, le Soleil participe à la fête de l'Humanité en montrant gratis *1789* à la Cartoucherie. Au début de l'année 1972, pour soutenir les droits des prisonniers, les acteurs préparent, sous l'invitation de Foucault, une courte improvisation sur le slogan accusant l'indifférence des politiciens : « Qui vole un pain va en prison, qui vole des millions va au Palais Bourbon ». Bien que ce court spectacle n'ait pas été représenté devant la ministre de la Santé comme prévu, il est joué dans l'usine de Renault, ouvrant ainsi un vif débat parmi les ouvriers. Après ce projet proposé par le Groupe d'Information sur les Prisons, certains comédiens engagés s'inspirent du procès de la révolte carcérale à Toul en créant *Procès de Nuremberg des prisons*, jouée chaque dimanche soir à la suite de la représentation de *1793* et intégré également dans la première manifestation du Comité d'actions des prisonniers à Nancy. En outre, une dizaine de comédiens préparent un autre spectacle sur la Commune pour la fête de Lutte ouvrière dans la même période. Entre avril-mai 1973, un groupe de comédiens adapte la légende du Viêt-Nam du Nord en élaborant un spectacle pour enfants : *le Génie du mont Than Vien*, joué pendant les Jeux floraux portugais et également à la fête de Lutte ouvrière. Cinq mois plus tard, un autre groupe prépare un spectacle militant sur la guerre du Viêt-Nam, prévu pour être joué au meeting organisé par le Front Solidarité Indochine, à la Mutualité, et dans des comités d'entreprise.

[473] Les créations du Soleil entre 1975 – 1980 s'interrogent à la fois sur la réalité sociale contemporaine et sur la position de l'artiste suivant l'évolution sociopolitique. Dans l'*Âge d'or* [1975], il recourt à la *commedia dell'arte* pour créer une « comédie de son temps ». Suivant la méthode utilisée dans les créations de *1789* et *1793*, il invite le public à réexaminer ses actualités sociales à travers un regard historicisé. Entre 1976 et 1978, le Soleil s'engage dans le tournage de *Molière* pour revisiter la belle époque du théâtre français. Au lieu de souligner les images prestigieuses du dramaturge célèbre, il montre un amateur de l'art dramatique, poursuivant corps et âme son aventure théâtrale et sa relation ambiguë avec le pouvoir de l'État. Bien qu'après l'*Âge d'or* et *Molière*, le départ de plusieurs membres aînés force la troupe à se confronter à un renouvellement total, Mnouchkine insiste sur ses recherches

susceptible de renforcer la maturité politique de chaque participant et d'interroger l'humanité dans le torrent historique. Grâce au pouvoir artistique, le Soleil extrait de l'Histoire des sèves intellectuelles, permettant au public de reconnaître sa propre capacité et sa propre responsabilité suivant les vicissitudes des choses. Selon Mnouchkine,

> L'histoire est comme le pain. Elle donne des forces. Il faut s'en nourrir, la partager – même lorsqu'elle est terrible. Qu'elle soit ancienne comme celle des Grecs [encore qu'elle constitue le fondement de notre civilisation] ou contemporaine avec un tel événement qui ramène au sacré et au respect de la tragédie dans sa façon de mêler l'individuel et l'universel. On y retrouve les notions de destin et de choix. Si le bon choix n'empêche pas obligatoirement le destin tragique, le mauvais choix l'implique toujours.[474]

Le Soleil convie les spectateurs à recourir à un recul historicisé pour repenser sa propre position dans le fleuve de l'Histoire. Le style épique, approfondissant les rapports entre le contexte dramatique et la situation actuelle, caractérise en effet ses créations théâtrales des années 70 jusqu'aujourd'hui.

---

théâtrales pour mettre en évidence la responsabilité de l'art théâtral pour la société. En 1979, *Méphisto, le roman d'une carrière*, adapté de l'œuvre de Klaus Mann, révèle d'un côté la peur sociale entraînant la montée du totalitarisme et d'un autre côté l'impasse d'un artiste servant l'idéologie. Dans les années suivantes, le Soleil continue à approfondir les rapports entre destin humain et cours historique dans ses spectacles, que ce soit dans ses approches des pièces classiques [le cycle shakespearien entre 1981-1984, *les Atrides* entre 1990-1992, *Tartuffe* en 1995 et *Macbeth* en 2014], dans ses épopées historiques [*Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* en 1985, *Indiade ou l'Inde de leurs rêves* en 1987, *Et soudain des nuits d'éveil* en 1997, *Tambours sur la digue* en 1999 et *les Naufragés du Fol Espoir* en 2010] ou dans ses adaptations des actualités [*La ville parjure ou le réveil des Erinyes* en 1994, *le Dernier Caravansérail* en 2003 et *les Ephémères* en 2006].

[474] Lors de la création de *La ville parjure* en 1994, Mnouchkine explique son approche historicisée des actualités, susceptible de réveiller la conscience des spectateurs contemporains. Dans la partie suivante de son discours, elle révèle alors les caractéristiques du théâtre populaire que le Soleil élabore depuis les années 70 : « La fonction du théâtre est d'apporter du plaisir. Elle est aussi d'ordre moral, pédagogique. Elle doit amener à la réflexion. Cela ne signifie pas qu'on doive faire du théâtre documentaire ou militant. Il s'agit d'incarner une forme poétique d'un fait présent, contemporain et qui pèse d'une manière très forte comme une fable métaphorique. La question qui se pose est : comment le théâtre peut-il donner de la chair, de la voix à des êtres qui n'ont que leurs avocats et la presse pour crier leur indignation ?... »

Interview avec A. Mnouchkine avec D. Méreuze in « la Tragédie du sang » in *La Croix*, 4 juin 1994, p.7.

Afin d'ouvrir une nouvelle ère de l'Histoire, le Soleil mène plutôt une réflexion heuristique et profonde, à la différence des militants activistes, véhiculant les diverses idéologies pour mobiliser les masses. Dans un entretien des années 90, Mnouchkine précise que chaque citoyen doit apporter à sa façon sa pierre à l'édifice de l'évolution historique :

> Je n'aime pas qu'on dise que je suis une militante. Ce mot connote un type d'engagement qui n'est pas le mien. Prendre position, défendre des idées, un idéal, est une chose. Militer en est une autre. C'est une action à plein temps. C'est presque une profession. Ça n'est pas la mienne. Je me considère comme quelqu'un qui entend participer à l'histoire de son temps en l'exprimant par des moyens d'abord artistiques. Je suis convaincue, en effet, que chaque citoyen, chaque homme, chaque femme, chaque adolescent peut avoir une prise sur le monde : chacun la sienne.[475]

En ce sens, la portée de la Révolution ne réside peut-être pas simplement dans une insurrection politique visant à remodeler le système socio-économique, mais dans une élévation individuelle, contribuant éventuellement à faire avancer le destin commun. Certes, la plupart des mouvements révolutionnaires modifient uniquement la structure du pouvoir politico-économique sans atteindre leur objectif idéal. Néanmoins, ils inspirent la multitude à s'agir contre la fatalité, confirmant ainsi un lien étroit entre la volonté personnelle et le progrès collectif. La Révolution n'aboutit peut-être à aucun résultat définitif et impérissable, mais prolonge des valeurs significatives et latentes. Ici, nous pouvons nous référer à l'analyse développée par Deleuze et Guattari sur les forces immanentes et monumentales de la Révolution :

> Un moment ne commémore pas, ne célèbre pas quelque chose qui s'est passé, mais confie à l'oreille de l'avenir les sensations persistantes qui incarnent l'événement : la souffrance toujours renouvelée des hommes, leur protestation recréée, leur lutte toujours reprise. Tout serait-il vain parce que la souffrance est éternelle, et que les révolutions ne surviennent pas à leur victoire ? Mais le succès d'une révolution ne réside qu'en elle-même, précisément dans les vibrations, les étreintes, les

[475] La question posée par D. Darzacq concerne la réception des sans-papiers à la Cartoucherie avant la création du spectacle, *Et soudain, des nuits d'éveil*.

Entretien avec A. Mnouchkine, « Plus on avance, plus on doute », propos recueillis par D. Darzacq in *le Journal du théâtre*, Paris, 9 février 1998, p. 4.

> ouvertures qu'elle a données aux hommes aux moments où elle se faisait, et qui composent en soi un monument toujours en devenir, comme ces tumulus auxquels chaque nouveau voyageur apporte une pierre. La victoire d'une révolution est immanente, et consiste dans les nouveaux liens qu'elle instaure entre les hommes, même si ceux-ci ne durent pas plus que sa matière en fusion et font vite place à la division, à la trahison.[476]

[476] Afin d'analyser précisément les effets politiques dans les expériences perceptives, Deleuze et Guattari font se rapprocher la création artistique de la situation historico-politique. Citons les textes précédents dans leur analyse : « C'est de tout art qu'il faudrait dire : l'artiste est montreur d'affects, inventeur d'affects, créateur d'affects, en rapport avec les percepts ou les visions qu'il nous donne. Ce n'est pas seulement dans son œuvre qu'il les crée, il nous les donne et nous fait devenir avec eux, il nous prend dans le composé. […] L'art est le langage des sensations, qu'il passe par les mots, les couleurs, les sons ou les pierres. L'art n'a pas d'opinion. L'art défait la triple organisation des perceptions, affections, et opinions, pour y substituer un monument composé de percepts, d'affects et de blocs de sensations qui tiennent lieu de langage. L'écrivain se sert de mots, mais en créant une syntaxe qui les fait passer dans la sensation, et qui fait bégayer la langue courante, ou trembler, ou crier, ou même chanter : c'est le style, le « ton », le langage des sensations, ou la langue étrangère dans la langue, celle qui sollicite un peuple à venir […] L'écrivain tord le langage, le fait vibrer, l'étreint, le fend, pour arracher le percept aux perceptions, l'affect aux affectations, la sensation à l'opinion – en vue, on l'espère, de ce peuple qui manque encore. […] Précisément, c'est la tâche de tout art, et la peinture, la musique n'arrachent pas moins aux couleurs et aux sons les accords nouveaux, les paysages plastiques ou mélodiques, les personnages rythmiques qui les élèvent jusqu'au chant de la terre et au cri des hommes : ce qui constitue le ton, la santé, le devenir, le bloc visuel et sonore. »

G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, pp.166-167.

PARTIE III.

PROBLÉMATISATION DE LA RÉVOLUTION SUIVANT LA DÉCHÉANCE DE L'IDÉOLOGIE SOCIALISTE – DEUX APPROCHES THÉÂTRALES DISTANCIÉES

INTRODUCTION

Érosion de l'esprit révolutionnaire au moment du bicentenaire de la Révolution française

> Lorsqu'un ordre se décompose, / quand les peuples soulevés / agissent avec la fulgurance de la pensée/ et pensent au rythme de leurs espoirs, / lorsque tout se précipite/ et se radicalise ; / 1789 renaît à Prague en 1989, à Berlin en 1989, à Moscou en 1989, / à Budapest, à Sofia, à Santiago du Chili, à Pékin en 1989. / Qui eût pu imaginer lorsque s'ouvraient en janvier/ les fêtes du bicentenaire que 1989 verrait/ la révolution en marche sur toutes les routes du globe ? / Année sans pareille. / Prenons le temps de nous émerveiller ! / Quelle chance pour nous/ de vivre ce prodigieux moment ! / Ce soir n'est pas le finale du bicentenaire. / Ce soir est un prélude : une manière d'ouverture/ à ce troisième siècle de nos libertés en devenir.
>
> Jack Lang [477]

L'année 1989 est marquée à la fois par le bicentenaire de la Révolution française et par un moment crucial de l'emballement de l'Histoire contemporaine. Dans ce tournant historique, l'affrontement entre Est et Ouest, développé depuis trente ans, s'efface progressivement et les champs idéologiques se modifient suivant le basculement économique et géopolitique. La commémoration du bicentenaire de la Révolution relance

[477] Á la place du Président de la République, Jack Lang louange les résultats du Bicentenaire dans son panégyrique consacré à Condorcet, à Monge et à l'abbé Grégoire.

J. Lang, « Triple hommage solennel – Panthéon, 12 décembre 1989 » in *François Mitterrand – Fragments de vie partagée*, Paris, Seuil, 2011, pp. 193-194.

la controverse historico-politique, tandis que les circonstances internationales évoluent rapidement, actualisant ainsi les sujets révolutionnaires. L'élan démocratique soulevé par les étudiants chinois sur la place de Tian-an-men confirme l'influence politique de la jeune génération en rapprochant le printemps de 1989 de celui de 1968. En mai, le démantèlement du rideau de fer à la frontière entre la Hongrie et l'Autriche annonce non seulement la chute du mur de Berlin, qui ébahira le monde occidental six mois après, mais témoigne également d'une vague de libération irrésistible dans les satellites de l'U.R.S.S. En Pologne, une succession de grèves menées par le pouvoir syndicaliste force le gouvernement communiste à organiser une élection semi-démocratique en juin 1989. Suivant cette tendance libérale, les révolutions éclatent successivement à la fin de cette année mouvante en Tchécoslovaquie, en Bulgarie et en Roumanie et atomisent complètement le bloc soviétique. Les réformes politico-économiques impulsées dans les pays socialistes au début des années quatre-vingts remettent en cause le résultat auquel aboutit la révolution bolchevique. L'expansion du néolibéralisme économique entraîne l'effondrement de l'étatisme communiste. L'égalité sociale fait, semble-t-il, fléchir la liberté individuelle. Les contradictions entre la Révolution de 1789 et celle de 1793 émergent de nouveau en faisant ressortir le noyau problématique du retournement politique international dans cette période fertile en événements.

En France, les crises monétaires et financières contraignent également la gauche au pouvoir à procéder à plusieurs remaniements ministériels, faisant graduellement déchanter ses partisans, particulièrement en raison du « tournant de la rigueur » en 1983[478] et de la cohabitation à cause de la défaite aux élections législatives en 1986. Ces

[478] « Au plan économique, le gouvernement pense réduire le chômage par une politique de relance par la consommation. Cependant, la situation économique se détériore : pour juguler l'inflation, le gouvernement met en œuvre un blocage des prix et des revenus en juin 1982 ; le déficit budgétaire se creuse, et le franc est dévalué trois fois en 1981, 1982 et 1983. Il est impossible d'envisager la poursuite d'une telle politique sans sortir le franc français du système monétaire européen. Mais, avec le soutien de Jacques Delors, ministre de l'Économie, le Président Mitterrand décide au contraire le maintien dans les mécanismes de solidarité communautaire. Il faut donc changer de politique économique. Le tournant décisif est pris en mars 1983, avec la politique de rigueur. »

[En ligne] Voir la rubrique des « deux mandats de François Mitterrand [1981-1995] » in http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/la-ve-republique. [Consulté le 12 septembre 2014.]

palliatifs révèlent d'une part l'électoralisme du Parti socialiste et l'inconstance de ses positions politiques[479] et fait d'autre part déprécier les valeurs révolutionnaires des gestes symboliques de Mitterrand lors de sa première conquête de l'élection présidentielle[480]. Considérant les caractères épineux de la Révolution, le risque de retournement politique et le désintérêt populaire pour la politique générale, le gouvernement mitterrandien s'oriente de plus en plus vers une attitude conservatrice en planifiant la commémoration du bicentenaire. Certes, que ce soit la gauche ou la droite, les politiciens cherchent un consensus mémoriel du patrimoine de la France par crainte de raviver la plaie historique et de piquer l'électorat centriste. Néanmoins, ce dessein de conciliation ne diminue ni leur lutte sur l'échiquier politique, ni les controverses historiques lancées par les zélateurs républicains et les polémistes contre-révolutionnaires. Á l'approche de son bicentenaire, la Révolution demeure continuellement un sujet délicat sur lequel chaque ligne politique s'appuie pour défendre sa propre doctrine. Face aux escarmouches interminables entre droite et gauche, de quelle manière le public français accueillit-il cette année commémorative ? Quelle est la direction du gouvernement socialiste dans les célébrations officielles et quelles sont les réactions de ses adversaires politiques ? Comment l'évolution de circonstances internationales influence-t-elle la perception générale du bicentenaire de la Révolution ? Afin de saisir la mutation des idées révolutionnaires de 1989, je vais déployer mon analyse suivant les quatre étapes :

- la « tiédeur » générale face au bicentenaire,

---

[479] Selon Patrick Garcia, « Contrairement à ce qu'il est advenu dans d'autres partis socialistes, notamment en Allemagne lors du congrès de Bad-Godesberg [1959] , ce réajustement pragmatique des socialistes français ne donne lieu à aucune révision doctrinale fondamentale. Cela conduit à instituer un déséquilibre durable entre une doctrine de référence abandonnée, mais révérée, et une pratique politique adoptée comme la seule possible, mais regrettée. Cette situation présente l'avantage de permettre, à chaque passage dans l'opposition, de réorganiser le discours sur le fond culturel commun mais, en même temps, elle prive la culture de gouvernement des principes nécessaires à sa conduite. »

P. Garcia, *Le Bicentenaire de la Révolution française – Pratiques sociales d'une commémoration*, Paris, CNR, 2000, p. 36.

[480] Afin de célébrer le président de gauche élu le 10 mai 1981, le Parti socialiste organise sur la place de la Bastille une fête populaire le même jour regroupant environ 200 000 participants. Le nouveau président rapproche sa victoire de la conquête du peuple révolutionnaire, manifestant enfin la force dynamique de la France après avoir été exclu de la scène politique pendant un quart de siècle. Onze jours après, le président François Mitterrand se rend au Panthéon pour honorer ses prédécesseurs socialistes : J. Jaurès, J. Moulin et V. Schœlcher. Ces deux actes symboliques de successions permettent en effet aux socialistes d'incarner les héritiers de la Révolution française.

- la divergence d'opinions sur la commémoration,
- les représentations de la Révolution française dans le cadre du bicentenaire,
- le reflux des idées marxistes-léninistes à la fin des années quatre-vingts.

La Révolution est-elle terminée ? – Déclin de l'esprit révolutionnaire dans les années quatre-vingts

Á l'orée du bicentenaire de la Révolution, une tendance néoconservatrice se développe progressivement dans la société française suivant les évolutions politiques à l'échelle nationale et internationale. Á la fin des années soixante-dix, la dénonciation du goulag et le génocide mené par les Khmers Rouges dévoilent les manœuvres ténébreuses du totalitarisme communiste en suscitant une répulsion générale envers les idées révolutionnaires. Le triomphe de la gauche à l'élection de 1981 donne l'alarme à droite et rassemble une force réactionnaire. Vu le marasme économique aggravé au début du premier septennat mitterrandien, le détournement politique du gouvernement socialiste freine la plupart des réformes sociales profondes en frustrant l'attente de son électorat. Au milieu des années quatre-vingts, les conquêtes économiques du reaganisme et du thatchérisme marquent une victoire écrasante du capitalisme et accordent une prédominance aux droits des libertés sur ceux de l'égalité. L'essor du néolibéralisme entraine une vague contrerévolutionnaire plaçant « la Révolution française au banc des accusés », comme l'indique le titre de l'article d'Agulhon[481]. Les caractères litigieux de la Révolution française sont de nouveau soulignés par des investigations historiques sur les épisodes sombres de l'époque révolutionnaire et par le courant historiographique libéral de François Furet[482]. Dans *Danton*, Andrzej Wajda représente délibérément une société

[481] Maurice Agulhon, « La Révolution française au banc des accusés » in *Vingtième siècle*, n°5, janvier-mars 1985, pp.7-18.

[482] Pour dénoncer l'autorité du gouvernement jacobin, plusieurs historiens de droite publient depuis les années soixante-dix des ouvrages consacrés à la guerre de Vendée et à la révolte des Chouans. Tels sont *la Vendée en armes* de J.-F. Chiappe [Paris, Perrin, 1973-1982] , *la Vendée et les Vendéennes* de C. Petitfrère [Paris, Gallimard, 1981] , *Vivre au pays au XVIII^e siècle* de Y. Durand [Paris, PUF, 1984] et *le génocide franco-français - la Vendée-vengée* de R. Sécher [Paris, PUF, 1986] . Certains historiens inculpent même la Révolution de « génocide » ; par exemple, P. Chaunu et Y. Durand. Le texte suivant va nous mener dans une présentation globale des polémiques historiographiques émergées à la veille du bicentenaire de la Révolution.

hantée par la centralisation jacobine en insinuant le totalitarisme stalinien. Bien que l'autorité administrative socialiste manifeste une vive réticence contre ce film commandé par le ministre de la Culture pour la commémoration de la Révolution[483], son succès populaire témoigne d'un glissement d'opinion publique sur le patrimoine de la France. Á l'aube du bicentenaire, la menace contrerévolutionnaire devient imminente et brutale en exacerbant de plus en plus la fracture sociale. En janvier 1989, au cours de son spectacle consacré aux chants révolutionnaires, *la Républicaine*, la cantatrice, Hélène Delavaul, est violemment agressée par un commando royaliste[484]. Cette perturbation menée par les militants de l'Action française montre en effet une remontée conservatrice non négligeable dans la société française après l'avènement de la gauche au pouvoir.

Bien que le jugement sur la Révolution française suscite depuis toujours une ligne de démarcation dans les milieux politiques français, le clivage entre droite et gauche s'estompe de plus en plus suivant l'alternance gouvernementale. Les partis de droite ne fustigent plus avec véhémence le bloc révolutionnaire et s'approprient progressivement les acquis de la Révolution, particulièrement le patriotisme républicain, le centralisme administratif et l'humanisme lyrique. Cependant il leur paraît impossible d'arriver à une vision commune du bicentenaire. Les uns édulcorent des points contestables du mouvement révolutionnaire en estimant les valeurs libérales et démocratiques de 89**,** et les autres mettent en cause la pertinence de la commémoration en exprimant sans réticence leur aversion envers la férocité de l'autoritarisme jacobin. Dépourvue d'un axe politico-historique fondamental, leur stratégie ne peut que s'adapter aux propositions officielles pour accuser leur adversaire de son impéritie dans la gestion politico-

---

483 « La sortie du film d'Andrzej Wajda, *Danton*, fut pour les socialistes un nouveau sujet de désarroi. Beaucoup se sentirent déçus de ne pas y trouver un encouragement comparable à celui que *la Marseillaise* de Jean Renoir avait apporté au Front populaire. Le bruit courut que, en sortant de la première, plusieurs dirigeants du parti avaient déclaré : « Il se moque de nous. » »

Steven L. Kaplan, *Adieu 89*, Paris, Fayard, 1993, p.168.

484 « […] Au beau milieu d'une représentation consacrée à des chants de la période révolutionnaire ou qui la prenaient pour sujet […] , plusieurs d'entre eux bloquèrent les accès de la scène ; les autres déconcertèrent la chanteuse à l'aide de gaz lacrymogène, la renversèrent, lui couvrirent la face de peinture bleue et lui déversèrent de la colle sur les cheveux. L'agression accomplie, tous quittèrent le théâtre aux cris de « Vive le roi ! ». »

Ibid., p. 99.

économique[485] et de sa monopolisation de l'héritage révolutionnaire. Michel Winock reproche donc à la droite de se dessaisir de son rôle de contrepoids au cours du bicentenaire à cause de sa désorientation politique[486].

Paradoxalement, la gauche au pouvoir prend plus de recul sur le bicentenaire en comparaison de ses concurrents politiques. Sous l'influence des fluctuations politico-économiques, elle devient de plus en plus réservée dans l'emploi des références révolutionnaires. Á la différence de la campagne présidentielle de 1981, le Parti socialiste ne s'appuie pas sur les valeurs révolutionnaires en développant sa tactique électorale de 1988. Au lieu de revendiquer une réforme sociale indispensable, il choisit plutôt de défendre une image progressiste de la République. Á la veille de l'année 1989, une dissonance entre divers courants augmente graduellement en faisant ressortir une contradiction intérieure dans le Parti socialiste. Afin de légitimer leur identité politique,

---

[485] Le dirigeant du RPR, Jacques Chirac, est le seul politicien de droite, réussissant à entraver le plan ambitieux des socialistes pour la commémoration bicentenaire. En 1983, le maire de Paris oppose son veto au projet d'exposition universelle en 1989, planifié par le gouvernement socialiste depuis son accession au pouvoir, sous prétexte de déficit financier. Pendant la cohabitation [1986-1988] , et alors Premier ministre, il confie l'affaire à deux proches du directeur de la Mission de commémoration du Bicentenaire de la Révolution française [M. Baroin et E. Faure] et leur attribue un budget modeste. Après sa défaite à l'élection présidentielle de 1988, Chirac essaie de boycotter les grandes manifestations du 14 juillet, mais le grand succès du défilé de Goude lui fait subir des critiques véhémentes, entachant ainsi sa vie politique. Citons le commentaire fait par A. Fontaine dans *Le Monde* : « L'opposition, le maire de Paris en tête, doit se mordre les doigts d'avoir boudé la plus grande fête, et la plus réussie, que la capitale ait connue depuis bien longtemps, d'autant plus que jamais commémoration de la Révolution n'a été moins révolutionnaire. »

A. Fontaine, « Après la fête » in *Le Monde*, 19 juillet 1989.

[486] « […] il est désolant de constater à quel point la droite modérée ou gaulliste a du mal à assumer l'héritage de notre Révolution. Elle s'imagine sans doute qu'en lui faisant quelques signes de gratitude elle ferait le jeu de ses adversaires de gauche. Elle devrait relire certains discours du général de Gaulle, […] les hommages qu'il rendait à Danton, Hoche, Carnot ou Kléber. L'instinct « national », que l'on dit être à droite depuis Boulanger, devrait inspirer aux têtes pensantes de l'opposition une certaine admiration rétrospective pour les volontaires nationaux, pour l'élan patriotique extraordinaire qui a soulevé une armée de traîne-savates contre l'envahisseur. Et s'ils n'aiment pas le principe d'égalité, qu'ils aient du moins de la reconnaissance pour ceux qui ont célébré et mis dans la loi les principes de liberté ! […] »

M. Winock, « Mais où est passé la droite républicaine ? » in *L'Événement du Jeudi*, n°233, 20-26 avril 1989, p. 25.

certains préconisent de prendre le relais de leur précurseur républicain, tandis que les autres réclament un renouvellement des idées révolutionnaires [487]. Certes, l'enjeu politique du gouvernement socialiste ne repose plus sur les legs litigieux de la Révolution, mais sur les problèmes intangibles de la réalité socio-économique[488], comme le déclare ironiquement le Premier ministre du bicentenaire, Michel Rocard, dans une radio nationale : « […] dans les multiples conséquences de la grande Révolution, il y en a une qui est importante, c'est d'avoir convaincu beaucoup de gens que la révolution, c'est dangereux et que, si on peut en faire l'économie, c'est pas plus mal. [489]» Néanmoins, le recentrage force le Parti socialiste à émousser sa vigueur révolutionnaire en cédant la place à l'extrême gauche, qui parvient difficilement à réactiver les idées révolutionnaires à cause du reflux du marxisme-léninisme. Les commentaires faits par le rédacteur de *Libération* affirment ce déclin de l'esprit révolutionnaire à la fin des années quatre-vingts : « Pour le PS aussi, la Révolution est terminée. Cette rupture de la gauche à l'égard de ses racines vaut tous les *aggiornamentos*. Le Parti socialiste a rompu les amarres avec sa tradition historique sans crier gare. Ce fait constitue, d'ores et déjà, l'un des faits marquants de ce bicentenaire.[490] »

Vu la complexité historique, la réticence des politiciens et la tergiversation du gouvernement socialiste, l'approche de l'année commémorative n'attire pas vraiment une

[487] Tels sont Pierre Mauroy, qui réconforte les militants socialistes dans le congrès de Valence et celui de Rennes en préconisant l'inachèvement de la Révolution, et Roger Léron, qui conseille de redéfinir la devise révolutionnaire pour quêter une orientation pragmatique du Parti socialiste.

Voir *Adieu 89*, *op. cit*. pp.169-170.

[488] Selon M. Winock, « La vérité est que les impératifs économiques, les interdépendances extérieures, les solidarités obligées, tirent la France de son quant-à-soi hexagonal et tendent en même temps à amenuiser de plus en plus le champ des choix possibles entre la gauche et la droite. Dans ce contexte, le passé - cristallisé, durci - garde ses charmes ; y recourir renforce les différences plus sûrement que les choix budgétaires, stratégiques ou diplomatiques. Reste que les contraintes sont d'un silex plus dur que la mémoire rancunière. Au mieux, le rappel incantatoire de la Révolution n'est qu'un transfert des médiocres rivalités contemporaines sur l'âge d'or des guerres politiques pour leur donner un peu de tranchant. »

M. Winock, « La gauche, la droite et la Révolution » in *L'Histoire*, n°113, « 1789 -1989, deux cents ans de Révolution française », juillet-août 1988 p.100.

[489] Cité par S.-L. Kaplan in *Adieu 89, ibid*., p.170.

[490] Serge July, « le Miroir français » in *Libération*, 12 juillet 1989.

attention publique dans la société française des années quatre-vingts. La commémoration du bicentenaire devient graduellement une affaire suivie uniquement par l'État et les intellectuels sans la participation publique. Suivant les nombreux revers politico-économiques, les masses médias prennent une distance avec les décisions officielles, voire dénigrent l'organisation des cérémonies anniversaires[491]. Allant de pair avec le déclin du régime socialiste, ce scepticisme révèle une crise de la démocratie contemporaine, comme dans la synthèse faite par Patrick Garcia sous l'inspiration de la thèse de Mongin :

> La disqualification *a priori* de la commémoration de la Révolution tient […] au scepticisme affiché à l'égard de l'expérience historique. Pour Olivier Mongin, le sentiment de l'épuisement de toute expérience historique, conséquence directe de la révélation des horreurs perpétrées par les totalitarismes, et de l'échec des révolutions socialistes, se trouve au fondement du scepticisme contemporain[492].

Á la différence du Centenaire de la Révolution française, reposant à la fois sur la réconciliation sociale et sur l'affirmation de l'identité nationale après la Commune de Paris, et son Cent-cinquantenaire, exaltant l'esprit républicain face à la montée du fascisme, le bicentenaire s'éloigne de ses actualités sociopolitiques brûlantes en quête d'un consensus abstrait. En effet, face à une époque faisant primer une évolution anodine et stable sur une rupture historique, la Révolution française est considérée comme un événement archaïque, se privant de ses effets politiques[493]. Cette dépolitisation entraîne

---

[491] Voir S.-L. Kaplan in *Adieu 89*, *op. cit*, pp.299-300.

[492] P. Garcia, *Le Bicentenaire de la Révolution française - Pratiques sociales d'une commémoration*, *op.cit*., p. 26.

Voir aussi O. Mongin, *Face au scepticisme. Les mutations du paysage intellectuel ou l'invention de l'intellectuel démocratique*, Paris, La Découverte, 1994.

[493] Comme la description de Régis Debray : « Changement de climat ou incompatibilité d'humeur - affaire de mentalité en tout cas. Les hommes de la Révolution, les actes et les mots de cette décennie, ont de toute évidence un look déplorable à nos yeux postmodernes. Pas cool, pas clean, pas ronds, les Conventionnels. Pas neutres, pas gentils, pas sympa. Ringards, archéos, kitsch. Dans le profil d'une modernité lisse et sans fractures, le progrès tel que nous l'imaginons exclut le passage par le déchirement révolutionnaire. »

R. Debray, « Diviser pour rassembler » in *EspaceTemps*, n°38-39, « Concevoir la Révolution : 89, 68, confrontations », 1988, p.16.

naturellement un désintérêt général à la veille du bicentenaire. Selon les sondages faits dans les années 1987 - 1989, la plupart des Français reconnaissent certes les apports démocratiques de la Révolution dans l'Histoire contemporaine [494]. Néanmoins, ils perçoivent de façon fragmentaire et schématique leur propre patrimoine en négligeant ses messages politiques et civiques[495]. Confronté au « désenchantement du monde[496] », le bicentenaire offre-t-il simplement une occasion de consommation [497] ou met-il en valeur la vertu éducative de la commémoration ?

---

[494] « […] l'attitude globale face à la Révolution demeure très largement positive. C'est que la Révolution ne se confond pas avec son processus. Elle possède un point de départ magnifié qui résume à lui seul l'élan de la rupture, « un grand chambardement », pour aboutir sans transition à la République, à tel point que l'on peut parler de Révolution sublimée. […] l'image de la Révolution se confond avec la devise de la République, « Liberté, Égalité, Fraternité. »

Patrick Garcia, *Le Bicentenaire de la Révolution française - Pratiques sociales d'une commémoration*, *op.cit*., p.41.

[495] Sur l'analyse des sondages exécutés à la veille du bicentenaire, voir aussi *Révolution, fin et suite. Les mutations contemporaines du changement social et de ses représentations saisies au travers de l'image de la Révolution française et des pratiques du Bicentenaire* [de P. Patrick, J. Lévy, M.-F. Mattei, M.-H. Lechien et J.-C. Pompougnac, EspaceTemps / BPI, 1991] et *Adieu 89* [*op. cit*, pp. 37-41] .

[496] Cette expression est utilisée d'abord par Max Weber dans *l'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* pour décrire le recul des croyances religieuses ou magiques comme mode d'explication des phénomènes et puis reprise par Marcel Gauchet pour indiquer le sentiment général d'une perte de sens, voire d'un déclin des valeurs censées participer à l'unité harmonique des sociétés humaines [religion, idéaux politiques et moraux, etc.] .

Voir M. Gauchet, *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985.

[497] S'appuyant sur la théorie de l'historien américain, William M. Johnston, Patrick Garcia explique une des caractéristiques de la commémoration à la fin du XX^{e} siècle : « […] le recours au passé ne doit pas aider à fonder la pensée du lendemain, il doit permettre de se libérer de ce passé qui devient un produit parmi d'autres, à destination non des citoyens qu'en modernes nous pensions être, mais des consommateurs que nous sommes en réalité ».

P. Garcia, *Le Bicentenaire de la Révolution française - Pratiques sociales d'une commémoration*, *op. cit*. p.25. Voir aussi W.-M. Johnston, *Post-modernisme et Bimillénaire*, Paris, PUF, 1992, pp.244-259.

Commémorer un sujet litigieux - controverses sur la commémoration de la Révolution française et orientation de la Mission du bicentenaire

Á l'orée du bicentenaire, la relecture de la Révolution par les historiens néolibéraux est considérablement revalorisée[498] et entraîne de nouvelles polémiques sur les questions suivantes :

- Faut-il terminer la Révolution pour conclure tous les combats politiques développés en France depuis la fin du XVIII^e^ siècle ?
- L'école historiographique jacobine idéalise-t-elle le mouvement révolutionnaire en faisant implicitement son catéchisme ?
- L'insurrection populaire constitue-t-elle un prodrome du totalitarisme ?

Certes, le courant révisionniste essaie de discréditer les idées révolutionnaires en révélant la tendance de l'époque. Néanmoins il demeure incapable d'expliquer le retournement profond des structures socio-économiques de la fin du XVIII^e^ siècle, paraissant ainsi périssable suivant le basculement idéologique[499]. Confrontée à l'assaut de son rival, l'école classique adopte plutôt une position défensive pour préserver les travaux scientifiques accumulés depuis le début du siècle. Elle accepte la fonction de porte-parole de la commémoration institutionnelle en organisant plusieurs colloques consacrés à la Révolution française pendant les années 1983-1990[500]. Son dessein consiste en effet à élargir le territoire des études révolutionnaires et à renouveler la méthodologie des

---

498 Particulièrement *Penser la Révolution française* de François Furet, publié en 1978 [Paris, Gallimard] .

499 Citant la critique de Régis Debray : « Ils ont bien eu raison de montrer la naïveté et l'incohérence de la « vulgate lénino-populiste » ; mais ils n'ont pas détruit, ce faisant, le besoin collectif de vulgate ; si peu, que leur dénonciation a servi de base à une nouvelle vulgate désormais dominante, qu'on dira, dans leur langage d'anciens communistes, « tocquevillo-aronienne ». Une vulgate de droite a remplacé une vulgate de gauche parce qu'on ne remplace pas une légende par une critique, mais par une autre légende. Elles se suivent en se renversant, seule la dernière en date étant pris au mot, comme objective et scientifique, avant que la suivante ne l'excommunie comme idéologique et polémique. »

R. Debray, *Que vive la République*, Paris, Odile Jacob, 1989, p.57.

500 Une présentation synthétique des colloques organisés par la Commission nationale de recherche historique pour le bicentenaire de la Révolution française est incluse dans *les Colloques du Bicentenaire.* [Paris, La Découverte / IHRF / Société des robespierristes, 1991.]

recherches historiques[501]. Á l'encontre, son adversaire met en question la légitimité du bicentenaire et son efficience pédagogique en attisant le feu des discussions dans les éditoriaux [502]. Cependant, sous la double influence de la réprobation générale de l'autoritarisme et de l'épuisement des pensées progressistes, aucune école historiographique ne propose vraiment d'argument politique convaincant pour disséquer l'évolution du système démocratique depuis la Révolution française. Le poids des actualités pèse, semble-t-il, lourdement sur l'interprétation historique.

Les controverses sur le bicentenaire se focalisent principalement sur une contradiction entre la substance de la commémoration et les valeurs contestables de la Révolution. En effet, contrairement à la remémoration, recomposant arbitrairement un fait révolu à travers des fragments de souvenirs, la commémoration implique à la fois la cohérence interprétative et l'affirmation d'une communauté collective[503]. Selon P. Garcia,

> […] *commémorer* n'est pas seulement *se remémorer* un événement du passé national digne de mémoire, c'est un processus actif au cours duquel se modifient le système de représentation du passé et donc la perception du présent. Il se place donc à l'interface du temps long des mentalités et du temps court de l'événement, à

[501] Au début des années quatre-vingts, Michel Vovelle, dirigeant de l'Institut d'Histoire de la Révolution française, exprime sa préoccupation envers la pétrification de l'école historiographique jacobine en la décrivant comme une « forteresse assiégée » et une « hégémonie bien modeste ».

Concernant les difficultés rencontrées de l'école historiographique universitaire durant les années quatre-vingts, voir P. Garcia, *Le Bicentenaire de la Révolution française - Pratiques sociales d'une commémoration*, *op. cit*, pp.114 -115.

[502] Selon Furet, « Nous avons été […] tout de suite méfiants vis-à-vis de la commémoration. Pas méfiants, parce que la gauche était au pouvoir, car cela aurait été exactement pareil avec la droite, méfiants parce que la commémoration de la Révolution française n'est pas un événement *a priori* de nature à faire progresser la connaissance et l'histoire. »

Intervention de Furet au séminaire de l'IHTP, 10 juin 1994. Cité par Patrick Garcia in *Le Bicentenaire de la Révolution française - Pratiques sociales d'une commémoration*, *op. cit*, p.118.

[503] « La remémoration constitue une altérité à comprendre et à évaluer. Elle tient à distance, quand la commémoration rêve de proximité. Elle disjoint, elle prend le risque de découvrir l'étrange et l'impensable et favorise la désadhérence alors que la commémoration fait vivre l'adhérence. »

Mona Ozouf, « Peut-on commémorer la Révolution française ? » in *Le Débat*, n° 26, 1983/4, p. 169.

> la fois prise en compte des représentations collectives et entreprise délibérées d'inflexion de la mémoire.[504]

Certes, basées sur un épisode historique mémorable, les activités commémoratives cherchent à montrer la filiation entre passé et présent et à ouvrir une perspective vers l'avenir. Néanmoins, les caractères contentieux de la Révolution française mettent en relief leur ambiguïté, forçant ainsi leur organisateur à envisager plusieurs difficultés délicates:

- Faut-il considérer la Révolution française comme un événement accompli ou une source nourrissant continuellement le présent ?
- La Révolution commémorée repose-t-elle sur son intégralité ou sur des événements sélectionnés ?
- L'enjeu de la commémoration réside-t-il en une reconnaissance historique ou en une célébration participative[505] ?
- Comment résoudre les problèmes historiques du patrimoine commun en litige, particulièrement les valeurs équivoques de la radicalisation révolutionnaire pendant les années 1793 -1794 ?
- Par quel procédé assurer l'identité nationale sans mettre en jeu des idées susceptibles de déclencher des escarmouches politiques ?

Afin de railler une plus large adhésion, la Mission du bicentenaire s'appuie sur les acquis communs de la Révolution française[506], particulièrement sur la Déclaration des

---

504 Patrick Garcia, « La Révolution momifiée » in *Espace Temps*, n° 38-39, 1988, p. 4.

505 « Entre la rationalité discriminante du travail historique et l'émotion globalisante de la commémoration, il y a tout l'espace que nous sommes accoutumés [...] à ouvrir entre l'affectivité et l'intelligence. Il faudrait donc ou bien commémorer, et renoncer à l'analyse ; ou bien remémorer, et renoncer à la piété. [...] il faut choisir d'aimer la Révolution, ou de la connaître. »

Mona Ozouf, « Peut-on commémorer la Révolution française ? » in *Le Débat, op.cit*., p. 161.

506 Afin de célébrer la Révolution française, François Mitterrand tente d'organiser une exposition universelle un an après sa victoire à l'élection présidentielle. Cependant ce projet est suspendu en 1983 à cause de l'objection du maire parisien, Jacques Chirac, sous prétexte de déficit budgétaire. Lors de la première cohabitation, le gouvernement chiraquien commence à faire des préparatifs en créant la Mission de commémoration du bicentenaire de la Révolution française et de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen en septembre 1986. Le premier président de la Mission, Michel Baroin, fixe principalement l'orientation de la commémoration en s'appuyant sur les acquis démocratiques de la

droits de l'homme et du citoyen de 1789. Son dessein consiste à renforcer parallèlement le civisme républicain et l'universalité de l'idéal révolutionnaire. En effet, la Déclaration de 89 souligne à la fois l'inviolabilité de la liberté et de l'égalité devant la loi en marquant les principes d'une société renonçant à la férocité totalitaire et poursuivant la stabilité de la croissance économique. Vu la situation politique intérieure et l'évolution des circonstances internationales[507], la commémoration de l'axiome de 89 permet en outre au gouvernement mitterrandien de promouvoir la réconciliation sociale après sa deuxième victoire à l'élection présidentielle et de défendre les intérêts diplomatiques de la France. Au lieu de montrer de la partialité en insistant sur la liberté ou sur l'égalité, la Mission met l'enjeu de la commémoration sur la fraternité des citoyens internationaux pour qu'un monde civilisé et harmonieux se profile à l'horizon[508]. Elle adopte donc une stratégie

---

Révolution de 1789. Après sa disparition accidentelle en février 1987, Edgar Faure lui succède à sa place en promouvant la construction de l'Arche de la Défense et l'institution de la commission historique. Cependant l'opération de la Mission paraît inefficace face aux difficultés financières dans la durée de son mandat [1987-1988] . Jusqu'en 1988, où Jean-Noël Jeanneney prend en charge la Mission à la suite du décès de Faure, les cérémonies commémoratives du bicentenaire en France métropolitaine et en outre-mer sont enfin déterminées en reposant sur les quatre événements suivants :

- Serment du jeu de paume du 22 juin,
- Fête nationale du 14 juillet,
- Déclaration des droits de l'homme et du citoyen du 26 août,
- Institution de la Première République du 21 septembre.

Selon P. Garcia, « dans le contexte propre des années quatre-vingts et de la cohabitation, les contraintes semblent redoublées puisqu'il s'agit à la fois de coller à l'air du temps et de ne pas trop se trouver en décalage avec les sensibilités contemporaines et, en même temps, jusqu'en 1988, de ménager un large secteur de la majorité législative prompt à se singulariser en affirmant ses réticences face à l'épisode commémoré. »

Patrick Garcia, *Le Bicentenaire de la Révolution française - Pratiques sociales d'une commémoration*, *op. cit*, p. 47. Voir aussi *89 - Livre du Bicentenaire*, Paris, La Chêne-Hachette.

[507] La famine en Ethiopie pendant les années 1984-1985 amène le monde entier à prêter attention aux problèmes humanitaires et à la misère du Tiers-monde. En 1988, l'indépendance de l'État palestinien et le mouvement démocratique en Birmanie soulèvent des contestations contre l'oppression de la force militaire en faisant ressortir le sujet litigieux de l'autonomie du pouvoir populaire. L'année suivante, la menace de l'ayatollah Rouhollah Khomeini envers Salman Rushdie à cause de son roman, *Versets sataniques*, déclenche une défense pour la liberté de discours dans le monde entier.

[508] Selon Jeanneney, « les acquis dont on pouvait supposer que le noyau essentiel était précisément les droits de l'homme, qui restaient menacés dans une grande partie du monde ; ensuite, les problèmes contemporains, touchant des sujets tels que l'éducation et l'égalité, le rôle de l'armée dans une société

laxiste pour éluder le passé controversé et pour faire ressortir les problèmes actuels enfreignant les droits de l'homme ; par exemple, la vulgarisation de l'éducation, la xénophobie raciste, la discrimination sexuelle, etc.

Bien que les droits de l'homme paraissent un meilleur sujet susceptible de résoudre les contradictions produites par le patrimoine litigieux, la Mission s'appuie sur leur valeur formelle et œcuménique en offrant uniquement des images modérées de la Révolution française. Se focalisant sur la Déclaration de 89, elle masque délibérément son origine primordiale, sa base essentielle et sa portée virtuelle ; c'est-à-dire, le soulèvement des masses, promouvant des réformes nécessaires, l'État-Nation, défendant la souveraineté populaire, et la réactivation de l'esprit révolutionnaire, concrétisant la démocratie aux quatre coins du monde et accélérant l'évolution historique. Cette assimilation de l'homme au citoyen est souvent considérée comme un leurre de la classe dirigeante, car elle fait ressortir l'ambiguïté du révisionnisme révolutionnaire, critiquée vigoureusement par Marx et ses adeptes[509]. Face aux mouvements démocratiques éclatés avant et après l'année 1989, la célébration des droits de l'homme fait, semble-t-il, une apologie creuse contre le totalitarisme général en se privant de ses effets politiques et civiques. En effet, évitant des questions cruciales de l'Histoire et des actualités brûlantes, la commémoration officielle du bicentenaire fait non seulement abstraction des idées révolutionnaires, mais elle les transforme en vestiges du passé. Cette stratégie palliative démontre ainsi une promesse fragile en affaiblissant la volonté de résistance de la société française.

---

républicaine ou l'attitude à adopter à l'égard des immigrants ou de l'immigration ; enfin, les liens à établir entre le passé et l'avenir dans le discours commémoratif. »

Cité par Steven L. Kaplan, *Adieu 89*, *op. cit*, p. 306.

[509] Concernant les critiques marxistes sur les droits de l'homme et du citoyen, voir supra Partie II, chapitre 3. pp. 253-255. Pour appréhender les analyses contemporaines approfondies sur les critiques des droits de l'homme, nous nous référons à Jacques Rancière [Aux *bords de la politique*, Paris, Gallimard, 2004 et *la Haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005] , à Bertrand Binoche [*Critiques des droits de l'homme*, Paris, PUF, 1989] et à Stéphane Rials [*la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, Paris, Hachette, 1989] .

Trois styles artistiques rapprochant le passé du présent – Représentations sur la Révolution française dans le cadre du bicentenaire

Grâce à ses fonctions communicative, pédagogique et civique, l'art du spectacle joue un rôle primordial dans la commémoration du bicentenaire. Depuis l'année 1988, les images de la Révolution française sont représentées de manière variable dans les rites de célébration, les œuvres cinématographiques et les représentations théâtrales. Retraçant ce mythe historique, certains artistes révèlent ses caractères mémorables et établissent un lien explicite entre passé et présent, tandis que les autres s'appuient sur ses valeurs heuristiques et ouvrent une voie prometteuse vers le nouveau millénaire. En fonction de leur caractéristique et de leur enjeu, on divise ces diverses interprétations du patrimoine en trois catégories suivantes :

- production spectaculaire, célébrant la devise de la Révolution française,
- adaptation historique, s'interrogeant sur l'héritage du patrimoine républicain,
- représentation s'inspirant des idées révolutionnaires pour examiner leur concrétisation démocratique dans la société contemporaine.

Á la différence des commémorations précédentes[510], le bicentenaire de la Révolution française met l'accent sur la « transformation d'un nationalisme agressif en un nationalisme amoureux [511] ». Afin de souligner à la fois la solennité nationale et la festivité populaire dans les célébrations, la Mission subventionne particulièrement certaines créations onéreuses susceptibles d'accueillir un grand public. Tels sont les cas

[510] Sur les enjeux nationaux du Centenaire de la Révolution française et de son Cent-cinquantenaire, voir Pascal Ory, *Une Nation pour mémoire – 1889, 1939,* 1989, trois jubilés révolutionnaires. *op.cit.*

[511] Á travers les œuvres collectives, *Lieux de mémoire*, Pierre Nora tente de confirmer la nouvelle notion du patrimoine national basée « non pas [sur] un passé habité d'une force motrice, [sur] un sujet porteur, passible d'un récit téléologique, mais [sur] un passé fantomatique et d'autant plus obsessionnel, un passé transfiguré par l'activité mémorielle, à la fois résiduel et agissant, qu'il revenait aux historiens des *Lieux* de reconquérir, pour le ramener de la poésie de sa vérité mythique à la prose de sa vérité historique. » Selon lui, il faut quêter « pas davantage un patrimoine qui n'englobait que les vestiges matériels ou immatériels du passé ; mais une patrimonialisation de l'histoire elle-même, sensible dans la revitalisation du sentiment national, ou, […] dans la transformation d'un nationalisme agressif en un nationalisme amoureux. »

P. Nora, « La Loi et la mémoire » in *Le Débat*, n°78, janv.-fév. 1994, p.190.

de *1789… Et nous* de Maurice Béjart[512], de *la Nuit avant le Jour* mise en scène par Robert Wilson[513] et, notamment, la parade organisée par Jean-Paul Goude, approuvant les acquis constructifs de la Révolution et sa portée significative.

Sur le modèle de la Fête de la Fédération de 1790, la Mission se prépare à rendre hommage à *la Marseillaise* dans un spectacle cérémoniel prévu le 14 juillet pour renforcer la solidarité nationale et révéler les messages universels de la Révolution. Au lieu d'imposer une propagande didactique, Goude rapproche la Révolution de l'« avènement de la sonorité mondiale [514]» en créant un « opéra-ballet » cacophonique et multiculturel. Il modernise les images stéréotypées des diverses tribus planétaires pour présenter la fraternité humaine et la prospérité florissante de l'union mondiale[515]. Bien

[512] Spectacle chorégraphique créé au Grand Palais du 2 mai 1989. Maurice Béjart présente *1789… Et nous* en écrivant : « 1789, que cette date soit donc un ballet lucide sur les devoirs de notre génération et non satisfait d'un passé ronronnant ; lucide mais aussi optimiste sur la force de l'être humain, source de clarté, de joie et de dynamisme. Un ballet qui, loin de se complaire dans les anniversaires ou les monuments, chante le futur de l'homme au-delà des racismes, des impérialismes et des mercantilismes. »

[En ligne] http://www.bejart.ch/1789-et-nous/oeuvres/377/ [page consulté le 2 octobre 2014] .

[513] Un court spectacle, créé à l'occasion de l'inauguration de l'Opéra de la Bastille, englobe le défilé des vedettes de l'art lyrique, y compris Alfredo Kraus, Shirley Verrett, Barbara Hendricks, Plácido Domingo, etc.

[514] Dans plusieurs entretiens, Goude souligne les idées de son inspiration : « La Révolution c'est l'avènement d'une sonorité mondiale » et c'est le « métissage des genres. »

J.-P. Goude, *Elle*, 10 juillet 1989 et *L'Express*, 23 juin 1989. Cité par P. Garcia, *le Bicentenaire de la Révolution française – Pratiques sociales d'une commémoration*, *op. cit*, p.55.

[515] P. Garcia décrit ainsi le cosmopolitisme de la parade de Goude en écrivant : « Anglais et Pakistanais défilent sous un jet continuel de pluie sur une musique où se mêlent le funk et les mélodies orientales. L'un des chars représentant la Russie montre une danseuse évoluant sur des patins en compagnie d'un ours, animal qui a souvent incarné le danger soviétique. Le bruit d'une gigantesque locomotive à vapeur dont le conducteur ressemble au Gabin de *la Bête humaine* de Jean Renoir provient des percussions des « Tambours du Bronx » groupe formé de fils et petits-fils de cheminots de Nevers. Des Bigoudènes portent des coiffes lumineuses. L'Afrique est fortement présente tant par l'évocation des tirailleurs sénégalais que par la pyramide de tambours dirigée par Doudou N'Diaye Rose. La Chine devait être représentée par un immense tambour escorté par un concert de sonnettes tandis que des gardes-rouges, façon révolutionnaire, avanceraient au rythme du break-dance. »

Patrick Garcia, *ibid.*, p. 55.

que son imagination excentrique oriente cette exhibition vers un carnaval chimérique, le graphiste inventif ne néglige pas le poids de la réalité politique en ouvrant le défilé par un cortège silencieux d'étudiants chinois. Évoquant la lutte démocratique récente, le grand spectacle révèle la validité des idées révolutionnaires et leur extension inépuisable. En effet, grâce à une interprétation figurative et sommaire, la parade de Goude remporte un succès unanime dans la société française, marquant ainsi le paroxysme du bicentenaire. Sortant du cadre national et idéologique de la Révolution, elle met non seulement en valeur son humanisme universel, mais confirme également une redéfinition de la citoyenneté basée sur les droits de l'homme.

Au lieu d'exalter les valeurs œcuméniques de la Révolution française, les milieux théâtraux examinent ses legs esthétiques et philosophiques à travers une interprétation rétrospective. Au cours du bicentenaire, les adaptations historiques pullulent sur les scènes françaises en se différenciant en fonction des trois ordres suivants :

- exploration de la dramaturgie de la fin du XVIII^{e} siècle,
- mise en scène du répertoire inspiré de la Révolution française,
- création contemporaine retraçant les épisodes révolutionnaires.

Á l'occasion du bicentenaire, plusieurs institutions théâtrales fouillent dans les pièces de l'époque révolutionnaire pour redécouvrir le patrimoine inconnu du théâtre français. Outre un grand nombre de représentations du *Mariage de Figaro*[516], le CDN du Nord-Pas-de-Calais, dirigé par Jean-Louis Martin-Barbaz, réserve toute la saison 1988-1989 pour montrer les pièces marquant individuellement les diverses étapes de l'évolution du théâtre révolutionnaire[517]. Ces représentations ne tentent pas simplement de souligner les

---

Voir « La Marseillaise » in *89 - Livre du Bicentenaire, op, cit*. pp. 115-137, et le film, *Opéra Goude : l'Aventure de* la Marseillaise, réalisé par Gérard Stérin, Paris, Téléma-Arcanal, 1989.

[516] Cette pièce de Beaumarchais, considérée comme l'un des signes avant-coureurs de la Révolution française, est reprise plusieurs fois durant les années 1988 - 1989 : la mise en scène d'Antoine Vitez à la Comédie-Française, celle de Marcel Maréchal à la Criée à Marseille, celle de Marcelle Tassencourt au festival de Versailles, celle de Jean Danet aux Tréteaux de France et celle de la Compagnie Yvan Morane à Souillac.

[517] Le « cycle de la Révolution » du CDN du Nord-Pas-de-Calais englobe six pièces reflétant les circonstances turbulentes entre les années 1789 et 1796 : *Charles IX* de Chénier, *les Victimes cloîtrés* de Monvel, *l'Ami des lois* de Laya, *le Jugement Dernier des rois* de Maréchal, *l'Intérieur des comités révolutionnaires* de Charles-Pierre Decancel et *Madame Angot* de Maillot. En outre, Martin-Barbaz y rajoute deux adaptations de la Révolution française pour compléter cette fresque historique : *Un homme*

images dramatiques de la Révolution française, mais plutôt de sonder les rapports entre le bouleversement politico-idéologique et la rénovation artistique déterminant les naissances du drame romantique et du vaudeville.

Pour faire ressortir la théâtralité de la Révolution française, certains metteurs scènes revisitent les pièces classiques sur ce tournant historique. Á part les œuvres dramatiques allemandes célèbres[518], le cycle révolutionnaire de Romain Rolland, mis de côté depuis presque la moitié du siècle sur les scènes françaises, est partiellement représenté dans le cadre du bicentenaire[519]. Par ailleurs, un grand nombre des créations théâtrales reposent sur des personnalités révolutionnaires en proposant des interprétations distinctes de la version académique de la Révolution française. Louis XVI et Marie-Antoinette sont représentés comme les victimes du bouleversement sociopolitique[520]. Le Marquis de Sade

---

du peuple sous la Révolution : Jean-Baptiste Drouet, écrit par R. Vailland et R. Manevy en 1936 sous la commande du journal de la CGT pour refléter l'orientation politique du Front Populaire, et *Il était une fois les hommes et la liberté*, une création collective représentant le point de vue des paysans révolutionnaires du Nord.

Excepté cette série de pièces révolutionnaires, la Compagnie Davielle de Paris représente également *Nicodème dans la lune ou la Révolution pacifique* de Cousin Jacques au Festival de Montpellier du 5 juin au 4 juillet 1989.

Voir Bruno Villien, « Jean-Louis Martin-Barbaz, le pouvoir de l'imagination » in *Acteurs/Auteurs*, n°71, juillet 1989, pp.56-58.

[518] Hormis la mise en scène de Klaus Michael Grüber, dont nous allons approfondir l'analyse, *La Mort de Danton* est reprise plusieurs fois au cours du bicentenaire par la Compagnie d'Eleusis dans les Vosges et par Jean-Vincent Brisa à Grenoble. De surcroît, Gérard Gélas montre également *Marat/Sade* de Peter Weiss au début de l'année à l'Opéra-Théâtre d'Avignon. Concernant cette mise en scène, voir la présentation faite par Bruno Villien, « Théâtre du Chêne Noir Avignon – *Marat/Sade* de Peter Weiss » in *Acteurs/Auteurs, op. cit*., p. 61.

[519] *Les Loups*, mis en scène par Bernard Gauthier au Théâtre Populaire du Midi à Nîmes, *1789, l'an I de la liberté*, créé par une compagnie lyonnaise à partir du *14 Juillet* et *Robespierre*, adapté par Christophe Merlant et Alain Mollot au Théâtre Romain Rolland de Villejuif.

[520] Durant le bicentenaire, les spectacles tentent de raconter l'intimité du roi de France ou ses réactions face à l'évolution des circonstances révolutionnaires : *la Première Tête* d'Antoine Rault à la Comédie de Paris en janvier [mise en scène de Gérard Maro] , qui représente sa vie quotidienne à la veille de la prise de la Bastille, *Louis* de Jean-Louis Benoît à la Comédie de Caen en avril-mai, qui montre un homme hésitant entre sa fonction et son être, *le Captif* de Philippe Vialéles au Nouveau Théâtre de Besançon entre octobre et novembre [réalisé par Denis Llorca] , qui se focalise sur les derniers jours du monarque et *le procès de Louis XVI* de Jean-Louis Brisa au Palais de justice de Grenoble, qui reconstitue le débat au tribunal avant la condamnation à mort. Pour célébrer les images de Marie-Antoinette, Serge Hureau

est comparé à un pionnier révolutionnaire dans plusieurs spectacles grâce à ses idées anticonformistes [521] . Retraçant les fluctuations politico-idéologiques de l'époque révolutionnaire, certains artistes s'intéressent aux hommes d'État, réputés pour leur éloquence empathique et pour leurs actes audacieux[522], tandis que les autres explorent des pensées radicales pour révéler l'histoire méconnue des extrémistes[523].

---

et Bernard Rafalli montrent à Besançon un spectacle musical basé sur la biographie de Stefan Zweig : *Un jeu de reine*.

[521] Outre *Marat/Sade*, quatre créations théâtrales essaient de démystifier les images du philosophe révolutionnaire pendant l'année 1989 :

- *De Sade, Juliette* de Jean-Michel Guillery, mis en scène par Michèle Venard au Théâtre de l'Atalante à Paris en mars, repose sur sa quête de la liberté absolue à travers une conversation imaginaire entre l'écrivain libertin et son personnage romanesque.
- *Français, encore un effort* de Charles Tordjman, crée en mai au Théâtre populaire de Lorraine à Thionville, souligne ses idées humanistes en promouvant l'abolition de la peine de mort.
- *Sade, marquis sans-culotte* de Georges Lauris, joué par le théâtre du Quotidien de Montpellier en mai, repose sur ses diverses phases de détention pour retracer l'évolution des circonstances avant et après la Révolution française.
- *Sade, concret d'enfer* d'Enzo Cormann et de Philippe Adrien, montré au théâtre de la Tempête, représente ses expériences révolutionnaires en l'interprétant comme un martyr de l'obscurantisme bourgeois.

[522] Deux représentations révèlent l'ambigüité de Mirabeau face à l'opposition entre le pouvoir populaire et l'autorité monarchique : *Mirabeau et le Délassement comique*, créé par Michel de Maulne à partir de la pièce de Jean-Paul Bernard, représente un homme public féru d'art dramatique et *Saint Mirabeau, héros et traître*, composé par Andonis Vouyoucas au théâtre Gyptis à Marseille en mai, montre son évocation de la vie politique à la veille de son décès. Les pensées révolutionnaires de Saint-Just sont décrites dans deux spectacles : *Saint-Just l'archange*, une adaptation de ses discours, faite par Louise Doutreligne et mise en scène par Jean-Luc Palies à Limoges, et *Saint-Just ou les orages de la liberté*, une exposition-spectacle réalisée par Patrick Wessel. Les images contestables de Robespierre sont évoquées dans plusieurs créations théâtrales. Dans sa ville natale, Arras, une série de représentations essaient de réhabiliter la mémoire de l'Incorruptible ; par exemple, *le Chant du Retour* de Vera Feyder, réalisé par Jean-Claude Penchenat et le théâtre du Campagnole, et *les Quatre Robespierre ou les Robespierrots*, mélangé de ses discours, de danses et de chants de l'époque. Par surcroît, la Compagnie Jean Guichard montre *Robespierre ou le jour de la liberté* à Angers, André Bénédetto crée *Thermidor-terminus* au Théâtre des Carmes dans le Festival d'Avignon-off et Armand Gatti réalise un projet de commémoration que nous allons présenter plus tard.

[523] Didier Carette s'appuie sur l'œuvre-fleuve de Jean-Pierre Faye, en créant un spectacle burlesque au théâtre Daniel-Sorano à Toulouse. Á travers le jeu du bateleur, *les Grandes Journées du Père Duchesne* retracent non seulement l'aventure des Enragés, mais aussi les mouvements anarchistes de 1870, de

En effet, l'antagonisme entre Danton et Robespierre demeure toujours un sujet principal traité par la plupart des adaptations dramatiques de la Révolution française. Á la fin de l'année 1988, Robert Hossein s'appuie sur la dissidence des fractions parlementaires en montrant *la Liberté ou La Mort*[524]. Son dessein consiste non seulement à accentuer l'incertitude du destin humain au fur et à mesure de luttes politiques féroces, mais aussi à reproduire l'accouchement difficile de la République[525]. Afin de représenter l'impétuosité irrésistible de la Révolution, le metteur en scène assimile le public au peuple assistant aux délibérations décisives à la suite de l'institution de la République : le jugement du roi, l'élaboration de la Déclaration des droits de l'homme de 1793, le procès de Danton et celui de Robespierre. Dès l'entrée, les spectateurs choisissent un badge en fonction des factions politiques de la Convention nationale en se divisant en deux groupes de partisans opposés : girondins ou montagnards. Au cours du débat parlementaire, les acteurs s'adressent au public de façon expressive et empathique pour susciter son acclamation ou ses sifflets[526]. Au lieu d'approfondir les contradictions produites accompagnant l'affrontement politico-idéologique, ce spectacle essaie d'atteindre l'osmose entre salle et scène à travers le lyrisme du drame classique. Bien que ces images dramatisées de la révolution jacobine frappent le public en soulevant son enthousiasme,

---

1930 et de 1940. En outre, Giovanni Pampiglione et Pierre Santini mettent en scène *Gracchus Babeuf ou la Conspiration des Égaux* d'Henri Bassis pour commémorer ce précurseur du communiste.

[524] Depuis sa création de décembre 1988 au Palais des Congrès à Paris, *la Liberté ou la Mort*, adapté de *Danton et Robespierre* écrite par Alain Decaux, Stellio Lorenzi et Georges Soria, remporte un grand succès grâce à sa distribution artistique : Bernard Fresson joue Danton, Jean Négroni, Robespierre, Daniel Mesguich, Desmoulins, Michel Creton, Fabre d'Eglantine…, etc.

[525] Selon Hossein, « Les conventionnels ont modelé l'histoire. Ils ont bâti la République. Ils nous ont légué la Déclaration des droits de l'homme et l'école gratuite et obligatoire. Je souhaite, sans oublier les tragiques épisodes de la Révolution, rendre hommage à l'énergie et à la témérité des conventionnels. Rendre hommage à leur courage, à leur lyrisme, à leur obsession d'un idéal du bonheur… La Convention, à mes yeux, c'est un bateau ivre, parfois démâté, que des hommes de bonne foi – obstinés et braves – veulent mener à bon port contre toutes les tempêtes. »

Robert Hossein et Alain Decaux, « *la Liberté ou la Mort – Danton et Robespierre*, suite » in *Acteurs/Auteurs*, n° 64-65-66, quatrième trimestre 1988, p. 46.

[526] S'intéressant à l'opinion publique sur l'histoire litigieuse, Robert Hossein revisite encore une fois la Révolution française en 1993 à travers le jeu interactif entre scène et salle. Dans *Je m'appelais Marie-Antoinette* d'Alain Decaux et d'André Castelot, créé au Palais des Congrès à Paris, le public peut voter avant la fin du spectacle pour décider la destinée de la Reine entre l'acquittement, l'exil, la prison ou la mort.

elles soulignent simplement son dérapage et ses souillures, contribuant ainsi au développement de la tendance contre-révolutionnaire.

La participation publique devient parfois l'enjeu de certaines mises en scène de la Révolution française dans le cadre du bicentenaire. Reflétant l'opinion publique, ces représentations essaient de mettre en valeur à la fois l'accès du peuple à la souveraineté depuis la fin du XVIII[e] siècle et le sens de la démocratie contemporaine. Cependant leur qualité paraît complètement différente en fonction de leur dessein et de leur procédé. L'une tente de produire des effets politiques grâce à l'effacement de la frontière entre passé et présent**,** et l'autre cherche uniquement à satisfaire la curiosité superficielle des spectateurs à travers l'exploitation de lieux communs historiques. Dans *Eh messieurs, c'est à cette émeute que la nation doit sa liberté*, créé au Théâtre Dejazet, Bernard Langlois montre non seulement une conversation entre des philosophes des Lumières[527] et des politiciens révolutionnaires, mais y fait également intervenir des journalistes contemporains et des spectateurs. Oscillant entre la fiction et le réel, l'Histoire et l'actualité, ce « débat-spectacle » témoigne des caractéristiques civiques et politiques de l'art théâtral. En revanche, *Au nom du peuple français*, l'émission présentée par Yves Mourousi à TF1, simule de manière caricaturale et anachronique le procès du roi et sollicite en plus les téléspectateurs pour voter par téléphone ou par Minitel et rendre un verdict du sort de Louis XVI[528]. Ce cabotinage démagogique déforme non seulement la portée du mouvement révolutionnaire, mais problématise également la compréhension générale de la démocratie dans la société française des années quatre-vingts. En effet, la

[527] John Locke, Emmanuel Kant et Jean-Jacques Rousseau.

[528] Au départ, Y. Mourousi tente de produire une série télévisée des procès des personnalités révolutionnaires [Louis XVI, Danton, Robespierre, etc.] . La première diffusion du 12 décembre 1988 se focalise sur le procès du roi, moitié basée sur le texte historique et moitié improvisée par les participants. Sans respecter l'authenticité historique, ce télé-spectacle mêle des comédiens en costume du XVIII[e] siècle et des vrais avocats professionnels habillés à la mode du XX[e] siècle, en étant émaillé de répliques grotesques et anachroniques. Malgré cela, il remporte une audience de 19% des téléspectateurs en faisant ressortir les caractères litigieux de la Révolution française. Presque deux tiers des téléspectateurs votent contre l'exécution du roi [55% pour son acquittement et 17,5 % pour la condamnation à l'exil]. Cependant les nombreuses critiques véhémentes forcent TF1 à annuler les programmes suivants. Selon Jean-Noël Jeanneney, ce procès-spectacle est « une entreprise de décervelage, […], une espèce de résumé absurde de toute les tentations de l'anachronisme ».

Voir S.-L. Kaplan in *Adieu 89*, *op. cit*, pp.100-102.

souveraineté populaire ne signifie pas la formation du jugement public à travers le plébiscite, mais plutôt l'échange libre d'opinions basées sur des arguments concrets.

Dans le bicentenaire, une grande partie des représentations théâtrales revisitent les épisodes révolutionnaires pour souligner l'esprit humaniste de la Révolution. Á travers une vue panoramique, Denis Guénoun déploie dans *la Levée*, l'évolution philosophique et esthétique de la fin du XVIII[e] siècle[529], tandis que Kateb Yacine entrelace dans *Le Bourgeois sans-culotte ou le spectre du parc Monceau*, les mouvements d'émancipation développés depuis la Révolution française[530]. En outre, les nombreuses adaptations se focalisent sur l'égalité civile en révélant les problèmes essentiels négligés par la plupart des historiens : l'abolition de l'esclavagisme[531] et les droits des femmes[532]. Au lieu de

[529] Parcourant la période allant de l'institution de la Première République française à l'ascension de Napoléon Bonaparte, *la Levée*, écrite et réalisée par D. Guénon au CDN de Reims du 17 mai au 30 juillet 1989, tente de s'interroger sur les influences de la Révolution française sur le développement du *Sturm und Drang* à la fin du XVIII[e] siècle.

Voir D. Guénoun, *la Levée*, Reims, Les Cahiers du Grand Nuage, 1989.

[530] Après sa création au Festival d'Avignon en 1988, *Le Bourgeois sans-culotte ou le spectre du parc Monceau*, écrit par le dramaturge algérien entre 1972 et 1988, est mis en scène par Thomas Genari au Centre culturel du Noroit dans le cadre du bicentenaire. Cette pièce montre d'une part l'égalité civile promue par Robespierre et d'autre part les luttes des peuples colonisés dans la période révolutionnaire et de nos jours pour interroger la concrétisation de l'idéal républicain durant deux siècles.

Voir Kateb Yacine, *Boucherie de l'espérance*, Paris, Seuil, 1999. pp. 453-567.

[531] Hormis *Brûle, rivière brûle* de Jean-Pol Fargeau, mis en scène par Robert Gironès au Festival d'Avignon, les théâtres francophones montrent plusieurs productions inspirées des révoltes des esclaves à la fin du XVIII[e] siècle, particulièrement, celle menée par Toussaint Louverture : *Toussaint Louverture ou la Révolution d'un esclave devenu général* de Jean-Louis Sagot-Duvauroux, créé à Dakar au 29 mai 1989, *le Précurseur*, écrit et mis en scène par Jacqueline Leloup au Théâtre National Congolais à Brazzaville en mai 1989 et *Étuves*, adapté de *l'Esclavage des nègres* d'Olympe de Gouges par le théâtre Vollard à l'Ile de la Réunion, etc.

Voir Arlette Chemain-Degrange, « Bicentenaire de la Révolution et Affranchissement – Recherches francophones en théâtralité » in *Révolution française, peuple et littératures – images du peuple révolutionnaire/ théâtralité sans frontière*, Actes du XXIIe congrès de la Société française de littérature générale et comparée, recueillis par André Peyronix, Lille Klincksieck, 1991, pp.343-355.

[532] Plusieurs spectacles s'inspirent de la résistance d'héroïnes révolutionnaires : *Olympe et ses sœurs* de Michèle Blèse, mise en scène par Jocelyne Carmichael à Montpellier, *Germinal an III* de Claire Etcherelli, réalisé par France Darry aux Tréteaux de la France, *Théroigne et l'amazone de la Révolution*, créée par Marianik Révillon entre avril et mai à Paris, etc.

dramatiser le conflit irréductible entre les politiciens, Catherine Dasté s'appuie sur les apports significatifs du mouvement révolutionnaire en montrant ses caractères patriotiques et festifs. Au théâtre d'Ivry, elle offre un cycle de créations entre janvier et avril 1989 pour célébrer le fondement de la démocratie républicaine [533] . Cette interprétation accessible de la Révolution permet en effet aux spectateurs de reconnaître leur héritage commun et de ressentir la vigueur de l'élan populaire.

Afin de révéler la transcendance de l'idéal révolutionnaire, certains metteurs en scène audacieux choisissent de pénétrer dans les problèmes actuels plutôt que de retracer les faits historiques. Dès 1988, Armand Gatti travaille avec des amateurs dans une série de projets théâtraux sur des idées progressistes pour mettre en valeur leur contemporanéité. Après avoir dirigé un stage de réinsertion à Toulouse, il crée avec les jeunes banlieusards *Nous, Révolution aux bras nus*[534]. En avril 1989, il convie douze détenus à revisiter la Révolution française dans *Les combats du jour et de la nuit à la Maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*[535], dont la forme ressemble à celle de *Marat/Sade*. Dans ce spectacle, les jeunes délinquants représentent leur version de la Révolution à un « Monsieur Bicentenaire » pour obtenir une subvention. La scène s'ouvre par leur

[533] *Les Moments heureux d'une Révolution* de Michel Puig, *les Guetteurs de sons* et *Conversations* de Georges Aperghis, *les Doléances* de Jean-Pierre Rossfelder, *la Folie démocrate* de Bernard Raffalli et *la Caverne* de Michel Puig.

[534] *Nous, Révolution aux bras nus*, spectacle monté dans le cadre du quatrième stage de réinsertion - Collectif de recherche sur l'animation, la formation et l'insertion [CRAFI] - mené du 9 mai au 21 octobre 1988 à Toulouse. Représentations les 4 et 5 juillet. Texte et mise en scène : Armand Gatti. Assistant à la mise en scène : Alexandre Gaudart. Décors : Didier Coulon. Costumes : Véronique de Bellefroi.

[535] *Les combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, [Premier titre : *La Bastille répond occupé]* . Création réalisée dans le cadre d'un stage de réinsertion organisé par le ministère de la Justice à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis. Représentations du 25 au 28 avril 1989 au bâtiment D2 de la maison d'arrêt. Texte et mise en scène : Armand Gatti. Assistant à la mise en scène : Alexandre Gaudart. Scénographie et costumes : Stéphane Gatti. Interprètes : détenus de la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis. Production : La Parole errante avec le soutien des ministères de la Justice et de la Culture, de la Mission du Fonds social européen, etc.

Un documentaire vidéo, du même titre, relate cette expérience menée à la maison d'arrêt. Il a été réalisé par Stéphane Gatti. Concernant l'élaboration de ce spectacle, voir aussi Catherine Brun, « Gatti dedans/dehors : de l'avant-garde aux contre-cultures » in *Contre-cultures !*, sous la direction de Christophe Bourseiller et d'Olivier Penot-Lacassagne, Paris, CNRS, 2013, pp.87-96.

présentation individuelle et se développe suivant un entrecroisement de personnages susceptibles d'incarner un symbole révolutionnaire [536]. Au lieu de s'appuyer sur l'historicité de l'adaptation, le metteur en scène souligne délibérément la présence de chaque « loulou » et son propre point de vue sur le mouvement révolutionnaire en fusionnant subtilement le passé et le présent [537]. « Pour Gatti, il s'agit, après avoir interrogé le sens d'une telle commémoration dans cet ici de Fleury et ce maintenant de 1989, de faire advenir la Révolution, et avec elle ressusciter le théâtre, libéré de ses fatalités de cimetière et de ses rituels d'exécution. [538]» En effet, face à la commémoration du bicentenaire, Gatti insiste sur la lutte populaire au fond de la société française pour approfondir la définition tangible des valeurs républicaines. Son projet dans « Inventer 89 »[539], *Le métro Robespierre répète la Révolution*, se prépare à rassembler un groupe d'exclus de la société dans la station du métro Robespierre pour réinventer les droits de l'homme[540]. Á l'encontre de la célébration des acquis de la Révolution, ses spectacles

[536] Excepté les politiciens révolutionnaires [Danton, Robespierre, Saint-Just] , ils interprètent également les précurseurs de différentes cultures, qui ont fait évoluer le monde artistique ; par exemple, Mozart, Sade, Goya et Goethe.

[537] Le temps joue un rôle important dans ce spectacle en nouant le destin fluctuant des personnages historiques avec l'incarcération des interprètes. Selon Gatti, « ce sont eux [les détenus] qui l'ont tout de suite mis en valeur, en disant qu'il y avait une fraternité entre la Révolution et eu ÷ le même ennemi, le temps. Ce qui tue, c'est le temps. Les mots ne se font pas ici avec le couperet de la guillotine qui tombe, ils se font avec les sabliers qu'on inverse. »

Cité par Jean-Pierre Han, « Maison d'arrêt de Fleury-Mérogis : *Combat du jour et de la nuit* » in *Acteurs/Auteurs, op. cit*, p.59.

[538] Catherine Brun, « Gatti dedans/dehors : de l'avant-garde aux contre-cultures » in *Contre-cultures !, op.cit.,* p. 90.

[539] Un concours organisé par Jean-Paul Jungmann et Hubert Tonka invite les artistes et les architectes internationaux pour élaborer leur propre projet commémoratif.

Cf. J.-P. Jungmann et H. Tonka, « Inventer Quatre-vingt-neuf » in *Vaisseau de pierre 3*, Champ Vallon/ Association de la Grande Halle de la Villette, 1988.

[540] Ce projet, prévu en octobre 1989 à la station de métro Robespierre à Montreuil-sous-Bois, n'est pas réalisé. Concernant son contenu, voir n°85, « le Métro Robespierre répète la Révolution » d'Armand Gatti avec Francis Gendron [CAC de Montreuil] et Jean-Jacques Hocquard [La Parole Errante] , *ibid*., non paginé.

démontrent la situation sociale de la classe opprimée, actualisant ainsi l'esprit révolutionnaire[541].

Pour commémorer le fondement démocratique, le Théâtre du Soleil met simultanément en exergue la prouesse des députés constituants et la conviction philanthropique des masses populaires. Son téléfilm, *la Nuit miraculeuse*[542], commandé par l'Assemblée nationale dans les célébrations officielles du bicentenaire, retrace l'enfantement des droits de l'homme à travers une interprétation distanciée mais indulgente, distincte de l'angle critique adopté dans *1789*[543]. Á partir de la conception des miracles de Noël, Mnouchkine magnifie non seulement l'aurore de l'ère moderne, mais fait également se confronter l'actualité à l'Histoire. Dans cette fable fantastique, elle ressuscite les pionniers révolutionnaires sous la forme du mannequin en évoquant les

---

[541] Selon Gatti, « Il n'y a pas une, mais cinq révolutions. C'est notre fil directeur. En 1789, au lieu d'avoir une jacquerie, conformément au schéma de lutte de classes en vigueur sous l'Ancien Régime, il y a une véritable révolution paysanne. Les paysans obtiennent un chamboulement complet de leur condition. Mais ceux qui deviennent propriétaires deviennent aussi souvent des chouans, des contre-révolutionnaires. Il y a ensuite la révolution bourgeoise, celle des Girondins, tout ce monde de médecins, d'avocats, de journalistes que furent les Conventionnels. Ceux-là veulent avant tout la liberté politique. Mais quand ils chassent les nobles, c'est souvent pour prendre leur place. Cette révolution aussi sécrète la contre-révolution. Il n'y a qu'à regarder le Directoire et l'Empire. Là-dessus se greffe une troisième révolution, celle des « bras nus », des « Sans -culottes », celle qui est le moteur de toutes les autres et qui les relance sans cesse, celle qui est souvent massacrée, bien qu'aujourd'hui on ne parle guère de tous les Jacobins et Sans-culottes tués. La quatrième, c'est celle des esclaves noirs. Celle-ci à long terme fut irréversible. Et puis, ce que nous défendons, c'est qu'il y en a une cinquième qui est à venir et qui est contenue en germe dans les quatre autres. Elle existe, elle a ses hauts et ses bas, et elle a émergé lors de la Commune, en 1917. Nous affirmons très haut : nous sommes toujours dans cette révolution. Elle n'est pas faite et il faut la faire. »

In *Révolution*, n°474, 31 mars 1989, p.43

[542] Film mis en scène par Ariane Mnouchkine, scénario d'Ariane Mnouchkine et Hélène Cixous, dialogues d'Hélène Cixous, musique de Jean-Jacques Lemêtre, images de Bernard Zitzermann, décors de Guy-Claude François, poupées d'Erhard Stiefel, costumes de Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet. Commande de l'Assemblée Nationale pour le bicentenaire de la Déclaration des droits de l'Homme.

Malheureusement, *la Nuit miraculeuse*, projetée sur FR3 en fin de cycle commémoratif [le 21 décembre 1989] sans grande publicité, obtient uniquement 3 % d'audience.

[543] Cf. supra partie II, chapitre III. 1.1., pp.250-266.

luttes humanistes développées depuis deux siècles[544]. Son dessein consiste en effet à réconforter ses concitoyens, accablés par la crise économique et par la dépression générale, et à faire valoir la « portée universelle, synchronique et diachronique de la Déclaration des droits [545]». En dépit d'un style allégorique et naïf, ce film permet aux spectateurs à la fois de reconnaître le mythe historique et de prendre conscience du destin collectif de tous les humains. Vers la fin du film, la foule, composée de diverses ethnies issues de différentes époques, converge vers l'hémicycle de l'Assemblée nationale pour assister à la naissance de la Déclaration du 26 août 1789[546]. Cette décontextualisation de l'idéal révolutionnaire prolonge le sens du citoyen républicain, mettant ainsi en valeur son universalité et son intemporalité. Certes, suivant les développements démocratiques internationaux durant le XX^{e} siècle, l'humanité s'oriente de plus en plus vers une communauté cosmopolite. Néanmoins, cette idée d'unité internationale, qui paraît utopique et fragile, ne pourrait qu'être réalisée dans un conte.

---

[544] Le synopsis du film présenté par le Théâtre du Soleil : « *la Nuit miraculeuse* est l'histoire d'une orageuse nuit de Noël à l'Assemblée nationale. Nicolas et Edmond, tous deux sculpteurs, et leur équipe démontent leur exposition de centaines de poupées grandeur nature célébrant la mémoire des mille-deux-cents députés de l'Assemblée constituante, réunis il y a deux siècles. Par la grâce d'un enfant, les poupées-députés se réveillent et jettent une nouvelle fois leurs forces dans le formidable débat qui a donné au monde la Déclaration des droits de l'Homme. D'autres vont venir : tous ceux pour qui les « droits de l'homme » sont une promesse et ceux qui se sont battus pour qu'ils demeurent lettre vivante. Dans l'hémicycle de l'Assemblée, on assiste au spectacle inouï de cette multitude de races et de peuples, de gloires et d'humilités, de triomphes et de défaites, de forts et de faibles. Heure fantastique et multiple. Nous sommes au même moment en 1789 et 1989. »

[En ligne] http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/notre-librairie/la-nuit-miraculeuse/ [page consulté le 9 octobre 2014] .

[545] P. Garcia, *le Bicentenaire de la Révolution française - Pratiques sociales d'une commémoration*, *op. cit.* p.135.

[546] Cette image du multiculturalisme irrite peut-être l'autorité gouvernementale, qui a durci la législation sur l'immigration à la fin des années quatre-vingts. La projection inaugurale de *la Nuit miraculeuse* est donc forcée à se déplacer de l'Assemblée nationale à la Cartoucherie, malgré le prétexte saugrenu avancé par le président de l'Assemblée, Laurent Fabius. Selon Mnouchkine :

« Je me souviens que cette *Nuit miraculeuse* m'a valu une querelle clownesque avec Laurent Fabius […] . C'est pourtant lui [qui] avait passé commande, mais il ne tolérait pas que le début du film se déroule dans les toilettes de l'Assemblée. « On n'entre pas à l'Assemblée nationale par les toilettes ! – avait-il dit – les députés ne le supporteront pas. » Comme si les députés étaient sous cloche ! Ils sont bizarres, ces politiques. »

A. Mnouchkine, *l'Art du présent : entretiens avec Fabienne Pascaud*, *op.cit.*, p.93.

Désorientation générale créée par la chute du mur de Berlin

L'année 1989 se termine par une série de coups de théâtre faisant basculer l'Histoire du XX^e^ siècle, particulièrement par la chute du mur de Berlin, pronostiquant à la fois la fin de la guerre froide et l'implosion de l'U.R.S.S. Les luttes démocratiques développées dans les pays de l'Est depuis des années aboutissent enfin à percer le rideau de fer en discréditant l'étatisme socialiste. Avec le slogan, « *Wir sind das Volk !* » [« Nous sommes le peuple ! »], les citoyens est-allemands se transforment en acteurs accélérant l'évolution historique. Cet élan populaire dénonce non seulement la morosité sociale causée par l'emprise gouvernementale, mais témoigne également de l'épuisement des transcendances nationales et idéologiques suivant la mondialisation économique. Le temps se coagule, semble-t-il, dans un moment émancipateur et euphorique que les Allemands attentent depuis vingt-huit ans. Cependant ce sursaut historique pulvérise bientôt les valeurs historico-politiques formées dès le début du siècle, entraînant ainsi une désorientation totale dans le monde occidental.

La chute du mur marque symboliquement la clôture de la bipolarisation géopolitique développée depuis l'après-guerre. Désormais, l'évolution des circonstances internationales ne repose plus sur une opposition irréconciliable entre deux grandes puissances, représentant différemment les valeurs politiques, économiques et idéologiques, mais sur une diplomatie à la fois concurrentielle et coopérative, basée sur les principes de l'économie de marché. La démocratie libérale accède enfin à la primauté en éliminant sans le moindre effort son adversaire communiste. Après un cycle séculaire, l'Histoire du XX^e^ siècle revient, semble-t-il, à son point de départ, où le développement économique favorise la démocratisation politique et l'évolution des structures sociales. En ce sens, l'année 1989 détermine-t-elle une inauguration de la nouvelle ère historique dont les ordres demeurent encore ambigus ou une « fin de l'histoire », comme le présume audacieusement Francis Fukuyama juste avant la journée mémorable du 9 novembre 1989 : « le point final de l'évolution idéologique et de l'humanité et de l'universalisation de la démocratie libérale occidentale comme forme finale du gouvernement humain[547] » ?

[547] F. Fukuyama, « la Fin de l'histoire ? » in *Commentaire* n° 47, automne 1989, p. 457-458.

Dès les années soixante-dix, l'idéal révolutionnaire incarné par le marxisme-léninisme s'effondre de plus en plus à la suite de la dénonciation du totalitarisme soviétique, du massacre du régime communiste cambodgien et de la répression sanglante de la place Tian-an-men. Bien que Mikhaïl Gorbatchev pratique la *perestroïka* et la *glasnost* pour réformer le système pétrifié et moribond de l'U.R.S.S., l'autorité soviétique ne cesse de s'affaiblir à cause du marasme économique et du soulèvement démocratique dans ses satellites. Après la chute du mur, la désagrégation du bloc communiste ne paraît plus à un horizon lointain et surviendra deux ans plus tard. Néanmoins, cette péripétie bouleverse toujours la conscience collective occidentale. La plupart des intellectuels commencent à observer l'évolution historique avec une vision pessimiste, même s'ils sont considérés comme apologistes du néolibéralisme. Á la fin de son article retentissant, Fukuyama déploie une perspective morne du futur proche en écrivant :

> La fin de l'histoire sera une période fort triste. La lutte pour la reconnaissance, la disposition à risquer sa vie pour une cause purement abstraite, le combat idéologique mondial qui faisait appel à l'audace, au courage, à l'imagination, tout cela sera remplacé par le calcul économique, la quête indéfinie de solutions techniques, les préoccupations relatives à l'environnement et la satisfaction des exigences de consommateurs sophistiqués. Dans l'ère post-historique, il n'y aura plus que l'entretien perpétuel du musée de l'histoire de l'humanité.[548]

S'inspirant des théories de Hegel et d'Alexandre Kojève, Fukuyama publie en juin 1989 dans la revue, *The National Interest*, « la Fin de l'histoire », qui entraînera un retentissement profond dans les milieux intellectuels du fait de la chute du mur. Trois ans après, il développe un essai à partir de cette idée en écrivant *La fin de l'Histoire et le dernier homme* [Paris, Flammarion, coll. Histoire, 1992] pour défendre la conquête triomphale de la démocratie libérale dont le modèle est le système socio-politique du Danemark. Cependant il proclame aujourd'hui que son assertion du début des années quatre-vingt-dix paraît arbitraire et hâtive, malgré sa conviction sur la démocratie libérale. Selon lui, l'effondrement du système communiste ne marque pas la fin de l'histoire et la démocratie libérale continue d'être menacée par la montée de l'état islamique, l'expansion du pouvoir chinois et le marasme économique. En juin 2014, il annonce dans *Wall Street Journal*, la publication de sa nouvelle thèse, *Political Order and Political Decay : from the Industrial Revolution to the Globalization of Democracy*, pour expliquer les facteurs susceptibles de causer la décadence de la démocratie libérale à notre époque.

Voir Arnaud Leparmentier, « La fin de « la fin de l'Histoire » » in *Le Monde*, 15 octobre 2014.

548 F. Fukuyama, « la Fin de l'histoire ? » in *Commentaire* n° 47, *op. cit.*, p. 469.

Selon une certaine intelligentsia, la crise du lendemain réside essentiellement en une disparition de l'alternative du capitalisme [549]. Le libéralisme politico-économique s'empare désormais de la scène internationale en annulant tous les effets critiques produits par son contrepoids socialiste. L'évolution historique ne repose plus sur un mouvement dialectique, mais sur une récurrence permanente de phénomènes identiques[550]. En ce sens, l'Histoire tourne, semble-t-il, à vide sans aucune promesse progressiste, comme le décrit Emmanuel Levinas :

> […] même si l'État soviétique était devenu le plus terrible de tous, il demeurait porteur d'une promesse de délivrance, d'un espoir. La disparition de cet horizon me paraît un événement profondément troublant. Car elle bouleverse notre vision du temps. […] L'Europe a bâti sa vision du temps et l'Histoire sur cette conviction et cette attente : le temps promettait quelque chose. Malgré son refus de la transcendance et de la religion, le régime soviétique était l'héritier de cette conception. Depuis la révolution de 1917, on avait le sentiment que quelque chose continuait à s'annoncer, à se préparer en dépit des obstacles et des erreurs. Avec l'effondrement du système soviétique, même si cet événement présente bien des aspects positifs, le trouble atteint donc des catégories très profondes de la conscience européenne. Notre rapport au temps se trouve mis en crise. Il me semble en effet qu'il nous est indispensable, à nous, Occidentaux, de nous situer dans la perspective

[549] Huit mois après la chute du mur, Heiner Müller explique la nécessité de créer une alternative politico-économique autonome à la République fédérale allemande : « La politique ne redeviendra importante que d'ici trois à cinq ans. Ce qui se passe sur le plan politique demeure passablement insignifiant tant que n'existe pas le début du commencement d'une alternative. […] Sans alternative, gauche et droite sont des catégories vides de sens. C'est comme deux marchands de saucisses ; chez l'un il y a un peu plus de ketchup, chez l'autre plus de moutarde. Le tout se ramène à deux manières différentes de refiler aux gens la même saucisse. »

H. Müller, « Penser est fondamentalement coupable » in *Fautes d'impression*, Paris, L'Arche, 1991, p.185.

Voir aussi son entretien avec S. Lotringer au lendemain de la chute du mur, « Heiner Müller dans l'ascenseur », *ibid*., pp.142-149.

[550] Selon Olivier Mongin, « Si la fin du « roman national » est le nœud de diverses polémiques à l'aube des années quatre-vingt-dix, c'est parce que le réel se détache de la fiction, d'un imaginaire historique et d'une capacité d'anticipation sans lesquels il n'y a pas d'histoire : il n'y a plus alors que du réel à l'état pur, un réel qui n'a plus aucune énergie ou force symbolique, un réel qui se suffit à lui-même et faire croire qu'il est détaché de toute histoire, un réel qui se confond avec la ronde pitoyable des simulacres orchestrée par les médias. »

O. Mongin, *Face au scepticisme. Les mutations du paysage intellectuel ou l'invention de l'intellectuel~~le~~ démocratique*, Paris, La Découverte, 1994, pp.15-16.

> d'un temps prometteur. Je ne sais pas dans quelle mesure nous pouvons parvenir à nous en passer.[551]

L'écroulement du système communiste n'achève pas simplement la lutte manichéenne entre totalitarisme communiste et démocratie libérale, mais remet plutôt en cause la finalité du mouvement révolutionnaire, visant parallèlement à régénérer l'humanité et à faire progresser l'Histoire. Qu'il s'agisse de la téléologie historique ou du messianisme révolutionnaire, toutes ces théories historico-politiques élaborées depuis les Lumières deviennent problématiques en se confrontant avec ce tournant de l'Histoire du XX^e^ siècle. En effet, c'est exactement cette perte du point d'appui idéologique, qui déstabilise la conscience générale occidentale en causant un état d'apesanteur historique. Olivier Mongin critique *a posteriori* le mirage démocratique produit par le basculement politico-idéologique de 1989 en écrivant :

> […] la rupture historique de 1989 fait entrer dans un monde historique où la démocratie n'est ni en passe de s'universaliser ni la condition de la réussite économique. Les stades du développement économique et les stades du développement démocratique ne s'accordent pas spontanément ni même progressivement. […] L'absence de sens, la crise du messianisme et de la figuration de l'avenir, signifient que ni le progressisme, ni le communisme, ni la démocratie ne sont désormais des horizons de sens, des perspectives historiques. La perte du sens historique se double d'une perte des repères et annonce un monde où la démocratie est loin d'être victorieuse.[552]

Vu les problèmes sociaux, le décalage culturel et la crise économique, succédant à l'ouverture des frontières, le peuple européen déchante rapidement du triomphe éphémère et illusoire de 1989 en s'interrogeant sur les conséquences débilitantes et les valeurs rédemptrices apportées par un changement socio-politique radical. Ce scepticisme envers des idées révolutionnaires dissocie graduellement le destin commun de l'humanité,

---

[551] E. Levinas, « Entretien avec Roger-Pol Droit » in *Le Monde*, 2 juin 1992, repris dans *les Imprévus de l'histoire*, Saint Clément de rivière, Fata Morgana, 1994, p.207.

Concernant l'inquiétude de la domination exclusive du capitalisme à la suite de la chute du mur, voir aussi « Heiner Müller dans l'ascenseur » in *Fautes d'impression*, *op.cit*., pp.142-149.

[552] O. Mongin, *L'après 1989 - les nouveaux langages du politique*, Paris, Hachette, 1998. p. 81-82.

renforçant ainsi l'individualisation sociale[553]. Dans ce cas, quelle est la doctrine idéologique susceptible d'indiquer la direction de l'histoire humaine ? L'homme peut-il encore accélérer l'évolution historique à travers sa conviction politique ? Comment un militant révolutionnaire résiste-t-il à des circonstances imprévisibles ? En résumé, les pensées révolutionnaires deviennent-elles caduques à l'approche du nouveau millénaire ?

En effet, le bicentenaire de la Révolution française n'est pas uniquement un moment commémoratif, mais plutôt une occasion de revisiter l'évolution de la démocratie populaire, allant de la fin du XVIII[e] siècle jusqu'à notre époque. Á la différence de la plupart des artistes français célébrant les valeurs historiques ou significatives de la Révolution, Klaus Michael Grüber et Matthias Langhoff choisissent des œuvres de dramaturges germaniques en s'interrogeant sur les problèmes profonds ressentis par leur contemporain à ce moment historique charnière. Selon Jean-Pierre Morel,

> Si la France a eu la Révolution, l'Allemagne et l'Autriche ont eu le grand théâtre de la Révolution : hier Georg Büchner et Arthur Schnitzler, aujourd'hui Peter Weiss et Heiner Müller. *La Mission* serait ainsi la dernière en date d'une série d'évocations artistiques de notre histoire nationale, que le théâtre français n'a jamais réussies aussi bien, faute peut-être d'y avoir mis suffisamment d'*ironie* ou d'*irrespect*[554].

---

[553] Analysant la tendance à mettre en valeur les droits de l'homme au début des années quatre-vingts, Marcel Gauchet avertit déjà de ce phénomène de l'« oblitération de l'avenir » en écrivant : « D'avenir, il n'est qu'immaîtrisable. D'horizon de transformation sociale d'ensemble, il n'en est pas d'imaginable. Ce que l'effondrement de l'eschatologie révolutionnaire fait brutalement apparaître, c'est l'oblitération de la dimension de l'avenir de nos sociétés, l'impuissance à se figurer un avenir – donc on peut se demander si la foi dans les lendemains qui chantent n'était pas purement et simplement un masque. Il n'y a pas de nom, il n'y a pas d'image pour la différence du demain. Cela au moment où la société croit reconnaître comme jamais auparavant le pouvoir sur son avenir, qu'elle se pose concrètement en mesure de planifier, d'organiser, de définir. Cela au moment où plus que jamais le pouvoir se légitime et se donne comme l'instance de l'avenir, le lieu où la décision collective s'élabore en fonction de la suprême responsabilité du futur. Ainsi, au moment où s'affirme la responsabilité envers l'avenir, et le pouvoir sur l'avenir, l'avenir se dérobe, et radicalement – et la crise de l'idée de révolution n'en est qu'un avatar éminent. »

M. Gauchet, « Les droits de l'homme ne sont pas une politique » in *Le Débat*, n°3, juillet-août 1980. Publié dans *la Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 2002, p.12.

[554] J.-P. Morel, *l'Hydre et l'ascenseur – essai sur Heiner Müller*, Paris, Circé, 1996, p.103.

Les deux metteurs en scène allemands recourent individuellement aux esthétiques scéniques caractéristiques pour révéler le paradoxe de l'humanité, émergeant suivant les fluctuations sociopolitiques. Á travers un style intimiste et poétique, *La Mort de Danton*, créée le 21 septembre au théâtre des Amandiers à Nanterre dans le cadre du Festival d'Automne, nous rapproche de l'âme profonde du héros au moment de son renoncement à sa tâche révolutionnaire. *Mission/ Au perroquet vert*, créé le 13 juillet à la Clôture des Carmes dans le cadre du Festival d'Avignon, met en abyme les divers récits de différentes époques et s'interroge sur la rupture historique faite par le mouvement révolutionnaire. Á la veille de la chute du mur, les deux spectacles soulèvent des problématiques décisives sur leur actualité, explorant ainsi les ambiguïtés entre la prise de conscience individuelle et l'engagement collectif, entre le progrès de l'humanité et sa rançon inéluctable. Sans respecter l'ordre chronologique de représentation, la troisième partie de la thèse pénètre par degrés dans la crise de la Révolution, aggravée à la fin des années quatre-vingts. Le premier chapitre repose sur les études de *La Mort de Danton* pour montrer la lutte humaine contre la fatalité historique. Le deuxième chapitre se focalise sur l'analyse de *La Mission/ Au perroquet vert*, pour approfondir des questions sur l'évolution de la civilisation humaine et sur la conception linéaire du temps, émergeant au fur et à mesure du déclin socialiste.

Partie III. Problématisation de la Révolution suivant la déchéance de l'idéologie socialiste – deux approches théâtrales distanciées

CHAPITRE I.

Révolution désabusée – analyse de *La Mort de Danton* mise en scène de Klaus Michael Grüber

Afin de prolonger l'ambiance commémorative après la rentrée, et de souligner les fonctions civique et pédagogique de l'art du spectacle, la Mission subventionne certains programmes du Festival d'Automne [555], dont *La Mort de Danton* constitue une contribution importante du théâtre public français[556].Vu son esthétique scénique originale

[555] Excepté *La Mort de Danton*, la Mission du Bicentenaire subventionne également *les Tu et Toi ou la parfaite égalité* de Dorvigny, mis en scène de Bernard Sobel et Michèle Raoul-Davis en collaboration avec les élèves du Collège Edouard Vaillant de Gennevilliers au Théâtre de Gennevilliers entre le 14 novembre et le 17 décembre et *Le Bleu-Blanc-Rouge et le Noir*, opéra pour marionnettes, adapté du livret d'Anthony Burgess et mis en scène par Massimo Schuster au Centre Pompidou entre le 11 et le 17 décembre.

[556] *La Mort de Danton*, coproduite par le Théâtre des Amandiers-Nanterre et le Festival d'Automne avec le soutien de la Mission du Bicentenaire et du Goethe Institut, englobe principalement des comédiens et des comédiennes français, malgré son équipe artistique composée des partenaires de Grüber. Après sa création à Nanterre, ce spectacle fait une tournée en France jusqu'à la fin du bicentenaire. Référons-nous à son générique ci-dessous :

Traduction d'Arthur Adamov. Mise en scène de Klaus Michael Grüber, assisté de Léoniadas Strapatsakis et Mark Blezinger et avec la collaboration artistique d'Ellen Hammer ; décors d'Eduardo Arroyo et Gilles Aillaud, assistés de Bernard Michel ; costumes de Rudy Sabounghi, assisté de Valérie Blais ; musique de Peter Fischer. Avec Pascal Bongard [Camille Desmoulins], Myriam Boyer [Marion], Daniel Briquet [Lacroix], Thierry de Carbonnières [Philippeaux], François Clavier [Legendre], Yannick Evely [le jeune homme], Thierry Frémont [Saint-Just], Maurice Garrel [Payne], Michel Gleizer [la

et la collaboration régulière entretenue par le Festival, Klaus Michael Grüber est invité à montrer l'adaptation historique de Büchner, qui a déjà acquis une notoriété considérable grâce à de nombreuses mises en scène allemandes dès le début du siècle[557], mais demeure méconnue sur la scène française[558]. Cette idée de réunir une œuvre classique et un artiste

---

femme de Simon], Gérard Hardy [Collot d'Herbois], Cécilia Hornus [Lucile], Aziz Kabouche [Chaumette, un citoyen], Magali Leiris [une femme], André Marcon [Danton], Vicent Massoc [un citoyen], Armand Meffre [Simon], Jean-Claude Perrin [Herman], Guy Perrot [Mercier, un citoyen], Nicolas Pignon [Fouquier-Tinville], Dominique Reymond [Julie], Frédéric Van den Dreissche [Hérault de Séchelles], Catherine Vuillez [une femme], André Wilms [Robespierre], etc. Représentations du 21 septembre au 29 octobre au Théâtre des Amandiers-Nanterre. Tournées au TNP de Villeurbanne du 7 au 19 novembre, au Cargo de Grenoble du 22 au 26 novembre, à la Comédie de Clermont-Ferrand du 30 novembre au 2 décembre ; à la Maison de la culture de La Rochelle du 7 au 9 décembre et à la Comédie de Caen du 13 au 15 décembre 1989.

[557] *La Mort de Danton*, créée pour la première fois en 1902 dans le théâtre Belle-Alliance de Berlin, marque son succès dix ans après grâce à la mise en scène de Leopold Jeßner au Thaliatheater de Hambourg en 1910 et, particulièrement, celle de Max Reinhardt au Deutsches Theater de Berlin en 1916. Entre les années 1920 et 1933, ses quatre-vingt versions scéniques témoignent de sa popularité.

Depuis la Seconde Guerre mondiale, le théâtre en RFA considère graduellement la pièce historique de Büchner comme une œuvre classique, tandis qu'elle est adaptée pour la première fois sur la scène de RDA avec certaines falsifications à cause de son style et de son idéologie opposés au réalisme socialiste. Jusqu'au début des années quatre-vingts, le théâtre de l'Ouest et le théâtre de l'Est trouvent progressivement une vision commune de l'interprétation scénique de *La Mort de Danton* grâce aux recherches universitaires. En 1981, la mise en scène d'Alexandre Lang sort de la controverse sur la « pièce à thèse » en soulignant à la fois l'analogie entre les deux héros révolutionnaires antagonistes et l'ambiguïté entre la réalité historique et la fiction théâtrale.

Voir Jean-Claude François, « L'image de la Révolution française dans La Mort de Danton : du texte à la mise en scène » in *Révolution française, peuple et littératures – images du peuple révolutionnaire et théâtralité sans frontières,* Actes du XXIIe congrès de la Société française de littérature générale et comparée, recueillis par André Peyronix, Lille Klincksieck, 1991, pp. 223-228.

[558] Avant la Seconde Guerre mondiale, les Français essaient déjà de montrer *La Mort de Danton*. Cette pièce est d'abord adaptée dans un programme radiodiffusé en 1929. Le ministre des Sports et Loisirs du Front Populaire, Léo Lagrange, commande ensuite sa traduction pour composer un répertoire du théâtre populaire. Cependant ce projet est avorté à cause de la dissolution du gouvernement socialiste. La création scénique de *La Mort de Danton*, montrée par Jean Vilar dans le deuxième Festival d'Avignon en 1948, permet enfin au public français de découvrir le jeune et talentueux dramaturge allemand. Néanmoins, après sa reprise par le TNP au Palais de Chaillot en 1953, l'adaptation historique büchnérienne est seulement représentée quelques fois sur la scène française jusqu'à l'aube des années quatre-vingts ; par exemple, la mise en scène de Marcel Maréchal en mars-avril 1969 à Lyon et celle de Bruno Bayen en 1975 au théâtre de la Cité universitaire.

phare paraît raisonnable dans la programmation théâtrale[559]. Cependant la pièce, écrite par le jeune auteur dramatique dans une perspective critique et introspective, s'oppose complètement aux images glorieuses de la Révolution française, exigées par la célébration du bicentenaire. Représentant le dérapage du mouvement révolutionnaire en 1794, elle discrédite indirectement les acquis de la Révolution de 89 sur lesquels la Mission met l'accent. En outre, sa réalisation, confiée à un metteur en scène réputé pour son style intimiste et minimaliste, se distingue de la plupart des activités commémoratives, cherchant des effets spectaculaires. Au lieu d'exalter les valeurs communes du patrimoine de la France, la production du Festival d'Automne fait ressortir la précarité du destin humain dans la vague révolutionnaire, devenant ainsi équivoque dans le cadre du bicentenaire.

L'interprétation scénique de *La Mort de Danton* entraîne constamment des controverses aiguës dans la société française, car ce drame retrace le clivage idéologique au paroxysme de la Terreur, touchant ainsi le point névralgique de la conscience collective. Cinq ans après son succès à Avignon, la mise en scène de Jean Vilar, reposant sur les images républicaines et sur l'antagonisme entre dantonistes et robespierristes, suscite non seulement la répulsion chez la droite conservatrice, mais surtout des réprobations de la gauche issue de la Résistance. Dans un milieu qui a subi le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale, la nationalité allemande du dramaturge devient d'abord un sujet litigieux[560]. En outre, la suppression de certaines scènes intimes

[559] Selon Pierre Lebaillif, l'un des mécènes de la production, « Le choix de Klaus Michael Grüber, familier du Festival d'Automne, pour en assurer la mise en scène est, enfin, le gage d'une mise en scène de qualité pour un texte réputé difficile. »

P. Lebaillif, « Le profil d'un mécène » in *Livre-programme pour La Mort de Danton dans la mise en scène de Klaus Michael Grüber*, Paris, Festival d'Automne. Non paginé.

[560] Selon Anne-Françoise Benhamou, « Á cette époque de germanophobie épidermique – la guerre est encore proche – s'ajoute une revendication pour ainsi dire corporatiste : ulcérée par cette nouvelle création d'une pièce étrangère, la Société des Auteurs proteste auprès du Secrétariat d'État aux Beaux-Arts [administration tutelle du TNP] et lui demande de faire pression sur Vilar. Et en effet on avertit officiellement le Directeur du TNP : « J'appelle votre attention, lui écrit le représentant du ministre, sur la nécessité de sauvegarder dans vos programmes une juste prédominance des auteurs français [classiques et contemporains] sur les auteurs étrangers et de ne point orienter trop exclusivement sur les auteurs de langue allemande votre répertoire étranger, ce qui arriverait si votre prochaine création […] était celle de *La Mort de Danton*. »

et philosophiques réduit la profondeur tragique de la pièce[561]. L'adaptation de Vilar accentue la contradiction entre modération révolutionnaire et radicalisation politique, évoquant ainsi la division entre Ouest et Est, développée au début des années cinquante en Europe. Certains critiques de gauche considèrent la condamnation de la Terreur comme une accusation contre le stalinisme et dénoncent le caractère réactionnaire du drame büchnérien[562]. Les autres critiquent l'intention du promoteur du théâtre populaire au sujet des images capricieuses et vindicatives du peuple révolutionnaire[563].

En effet, la représentation de *La Mort de Danton* ravive non seulement la plaie de l'Histoire, mais révèle également le noyau problématique des actualités politiques. Un demi-siècle plus tard, face à la défaite socialiste à l'élection présidentielle de 2002, la mise en scène de Georges Lavaudant s'appuie sur les déboires éprouvés parallèlement par

---

. A.-F. Benhamou, « L'Inflexible et l'Incorruptible » in *Livre-programme pour La Mort de Danton dans le mise en scène de Klaus Michael Grüber*, Paris, théâtre Nanterre-Amandiers. 1989. Non paginé.

[561] Dans son adaptation, publiée en 1953 par l'Arche, Arthur Adamov omet deux scènes digressives : les scènes 1 et 5 de l'acte III, montrant individuellement le débat sur l'existence du Dieu et le complot de Dillon. En outre, la représentation de Vilar supprime également la scène 4 de l'acte II, déployant le monologue de Danton sur la rase campagne.

Voir Jean-Louis Besson, « Autopsie d'une révolution » in Georg Büchner, *La Mort de Danton – texte et sources*, traduction de J.-L. Besson et J. Jourdheuil, Paris, éditions théâtrales, p.10.

[562] « Danton le corrompu, le débauché, l'équivoque, Danton subventionné par l'un et par l'autre, Danton, l'homme des compromis et des compromissions trouve en Büchner son avocat. D'autres le disent encore : si Danton est mort, vous savez bien, c'est que « la révolution est comme Saturne, elle dévore ses propres enfants ». Ce mot de Vergniaud, repris par Hébert, mis par Büchner dans la bouche de Danton et sur lequel le TNP met un accent particulier –, renégats, trotskystes, falsificateurs de l'histoire et contre-révolutionnaires de tout poil l'ont repris à l'envie. Koestler, Jean-Paul David et tous les autres ont voulu innocenter avec cela tous les Boukharine, tous les Rajek et tous les Slansky. Ils ont un siècle et demi de retard, car Saint-Just leur a déjà répondu : « Non, la Révolution ne dévore pas ses enfants, mais ses ennemis, de quelque masque impénétrable qu'ils se soient couverts. »

Régis Bergeron, « Danton de Büchner, Danton de T.N.P. et Danton de l'Histoire » in *l'Humanité, le* 7 mai 1953.

[563] Dans les polémiques de la presse communiste, un jeune ouvrier s'adresse à Vilar en écrivant : « Comment voulez-vous que nous soyons d'accord ? Vous nous présentez comme sympathiques ceux que nous savons être des traîtres, comme des pantins ceux qui ont sauvé la République, et comme une bande de braillards, d'ivrognes et de prostituées le peuple – c'est-à-dire, en fait, nous. »

Cité par A.-F. Benhamou, « l'Inflexible et l'Incorruptible », in *Livre-programme pour La Mort de Danton dans la mise en scène de Klaus Michael Grüber*, *op.,cit*.

le jeune dramaturge militant et son héros dramatique pour montrer la vacuité des paroles politiques et la déchéance des idéologies révolutionnaires[564]. La scénographie, conçue par Jean-Pierre Verger, s'accommode des structures nues du théâtre en réfection [du mur bigarré du fond de la scène et du sol caillouteux] en figurant un espace où les nouvelles valeurs indéterminées s'imposent petit à petit sur les débris des ordres traditionnels. Dans la scène 7 de l'Acte IV, une arcade ouverte au lointain permet au spectateur de voir à la fois l'exécution des dantonistes et la rue extérieure. Ici, la juxtaposition entre la fiction théâtrale et la réalité actuelle révèle la crise démocratique causée par l'expansion du pouvoir extrémiste[565].

Confrontée au moment crucial, où se croisent la commémoration de la naissance républicaine et le déclin des idéologies révolutionnaires du XX^{e} siècle, la mise en scène de Grüber aurait dû approfondir des questions sur l'Histoire moderne et sur la politique française. Cependant le metteur en scène allemand prend du recul sur les controverses historico-politiques en se focalisant sur une interrogation métaphysique sur l'intériorité humaine. La Révolution n'est pas représentée comme une série de péripéties inéluctables acculant les dantonistes dans une impasse, mais comme un souvenir lointain évoqué par les anciens activistes, perdant graduellement leur vigueur. Mettant les contradictions de l'humanité au premier plan dans son adaptation historique, Grüber ouvre en effet une réflexion vers un domaine intériorisé et atemporel, constituant le cœur de la tragédie büchnérienne. Quelles sont donc les caractéristiques de son esthétique scénique, susceptibles de pénétrer dans l'univers sensible et hermétique construit par le jeune auteur? Quel est l'enjeu dramaturgique qui distingue son interprétation de *La Mort de*

[564] Selon le metteur en scène, « le dégoût de la politique qui s'installe peu à peu chez Danton est surtout une aversion pour la rhétorique. Toute la pièce est une réflexion sur la langue de bois, sur les formules toutes faites. »

G. Lauvaudant, propos recueillis par Jean-Luc Bertet, « Danton, le perdant magnifique » in *Le journal du dimanche*, 21 avril 2002.

[565] Comme l'écrit Noël Tinazzi dans *La Tribune*, « à chaque lever de rideau, des personnages secondaires défilent, muets, sur l'avant-scène, devant les nuages lourds d'un ciel d'orage qui passent à l'arrière-plan. Quand tout est consommé la porte du fond de scène s'ouvre toute grande sur la rue. On ne saurait mieux marquer que ce qui s'est dit et joué sur cette scène-là, dans ce moment-là, trouve un écho dans l'actualité politique d'aujourd'hui . »

Noël Tinazzi, « Les paroles mortelles de la vertu politique » in *La Tribune*, 6 mai 2002.

Danton des autres adaptations scéniques ? Sous sa direction, par quelles étapes les comédiens et comédiennes français se débarrassent-ils graduellement de leur habitude et des images stéréotypées de la Révolution française, pour se rapprocher du vécu de leur personnage ? Á l'épilogue du Bicentenaire marqué par une variété d'animations festives, comment le public français reçoit-il ce spectacle nécessitant une contemplation profonde et une sérénité désabusée ?

I.1 Position en marge – analyses sur l'engagement politique de Georg Büchner et sur l'approche artistique de Klaus Michael Grüber

Difficile d'esquisser le portrait de Georg Büchner et celui de Klaus Michael Grüber. L'un, ne laissant guère d'œuvres complètes après sa disparation, mais des manuscrits désordonnés et des lettres intimes, et l'autre, demeurant toujours taciturne et mystérieux sans souvent expliquer ses conceptions esthétiques. Cependant ils dissèquent parallèlement avec sang-froid, dans leurs créations artistiques, une réalité embrouillée afin de souligner la résistance humaine au temps qui passe et de percer la vérité de l'être. Certes, il est impossible d'établir une analogie entre les expériences militantes et littéraires de Büchner et le parcours artistique de Grüber. Néanmoins, les deux artistes quittent l'un et l'autre leur patrie dans la jeunesse en s'accommodant rapidement du décalage culturel et de la solitude. Ce déracinement leur permet non seulement d'envisager leurs afflictions réelles avec distance, mais également de cultiver une lucidité d'esprit, contribuant considérablement à leur future création. Une introduction sommaire de leur itinéraire biographique nous convie en effet à examiner leur approche de l'art théâtral et leur interrogation sur la Révolution française.

I.1.1. Un révolutionnaire désabusé – les expériences militantes de Georg Büchner et ses conceptions de la révolution

Un observateur qui mûrit ses idées révolutionnaires

La Mort de Danton reflète en effet les sentiments contradictoires envers le mouvement révolutionnaire, éprouvés par son auteur dans les différentes étapes de sa prise de conscience politique. Élevé dans un contexte turbulent, où les idées libérales se développent en menaçant l'autorité monarchique du Grand-duché de Hesse, le jeune Büchner exalte l'abnégation héroïque du martyr patriote et l'esprit républicain dans ses essais lycéens[566]. Cependant, suite à ses études à Strasbourg entre les années 1831 et 1833, il mûrit de plus en plus sa réflexion sur le contexte socio-politique de son pays natal en prenant du recul sur le fétichisme nationaliste et sur la témérité des séditieux. Bien que les agitations insurrectionnelles éclatent successivement après les Trois Glorieuses en suscitant un élan républicain parmi les cercles estudiantins[567], son statut d'étranger le force à s'approcher des activités politiques françaises avec réserve sans s'approprier l'ardeur patriotique de ses camarades. Dans la lettre adressée à sa famille en décembre 1831, il décrit impartialement l'effervescence des étudiants strasbourgeois lors de la visite du général Gerolamo Ramorino, qui a dirigé les insurgés polonais contre l'armée impériale russe au cours de l'insurrection de novembre. Dépouillé de toute émotion incandescente, son style repose sur des faits concrets, détaillés et fait preuve d'un discernement perspicace. Au fur et à mesure que l'arrivée du général italien entraîne

[566] Voir « La mort héroïque des quatre cents de Pforzheim » et « Caton d'Utique » in Georg Büchner, *Œuvres complètes, inédites et lettres*, sous la direction de Bernard Lortholary, Paris, Seuil, 1998. pp. 31-39 et pp.49-55.

[567] Au début des années 1830, une vague libérale se soulève dans le continent européen en ébranlant la monarchie absolutiste formée depuis le Moyen Age : la Révolution de Juillet, abolissant l'autocratie bourbonienne et établissant la constitution monarchique, la Révolution belge de 1830, entraînant la division du Royaume Uni des Pays-Bas et l'indépendance de la Belgique, l'insurrection de novembre, révélant la volonté d'autonomie du peuple polonais, malgré sa défaite causée par la répression de la Russie. En France à la suite des Trois Glorieuses, les républicains accusent Louis-Philippe de privilégier uniquement les classes bourgeoises en organisant continuellement des émeutes populaires : la révolte parisienne des 5 et 6 juin 1832, les insurrections des canuts lyonnais à la fin de l'année 1831 et en avril 1834, etc.

une agitation sociale, Büchner se détache délibérément de l'action collective en devenant le témoin du cortège fanatique[568]. En effet, il conserve toujours une attitude sceptique en observant le mouvement des masses. Cette imperturbabilité lui permet de se dégager de toute emprise idéologique et affective et de former son propre jugement sur les problèmes sociopolitiques à l'origine du soulèvement populaire.

Son opinion sur le putsch de Francfort [569] témoigne de sa lucidité face aux contradictions des révoltes allemandes. Trois jours après un incident bouleversant, il exprime sa circonspection sur la mutinerie menée par un groupuscule radical dans une lettre adressée à sa famille :

> […] s'il est une chose à notre époque qui puisse être utile, c'est la *violence*. […] On reproche aux jeunes gens de recourir à la violence. Mais ne sommes-nous donc pas dans une situation de violence perpétuelle ? Parce que nous sommes nés et que nous avons grandi au cachot, nous ne nous apercevons plus que nous sommes au fond d'un trou, pieds et poings enchaînés, un bâillon enfoncé dans la bouche. […] Si je n'ai pas pris part à ce qui s'est passé et si je ne prends pas part à ce qui se passera peut-être, ce n'est ni par réprobation ni par crainte, c'est uniquement parce que, dans le moment présent, je considère tout mouvement révolutionnaire comme une entreprise vaine, et que je ne partage pas l'aveuglement de ceux qui voient dans les Allemands un peuple prêt à lutter pour ses droits. C'est cette opinion aberrante qui a provoqué les événements de Francfort, et l'erreur a été lourdement expiée. L'erreur n'est du reste pas un péché, et l'indifférence des Allemands est

[568] Au début de cette lettre, Büchner utilise toujours « Nous » pour décrire les préparatifs des manifestants étudiants. Cependant il prend graduellement de la distance avec l'allégresse publique lorsqu'il rapporte l'entrée du héros républicain dans le centre de la ville. Á la fin de la lettre, il écrit même : « la comédie est terminée ».

Voir G. Büchner, « lettre en décembre 1831 » in *Œuvres complètes, inédites et lettres*, op. cit., p.507.

[569] Les « mesures pour le maintien de l'ordre et de la paix publique en Allemagne », votées entre juin et juillet 1832 par la diète de Francfort, renforcent la censure gouvernementale en supprimant la liberté de la presse et celle de réunion. Á partir de l'été, les frondeurs les plus radicaux commencent à organiser un coup d'État, visant à donner l'assaut des postes de la police et à assiéger la maison princière de Thurn und Taxis, où siègent les ministres délégués de la Confédération germanique. Cependant le projet est dénoncé par un espion bourgeois et l'armée lance immédiatement une répression de grande envergure au printemps 1833. En raison d'un manque de logistique, la confrontation directe entre le régiment et les insurgés cause neuf morts et environ vingt-quatre blessés graves.

> véritablement telle qu'elle défie tout calcul. Je plains de tout cœur ces malheureux[570].

Durant ses études à Strasbourg, le contact avec certains activistes laisse l'étudiant en médecine analyser en profondeur les questions politico-économiques de la société hessoise, faisant ainsi évoluer ses idées révolutionnaires[571]. Pour lui, l'enjeu de la révolution repose plutôt sur la prise de conscience des masses opprimées que sur le renversement gouvernemental. Le basculement politique ne peut sortir le peuple allemand de la misère ni éclaire sa pensée rationnelle. Vu la fougue éphémère de la multitude ameutée et l'inefficacité de la brutalité révolutionnaire, Büchner refuse de participer au mouvement protestataire en cherchant une méthode pratique pour s'engager, comme il l'écrit à ses parents:

> J'agirai certes toujours conformément à mes principes, mais j'ai appris ces *derniers* temps que seul le besoin nécessaire de la grande masse peut entraîner des changements, que tous les mouvements et les cris des *individus* ne sont que vain ouvrage de fou. Ils écrivent, on ne les lit pas ; ils crient, on ne les entend pas ; ils agissent, on ne les aide pas… Vous pouvez prévoir que je n'irai pas me mêler de la politique tortueuse de Gießen et des gamineries révolutionnaires.[572]

En effet, Büchner oscille toujours entre la position d'acteur et celle de spectateur dans sa réflexion sur la nécessité de la révolution. D'un côté, il soutient la démocratie républicaine en escomptant un élan populaire susceptible de briser le joug de la classe populaire, d'un autre côté, son esprit scientifique et pragmatique l'empêche de se lancer étourdiment dans une tâche infructueuse et forge son regard pénétrant dans ses actualités politiques brûlantes. Cette ambivalence marque en effet les caractéristiques de son action

---

[570] G. Büchner, « lettre du 5 avril 1833 », traduit par B. Lortholary, in *Œuvres complètes, inédites et lettres*, op. cit., p.512.

[571] Selon Jean-Louis Besson, « Il ne fait pas doute que Büchner a fréquenté des membres des deux sociétés dans la capitale alsacienne. Certes, aucun document attestant sa présence au sein des mouvements d'opposition n'est parvenu jusqu'à nous, mais nous savons qu'à Strasbourg les liens entre groupuscules de part et d'autre du Rhin sont étroits […] »

J.-L. Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner – Un jeu de masques*, Belfort, Cirée, 2002, pp.16-17.

[572] G. Büchner, « lettre en juin 1833 », traduit par B. Lortholary, in *Œuvres complètes, inédites et lettres*, op. cit., p.514.

militante et sa création littéraire, comme en témoigne son portrait décrit par Jean-Louis Besson : « Spectateur des révolutions de 1789-93 et de 1830, ainsi que des différents mouvements insurrectionnels en France et en Allemagne, il constate leur échec, mais là où certains se jetteraient dans un combat désespéré ou au contraire tomberaient dans la résignation, il choisit l'action lucide.[573] »

Un investigateur expérimentant sa théorie révolutionnaire

Dès son retour en Allemagne à la fin de l'octobre 1833, Büchner essaie d'appliquer ses conceptions insurrectionnelles au mouvement contestataire en Hesse, même s'il perçoit le danger de la révolution menée par des exaltés patriotiques[574]. Grâce à ses acquis politiques durant le séjour strasbourgeois, son engagement se distingue de l'orientation tactique de la plupart des opposants. Son dessein révolutionnaire ne vise pas à faire s'effondrer l'autorité monarchique, mais à fournir des informations sociopolitiques afin que le peuple se lève volontairement contre ses oppresseurs. Avec ses amis, le jeune étudiant qui nourrit de nobles ambitions forme, d'abord à Gieβen [en mars 1834] et puis à Darmstadt [en avril], une association républicaine sur le modèle français, la « Société des droits de l'homme [575] ». Cette organisation politique vise à propager les idées démocratiques dans toutes les régions allemandes pour rassembler un grand nombre d'étudiants et d'artisans résistants. Selon son confrère, August Becker, Büchner tente de

---

[573] J.-L. Besson, « *le Messager hessois* – Autopsie d'un « cadavre qui semble mort» » in *Théâtre/Public* n°98, « Georg Büchner ». Paris, théâtre de Gennevilliers, mars-avril 1991, p.53.

[574] Büchner décrit le zèle républicain dans un banquet des étudiants à Gieβen en faisant un commentaire ironique : « Les gens se jetteraient dans le feu, pour peu qu'il provienne d'une bassine de punch en train de flamber ! »

G. Büchner, « lettre du 19 novembre 1833 », in *Œuvres complètes, inédites et lettres*, *op. cit.*, p.517.

[575] Pour fonder une collectivité politique structurée, Büchner se réfère à la Société des droits de l'homme et du citoyen, succédant à la Société des amis du peuple après l'échec de la tentative insurrectionnelle à Paris de 1832. Afin de s'opposer à la monarchie de Juillet, les deux sociétés clandestines héritent de l'esprit républicain et développent des ramifications dans toute la France. Un grand nombre de membres de la Société des droits de l'homme et du citoyen s'inspirent des idées socialistes, en particulier celles de Philippe Buonarroti, de François-Vincent Raspail et d'Auguste Blanqui. En comparaison à son précurseur, cette organisation militante est plus compacte et radicale. Elle continue ses activités jusqu'en 1835 afin d'instituer une république à la fois jacobine et sociale.

développer l'action révolutionnaire à travers une méthode instructive, au rebours des libéraux, prenant radicalement des mesures excessives[576].

Bien que Büchner demeure réticent envers la visée politique des frondeurs libéraux, il ne rejette pas la proposition du pasteur, Friedrich Ludwig Weidig, pour la rédaction d'un pamphlet adressé aux paysans[577]. Confrontés à une atmosphère inexorable après la défaite sanglante de l'insurrection de Francfort, les rescapés démocrates choisissent de diffuser des tracts pour former une vaste alliance entre bourgeoise libérale et classe populaire. Cette stratégie propagandiste correspond en fait à la démarche révolutionnaire de Büchner, visant à expliquer aux masses plébéiennes le mécanisme social et les causes de leur misère matérielle. Grâce aux données statistiques des impôts du grand-duché, offertes par le pasteur, le pamphlétaire achève entre le 13 et le 25 mars 1834 la première ébauche du *Messager hessois*. Dans cette diatribe, il démontre non seulement une grande contribution fiscale à des systèmes administratifs exploiteurs, mais accentue également l'opposition entre l'aisance des privilégiés et la pauvreté des masses plébéiennes. Au lieu de prôner la résistance sur un ton démagogique, son style évangélique ouvre une vision messianique en suggérant aux lecteurs de patienter jusqu'à l'avènement d'une nouvelle

[576] Dans son interrogatoire en 1837, August Becker précise le plan révolutionnaire de Büchner en déclarant : « Les tentatives faites jusqu'ici pour renverser la situation en Allemagne, disait-il [c'est-à-dire Büchner], reposent sur un calcul totalement puéril : si devait se produire un affrontement, auquel on devrait pourtant se préparer, on n'aurait à opposer aux gouvernements allemands et à leur nombreuses armées qu'une poignée de libéraux indisciplinés. Si jamais la révolution doit être faite de façon décisive, cela ne peut et ne doit être accompli que par la grande masse du peuple, dont la supériorité numérique et le poids doit écraser les soldats. Il s'agit donc de gagner cette grande masse, ce qui actuellement ne peut être obtenu qu'au moyen de brochures. »

Cité par J.-L. Besson, « *Le Messager hessois* – Autopsie d'un « cadavre qui semble mort » » in *Théâtre/Public*, *op. cit*., p.53.

Toutes les citations d'A. Becker proviennent du rapport interrogatoire établi par le juge Friedrich Noellner, *Actenmäßige Darlegung des wegen Hochverraths eingeleiteten gerichtichen Verfahrens gegen Pfarrer D. Friedrich Ludig Weidig…*, Darmstadt, 1844. Vu les différentes parties de ce texte, invoquées par les divers auteurs français, nous découvrons, dans la partie suivante, les références bibliographiques disparates.

[577] Dans la réunion des opposants hessois à Badenburg du 3 juillet 1834, Weidig propose de diffuser les brochures aux destinataires en fonction de leurs différentes classes sociales. Vu son journal, *Leuchter und Beleuchter für Hessen oder Hessen Notweh*r, s'adressant déjà à la bourgeoisie libérale, la distribution du *Messager hessois* doit se focaliser sur la classe populaire.

ère[578]. Sur ce point, le remaniement, effectué par Weidig à cause de certaines formules hostiles à la bourgeoisie libérale[579], paraît certes un facteur crucial. Néanmoins, Büchner n'ignore jamais l'influence que la Bible exerce sur le peuple allemand, comme il l'explique plus tard à son ami, Gutzkow, pendant son exil à Strasbourg : « Pour elle [la grande classe] il n'y a que deux leviers, la misère matérielle et le *fanatisme religieux*. Tout parti qui saura appliquer ces leviers vaincra. Notre époque a besoin de fer et de pain… et puis d'une croix ou de quelque chose comme ça.[580]»

Büchner est profondément attentif à l'état d'esprit de ses compatriotes. Face à la paysannerie, il ne faut pas recourir au dogme politique, qui suscite uniquement une crainte d'instabilité sociopolitique, mais à une démonstration pédagogique, basée sur des chiffres concrets et une forme catéchistique[581]. Donc, *le Messager hessois* ne ressemble

[578] Comme le note Gérard Rault : « […] le *Messager* dépasse le programme politique des libéraux allemands, son seul recours est le messianisme et l'apocalyptisme ; là où il le complète, c'est dans le sens d'un rousseauisme et d'un jacobinisme radicaux. »

G. Raulet : « Présentation *du Messager hessois* » in G. Büchner, *Œuvres complètes, inédites et lettres, op. cit.*, p.70.

[579] Sans l'assentiment de l'auteur, Weidig modifie de nombreuses expressions büchnériennes dans *le Messager hessois* pour atténuer leur effet radical ; par exemple que l'opposition entre riches et pauvres est transformée en la lutte entre noblesse féodale et peuple. Il y rajoute en outre une introduction, une conclusion et plusieurs allusions à la Bible. Vu la disparition du manuscrit büchnérien et le remodelage fait avant son impression et sa diffusion, il est difficile de départager dans *le Messager hessois* les différentes formulations de deux rédacteurs. Selon Becker, « Büchner était extrêmement furieux des modifications apportées par Weidig à son texte, il ne voulait plus le reconnaître comme sien, et affirmait qu'il avait coupé ce à quoi il accordait le plus de poids et qui légitimait tout le reste, etc. »

Cité par J.-L. Besson, « *Le Messager hessois* – Autopsie d'un « cadavre qui semble mort » » in *Théâtre/Public, op. cit.*, pp. 54-55.

[580] G. Büchner, « Lettre à Strasbourg en 1836 » in *Œuvres complètes, inédites et lettres*. *op. cit*., p.549.

[581] Becker explique la stratégie du *Messager hessois* : « […] les brochures parues jusqu'ici qui se fixaient ce but ne s'y conformaient pas ; il n'y était question que de Congrès de Vienne, de liberté de la presse, d'ordonnances de la Diète, etc., toutes choses dont les *paysans* ne se soucient pas, tant que leur misère matérielle les occupe ; car ces gens ont des raisons évidentes de n'avoir aucun sens de l'honneur ou de la liberté de leur nation, aucune notion des droits de l'homme, etc., ils sont indifférents à tout cela et c'est sur cette *indifférence seule que repose* leur prétendue *fidélité* aux *princes* et leur absence d'intérêt pour l'agitation libérale de l'époque ; pourtant ils semblent mécontents et ont des raison de l'être, parce qu'on leur réclame sous forme d'impôt le peu que leur procure leur dur labeur et qui serait pourtant si nécessaire à l'amélioration de leur état. Ainsi, malgré toutes les préventions favorables à leur égard, il arrive que l'on dise d'eux qu'ils ont pris une *mentalité* plutôt *mesquine* ; et qu'ils ne sont

pas à un libelle provocateur susceptible de bouleverser les ordres sociaux établis, mais à une brochure heuristique, dévoilant de façon anatomique les abus d'un système sociopolitique pour que le peuple comprenne son agonie imminente. Cependant son style imperturbable et retenu ne réconforte pas vraiment les masses plébéiennes affligées par la détresse matérielle. Le pamphlétaire n'y dissimule pas sa frustration envers l'état politique de son époque en décrivant la société allemande comme un « cadavre qui semble mort [582]». Selon J.-L. Besson, « une grande angoisse de Büchner, qu'il a exprimée tout au long de son œuvre, vient de ce constat, de cette certitude d'être enfermé dans un monde immobile. L'univers éveillait en lui en sentiment de claustrophobie : une souffrance. [583]»

Afin de soulager la misère populaire, Büchner ne s'appuie ni sur une simple transition historique de la féodalité à la république, ni sur une éradication de la pauvreté. Selon lui, la propriété conduit la révolution à une décrépitude précoce, comme il l'explique satiriquement : « Engraissez les paysans, et la révolution attrape une apoplexie. Une poule au pot pour chaque paysan fait crever le coq gaulois… [584]» La tâche la plus

---

malheureusement réceptifs à presque plus rien, sinon à leur *bourse*. Il faut utiliser cela si on veut les tirer de leur avilissement. Il faut leur montrer chiffres à l'appui qu'ils appartiennent à un État dont ils ont à supporter la plus grande partie de charges, tandis que d'autres en retirent les avantages ; que l'on prélève sur leur propriété foncière, qui leur coûte déjà tant de peine, la plus grande partie des impôts, tandis que les capitalistes sont exemptés ; que les lois décident de leur vie et de leur propriété sont dans les mains de la noblesse, des riches, et des fonctionnaires, etc. […] »

Cité par J.-L. Besson, « *Le Messager hessois* – Autopsie d'un « cadavre qui semble mort » » in *Théâtre/Public, op. cit.,* p.53.

[582] « L'Allemagne est aujourd'hui une vallée d'ossements, bientôt ce sera un paradis. Le peuple allemand est un corps et vous êtes l'un des membres de ce corps. Peu importe en quel endroit ce cadavre qui semble mort se mettra à tressaillir. Lorsque le Seigneur vous donnera le signe en vous envoyant ceux qui vous conduiront hors de la servitude, levez-vous et le corps tout entier se lèvera avec vous. »

G. Büchner, *Messager hessois* in *Œuvres complètes, inédites et lettres*. *op. cit*., p. 83.

[583] J.-L. Besson, « *Le Messager hessois* – Autopsie d'un « cadavre qui semble mort » » in *Théâtre/Public, op. cit.,* p. 56.

[584] G. Büchner, « Lettre à Gutzkow » in *Œuvres complètes, inédites et lettres*. *op. cit*., p. 536.

Ici, nous nous référons également à la déclaration de Becker à propos de l'idée révolutionnaire de Büchner : « Que les princes s'avisent d'*améliorer la situation matérielle* du *peuple* […], et la cause de la révolution en *Allemagne* est *perdue* pour toujours. Regardez les *Autrichiens*, ils sont bien *nourris* et

importante du mouvement révolutionnaire, c'est l'instruction publique fondée sur les idées des Lumières. Vu la société allemande de la première moitié du XIX[e] siècle, il faut encore du temps pour mobiliser les masses populaires autour des notions démocratiques et égalitaires. La conclusion du *Messager hessois* ouvre ainsi une perspective prometteuse et significative pour faire ressortir la lutte à long terme, prévue par son auteur : « En attendant que le Seigneur vous envoie son signe et ses messagers, veillez et armez-vous en pensée, priez et apprenez à vos enfants à prier : « Seigneur, brise le sceptre des conducteurs et que Ton règne vienne. Ton règne de justice. Amen.» [585] »

Rescapé de la tempête historico-politique

Nonobstant l'échec de la distribution des libelles à cause de la délation d'un conjuré auprès de Weidig, Büchner confirme ses critiques sur les problèmes essentiels de la société allemande sans se repentir de son premier essai révolutionnaire. Pour le jeune militant, l'objectif de lancer des tracts repose sur un sondage de « l'état d'esprit du peuple et du révolutionnaire allemand » pour révéler « dans quelle mesure le peuple allemand est disposé à prendre part à une révolution [586]». Sa dissension avec les meneurs libéraux et l'apathie populaire justifient en fait sa défiance envers le mouvement révolutionnaire de son époque. Dans une lettre adressée à son frère, Wilhelm, après son expatriation, il exprime son désenchantement révolutionnaire en écrivant :

> Je ne te dirais pas cela si je pouvais maintenant croire le moins du monde à la possibilité d'un bouleversement politique. Je me suis depuis six mois parfaitement convaincu qu'il n'y a rien à faire et que quiconque se sacrifie *en ce moment* va vendre sa peau au marché comme un sot. […] je connais la situation, je sais combien est faible, insignifiant et morcelé le parti libéral, je sais qu'une action efficace et concordante est impossible et que n'importe quelle tentative n'obtiendra

---

contents ! Le prince Metternich, le plus habile de tous, a étouffé à jamais dans leur graisse tout esprit révolutionnaire qui aurait pu germer parmi eux.»

Ibid.

[585] G. Büchner, *Messager hessois* in *Œuvres complètes, inédites et lettres*. *op. cit*., p. 83.

[586] Cité par Jan-Christoph Hauschild in *Georg Büchner*, traduit par Christian Bounary, Nîmes, Jacqueline Chambon, p. 84.

pas le moindre résultat. [587]

En effet, Büchner perçoit de plus en plus les contradictions de la révolution en observant l'opération insurrectionnelle menée par ses camarades militants. Sa vision perspicace et réaliste le force à s'interroger sur les expédients utilisés par les opposants pour atteindre leur but politique, que ce soit leur recours à la force brutale, leur démagogie creuse ou leur manipulation du peuple[588]. Pénétrant à la fois dans l'Histoire de la Révolution française et dans ses actualités brûlantes, ce scrutateur affirme que la révolte, dominée par les valeurs politiques, n'évolue que vers une lutte fractionnelle, qui délaissera les intérêts publics. Si les instigateurs dédaignent les facteurs socioéconomiques dans le mouvement révolutionnaire, ils se ruinent finalement en promesse et leur avidité du pouvoir étouffe ainsi l'avenir progressiste de la civilisation humaine, comme il le proclame :

> Toute la révolution s'est déjà divisée en libéraux et absolutistes, et elle doit se faire bouffer par la classe pauvre et sans culture ; le rapport entre pauvres et riches est le seul élément révolutionnaire au monde, seule la faim peut devenir la déesse de la liberté, et seul un Moïse qui nous collerait sur le dos les sept plaies de l'Egypte pourrait devenir un messie. [589]

---

[587] G. Büchner, « Lettre à Wilhelm Büchner en 1835 » in *Œuvres complètes, inédites et lettres*. *op. cit*., p. 535.

[588] Dans un article commémoratif consacré à Büchner, Willhelm Schulz explique pertinemment sa répulsion à l'égard de l'hypocrisie des activistes libéraux en écrivant : « Il était opposé à toute action déraisonnable et irréfléchie qui ne débouchait pas sur une issue favorable, il détestait ce libéralisme apathique qui tente de s'arranger avec sa conscience et avec le peuple en faisant de belles phrases, et était prêt à toute entreprise que semblait lui dicter le bien-être du peuple qui était le sien. »

Wilhelm Schulz, « Nekrolog », *Werke und Briefe*, p.395. Cité par J.-L. Besson in *Le Théâtre de Gerog Büchner –Un jeu de masques, op. cit*., p.31.

[589] G. Büchner, « Lettre à Gutzkow » in *Œuvres complètes, inédites et lettres*. *op. cit*., p.536.

Ici, nous nous référons également aux critiques büchnériennes sur les libéraux, rapportées par Becker : « Il disait souvent que si ces gens parvenaient à instaurer une monarchie ou une république sur toute l'Allemagne, nous aurions ici, comme en France, un aristocratisme de l'argent, et qu'il valait mieux laisser les choses en l'état. »

Cité par Frédéric Metz, *Georg Büchner biographie générale*, tome central, « le scalpel, le sang », Rennes, Pontcerq, 2012. p.114.

En outre, pour Büchner, les meneurs de l'opposition s'appuient uniquement sur leurs convictions politico-idéologiques sans envisager leur décalage avec les masses populaires. Il les critique vigoureusement pour leur posture de supériorité intellectuelle en dénonçant la futilité de leur lutte réformatrice, comme il fustige dans sa lettre adressée à Gutzkow:

> Réformer la société par le moyen de l'*idée*, à partir de la classe *cultivée* ? Impossible! Notre époque est purement *matérielle*, si vous n'aviez jamais procédé de façon plus directement politique, vous seriez bientôt parvenus au point où la réforme aurait cessé d'elle-même. Vous ne dépasserez jamais la faille entre la société cultivée et celle qui ne l'est pas. Je me suis convaincu que la minorité cultivée et possédant une certaine aisance, même si elle réclame pour son compte de nombreuses concessions au pouvoir, ne voudra jamais se départir de son rapport crispé à la grande classe.[590]

L'avortement du *Messager hessois* offre en effet à Büchner une nouvelle leçon, qui influencera considérablement sa réflexion sur la révolution. La plupart des paysans demeurent indifférents aux rapports argumentés et certains remettent même des tracts au poste de la police sous l'oppression autoritaire. Bien que son instrument de combat aiguillonne certains hommes cultivés, il paraît inefficace face aux masses plébéiennes préoccupées uniquement de leur subsistance. L'accablement quotidien prive en fait le peuple allemand de l'acquisition de connaissances sociopolitiques et renforce sa sujétion au pouvoir monarchique. Il est donc impossible d'ébranler la conscience générale d'une société asservie à travers l'enseignement idéologique et analytique. Les expériences du *Messager hessois* permettent en effet à Büchner d'apercevoir l'impuissance de la raison, comme l'analyse de J.-L. Besson :

> [Büchner…] découvre […] à cette occasion […] le pouvoir limité du verbe et l'inadéquation de la science rationnelle et du monde. Jusqu'ici il avait eu la conviction que la savoir pouvait agir rationnellement sur le monde. L'échec de l'entreprise lui montre que science et révolution ne sont pas nécessairement tributaires l'une et de l'autre[591].

---

590 G. Büchner, « Lettre à Gutzkow en 1836 » in *Œuvres complètes, inédites et lettres*. *op. cit.*, p. 549.

591 J.-L. Besson, « *Le Messager hessois* – Autopsie d'un « cadavre qui semble mort » » in *Théâtre/Public, op. cit.*, p. 56

Á cause des arrestations successives de ses camarades suite à la dénonciation, Büchner rentre au début de l'automne 1834 chez ses parents à Darmstadt en préparant sa fuite à Strasbourg. Cependant il continue de creuser dialectiquement des questions sur la révolution en se lançant dans des recherches historiques. Au lieu de s'intéresser à l'élan populaire, marquant le seuil de l'ère démocratique en 1789, son investigation se focalise sur le paroxysme de la Terreur, où le dérapage révolutionnaire confirme l'impasse du pouvoir rationnel[592]. Après une longue documentation, Büchner applique sa réflexion politico-historique à sa création dramatique en rédigeant en cinq semaines *La Mort de Danton* entre janvier et février 1835. Inspiré de ses expériences militantes, il tente en effet de pénétrer dans le noyau contradictoire du mouvement révolutionnaire pour enquêter sur la résistance humaine à la fatalité historique. Certes, le dramaturge novice se détourne, semble-t-il, de l'idéalisme révolutionnaire à cause de son désabusement politique. Néanmoins, son introspection s'approfondit, se rapprochant ainsi de la vérité complexe de l'humanité. Son ambivalence sur la révolution devient de plus en plus flagrante. Pour lui, il faut indubitablement persister à réveiller la conscience des masses populaires. Cependant ce combat dépasse déjà le terrain sociopolitique pour s'orienter vers un domaine transcendant et philosophique, comme il l'écrit :

> Je crois que dans les choses sociales il faut partir d'un principe de *droit* absolu, chercher à constituer une vie intellectuelle nouvelle dans le *peuple* et laisser aller au diable la société moderne qui a fait son temps. Dans quel but voudrait-on qu'une chose comme celle-ci se promène entre ciel et terre ? Sa vie tout entière n'est constituée que de tentatives pour dissiper l'ennui le plus épouvantable. Qu'elle meure donc dans de sa belle mort, c'est tout ce qui peut encore lui arriver de nouveau.[593]

[592] Entre octobre et décembre 1834, Büchner se consacre à une étude historique de la République française de la fin du XVIII[e] siècle au début du XIX[e] siècle en consultant de nombreux ouvrages historiographiques de la bibliothèque de Darmstadt. En 1922, Anna Jasper restitue une liste de ses emprunts à la bibliothèque dans sa thèse, La Mort de Danton, *tragédie de Büchner*, soutenu à Marbourg, pour démontrer une hypothèse des sources de l'adaptation historique büchnérienne. Concernant les matériaux référentiels de *La Mort de Danton*, voir J.-L. Besson, *Georg Büchner : Des sources au texte. Histoire d'une autopsie,* Berne, Peter Lang, 1992.

[593] G. Büchner, « Lettre à Gutzkow en 1836 », *ibid*., p.549.

I.1.2. Le théâtre comme moyen introspectif et arme interrogeant la réalité – le parcours artistique vagabond de Klaus Michael Grüber

Pèlerin sceptique explorant son for intérieur

> J'ai une conception religieuse du théâtre et je veux voir combien elle résiste au sacrilège.
>
> Klaus Michael Grüber[594]

La mise en scène de Klaus Michael Grüber, caractérisée par son esthétique pittoresque, son espace poétique et sa sérénité philosophique, souligne l'essence sensible et pénétrante de l'art du spectacle, révélant ainsi une originalité inclassable dans le théâtre occidental depuis la fin des années soixante. Circulant dans les grandes villes européennes, le metteur en scène allemand lance toujours une nouvelle aventure dans chaque création sans jamais s'appuyer sur une méthode spécifique. Après une formation d'acteur au Conservatoire dramatique de Stuttgart, il quitte l'Allemagne pour travailler auprès de Giorgio Strehler au Piccolo Teatro comme assistant. Il essaie en fait de se dégager d'un système théâtral institutionnalisé et sclérosé et de chercher un autre engagement artistique plus vigoureux et flexible[595]. Certes, il séjourne parfois dans le même établissement pour acquérir une grande liberté de création et pour travailler avec

[594] K.-M. Grüber, « Paroles de répétitions Bérénice de Jean Racine », extrait des notes de répétition recueillies par Léonidas Strapastsakis in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, Paris, Regard, 1993. p.17

[595] Lors de la représentation de *Faust-Salpêtrière*, Grüber explique son scepticisme envers le théâtre en critiquant l'institutionnalisation du théâtre ouest allemand : « En RDA, il existe 270 troupes permanentes subventionnées et elles présentent 14 spectacles par saison. Dans ces « Samaritaines » de la culture, les possibilités sont immenses, on peut tout faire, mais on finit par ne plus rien comprendre. Bien sûr, cet outil permet de réaliser des choses belles et intelligentes, mais il n'en reste pas moins un grand magasin, une sorte de bazar. Entre les différents étendards, brechtiens ou autres, il est difficile de trouver sa vraie place. C'est plus viscéral que théorique, mais on se met à avoir peur de ne plus contrôler ce qu'on fait et l'angoisse de ne pas y parvenir est telle qu'au bout d'un moment c'est à devenir fou. En France ou en Italie, c'est beaucoup plus simple. »

K. M. Grüber, « *Faust-salpêtrière* », entretien avec Yvon Davis, Michèle Raoul-Davis et Bernard Sobel in *Théâtre/ Public*, n°5-6, Gennevilliers, juin-août 1975, p.32.

une équipe talentueuse ; par exemple, sa codirection artistique de la Schaubühne avec Peter Stein [à partir de l'année 1972]. Néanmoins, il conserve son autonomie sans s'« enfermer dans un bunker », comme le mentionne sa propre critique sur les théâtres allemands[596]. En effet, sa désinvolture et son pragmatisme le conduisent non seulement à cultiver un regard distancié sur la réalité figée, mais également à varier son répertoire et son expérimentation scénique.

Il est en effet impossible de suivre un fil conducteur dans le parcours artistique de Grüber. Son travail, partagé entre le théâtre et l'opéra, est constitué d'une soixantaine de spectacles multilingues et hétérogènes. En outre, son choix des textes ne repose ni sur un cadre temporel, ni sur une catégorie littéraire, ni sur une prédilection des auteurs[597]. En une même année, il peut adapter l'essai dramatique du jeune Tchekhov, le texte lyrique de

---

[596] « En Allemagne, c'est très différent. […] Même sur le plan de l'architecture et de l'urbanisme, on a le sentiment d'être enfermé dans un bunker. Théâtre, ballet, opéra, théâtre de recherche sont regroupés dans un ensemble dont le public est toujours le même et qui est mort dès huit heures du soir ; la population elle, a été repoussée vers les banlieues. L'absurdité du bunker est telle qu'on en éprouve un malaise physique. »

Ibid.

Selon l'ancien directeur administratif de la Schaubühne, Jürgen Schitthelm, « […Grüber…] avait un contrat sur trois ans, avec une clause stipulant qu'il devait faire une mise en scène par saison, en lui laissant la possibilité de n'en faire peut-être que deux, à la condition qu'il en présente alors une de plus dans les trois saisons suivantes. Si Grüber ne faisait pas partie de la direction artistique, ce n'était pas que nous ne voulions pas de lui, nous aurions beaucoup aimé au contraire l'avoir avec nous, mais pour lui, c'était une chose qui était absolument hors de questions. »

J. Schitthelm, « Création de la Schaubühne », entretien réalisé par J.-L. Besson et Gaëlle Maidon à Berlin, le 26 avril 2013 in *Théâtre/Public*, n°209, juillet-septembre 2013, pp.9-10.

[597] Au début de la carrière de Grüber, son répertoire révèle déjà une diversité mélangeant des pièces classiques, modernes et contemporaines ; par exemple, *le procès de Jeanne d'Arc à Rouen* de Brecht, adapté par Anna Seghers [1968], *l'Imprésario de Smyrne* et *l'Amant militaire* de Goldoni [1968], *Off Limits* d'Adamov [1969], *Penthésilée* de Kleist [1970], etc. Il ne revisite guère les œuvres dramatiques d'un même dramaturge excepté Shakespeare [*la Tempête* en 1969, *Hamlet* en 1982 et *le Roi Lear* en 1985], Goethe [*Faust-Salpêtrière* en 1975, *Faust – 1ère partie* en 1982 et *Iphigénie en Tauride* en 1998] et Hölderlin [*Empédocle – lire Hölderlin*, d'après *la Mort d'Empédocle* en 1975, *Voyage d'hiver*, d'après *Hypérion ou l'Ermite de Grèce*, en 1977 et *Hypérion*, un opéra de Bruno Maderna, basé sur le texte lyrique hölderline, en 1990]. En outre, il met en scène parfois la même pièce deux fois, par exemple, *la Dernière Bande* de Beckett en 1973 et en 1987.

Franz Jung et la tragédie en alexandrins de Racine[598]. Dans certaines créations, le metteur en scène ose en outre briser les conventions théâtrales, offrant ainsi des expériences perceptives originelles dans les architectures historiques ou civiles[599]. Selon lui,

> Le théâtre, lui, est plus libre [par rapport au cinéma et à la télévision]. Il repose avant, à la base, sur un groupe d'hommes. Aussi peut-on plus facilement ébranler les murs, en élever d'autres, ou les abattre pour laisser la place nette. On peut s'installer n'importe où pour faire du théâtre. On est libre d'imaginer des cadres, des terrains nouveaux ; libre de constituer des cellules du travail et de fabriquer des petits cocktails Molotov esthétiques et politiques pour détruire les préjugés. Á l'heure actuelle, il faut être lucide et bien conscient que la force manque pour abattre les murs ; mais l'essentiel, c'est de faire en sorte qu'ils ne se resserrent pas davantage.[600]

Lorsque Grüber revient à la scène traditionnelle, il exploite de façon subtile tous les dispositifs scéniques afin de faire ressortir l'intimité indicible des personnages et de prolonger un espace d'imagination parallèle à la situation dramatique. Á travers le mouvement dans un ample espace et le contraste d'éclairages, le metteur en scène invite les âmes solitaires à errer dans un vide englouti par l'obscurité et à révéler leur confidence sans aucune emphase. Il ne vise pas vraiment à explorer le réel, mais plutôt à composer un univers métaphorique de la vie, comme l'explique Gilles Aillaud :

> […] la nature fondamentale de son théâtre, qui ne consiste jamais à dégager une vérité, à tirer une leçon, à éclairer la réalité, mais à produire une autre chose à côté, une sorte de double parallèle, un hybride étrange, sur la nature duquel je m'interroge depuis que je travaille avec lui. Ce n'est en rien aristotélicien, ni brechtien. Ce n'est pas un portrait de la réalité, mais une autre réalité, une sœur de

---

598 En 1984, Grüber montre *Sur la grand'route* de Tchekhov à la Schaubühne am Lehniner Platz, *Nostalgia*, d'après *Heimweh* de Franz Jung au Piccolo Teatro et *Bérénice* de Racine à la Comédie-Française.

599 *Les Bacchantes* [1974] sont montrées dans un hangar de la foire des expositions de Berlin-Ouest, *Faust-Salpêtrière* [1975], dans la Chapelle Saint-Louis, *Voyage d'hiver* [1977] au Stade Olympique de Berlin, *Rudi* [1979], dans le grand hôtel Esplanade à proximité du Mur, *Empédocle : lire Hölderlin* [1976] et *Sur la grand'route*, dans un ancien cinéma de Kreuzberg, qui sera transformé en salle de répétition de la Schaubühne, et, enfin, *Mère blafarde, tendre sœur* [1995], dans un cimetière de soldats soviétiques à Weimar.

600 K. M. Grüber, « *Faust-salpêtrière* » in *Théâtre/ Public*, *op. cit.*, p.33.

> la première, une parente, la sœur *pieuse* et *vengeresse*. Elle respecte, c'est-à-dire qu'elle n'outrepasse pas, et cependant elle va plus loin.[601]

Selon la plupart des chercheurs, ses œuvres théâtrales témoignent d'une variété « bipolaire ». Il est néanmoins difficile de définir cette bipolarisation par une « méthode alternative », comme le décrit de Peter Stein[602], ou par une « tension entre le Nord et le Sud », comme l'analyse de Guy Scarpetta[603] . En effet, au lieu de former un style singulier et spectaculaire, la mise en scène de Grüber essaie de se dépasser pour s'interroger sur son intimité mystérieuse et sur les limites de l'art théâtral. Lors des répétitions de *Faust-Salpêtrière*, il révèle à la fois le moteur subjectif, déterminant ses créations artistiques, et un scepticisme extrême envers son dévouement à l'art théâtral :

> Monter *Faust* en ce moment procède d'une « motivation biographique » plus profonde qu'une simple lassitude personnelle. Tous les moyens connus et éprouvés mis à notre disposition par le théâtre seront utilisés, d'une manière inflationniste – mais sans le moindre cynisme – jusqu'aux limites de leurs possibilités. Il s'agit de montrer ces limites, de traduire la conscience que j'en ai, de démontrer que des possibilités dramatiques, esthétiques, s'épuisent dans leur vaine promesse de renouvellement. Je veux parler des promesses de la culture prétendument progressiste mise au jour en 1968, et de son effritement progressif jusqu'à aujourd'hui. Je ne crois pas à l'éventualité d'une révolution théâtrale engendrant des formes nouvelles. La révolution ne se fera pas là.[604]

---

[601] G. Aillaud, « Klaus dit qu'autrefois… » in *Klaus Michael Grüber…il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit.*, p.323.

[602] « Ce ne sont pas seulement des « espace alternatifs » que Grüber aurait trouvés, mais « des méthodes de travail alternatives, des textes alternatifs. » »

P. Stein, « Le Riche et le Pauvre », entretien Franco Quadri, in *Klaus Michael Grüber…Il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit.*, p.191.

[603] « […] dans son style même, l'art de Grüber est traversé d'une tension [entre romantisme et classicisme, entre profondeur et surface, entre gravité et légèreté], - ce que je métaphorise par le Nord et le Sud. Je dis bien une tension, et non une synthèse : car tout cela reste ouvert, suspendu, ambigu – et c'est même cette ambiguïté qui qualifie le style. »

G. Scarpetta, « Le nord et le sud », *ibid*., p.33.

[604] K. M. Grüber, entretien avec Colette Godard, « Les « motivations biographiques » de Klaus Michael Grüber » in *Le Monde*, 19 septembre 1974.

Bien que son discours paraisse subversif et nihiliste, Grüber considère le théâtre comme sa seule arme introspective pour se rapprocher de la réalité complexe et problématique. Dans cet entretien, il précise plus tard :

> La déception que je ressens est pareille à celle de Faust devant l'accumulation des connaissances inutiles. Je considère cette mise en scène comme un tremplin pour me permettre de sauter hors du théâtre. […] Une chose est certaine : il n'est pas possible de la tenter et, ensuite, de continuer comme après n'importe quel spectacle. Texte et personnages mettent en œuvre une démarche suicidaire, le parcours d'un anéantissement. Le théâtre est ma vie, le flot qui m'a baigné, et je l'aime. C'est pourquoi je m'efforce de m'abstraire de ces formes dont je ne sais pas comment elles pourraient changer[605].

Ses spectacles se lient étroitement avec son itinéraire intime, révélant ainsi ses diverses interrogations sur l'humanité. *Faust-Salpêtrière* démontre l'impasse des théories préconçues et le *Voyage d'hiver* sonde les plaies historiques de l'Allemagne depuis la fin du XVIII[e] siècle. C'est la raison pour laquelle son assistante fidèle, Ellen Hammer, souligne sa subjectivité en expliquant son répertoire :

> Le choix des œuvres qu'il monte sont des choix individuels, pas éternels, mais qui sont toujours justes sur le moment. Klaus dialogue sans cesse avec les auteurs, et c'est pour cela qu'il monte à un moment précis *Hamlet* ou les *Six personnages*. On pourrait écrire un journal sur la vie de Klaus, sur toute son œuvre artistique, pièce par pièce, comme le récit d'une longue scène intérieure.[606]

---

[605] *Ibid.*

[606] E. Hammer, « Vingt ans de confiance », propos recueillis par Odile Quirot pour *Le Nouvel Observateur*, in *Klaus Michael Grüber…il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit.*, p.230.

Dans une interview récente, Hammer confirme l'autonomie de Grüber concernant le choix du texte en soulignant : « Klaus a toujours choisi ses textes pour lui-même, en fonction de sa vie personnelle, de ses pensées, de sa recherche, il ne pouvait pas monter un texte seulement parce que celui-ci était proposé par un théâtre, seulement pour gagner de l'argent. Il choisissait un texte quand il pensait « c'est, maintenant et ici, nécessaire de le monter », sinon il ne pouvait pas le faire. »

E. Hammer, « Merci, ça suffit pour aujourd'hui », entretien réalisé par G. Maidon à la Ruche de Paris, le 17 mars 2013 in *Théâtre/Public*, n°209, *op. cit.*, p.28.

Un scrutateur entrevoyant la vérité dans son travail

Á la différence de la plupart des metteurs en scène, Grüber élabore son spectacle de façon ouverte et arbitraire sans jamais s'orienter vers une direction précise. Son travail rompt avec les règles générales de la création théâtrale en constituant un exemple exceptionnel. Pour composer l'espace scénique, il collabore toujours avec des peintres plutôt que des scénographes[607]. Son dessein ne réside pas dans une considération esthétique, mais dans une confrontation concrète d'idées alternatives[608]. Les préparatifs précédant les répétitions reposent sur un travail en équipe, où se réunissent ses partenaires artistiques et dramaturgiques. Á partir d'une ou plusieurs idées inspirées du texte choisi,

[607] Depuis la fin des années soixante, Grüber commence à travailler avec les peintres, particulièrement avec Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud et Antonio Recalcati. La création scénographique est parfois élaborée par un seul plasticien [*Off Limits*, *Dans La jungle des villes*, *Empédocle*, *Voyage en hiver*, *Rudi*, *Faust*, *Hamle*t, etc.], et parfois par un tandem artistique [*les Bacchantes*, *Faust-Salpêtrière*, *Bantam*, *La Mort de Danton*, etc.].

[608] Selon Grüber, « J'ai fait des choses très intéressantes avec des décorateurs, mais maintenant je ne pourrais plus travailler avec eux sans difficultés. J'ai besoin d'une situation, de rapports plus violents. Les décorateurs ne le sont pas assez. Un homme comme Arroyo parce qu'il connaît cette angoisse d'être seul avec son pinceau devant une toile, a envie de faire du théâtre ; il a besoin d'avoir des relations avec les autres. Moi, il me faut des rapports très clairs et sans partage avec les choses. C'est pourquoi j'ai envie de peindre : j'ai besoin de cette solitude avec la toile. Les décorateurs ne font que se prêter. Il n'y a jamais avec eux de ces rapports violents et doux que l'on peut avoir avec de vrais peintres. Moi qui suis un dilettante, qui ne sais jamais rien à l'avance, qui dois à chaque fois tout inventer, j'ai besoin d'eux. »

K. M. Grüber, « *Faust-salpêtrière* » in *Théâtre/ Public*, *op. cit.*, p.34.

Ici, nous pouvons également nous référer à son discours dans un entretien avant les représentations d'*Empédocle* au Festival d'automne: « […] les décorateurs de théâtre ont une expérience de la scène qui leur fait tout de suite voir ce qui est possible et ce qui ne l'est pas ; leur fantaisie est donc limitée au cadre de ce possible. Au contraire, les peintres ont des difficultés à comprendre que telle ou telle décoration est techniquement impossible à réaliser, et c'est de cette résistance dont j'ai besoin. La dialectique devient alors beaucoup plus féroce et beaucoup plus enrichissante… »

K. M. Grüber, « le combat du poète », propos recueillis par Philippe du Vignal in *Art Press*, nov. 1976, p.29.

tous les participants échangent ouvertement leurs réflexions artistiques, politiques, sociales et philosophiques sans s'appuyer sur leur propre fonction dans la production[609].

Dans cette « première conversation », nommée par Edouard Arroyo, aucun consensus n'est dégagé, que ce soient la direction interprétative, la méthode d'adaptation, la forme scénique ou des signes contribuant à construire le spectacle. Grüber agence toutes les idées contradictoires lancées par ses compagnons comme un auditeur absorbé dans ses pensées. Au lieu de chercher la cohérence du groupe, il laisse le champ libre à ses interlocuteurs afin d'ouvrir des possibilités multiples à leur future création artistique[610]. Selon lui,

> Je ne crois pas à la création collective, c'est du boy-scoutisme. Je n'ai rien d'un metteur en scène gourou, j'y suis même violemment opposé. Je pousse chacun dans sa voie propre, chacun conserve sa personnalité. Loin de chercher à atténuer les contradictions au sein du groupe, je m'efforce au contraire, dès le début du travail, de les accroître. Il ne peut y avoir phénomène d'écho qu'à cette seule condition.

---

[609] Selon G. Aillaud, « Ce qu'il y a de commun d'un spectacle à l'autre c'est que l'on se parle dès le début du spectacle et que personne ne se présente comme un spécialiste. Ces conversations premières sont essentielles. Leur importance vient aussi du fait que Grüber est […] un homme sans théorie. Ses idées sont par contre précises, chaque fois adaptées au sujet, à la pièce, à l'événement. »

G. Aillaud, « Faire quelque chose avec rien » in *Klaus Michael Grüber…il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit.*, p.127.

[610] Eduardo Arroyo décrit globalement le déroulement du début du travail collectif : « Grüber […] ne sait pas ce qui va se passer et il n'aime pas non plus que quiconque le sache. Lorsque nous nous rencontrons, c'est le peintre qui parle tandis que lui se mure dans un silence de tombe, d'outre-tombe, qui dure parfois trois ou quatre heures. Il est un grand voleur…Je ne dessine jamais, je parle uniquement, je suis là pour parler, pas pour dessiner. Au cours de cette étape de notre travail, nous n'élaborons rien de concret mais c'est par le truchement de pareilles conversations que le dispositif se met en place. Grüber a une confiance absolue en son interlocuteur, une confiance totale, sans faille. C'est sur cette toile de fond que nos conversations ont lieu. Nous parlons vraiment comme des gens dénués d'armature théorique, nous n'avons pas besoin de faire de fumée ou de feux d'artifices dramaturgiques. C'est toujours concentré, rapide et succinct. Il n'aime pas, et moi non plus, que la phase préparatoire s'éternise car il est insupportable de nouer une réflexion qui évolue pas à pas, à coup de questions et de peurs. »

E. Arroyo, « la première conversation » in *Klaus Michael Grüber…il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit.*, p.131.

> Dans mon travail avec les comédiens, il n'y a rien de plus important que cette relation.[611]

Certes, la préparation des spectacles grübériens appartient indubitablement à un travail collectif, exigeant à la fois l'engagement individuel et le partage d'idées. Néanmoins, le rôle du metteur en scène, pour Grüber, n'est pas un conducteur, renforçant la cohésion d'une équipe pour se frayer une voie artistique, mais un inspirateur susceptible d'exploiter le potentiel de ses collaborateurs et d'assumer leur individualité hétérogène. Dépouillées de normes théoriques, les modalités de son travail résident essentiellement dans une confiance réciproque et dans une approche émotionnelle du texte choisi[612]. En outre, sa création artistique ne repose pas sur une programmation élaborée, mais plutôt sur une recherche pragmatique, évoluant incessamment suivant les circonstances des répétitions[613]. Grâce à son caractère désinvolte et sa sensibilité perspicace, Grüber met en scène des matériaux révélateurs apparus au cours du travail afin de capturer la spontanéité de la vie[614]. Cependant il est loin d'être un prodige apte à

---

[611] K. M. Grüber, « *Faust-salpêtrière* » in *Théâtre/ Public*, *op. cit.*, p.33.

[612] Selon Rudy Sabounghi, le costumier travaillant fréquemment avec le metteur en scène allemand, « […] l'émotion est, pour lui [Grüber], fondamentale. Il refuse constamment la mise en scène, mais malgré cela il y a toujours une direction générale. Quand je dis « générale » je veux dire qu'elle ne s'articule pas forcément sur le livret, sur ce que dit la pièce. Et c'est, d'ailleurs, ce qui est très déconcertant pour ceux qui interprètent. Le dialogue qu'on peut avoir avec Grüber est au-dessus ou au-delà de ce qu'on joue. Toute notion de fabrication, qu'il s'agisse de la dramaturgie, des costumes, ou de la construction du personnage, passe donc en second plan. L'urgence, pour lui, est d'être au plus près de la personne qui pourrait porter l'émotion. Et il est toujours là pour la recevoir. »

R. Sabounghi, « Comme les collages de Matisse », propos recueillis par Odile Quirot in *Klaus Michael Grüber…il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit.*, p.142.

[613] Comme le précise le metteur en scène, « […] je ne formule jamais de théorie, et cela m'empêche sans doute de me livrer à une approche et à un travail tranquille. La création est quelque chose de très bouleversante : j'arrive toujours comme quelqu'un de stupide, et je découvre la réalité dans l'acte même… »

K. M. Grüber, « Le combat du poète », *Art Press*, *op. cit.*, p. 28.

[614] L'exemple le plus évident est l'anecdote sur les répétitions de *Prométhée enchaînée*, racontée par Marc Blezinger : « Au cours de la répétition, les acteurs se trouvaient parsemés sur les rochers. Il y avait un silence continu. Grüber ne parlait pas et les acteurs attendaient respectueusement qu'il dise quelque chose. Imaginez qu'on était dans une sorte d'obscurité immense. Sur scène, il y avait un arbre véritable sur lequel tombait, à travers le toit, un faisceau de soleil. Comme par miracle, une seule feuille s'est détachée pour tomber très lentement sur la scène et tout le monde a vu ce petit détail. Grüber a attendu

extraire des sens significatifs des scènes quotidiennes, mais un scrutateur faisant, par métaphore, rapprocher son observation minutieuse de sa méditation profonde. Il ne tente jamais de mettre en œuvre un système ordonné et cohérent pour imposer ses idées préétablies, mais de créer un espace polyphonique afin d'assurer l'effet dialectique produit par le dialogue entre des éléments scéniques disparates. Ici, la description métaphorique de son collaborateur peintre, Titina Maselli, paraît bien juste : « […] Grüber ne commence pas par imposer quoi que soit à ses collaborateurs, il s'imbibe de leurs propositions et des événements, comme un humus sur lequel sa poésie à lui surgit et crée l'épaisseur du spectacle.[615] »

La mise en scène grübérienne repose considérablement sur la « Bauprobe [616] », élaborée ensemble par les peintres-scénographes et les techniciens suite à la première conversation. La tâche de l'équipe scénographique réside donc dans une matérialisation de dialogues développés dans les préparatifs du spectacle. Á travers une méthode allégorique, Gilles Aillaud et E. Arroyo travaillent avec leur assistant en collectionnant les éléments susceptibles de composer l'espace scénique[617]. Comme le metteur en scène, ils essaient de former un carrefour d'idées pour multiplier des signes scéniques au cours

---

un moment puis il s'est exclamé : « C'est ça ! C'est comme cela qu'il faut jouer ! Je peux me lever, je peux m'en aller, la mise en scène est faite. Si vous avez bien vu cette interaction entre un rayon de soleil et cette feuille qui tombe, vous avez tout compris ». Il a introduit ce hasard à la fin de *Prométhée* : au moment de l'Apocalypse, la terre se met à trembler, l'ancien monde est détruit. La traduction scénique, c'était d'attacher, sans qu'on le voie, un câble à cet arbre et à la fin du spectacle, on lui donnait de mini-frissons. On voyait juste les feuilles qui tremblaient. C'était la traduction poétique de l'Apocalypse. »

M. Blezinger, « Écouter la différence – à la Schaubühne, avec Stein, Grüber et Bondy », entretien avec Georges Banu in *les Répétitions, – Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, sous la direction de Georges Banu, Arles, Actes Sud, 2005, p. 243.

[615] T. Maselli, « Être aimé par le théâtre » in *Klaus Michael Grüber…il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit.*, p.141.

[616] Voir la note 303 dans le deuxième chapitre de la deuxième partie [II.2.1.], p. 217.

[617] Selon l'assistant scénographique, Bernard Michel, « Dès les premières réunions avec Gilles Aillaud et l'équipe artistique, chacun raconte une histoire à partir d'éléments importants du texte. […] Eduardo Arroyo, lui, réinvente le texte et nous le communique sous forme d'histoires très imagées, riche en anecdotes drôles et colorées. Les deux heures de réunions nous suffisaient parfois pour pouvoir créer les dessins des différents tableaux. »

B. Michel, « De l'esquisse à la scène » in *Klaus Michael Grüber…il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit.*, p.137.

de leur création [618] . En dépit de leur différence esthétique, les deux peintres communiquent continuellement leurs conceptions scéniques pour enrichir le contenu du spectacle. Cette confrontation artistique produit une oscillation entre vision macro et micro, constituant ainsi une des caractéristiques de la création de Grüber, comme l'explique B. Michel :

> Dans cette collaboration, on avait l'impression qu'Eduardo Arroyo repeignait les *idées* tandis que Gilles Aillaud parlait des *choses*. Klaus Michael Grüber raconte pourquoi il travaille avec eux à travers une très belle histoire : à Madrid, dans le musée du Prado, il a remarqué que Gilles Aillaud a toujours le regard très près de la toile et fait ressortir un petit détail que personne n'avait vu, alors qu'Eduardo, loin derrière, raconte une histoire du tableau que personne n'avait imaginé[619].

Grâce à la « Bauprobe », le metteur en scène découvre pour la première fois la forme embryonnaire du dispositif scénique dès le début des répétitions. Ni l'esquisse scénographique, ni la maquette n'attire son attention dans la phase préparatoire, car il renonce à « regarder l'objet, tant que celui-ci n'est pas grandeur nature », comme l'explique Aillaud[620]. Au lieu de travailler préalablement sur des modèles réduit ou figuratifs, il préfère suivre les répétitions avec les acteurs pour ajuster directement l'ensemble des éléments scéniques, que ce soit la dimension de la scène, les volumes du décor, la forme du costume ou les lumières. Sa mise en scène ne repose jamais sur une ligne directrice, mais plutôt sur l'autonomie de chaque langage théâtral pour que l'affrontement d'éléments hétérogènes produise une force spontanée et révélatrice. Ici, les éclairages jouent un rôle particulièrement décisif dans l'écriture du spectacle. Au cours

---

[618] « Dans le travail avec Klaus, tout commence avec une ou deux idées qui se développent ensuite. Et les autres peuvent intervenir, je le souhaite même. Quand on entre au cœur de la construction c'est normal d'écouter les autres. L'idée initiale se prolonge par leur intervention car ils ont un autre regard et ce regard, presque toujours, est positif. J'imagine un arbre, mais pourquoi le dessiner ? Bernard Michel l'a choisi dans un bois, dessiné lui-même, et tout s'est très bien passé. Déléguer n'est pas une paresse, mais une manière de catapulter les idées. Cette lutte des idées nous est utile à tous. Le regard d'un autre c'est toujours un autre regard, ni meilleur ni pire, tout simplement un autre regard, et c'est pour cela qu'il peut rendre la proposition plus intéressante. »

E. Arroyo, « la première conversation », *op. cit*., p.132.

[619] B. Michel, « De l'esquisse à la scène », *ibid*., p.137.

[620] G. Aillaud, « Faire quelque chose avec rien », *ibid*., p.127.

des répétitions, Grüber règle lui-même les lumières suivant le jeu des comédiens[621]. Sans intention de composer une atmosphère, ni de produire des effets visuels, son dessein consiste à souligner l'apparition et la disparition de personnages et de dispositifs scéniques à travers les éclairages. La modulation de la luminosité compose non seulement un mouvement rythmique, mais favorise également un changement subtil de perspectives différentes, comme l'analyse Gaëlle Maidon,

> Sans l'ouvrage scénique de lumineux, le lieu scénique ne peut complètement s'ouvrir au jeu de la mise en scène que construit Grüber. La lumière n'est pas là pour « l'éclairer » de toute sortes de manières, poursuite comprise, elle est là pour « voiler » le lieu scénique et le mettre à distance, en constituer tout autant l'écrin que l'écran. Si le regard d'un spectateur est capté, ce travail de la lumière brise et diffracte le rapport entre scène et salle et creuse une distance. Il renvoie le « spectateur » aux confins mêmes de la vision et du Visible.[622]

I.1.3. Georg Büchner et Klaus Michael Grüber : deux inquisiteurs pénétrant dans les fractures de l'histoire pour porter un diagnostic sur leur actualité

> Le Bon Dieu a bien fait le monde tel qu'il doit être, et nous ne pouvons guère barbouiller grand-chose de mieux ; la seule chose à laquelle nous devons nous employer, c'est à créer un petit peu nous-mêmes à sa suite. En toute chose je demande de la vie, une possibilité d'existence, et alors ça va.
>
> *Lenz* de Georg Büchner[623]

---

[621] « Dès les premiers moments de répétitions sur le plateau, Grüber s'empare de l'espace avec les lumières. Le comédien ne fait pas un geste sans qu'on modifie le rayon lumineux qui va conduire ce mouvement, et des heures silencieuses passent entre le réglage des projecteurs et le jeu des comédiens. Personne ne s'impatiente, tout le monde prend conscience de ces instants fragiles où Klaus Michael Grüber est en train de trouver toute l'émotion qu'il peut faire passer dans la coordination de tous ces éléments entre le décor, la lumière et le comédien. Le silence est de règle. »

B. Michel, « De l'esquisse à la scène », *ibid*., p.138.

[622] G. Maidon, *Le dépassement de la mise en scène et la question de la théâtralité dans l'itinéraire de Klaus Michael Grüber*, thèse de Doctorat de Théâtre et Arts du spectacle de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, sous la direction de J.-L. Besson, vol. I., p. 241.

[623] G. Büchner, *Lenz* in *Œuvres complètes, inédites et lettres*, *op. cit*., p.178.

Un dramaturge anatomisant l'histoire de la Révolution pour réexaminer ses propres expériences militantes

Afin de déterminer une orientation du mouvement insurrectionnel en Allemagne, Büchner se plonge dans les études de l'Histoire de la Révolution française à la veille de la fondation de la Société des droits de l'homme. Cette enquête historique ne renforce pas sa volonté politique, mais l'incite à contester le prix de la lutte fondée sur les principes des Lumières. Dans la lettre adressée à sa fiancée vers le 9 - 12 mars 1834, il ne dissimule pas sa désespérance face au destin humain broyé par le mécanisme historique :

> […] J'étudiais l'histoire de la Révolution. Je me suis senti comme anéanti sous l'atroce fatalisme de l'histoire. Je trouve dans la nature humaine une épouvantable égalité, dans les conditions des hommes une inéluctable violence, conférée à tous et à aucun. L'individu n'est qu'écume sur la vague, la grandeur par hasard, la souveraineté du génie une pièce pour marionnettes, une lutte dérisoire contre une loi d'airain, la connaître est ce qu'il y a de plus haut, la maîtriser est impossible. L'idée ne me vient plus de m'incliner devant les chevaux de parade et les badauds de l'histoire. J'ai habitué mon œil au sang. Mais je ne suis pas un couperet de guillotine. *Il faut* est l'une des paroles de condamnation avec lesquelles l'homme a été baptisé. Le mot selon lequel il faut certes que le scandale arrive, mais malheur à celui par qui il arrive – a de quoi faire frémir. Qu'est-ce qui en nous ment, assassine, vole ? Je n'ai pas envie de suivre plus avant cette idée. [….][624]

Certes, la férocité de la Révolution force le jeune militant à apercevoir non seulement l'incertitude de l'humanité confrontée aux fluctuations des circonstances, mais également un décalage infranchissable entre la raison pure et la réalité complexe. Son pragmatisme lui inspire néanmoins de persister dans le combat pour sonder les limites du savoir à travers *le Messager Hessois*. Ainsi, son engagement ne repose pas simplement sur un objectif politique, mais sur un esprit à la fois empirique et scientifique. Á la différence d'idéalistes révolutionnaires soulignant la finalité de leur action, Büchner se lance en effet dans un processus dialectique afin de démêler les rapports antinomiques entre son raisonnement et l'actualité sociopolitique.

[624] G. Büchner, « Lettre à sa fiancée » in *Œuvres complètes, inédites et lettres*. *op. cit*., p.522.

Les convictions idéologiques de Büchner s'effondrent graduellement à la suite de sa collaboration avec les opposants libéraux. Il se défie de plus en plus d'une révolte, qui néglige l'enjeu socio-économique de la vie populaire en s'arc-boutant sur une théorie creuse et des discours démagogiques. L'échec de son essai révolutionnaire le laisse confirmer à la fois la crise de la raison et la contradiction de l'humanité[625]. Le jeune adepte des Lumières adopte donc un autre moyen pour révéler profondément ses problématiques sur la Révolution. Dans *La Mort de Danton*, ses interrogations ne s'adressent plus à une classe spécifique, mais à son for intérieur, voire à chaque être tentant de résister à la fatalité pour affirmer son existence. Par conséquent, son adaptation de la Révolution française n'est pas une reconstitution historique, mais une introspection fusionnant des événements objectifs et son impression subjective.

Afin de démystifier l'idéologie jacobine, dont la répercussion s'étend continuellement dans les milieux intellectuels allemands, Büchner pénètre dans la phase la plus radicale de la Révolution française et rapproche ses propres expériences militantes du sort collectif des précurseurs républicains. La matrice du mouvement révolutionnaire est en effet servie comme un miroir reflétant les problèmes sociopolitiques de son époque, comme l'analyse de J.-L. Besson :

> Parmi les républicains des années 1830, en effet, Robespierre était devenu un mythe. Après avoir étudié l'histoire de la Révolution française et notamment l'année 1794, Büchner s'emploie à déconstruire ce mythe, comme s'il voulait par

[625] Il explique à sa famille son scepticisme envers l'humanité et la science auxquelles il attache toujours de l'importance : « On me traite de *railleur*. C'est vrai, je ris souvent, mais je ne ris pas de la *façon* dont quelqu'un est homme, je ris seulement du *fait* qu'il est un homme, alors qu'il n'y peut rien, et ce faisant je ris de moi-même, qui partage son destin. Les gens appellent cela de la raillerie, ils ne supportent pas qu'on se conduise de façon extravagante et qu'on les tutoie ; ce sont eux les méprisants, les railleurs et les orgueilleux, car ils ne cherchent l'extravagance qu'en dehors d'eux-mêmes. Il est vrai que j'ai un autre genre de raillerie, mais ce n'est pas la raillerie du mépris, c'est celle de la haine. La haine est tout aussi bien permise que l'amour, et je la nourris sans restriction à l'endroit de ceux qui méprisent. Ils sont en grand nombre, ceux qui, possédant ce ridicule accessoire qu'on appelle culture ou ce fatras mort qu'on appelle science, sacrifient la grande masse de leurs frères à leur méprisant égoïsme. […] Je persiste à espérer d'avoir jeté plus de regards compatissants sur des êtres souffrants et opprimés que je n'ai dit de paroles aigres à des cœurs froids et distingués… […] »

G. Büchner, « Lettre à sa famille en février 1834 », in *Œuvres complètes, inédites et lettres*. *op. cit.*, pp.519-520.

> là même orienter l'action vers d'autres voies plus conformes à la génération qui est la sienne, vers une action qui permette de s'émanciper du passé en s'appuyant sur la situation réelle du peuple et non sur une vision légendaire et édulcorée de l'Histoire, propagée dans les réunions sécrètes des sociétés républicaines. […] Il devient alors possible de concevoir la pièce comme un contre-modèle à l'usage de l'Allemagne des années 1830, hypothèse qui permet de résoudre la contradiction apparente entre le regard négatif que pose Büchner sur la Révolution et la poursuite de sa propre activité révolutionnaire.[626]

Dans son drame historique, Büchner met en évidence une dissonance entre l'idéal démocratique et l'action politique pour mettre en cause l'engrenage de violence causée par la nécessité révolutionnaire. Pour réveiller la conscience de ses compatriotes estimant la contribution de la force rationnelle aux réformes sociales, il représente la Révolution comme un sujet paradoxal et problématique, trahissant ses promesses sans considérer les intérêts de la classe populaire[627]. Certes, les déboires de Büchner face à l'impasse de l'opposition politique de son époque, influencent certainement son angle interprétatif de la Révolution française. Néanmoins, sa composition dramaturgique, recourant aux diverses références historiques et aux discussions philosophiques, se dégage non seulement du point de vue arbitraire, mais fait également ressortir des questions transcendantes sur le destin individuel. Grâce à son introspection minutieuse, le jeune auteur dramatique nous offre un constat lucide du mécanisme révolutionnaire, approfondissant ainsi notre réflexion historique, comme l'analyse Georg Lukàs: « Avec le regard juste de l'auteur tragique de premier plan, il a bien plutôt repéré que ce problème de son époque avait justement surgi dans la Révolution française, et qu'il avait reçu en elle une figuration historico-problématique de premier ordre.[628]»

---

626 J.-L. Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner*, *op. cit*., p.73.

627 Comme l'analyse Peter Szondi sur la tragédie historique büchnerienne : « Le renversement du bonheur en malheur, qui caractérise également le processus historique, est ancré dans la structure antithétique de la Révolution elle-même. Elle repose à la fois sur l'amour et la haine. Puisque la vertu doit prendre la terreur à son service, elle se change nécessairement en son contraire. La Révolution qui, a anéanti, au début, afin de pouvoir apporter un soulagement, anéantit finalement parce qu'elle ne peut pas soulager. »

P. Szondi, *Essai sur le tragique,* Belval, Circé, 2003, pp.128-129**.**

628 G. Lukàs, « La falsification fasciste et la réalité effectué de Georg Büchner » in *Europe*, n°952-953, août-septembre 2008, p. 43.

Un metteur en scène resituant la mémoire oubliée de l'histoire allemande

Selon Grüber, le motif de sa création artistique réside en une nécessité liée à son parcours personnel. Vu son caractère taciturne, il est certes difficile d'apercevoir exactement ses inspirations dans chaque spectacle. Néanmoins, ses œuvres théâtrales révèlent toujours une interrogation profonde sur l'évolution historique et sur l'utopie inachevée, reflétant ainsi l'impasse de la civilisation européenne développée depuis les Lumières. Que ce soit dans *Les Bacchantes*, les deux *Faust*, les adaptations hölderliniennes, *Prométhée enchaînée* ou *La Mort de Danton*, le metteur en scène pose des questions sur l'*Aufklärung* en soulignant ses antipodes : l'immobilité du temps, l'obscurité de l'avenir, l'aliénation de l'esprit, le néant de l'existence et l'approche de la mort. Une ambivalence envers son pays natal devient, semble-t-il, une des forces motrices de sa création théâtrale. Son amour patriotique le convie à reconstituer des fragments historiques délaissés ou altérés au fur et à mesure de l'évolution politique de l'Allemagne durant les deux derniers siècles[629]. Cependant son scepticisme lui permet de se prémunir contre l'idéalisme allemand susceptible d'être utilisé comme un catalyseur du fascisme[630]. Grüber se rapproche en effet des contradictions historiques de son pays natal en choisissant le texte à montrer. Il s'intéresse particulièrement aux conditions des individus à la charnière de l'Histoire pour explorer ses questions sur l'humanité, comme il le précise : « […] beaucoup de spectacles que j'ai montés se situent à un moment où

[629] Comme il l'explique au cours des répétitions de l'*Empédocle, lire Hölderlin* : « Chez nous, en Allemagne, le cordon ombilical ne cesse d'être garrotté. En France, en Italie, tout est beaucoup plus facile. Là-bas, il y a toujours une grande famille, il y a toujours des pères, des grands-pères. Et chez nous ? C'est pour cela qu'il est tout à fait sans importance qu'un mot se perd dans le vent, s'enfonce dans la terre. Ayez-en le courage. C'est notre histoire : sans relation, recommençant toujours les choses à zéro. […] »

Rolf Michaelis, « Chaque phrase une catastrophe – Nuits de répétitions avec Klaus Michael Grüber », traduit par Jean Bernard Torrent in ***l****es Répétitions, – Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, op. cit., pp.224-225.

[630] Guy Scarpetta rapporte le ressentiment de Grüber envers l'Allemagne : « […] je n'évoquerai qu'en passant cette répudiation de l'Allemagne qu'il lui est arrivé quelquefois de proférer devant moi – un peuple, m'a-t-il, dit un jour, redoutable parce qu'extrême, et qui, par idéalisme, est capable d'aller jusqu'au bout de tout, et même de la barbarie… »

G. Scarpetta, « Le Nord et le Sud » in *Klaus Michael Grüber…il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit*., p.31.

l'histoire bascule et passe de la mort à la naissance, où il y a tragédie du changement, et du changement douloureux, du « passage ». Et tous les passages de l'histoire ont été violents et dramatiques ! [631]»

Dans les années soixante-dix, les spectacles grübériens témoignent particulièrement d'effets historico-politiques face à la société ouest allemande, hantée par la Fraction Armée Rouge bousculant les ordres établis à travers une action spontanée et violente. L'extension de la force d'extrême-gauche met non seulement en cause le pouvoir de l'État, s'inclinant de plus en plus devant l'impérialisme capitaliste, mais révèle également une jeune génération faisant prévaloir l'immédiat sur son passé et son futur. Dans cette décennie, le metteur en scène tente de prouver l'impossibilité de la représentation en montrant plusieurs textes classiques dans des lieux non théâtraux. Son dessein repose non seulement sur une expérimentation cherchant les limites de l'art théâtral [632], mais également sur une interrogation sur les problèmes politiques de son époque.

Ancien militant antifasciste et participant aux mouvements socialistes pendant son exil, Grüber perçoit une remontée du pouvoir réactionnaire en RFA, toutefois il se méfie de plus en plus de l'idéologie révolutionnaire[633]. Son désabusement politique lui inspire

---

631 K. M. Grüber, « Le combat du poète », propos recueillis par Philippe du Vignal in *Art Press*, nov. 1976, p. 28.

632 Comme il le proclame : « […] je n'ai aucun problème avec le théâtre traditionnel. Bien sûr à certaines périodes par nécessité on doit faire les choses au-dehors, les montrer dans la rue ou dans d'autre lieux, mais je ne crois absolument pas qu'il soit nécessaire de faire une croix sur le théâtre, aujourd'hui absolument pas, en ce moment de confusion totale [….] Ce sur quoi je voudrais proprement insister c'est une question de mouvement et de vitesse jamais de théorie du genre « aujourd'hui ce théâtre est fini, il faut trouver d'autres lieux », ça, d'après moi c'est une connerie ; il faut être un peu plus rapide et cette vitesse on peut la rendre, pendant qu'ils pataugent tous dans la rue ou je ne sais où à faire des expériences, on peut très facilement la rendre dans un théâtre classique pur, avec le rideau rouge. »

K. M. Grüber, « Á propos de *Winterreise* – entretien avec Franco Quadri » in Théâtre/Public, n °209, *op. cit.*, p.109.

633 « Je suis devenu adulte à la mort du fascisme. J'ai reçu une éducation antifasciste. L'année 1968 a marqué un expansionnisme de l'imagination, l'espoir d'une réunion des classes dans une lutte commune : « Étudiants-ouvriers, même combat »…Mais je suis confronté à la réalité politique, physiquement confronté à ce qui se passe au Chili, à la situation dangereuse de l'Italie. Je vois renaître et s'étaler le serpent d'un fascisme dont on ne sait pas analyser les données. On garde l'image de l'ennemi d'autrefois. On se garde d'un fascisme devenu anachronique. Définir la théorie de celui qui

ainsi de puiser dans les textes dramatiques classiques une vigueur dynamique pour rechercher un langage scénique juste sans aucune ambition d'inventer une forme théâtrale, comme il l'explique avant les représentations de *Faust-Salpêtrière* :

> Les expériences de la D.D.R., de la révolution culturelle chinoise, pour nous, c'est barré, c'est bloqué : on voit de plus en plus clairement les fondations de notre société, on les subit de plus en plus. En réaction – réaction intègre – à l'expansionnisme illusoire de 1968, il reste à faire, à la manière de Jules Verne, un voyage au centre de la Terre, au fond de soi-même. Voyage introverti à la recherche d'énergies fraîches, à découvrir, à rassembler pour se projeter hors du cercle vicieux dans lequel nous tournons pour sortir des ambiguïtés révolution-fascisme. En fait, même si la mise en scène de *Faust* emprunte des voies révolutionnaires, les ambiguïtés du spectacle - celles-là même du théâtre - risquent de le faire tomber dans les pièges réactionnaires. Le problème est de trouver des formes neuves, contrôlées. Le temps de l'optimisme confiant est terminé.[634]

Pour s'opposer à des circonstances politiques confuses, Grüber s'appuie sur les militants qui se mettent en marge de la société sans abandonner leur lutte contre la fatalité. Selon lui,

> […] en ce moment il est très difficile de prendre position […] il est difficile de prendre des positions comme nous l'avons fait précédemment, c'est pour ça qu'aujourd'hui je suis plus intéressé par les choses marginales et pas celles qui prétendent parler depuis le centre […]. C'est pour ça que je dis que ce thème du voyage n'arrive pas *par hasard*, mais que c'est une prise de position très précise, en évitant de réagir à certaines déceptions, à certaines incapacités, à certains développements historiques, etc. etc., en restant combattant ; c'est-à-dire, je crois en ce moment y compris politiquement la marginalité combative est la chose la plus juste.[635]

---

aujourd'hui nous envahit est beaucoup plus difficile, car il se cache derrière les discours sur le fascisme. Alors quoi ? Garder une position tranquille dans le progressisme bourgeois ? Si on ne prend pas conscience des faits, on s'enferme dans l'onanisme. Il faut reconnaître prouver et dire qu'il n'est plus possible de s'arrêter aux grandes théories politiques connues. »

K. M. Grüber, « Les « motivations biographiques » de Klaus Michael Grüber » in *Le Monde*, *op. cit*.

634 *Ibid*.

635 K. M. Grüber, « Á propos de *Winterreise* – entretien avec Franco Quadri » in *Théâtre/Public*, *op. cit.*, pp. 107-108.

Dans *Empédocle* et *Voyage d'hiver*, le metteur en scène s'inspire des œuvres de Hölderlin en représentant les héros grecs, absorbés dans leur introspection profonde à cause de l'échec de leur mouvement d'émancipation. Il restitue l'élégance et la puissance de ces textes lyriques pour réhabiliter le poète romantique étiqueté souvent comme un sphinx aliéné et abstrait. Son dessein consiste en effet à démystifier le combat révolutionnaire effacé dans l'Histoire allemande pour que le public reconnaisse cet auteur engagé, mais instrumentalisé par le nazisme[636], comme il le précise en montrant *Empédocle* :

> Les retombées de la Révolution française ont marqué notre pays, c'est une longue histoire de cimetière et de bourreaux, un temps très important, entièrement falsifié par les livres. Ce pays n'a pas de mémoire juste. Poète et révolutionnaire maudit, rejeté par le monde politique et littéraire. Hölderlin enfermé dans sa solitude a été poussé jusqu'à la folie. *Empédocle*, c'est ça : homme politique et intellectuel [physicien], il s'est retiré de la vie, s'est jeté dans un volcan. C'est une image utopique et politiquement fuste. *Empédocle* comprend que « grand timonier » d'une révolution, il risque d'en devenir le fétiche. Il choisit de s'abolir lui-même, pour redonner au peuple la possibilité de continuer le processus révolutionnaire.[637]

Dans son adaptation d'*Hypérion*, Grüber met en abyme des éléments de différentes époques pour souligner des contradictions de l'Histoire allemande. Ce roman épistolaire, écrit par Hölderlin vers la fin de la Révolution française, montre l'engagement militaire d'un novice grec du XVIII[e] siècle encouragé par l'héroïsme plutarquien et son propre bannissement suite à ses désillusions amoureuse et politique. Le spectacle est représenté dans le stade olympique, construit sous l'ordre d'Hitler en 1936 pour manifester la puissance du Troisième Reich. Mettant en parallèle les diverses charnières historiques, le metteur en scène tente de souligner à la fois la vanité du triomphalisme et la résistance

---

[636] Selon P. Ivernel, « Dans le paquetage des jeunes officiers du front, ils sont censés renforcer l'esprit de 1914, appelé à contrer celui de 1789, en attendant de prendre le tournant fatidique de 1933. Dans ses cours de 1934 – 1935, Heidegger commente deux hymnes du poète, « la Germanie » et « le Rhin » : il voit s'y profiler un Dasein historique à l'allemande qui – orage, tempête, éclair – communique avec une imagerie tumultueuse du Reich, de son Etat et de son Führer. »

Philippe Ivernel, « *Voyage~~r~~ d'hiver dans le stade olympique* : l'*Hypérion* de Hölderlin mis en scène par Grüber » in *Les voies de la création théâtrale*, n°24, « Mises en scènes d'Allemagne[s] », Paris, CNRS, 2013, p.189.

[637] K.M. Grüber et P. Stein, « Peter Stein, Klaus Grüber, grands timoniers », propos recueillis par C. Godard in *Le Monde*, 7-8 octobre 1976.

des marginaux[638]. Durant les répétitions, la tension entre le gouvernement de RFA et la bande à Baader atteint en outre son paroxysme[639]. Cette crise sociopolitique fait ressortir l'historicité du spectacle, retraçant ainsi l'inachèvement de plusieurs tentatives insurrectionnelles, comme en témoigne la critique de Rolf Michaelis :

> Voyage d'hiver : Vocable qui servit d'emballage à la première opération d'envergure de la police en RFA contre les terroristes. Quand, à la fin, deux jeeps, presque silencieuses, tous projecteurs braqués, traquent un fuyard dans le stade, on se souvient d'images et de récits du stade de Santiago qui, après la chute du gouvernement- démocratiquement élu d'Allende, devint un camp de concentration, et – n'en déplaise à M. Strauss – un lieu où l'on torturait les démocrates. Même s'il n'en était pas conscient jusque-là, le spectateur frigorifié se rend compte alors qu'il se trouve lui-même embarqué dans…un voyage d'hiver, dans un stade, en hiver.[640]

[638] Grüber décrit les préparatifs du *Voyage de l'hiver* en proclamant : « […] en ce moment je cherche tous les matériaux, la musique, etc. – les articles écrits à l'époque [en 1936] sur ce stade, on n'arrête pas d'y parler à la fois de l'homme allemand et de l'homme grec, et on y parlait toujours de mouvement mais c'était le mouvement vainqueur […] ici il s'agit un peu d'une enquête sur le fascisme, le fascisme est un mouvement vainqueur etc. Á part que j'aime l'idée de mettre à disposition un stade qui a vu ce type de vainqueurs pour le remplir de gens qui ne sont jamais vainqueurs, qui ont compris que la victoire est stupide, qui n'ont pas besoin de gagner mais sans perdre vraiment, qui jouent ce jeu d'éviter la victoire […] je voudrais pervertir la perfection, la perfection qu'il y a eu ici à l'époque ; et je trouve juste de mettre à disposition justement ce lieu-ci pour ce type de personnages, qui sont toute une gamme qui va d'un lutteur qui…, où en somme rien ne réussit jamais dans cet Hypérion, ni l'amitié, ni l'amour, ni la révolution, c'est d'un bout à l'autre échec, une histoire d'échecs, de virage etc. etc., [….] »

K. M. Grüber, « Á propos de *Winterreise* – entretien avec Franco Quadri » in *Théâtre/Public*, *op. cit.*, p.103.

[639] Les préparatifs et les répétitions du spectacle vont de pair avec l'« automne allemande » marquée par l'enlèvement de Hanns Martin Scheleyer et son exécution en octobre, l'arrestation de l'avocat de la bande à Baader en France et son extradition en novembre, le détournement de l'avion de la compagnie Lufthansa par le commando palestinien pour libérer les prisonniers de la RAF, les morts surprenantes des membres de la bande dans la prison de Stammheim, y compris les dirigeants, Andreas Baader, Gudrun Ensslin et Jan-Carl Raspe.

[640] R. Michaelis, « Voyage d'hiver », traduit par François Rey et Bernard Sobel in *Théâtre/ Public*, n°20, mars 1978, p.34.

I.2. Révélation des âmes tragiques – analyse de l'adaptation dramaturgique de *La Mort de Danton*

> Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens : derrière eux, un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme ; devant eux, l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir ; et entre deux mondes… quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque blanche voile lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde vapeur ; le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre, et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris. Voilà dans quel chaos il fallut choisir alors ; voilà ce qui se présentait à des enfants pleins de force et d'audace, fils de l'Empire et petit-fils de la Révolution.
>
> Alfred de Musset [641]

I.2.1. Comparaison des méthodes d'adaptation entre Büchner et Grüber

Approfondissement de la conscience humaine avec le respect de l'historicité

Après la publication de *La Mort de Danton* dans la revue *Phönix* entre le 28 mars et le 17 avril 1835, Büchner distingue l'historien du dramaturge dans une lettre adressée à ses parents pour se défendre de l'indécence de son adaptation historique dénoncée par plusieurs critiques :

> […] l'auteur dramatique n'est à mes yeux qu'un historien, mais il se situe *au-dessus* de ce dernier par le fait qu'il crée pour nous l'histoire une seconde fois et que, au lieu de donner une sèche narration, il nous transporte aussitôt directement dans la vie d'une époque, et nous donne, au lieu de caractéristiques, des caractères, et au lieu de descriptions, des personnages. Sa tâche primordiale est de s'approcher le plus possible de l'histoire telle qu'elle s'est réellement passée. Son livre ne doit être *ni plus moral ni plus immoral* que *l'histoire elle-même* ; mais l'histoire n'a pas été créée par le Bon Dieu pour être une lecture pour les jeunes filles, et il ne faut

[641] A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle* in *Œuvres collectives,* Paris, Figaro, 1993, pp.186-188.

> pas non plus m'en vouloir si mon livre ne convient pas davantage à cet usage. Je ne peux tout de même pas faire d'un Danton et des bandits de la Révolution des parangons de vertu. Si je voulais peindre leur dévergondage, j'étais bien forcé de les faire se dévergonder, si je voulais montrer leur irréligion, j'étais bien forcé de les faire parler comme des athées. […][642]

En effet, vu le montage de sources historiographiques et anecdotiques et l'anachronisme produit par certaines allusions bibliques et des chansons folkloriques allemandes, Büchner ne tente pas simplement de se conformer à l'authenticité historique en revisitant la Révolution française[643]. Le recours aux documents historiques lui permet certes d'assurer un cadre diachronique aux épisodes révolutionnaires, mais le jeune auteur dramatique montre néanmoins la complexité de l'humanité dans la convulsion sociopolitique au lieu de déployer les faits historiques à travers un angle objectif. Á la différence du vérisme et du théâtre documentaire, cherchant à représenter la réalité sous sa forme identique, le style de *La Mort de Danton* recompose de façon brute et facultative des matériaux probants, marquant ainsi sa modernité dramaturgique. Grâce à cette distance avec les références historiques, Büchner se rapproche de l'âme profonde de ses personnages pour mettre en exergue leur dilemme posé par le mécanisme révolutionnaire et pour développer ses pensées dialectiques sur l'être humain confronté à un contexte sociopolitique particulier. Sa fidélité à l'Histoire révolutionnaire ne consiste donc pas à expliquer les tenants et aboutissants des événements, mais plutôt à révéler la profondeur du réel, comme le remarque J.-L. Besson,

> Les interventions vis-à-vis de ses sources, les nombreuses références à la littérature, les procédés de théâtre [comme le monologue ou l'aparté] ne sont donc pas contraires à l'exactitude historique de l'œuvre telle qu'il la conçoit. Ils relèvent au contraire de procédés auxquels l'artiste a recours pour traiter du réel, celui-ci ne se laissant pas transposer sans médiation sur la scène.[644]

---

642 G. Büchner, *Œuvres complètes, inédites et lettres*, *op. cit.*, p.538-539.

643 Concernant les références hétéroclites utilisées dans la composition dramaturgique de *La Mort de Danton*, voir J.-L. Besson, *Georg Büchner : Des sources au texte. Histoire d'une autopsie*. *op. cit.*, pp.261-272.

644 J.-L. Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner*, *op. cit.* , p. 40.

Approche de la réalité sensible à travers des récits dérivés du texte dramatique

Revisitant les œuvres classiques, Grüber respecte au maximum leur cadre historico-social et leur développement dramaturgique. Sans le réécrire, ni le restructurer, il condense seulement le texte originel en fonction des orientations déterminées après une discussion avec ses dramaturges et les artistes de la scène. Pour lui, il est superflu de remanier une œuvre pour imposer des explications politiques, car le choix du texte implique déjà ses problématiques en lien avec l'actualité. En outre, l'art théâtral, fondé lui-même sur une forme allégorique, permet au public d'établir tout seul un parallélisme entre le contexte dramaturgique et sa réalité tangible, produisant ainsi des effets révélateurs, comme il l'exprime :

> […] je ne crois pas que l'auteur soit sacré, mais quand, dans un texte, on trouve le miroir tellement exact d'un environnement historique et culturel […], c'est simplement magnifique ! […] je garde intact le texte de l'œuvre et je travaille le plus possible autour, pour le situer dans l'entourage historique et politique de l'époque ; ensuite, je fais le point par rapport à mes positions politiques et j'établis ma mise en scène en fonction de cela. Mais je pense que le plus important à propos d'une pièce de théâtre ou d'une œuvre d'art, c'est d'être étonné… Comme dans la vie quotidienne : il ne faut pas s'habituer.[645]

Á la différence d'une représentation académique et d'une adaptation actualisée, le spectacle grübérien interprète le texte dramatique sous une forme distanciée sans détourner l'esprit dramaturgique. Anna Nogara explique parfaitement la méthode adoptée par Grüber pour se rapprocher d'un texte classique :

> Grüber a toujours très peur, et je crois qu'il finit par mêler peur et devoir. Cette peur évolue lors de la préparation d'un spectacle. Il y a d'abord la peur du texte. Plus l'auteur est grand, plus Grüber le craint. Il est donc nécessaire dans un premier temps d'éviter toute lecture profonde pour en privilégier d'autres autour de l'œuvre, de s'approcher ainsi du centre par un processus de connaissance, voyage en spirale laissant intact ce centre redouté. L'auteur est gardé à distance, observé de loin. Ainsi s'installe l'imaginaire et la peur se fait utile, s'engage dans un processus

[645] K. M. Grüber, « le Combat du poète », in *Art Press*, *op. cit*., p. 29.

> créatif, qui débute par une fragilisation du texte afin de le rendre plus accessible au comédien : le comédien doit pouvoir s'emparer des mots, les assumer.[646]

En effet, grâce au jeu dépouillé du didactisme et de la surinterprétation, le spectateur pénètre progressivement dans la profondeur de la situation dramatique en percevant à la fois une puissance affective de l'énoncé littéraire et un rapport dialectique entre écriture et image scénique.

Pour Grüber, il paraît délicat de traiter le texte büchnérien à cause de son style dramaturgique boiteux, notamment de sa structure parcellaire et de ses images poétiques mais énigmatiques. Avant la première lecture de *La Mort de Danton*, il déclare sans réticence devant les acteurs que la pièce est « difficile à représenter, belle poétiquement mais mal foutue […], difficile de comprendre tout ce qu'il [Büchner] dit : ses phrases sont hachurées, ses images peu conventionnelles, son langage aussi. [647]» Cependant il admire profondément ce jeune auteur, s'apitoyant non seulement sur la misère du peuple, mais explorant également de façon anatomique le tréfonds de sa conscience, malgré son apparition éphémère dans les milieux littéraires allemands[648]. Afin de se rapprocher du sentiment complexe chez Büchner, le metteur en scène s'appuie plutôt sur son langage dramatique que sur son approche historique. C'est la raison pour laquelle on cite particulièrement l'analyse de Robert Musil dans le dossier de presse de *La Mort de Danton* pour confirmer le centre de gravité du spectacle, reposant sur le langage büchnérien:

---

[646] A. Nogara, « Un regard oblique » in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit*., p. 69.

[647] Le discours de Grüber est rapporté par Dominique Reymond dans son journal des répétitions du 2 août 1989. D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, Paris, Archimbault et Klincksieck, 2014, p.104.

[648] Grüber décrit l'auteur de *La Mort de Danton* en proclamant : « C'est un con génial. Trop désespéré pour être tout à fait génial : il ne soit pas dépasser le malheur. Mais j'aime justement ses déchirures. Ses trous. […] Á cause d'eux, il ne sera jamais Brecht ou Shakespeare. Il reste un accident dans la littérature allemande. C'est pour ça qu'il m'émeut. »

Discours de Grüber cité par Fabienne Pacaud in « Grüber la rigueur » in *Télérama*, n°2072, 27 septembre 1989, p.22.

> L'idée actuelle que l'écrivain doit se conformer aux exigences de la scène est mortelle ; c'est l'inverse qui est vrai : la scène doit aller chercher chez les écrivains les tâches qui la maintiendront en vie. *La Mort de Danton* lui impose celle de renoncer à la tension en forme de plaidoyer qui marque le travail de l'intrigue et des caractères inventés. La pièce est écrite sur de petits cartons qui sont suspendus au fil général de telle façon que certains pourraient aisément permuter. Le metteur en scène n'a rien de mieux à faire que de mettre vigoureusement en relief les sens de ces petits tableaux d'une si grande puissance acoustique, d'accorder les scènes, gestes, paroles et rythmes sur la dominante spirituelle que l'auteur rend le plus souvent bien assez sensible ; et, pour le reste, de laisser agir toute seule la succession de ces fragments qui se complètent et s'enrichissent mutuellement.[649]

Bien que la fidélité à l'œuvre paraisse un des principes essentiels de sa mise en scène, Grüber ne tente pas simplement de reconstituer le déroulement dramaturgique, mais plutôt de créer un univers parallèle à la situation dramatique. Dans les préparatifs du spectacle, il essaie d'élaborer des récits à partir de l'action dramatique principale au lieu de rechercher une interprétation juste à travers la seule analyse dramaturgique. Sa méthode consiste en effet à construire un système polyphonique, où les divers éléments narratifs s'expriment dans leur autonomie et renvoient l'un à l'autre, comme l'indique Aillaud :

> […Grüber…] aime beaucoup l'idée du reflet comme principe même du travail. L'histoire que l'on veut raconter, on l'imagine comme si c'était une autre histoire que le texte, tout en ayant un rapport avec celui-ci. Par rapport au texte c'est comme s'il s'agissait d'une parente, d'une cousine…Ce n'est pas une illustration du texte mais une histoire comme diffractée. Pour cela nous devons être totalement d'accord sur la manière dont l'histoire sera racontée et sur le sujet c'est la seule manière de proposer ou corriger une chose qui n'a pas toujours beaucoup de rapport avec le texte. Ces nuances imperceptibles doivent toujours s'ajuster tout en gardant en tête notre histoire.[650]

Dans son adaptation de *La Mort de Danton*, Grüber prend délibérément du recul sur l'ancrage historico-politique de la Révolution française en se rapprochant d'un jeune

[649] R. Musil, « *La Mort de Danton* de Georg Büchner – un spectacle du théâtre populaire allemand à Vienne » in *Essais, conférences, critiques, aphorismes et réflexions*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1978, p. 452.

[650] G. Aillaud, « Faire quelque chose avec rien » in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit*., p.128.

militant, qui se confronte à la contradiction entre ses actes et ses pensées, en en prenant graduellement conscience. Cette interprétation ne pervertit nullement l'essence du drame büchnérien, mais, en revanche, fait ressortir les conditions réelles de sa rédaction, où l'auteur s'assimile aux pionniers républicains pour développer ses propres interrogations sur la Révolution[651]. La perspective intime d'un révolutionnaire permet à Grüber d'adopter une approche accessible et humaine pour explorer l'abîme historique qui s'est créé depuis la fin du XVIII[e] siècle. C'est ainsi qu'il avait précisé le dessein de ses recherches artistiques au cours de la représentation de *Faust-Salpêtrerie* : « Jacobinisme, peur de la Révolution, mythe napoléonien, tout cela appartient à la mémoire d'une certaine culture. Et moi, comme quelqu'un qui plonge les mains dans un trou de vidange, je cherche à ramener vers nous cette mémoire qui se perd. [652]»

I.2.2. La mort engloutit la conscience individuelle – les enjeux de l'adaptation grübérienne de la pièce de Büchner

L'intimité au premier plan et l'Histoire au second

Dans les préparatifs du spectacle, l'équipe artistique dirigée par Grüber s'appuie sur la différence entre la sphère privée et la sphère politique, caractérisant la dramaturgie de *La Mort de Danton*, pour établir un lien entre l'Histoire et le destin individuel. Elle divise la pièce en deux sortes de scènes : l'une, dramatique, pénétrant au fond des personnages pour montrer leur évolution intérieure, et l'autre, épique, reposant sur les faits historiques

[651] Heiner Müller saisit le dessein de Grüber en écrivant : « Cette mise en scène constituait aussi un retour au caractère premier de la pièce : la naissance d'un jeune homme à la conscience, dans une situation précise, à travers le recours à des documents de son temps, à du matériau provenant de livres d'histoire. C'est exactement cela que Grüber a mis en scène. J'ai trouvé ça très beau. Que tout se joue à l'intérieur d'une tête et non en France. C'était plutôt vu à partir du résultat. Vu à partir d'aujourd'hui, de ce qu'il en est advenu. Alors la tristesse est peut-être plus pertinente que la Pathos. »

H. Müller, entretien avec Olivier Ortolani, « Le refus d'une vision globale » in *Théâtre/ Publi*c, n°98, *op. cit.*, p.76.

[652] K.-M. Grüber, « Entretien avec Klaus-Michael Grüber sur *Faust-Salpêtrière* » in *Théâtre/ Public, op. cit.*,, p.33.

pour peindre les fluctuations des circonstances révolutionnaires. G. Aillaud explique ainsi le travail dramaturgique précédant les répétitions en écrivant :

> Pour *La Mort de Danton*, on a cherché à retrouver la relation entre les scènes proprement dramatiques avec des personnages, des drames individuels…et les scènes historiques, objectivement connues, de référence – comme la Convention, le tribunal révolutionnaire…–, qui demandent une approche particulière. Pour Büchner, Danton et Robespierre sont des personnes vivantes, des particuliers. Leur conflit repose non seulement sur des bases historiques mais encore sur celles de personnages de roman, inventés, pensés par un auteur. Toute la question est donc de savoir ce que devient la référence aux dates, aux événements historiques qu'ils ont marqués ou provoqués, et de trouver un « principe » d'organisation de tout cela.[653]

En effet, en élaborant une adaptation d'un événement historique récent, Büchner rencontre une double difficulté. D'un côté, il lui faut consulter les divers documents historiques pour restituer l'historicité des épisodes révolutionnaires. D'un autre côté, il cherche à briser le cadre historico-politique de ses modèles référentiels afin de souligner ses propres perceptions contradictoires du mouvement révolutionnaire. Le jeune auteur dramatique recompose ainsi tous ses matériaux historiques de façon arbitraire et instinctive sans s'appuyer sur une méthode préméditée, ni différencier leur caractère authentique ou anecdotique. Il multiplie non seulement les personnages et les lieux en fonction du thème scénique, mais adopte également différents styles pour révéler ses pensées multidimensionnelles. La dramaturgie de *La Mort de Danton* se caractérise donc par une confrontation de deux composants antithétiques, comme le remarque de J.-L. Besson :

> La structure du drame témoigne de la tension entre les différents éléments qui le composent. Büchner est pris en étau entre deux dramaturgies. La première, réaliste et objective rendrait compte avec une fidélité apparente du déroulement des événements. La seconde, poétique et subjective, représenterait l'histoire non telle qu'elle est, mais telle qu'elle est ressentie par ceux qui la vivent.[654]

---

[653] « Entretien avec Gilles Aillaud », propos recueillis par Didier Méreuze in Le programme de *La Mort de Danton* du Théâtre National populaire Villeurbanne. Non paginé.

[654] J.-L. Besson, *Georg Büchner : Des sources au texte. Histoire d'une autopsie*, *op. cit*., 1992, p.330.

Á la différence du récit de Thiers, auquel Büchner se réfère principalement pour fonder les bases chronologique et rhétorique de son adaptation, *La Mort de Danton*, composée d'une succession de tableaux relativement indépendants, représente à la fois une vue macro historique et un vue micro personnelle et intime sans reposer sur une progression cohérente. Cette variation entre particulier et général casse non seulement une structure linéaire de la narration historiographique traditionnelle, mais fait également ressortir les rapports entre les circonstances politiques et le destin des personnages. Composant deux scènes consécutives, Büchner change souvent de perspective et renforce les contrastes [655]. Á l'action politique du héros se substitue immédiatement son introspection profonde. Cet assemblage de deux éléments comparatifs produit une modulation rythmique dans le drame büchnérien[656]. En outre, il interrompt fréquemment l'action dramatique, ouvrant ainsi des brèches digressives, où prennent place les opinions de l'auteur[657]. Du fait de cet agencement discontinu, le déroulement de *La Mort de Danton* s'écarte de plus en plus de l'axe historique pour s'orienter vers un domaine spéculatif et lyrique.

Après la détention des dantonistes [III. 1], l'auteur étire délibérément l'action dramatique en insérant dans sa pièce plusieurs conversations philosophiques ou confidentielles. Á l'exception des scènes 4 et 9 de l'acte III, où Danton se justifie face à l'accusation du tribunal révolutionnaire, le déroulement dramaturgique se focalise

[655] Citons l'exemple de deux premières scènes de l'Acte II. Dans la première scène, une menace virtuelle est révélée par les dantonistes exhortant leur chef à se relever pour s'opposer au complot de ses adversaires politiques. Cependant, dans la scène suivante, l'auteur détourne complètement l'enjeu dramatique en présentant une promenade, où plusieurs groupes de citoyens entament séparément leur bavardage. D'une scène à l'autre, Büchner mène ses lecteurs d'une atmosphère intense à une digression s'écartant de l'action dramatique.

[656] Selon Jean Duvignaud, « on retrouve ce rythme dramatique dans l'œuvre toute entière. Relativement simple, il repose sur le *halètement* des changements rapides. Le temps d'un adieu élégiaque faisant, à chaque fois, le pont entre les rythmes opposés. »

J. Duvignaud, *les Grands Dramaturges : Büchner*, Paris, L'Arche, 1954, p. 70.

[657] Selon J.- L. Besson, « Certes Büchner emprunte largement aux sources historiques, allant même jusqu'à reprendre presque mot par mot quelques discours, mais son apport personnel dépasse largement la « seconde création » qu'il semble lui-même pourtant considérer dans sa lettre [du 28 juillet 1835] comme la tâche essentielle de l'auteur dramatique. »

J.- L. Besson, « Le dedans et le dehors » in *Théâtre/Public*, n°90, novembre-décembre 1989, p.21.

essentiellement sur la précarité du destin individuel et sur l'interrogation profonde des personnages. Á partir de la moitié de sa pièce, Büchner ne s'appuie plus sur la lutte désespérée de son héros révolutionnaire, mais plutôt sur ses doutes, nourrissant déjà sa lassitude depuis le début de la pièce. Le contexte historico-politique s'estompe progressivement, au fur et à mesure que les dantonistes se livrent à une profonde introspection. Le particulier passe donc avant le général. Le drame büchnérien estompe graduellement le cadre de l'adaptation historique pour montrer une méditation ontologique sur le rapport entre l'être et la réalité, comme l'analyse J.-L. Besson :

> Plus le drame avance, plus il se fige et s'enlise. Il ne se passe rien : *La Mort de Danton* est le drame de la réflexion : réflexion des faits les uns sur les autres et réflexion des personnages sur le monde. […] La pièce ne traite pas seulement de l'histoire, elle est un discours pluriel sur les rapports du moi au monde. Ces scènes forment ce qu'on pourrait appeler une action privée, où les personnages font part, de manière éclatée, de leur solitude et de leur angoisse. Cette action privée ne progresse pas davantage que l'action publique. […] elle présente un seul et même conflit toujours renouvelé : non celui entre Danton et Robespierre […] mais celui qui oppose Danton à lui-même, Robespierre à lui-même, et plus généralement l'individu au monde.[658]

La Révolution interprétée comme une lutte existentielle

La distinction entre « dedans » et « dehors » témoigne d'une des caractéristiques de la composition scénique de *La Mort de Danton*. L'action dramatique principale est toujours développée par les politiciens révolutionnaires dans un espace clos et son contrepoint se focalise, en revanche, sur les masses populaires dans un environnement extérieur. Á la suite de l'arrestation de Danton, marquant la péripétie dramatique, la démarcation entre l'intérieur et l'extérieur est de plus en plus mise en évidence. De ce fait, le drame büchnérien suscite graduellement une sensation de claustration, comme l'analyse de J.-L. Besson :

> Une impression d'étouffement s'en dégage, les personnages nous semblent enfermés dans une boîte, ce qui donne un caractère de vaine agitation à leurs entreprises et d'une certaine façon préfigure leur cercueil. Danton fait bien une

[658] J.-L. Besson, *Georg Büchner : Des sources au texte. Histoire d'une autopsie, op. cit.*, 1992, p. 335.

> tentative pour échapper à cette claustration [acte II, scène 4] […] mais il prend la décision de retourner en ville, dans les chambres, les clubs et les assemblées, où il est plus ou moins sûr d'être de nouveau happé par le mécanisme infernal qui le conduira à la mort. L'espace clos semble ainsi le terrain de prédilection du déterminisme.[659]

Pour faire valoir une tendance intériorisée et fermée de la dramaturgie büchnérienne, Grüber élague non seulement plusieurs scènes extérieures, mais fait également se concentrer l'espace de jeu dans la représentation de certains tableaux intimes[660]. Excepté la scène 2 de l'acte I, la plupart des scènes de rue, montrant la réaction du peuple révolutionnaire face à l'évolution de la conjoncture politique, sont presque toutes supprimées[661], ou fusionnées avec d'autres scènes[662]. Certes, la disparition du ressort populaire retire la fonction de commentaire de la dramaturgie büchnérienne et réduit la complexité du mécanisme révolutionnaire. Néanmoins, la coupure de scènes collectives est caractéristique de la mise en scène grübérienne, comme le montre l'analyse d'Helga Finter,

> Dans le *Trauerspiel*, […] Grüber ôte souvent les chœurs ou ce qui leur correspond les scènes des masses. Celles-ci sont aussi bien absentes de son *Faust* que de sa *Mort de Danton*. Même dans sa réalisation du *Couronnement de Poppée*, le chœur des consuls et des tribuns dans la scène du couronnement [acte III, scène 8] fut supprimé. Grüber n'est plus un metteur en scène choral depuis qu'il a analysé dans ses *Bacchantes* la violence d'une utopie de communauté archaïque comme régression vers un corps matriciel.[663]

---

659 J.-L. Besson, « Le dedans et le dehors » in *Théâtre/Public*, *op. cit.*, p.19.

660 L'analyse de l'utilisation de l'espace scénique sera précisément présentée dans la partie suivante [I.3.].

661 Telles sont les scènes 2 [« une avenue »] et 6 [« une rue devant la maison de Danton »] de l'acte II, la scène 10 de l'acte III [« place devant le Palais de Justice »] et la scène 2 de l'acte IV [« une rue »].

662 Afin de souligner l'état aliéné de Lucile, Grüber et E. Hammer combinent non seulement les scènes 3 et 4 de l'acte IV, mais également les scènes 8 et 9 du même acte. Dans le premier cas, la discussion entre Danton et Camille sur la peur de la mort est condensée et la conversation entre le geôlier et les charretiers, enlevée. Dans le deuxième cas, l'ordre du dialogue est permuté et le chant des bourreaux retranché. Nous voyons d'abord un papotage entre femmes, qui ont assisté à l'exécution des révolutionnaires, puis Lucile, qui tombe complètement dans la folie en cherchant son amour. La dernière réplique mystérieuse de Lucile, « Vive le roi ! », est également supprimée.

663 H. Finter, « Klaus Michael Grüber et l'éthique de la parole : un espace pour la voix de l'autre » in *Les voies de la création théâtrale*, n° 24, *op. cit.*, p.186.

Comme le jeune auteur dramatique de *La Mort de Danton*, Grüber met également en garde contre la psychologie des foules. Cependant il renonce à représenter l'image frénétique et capricieuse des masses anonymes pour souligner les désordres sociaux de l'époque révolutionnaire. Dans sa mise en scène, il s'intéresse plutôt à humaniser les héros révolutionnaires par leur faiblesse pour approfondir la contradiction existentielle de l'humanité, au lieu d'expliquer la cause et les conséquences de leurs actes. La suppression de scènes publiques lui permet non seulement de se détourner du style épique et réaliste exigé par l'adaptation historique, mais également de se focaliser sur l'intimité des protagonistes pour assurer la sérénité scénique, caractérisant ses spectacles.

Selon Aillaud, dans la pièce büchnérienne, le peuple ne semble pas tenir un rôle décisif susceptible d'influencer le déroulement dramatique, mais plutôt une fonction conceptuelle, qui sert à établir un parallèle entre le particulier et le général[664]. Afin de matérialiser cette contrepartie des héros révolutionnaires, Grüber remplace le levier de la Révolution par des figurants muets, situés toujours dans une position évidente dans chaque scène :

- un jeune homme, sifflant un air de Schubert et jouant avec une bille pendant la transition de scènes au début du spectacle [le prélude, I.2. et I.3],
- la vieille femme pelotonnant attentivement de la laine[665] [I, 4 et 6],

---

Ici, H. Finter emploie le terme, « *Trauerspiel* », utilisé par Walter Benjamin pour distinguer le drame tragique de la tragédie classique, antique ou moderne [*Tragödie*] dans son *Origine du drame baroque allemand*.

Voir W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 2009, pp.45-47.

[664] « Pour que ces mouvements de foule aient une vraie réalité, il aurait fallu qu'il y ait deux cents personnes, chose impossible à avoir sur le plateau d'un théâtre parce que ça coûterait des fortunes. Et puis ça ne produirait pas un effet suffisant. Il faut comprendre que le peuple, dans cette pièce, c'est un concept, et le traiter comme tel. »

G. Aillaud, « Entretien », propos recueillis par Bernard Sobel in *Théâtre/Public*, n° 98, *op. cit.*, p.8.

[665] Certains critiques rapprochent ce personnage des divinités de la mythologie romaine, les Parques, disposant la destinée humaine, de la naissance à la mort, comme la décrit I. Sadowska-Guillon : « la redoutable Parque ou l'Impitoyable Histoire, […] manipule [Danton et Robespierre] comme des marionnettes. »

Irène Sadowska-Guillon, « *La Mort de Danton* de George Büchner - Lumières étouffées » in *Acteurs/ Auteurs*, n°73-74, novembre-décembre 1989, p.53.

- le greffier touché par la harangue de Danton dans le tribunal révolutionnaire [III, 4],
- les trois citoyennes tricotant[666] [III. 6 et 9, IV. 8], etc.

Les plébéiens versatiles et gouailleurs, dépeints par Büchner, se transforment en témoins, observant en sourdine les politiciens confrontés à l'impasse de leurs pensées. Selon David Tuaillon, « Avec une délicatesse inouïe, Grüber donnait ainsi la parole muette, sans violence et sans intentionnalité manipulatrice, aux gens qui constituent ce peuple, qui se taisent peut-être, mais voient quand-même, comprennent tout et en pensent quelque chose. [667]»

Vu la réticence des masses populaires, le mouvement révolutionnaire rompt, semble-t-il, avec la réalité sociale en s'enfermant dans un cercle vicieux d'idées creuses. Cependant l'enjeu de la mise en scène grübérienne ne repose pas sur le contexte bouleversé de la Révolution française, mais plutôt sur les déboires du jeune militant s'apercevant du décalage paradoxal entre l'idéal du mouvement révolutionnaire et ses séquelles fâcheuses. Au lieu de critiquer la manipulation de la foule par des démagogues révolutionnaires, le metteur en scène fait ressortir une crise de la conscience individuelle et un effondrement du système idéologique.

Le dessein de Grüber paraît plus clair, si nous appréhendons davantage les détails de son adaptation dramaturgique. Vu l'ensemble des scènes enlevées, le metteur en scène renonce, semble-t-il, à accentuer parallèlement la vulgarité du peuple et la turpitude des politiciens révolutionnaires [668]. Dans son adaptation, il écarte toutes les intrigues

[666] Ici, le metteur en scène fait probablement allusion aux tricoteuses férues de politique au paroxysme de la Terreur. Elles assistent fréquemment aux délibérations des assemblées populaires avec leur besogne quotidienne, établissant ainsi le modèle de la participation politique des citoyennes. Cependant, après Thermidor, les contre-révolutionnaires leur imposent une image farouche et hargneuse en les décrivant comme des mégères assoiffées de sang devant la guillotine.

Voir Dominique Godineau, « Histoire du mot : Tricoteuse de la Révolution française à nos jours » in *Langages de la Révolution [1770-1815]*, Paris, INALF-Klincksieck, 1995, pp. 601-613.

[667] D. Tuaillon, « Notice » in D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit*., p.36.

[668] Excepté des scènes publiques citées précédemment, Grüber supprime également des scènes épisodiques concernant la pression et la solution du tribunal révolutionnaire [III, 2 et III, 8], le complot de Dillon [III,

épisodiques, poussant les dantonistes à la guillotine, comme si leur destinée était fatale sans lien avec la lutte fractionnelle. Les discours démagogiques des révolutionnaires sont également abrégés, que ce soit le plaidoyer républicain de Robespierre dans le club des Jacobins [I. 3], l'accusation des ennemis politiques dans la Convention Nationale [II. 7] ou l'apologie de Danton au tribunal révolutionnaire [III. 4 et 9]. Même l'exécution des dantonistes [IV. 7] est entièrement coupée. L'évolution des circonstances politiques est donc réduite au minimum en devenant simplement un arrière-plan contextuel du spectacle. En outre, plusieurs parties anecdotiques et digressives du drame büchnérien sont aussi retranchées ; par exemple, la frénésie du peuple révolutionnaire face à un suspect aristocrate [I. 2], le flirt entre révolutionnaires et grisettes [I. 5], la critique de l'idéalisme esthétique [II. 3], la démonstration philosophique [III. 1][669] et la conversation désespérée entre les condamnés à mort [IV. 3 et 5], etc.[670]. En effet, le metteur en scène condense l'action dramatique pour faire ressortir la lutte de chaque personnage contre son propre destin sans produire d'effets pathétiques. Il invite les spectateurs à se rapprocher des héros affrontant la fatalité insaisissable pour interroger les dilemmes de l'être humain.

Mise en évidence des pensées lugubres

Au lieu de représenter la mort héroïque des dantonistes, Grüber enchaîne les dénouements tragiques de Julie et de Lucile à la fin du spectacle pour souligner le caractère lugubre du drame büchnérien. En effet, sous la plume du jeune auteur mélancolique, la mort envahit doucement l'esprit des personnages en les poussant dans une impasse désespérée[671]. Selon Gutzkow, Büchner considère son adaptation historique

---

5] et la cruauté de Dumas [IV, 2]. Il raccourcit par ailleurs la scène 6 de l'acte III, concernant l'intrigue politique menée par St. Just, Barrère et Collot d'Herbois.

[669] Le raisonnement philosophique dans la scène 1 de l'acte III est d'abord coupé et puis rétabli sous la revendication de Maurice Garrel, interprétant Payne, lors de la première lecture.

Voir D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit*., p.120.

[670] Certaines scènes sont retirées au cours des répétitions ; par exemple, la scène 1 de l'acte II, que Grüber trouve « estudiantin ».

Voir *ibid*., p. 114.

[671] Selon J.-L. Besson, « Manifestement Büchner s'est souvenu ou inspiré de ses noires pensées […] et il a attribué à ses personnages des angoisses et des pensées profondes qui rejoignent les siennes. Or il ne les

comme « les derniers tressaillements et les derniers râles qui précèdent la mort [672]». En choisissant le titre de son adaptation historique, le jeune auteur dramatique juxtapose délibérément le nom du héros révolutionnaire et son fatum inéluctable. La fatalité va, semble-t-il, de pair avec l'évolution du protagoniste, constituant ainsi son ennemi invulnérable. L'ouverture de la pièce annonce déjà l'agonie des dantonistes et la futilité de leur combat politique. La défaite aux cartes contre une grisette signifie d'une part l'échec de leur jeu politique et de l'autre le néant de leur galanterie avec ce monde éblouissant et futile[673].

Á partir de la scène 5 de l'acte II, Danton, hanté sans cesse par ses souvenirs, se prive progressivement de sa force de résistance en devenant introverti et inactif. Il s'interroge sur la raison de l'existence. Néanmoins, toute tentative ressemble à une « coquetterie avec la mort », comme son monologue en rase campagne[674]. Suivant la progression dramaturgique, l'image de la mort est de plus en plus mise en évidence et freine l'action dramatique. G. Aillaud remarque ainsi un changement du style dès le milieu de *La Mort de Danton* :

> […] à partir des scènes de prisons —, le texte quitte la Révolution et devient une

réserve pas à un camp plutôt qu'à l'autre : Danton, Lacroix, Camille, Robespierre, même le traître Laflotte sont affectés, comme s'il s'agissait d'un sentiment général et pas uniquement de traits psychologiques individuels. Ceci permet de noter qu'il existe un décalage dans la pièce entre la distance que Büchner prend vis-à-vis de ses personnages dans le domaine de l'action politique, et la proximité, l'empathie qui est la sienne quand il s'agit du fond intime de l'être.»

J.-L. Besson, *Le Théâtre de Gerog Büchner –Un jeu de masques, op. cit*., p. 82.

[672] « Dans le compte rendu qu'il fit de la pièce à sa parution en 1835, Karl Gutzkow notait déjà que Büchner avait écrit « au lieu d'un drame, au lieu d'une action qui se développe, qui gonfle et retombe, les derniers tressaillements et les derniers râles qui précèdent la mort. » »

Cité par J.-L. Besson, *ibid*., p.80.

[673] Comme le remarque Besson, « la partie est perdue pour Danton, perdue pour le programme utopiste que vont exposer Camille, Hérault et Philippeaux dans la même scène. Le mot « perdu » donne à la pièce sa tonalité. Il n'y a pas d'alternative, tout est joué d'avance. »

J.-L. Besson*, Georg Büchner : Des sources au texte. Histoire d'une autopsie. op. cit.*, p.331.

[674] Ici, nous citons la traduction de J.-L. Besson et de J. Jourdheuil au lieu de la version d'A. Adamov, interprétant cette phrase comme « Je badine avec la mort » [Acte II, scène 4] .

G. Büchner, *La Mort de Danton*, Montreuil, éditions théâtrales, 2005, p. 58.

> sorte de méditation nostalgique sur la mort, qui n'a plus beaucoup de rapport avec le Büchner politique mais se rapproche de Kleist. Une autre pièce commence, où Lucile devient folle et Julie se suicide, Desmoulins et Danton – chacun sur son registre – rêvent sur la mort, la perte de l'amour...On est en présence d'une sorte de quatuor sur la mort qui n'a plus aucun rapport avec les raisons pour lesquelles les personnages ont été arrêtés. C'est comme si Büchner avait oublié la Révolution.[675]

Au lieu de suivre son modèle référentiel pour retracer le retranchement extrême des Indulgents, Büchner met en effet l'accent sur leur enfermement dans le cachot et souligne l'inexorable écoulement du temps[676]. Dans le drame büchnérien, la Mort est donc un personnage invisible, forçant le protagoniste à dialoguer avec sa propre conscience fragile dans la solitude, comme l'analyse Peter Szondi :

> […] ce qui caractérise Danton ce n'est pas tant qu'il doive mourir que le fait qu'il ne peut mourir parce qu'il est déjà mort. Il n'y a aucune issue à une vie qui se vit comme un état de mort : sa conclusion est le couperet qui trouve le corps du héros aussi immobile que si celui-ci avait déjà trépassé. Sous la guillotine le héros de Büchner accède à une expression décuplée de lui-même : la mort de Danton est la vie de Danton[677].

Grüber tente en effet de mettre en évidence les côtés sombres de *La Mort de Danton*. Il interprète le drame büchnérien comme une pièce nocturne. Le cadre temporel déployé par Büchner paraît donc estompé dans le spectacle grübérien[678], car le metteur en scène

---

[675] « Entretien avec Gilles Aillaud » in le programme de *La Mort de Danton* du Théâtre National populaire Villeurbanne, *op. cit.*, non paginé.

[676] Dans *La Mort de Danton*, Büchner suit approximativement l'ordre chronologique de l'*Histoire de la Révolution française* de Thiers pour déployer les épisodes historiques, bien que les événements soient resserrés et comprimés en cinq jours au lieu de sept. Dans les deux premiers actes, le déroulement dramaturgique correspond aux faits racontés par l'historien français. Cependant, à partir de l'acte III, Büchner s'écarte de plus en plus de son modèle historique. Il condense non seulement le procès des dantonistes en une journée, mais prolonge également leur attente d'exécution pour décrire leur désespérance face à l'approche du dernier jour.

Voir J.-L. Besson, *Georg Büchner : Des sources au texte. Histoire d'une autopsie, op. cit.*, pp.341-348.

[677] P. Szondi, *Essai sur le Tragique*, *op. cit.*, p.135.

[678] Dans *La Mort de Danton*, l'action de chaque acte correspond à vingt-quatre heures. Néanmoins, Büchner propose ce cadre temporel non pour obéir aux règles de la dramaturgie classique, mais plutôt pour souligner un contraste entre la continuité du temps et la lenteur du déroulement scénique. Selon J.-L. Besson, « dans *La Mort de Danton*, le temps prend la relève de l'action pour dynamiser le drame. Il

plonge souvent la scène dans l'obscurité pour souligner la déréliction des personnages et leur conscience ébranlée par des idées funèbres. Néanmoins, son dessein ne consiste pas simplement à composer une atmosphère correspondant à la situation dramatique, mais plutôt à se rapprocher de la lutte intérieure et mystérieuse du jeune auteur, comme le précise le costumier du spectacle, Rudy Sabounghi : « Pour *La Mort de Danton* c'était comment ce jeune homme, Büchner, dans sa petite chambre, à la lumière d'une bougie, avait pu écrire ce chef-d'œuvre. Et ce fut l'indication majeure qui tenait et traversait tout le spectacle. [679]»

Mise en valeur du romantisme allemand de la pièce büchnérienne

Á la différence des personnages masculins, dont les scènes sont peu ou prou condensées, les héroïnes de *La Mort de Danton* sont considérablement mises en avant dans la mise en scène grübérienne. Afin de faire ressortir la conscience fragile des héros révolutionnaires, Grüber interprète de façon nuancée et tendre leur relation intime avec leurs compagnes, comme s'ils s'éloignaient de l'agitation politique en retrouvant une certaine sérénité existentielle dans la proximité des femmes. Selon C. Bernd Sucher,

> […] les comédiennes […] avec la plus grande tranquillité, sans agressivité, sans tension anecdotique, révèlent les joies, les peines et les nostalgies de ces femmes. Leurs corps deviennent des signes de l'abandon. Ces trois femmes [Julie, Lucile et Marion] sont pureté pendant que les hommes s'enlisent de peur dans le jeu du

---

s'inscrit dans une continuité, il crée un certain ordre dans le désordre. Il donne une impression de marche en avant. Mais sa division artificielle – chaque acte correspond à un même durée de vingt-quatre heures – rappelle au spectateur qu'il s'agit d'un temps fictif, d'un temps illusionniste. Il s'affiche comme temps de théâtre : ce n'est ni le temps réel, ni le temps vécu par les personnages, c'est un temps arbitrairement découpé dont la mesure est visible. Devant la stagnation de l'action, la convention théâtrale prend le relais pour tenter de relancer la machine. » Cependant la mise en scène grübérienne ne repose pas, semble-t-il, sur cette caractéristique de la dramaturgie büchnérienne, mais souligne plutôt une intériorisation du temps à travers l'apparition et la disparition subtiles des personnages dans l'obscurité.

J.-L. Besson, *Georg Büchner : Des sources au texte. Histoire d'une autopsie, op. cit.*, pp. 347-348.

679 R. Sabounghi, « Comme les collages de Matisse », propos recueillis par Odile Quirot in *Klaus Michael Grüber…il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit.*, p.143.

pouvoir.[680]

En effet, les scènes intimes ouvrent une communication affective avec les spectateurs, les invitant ainsi à se rapprocher d'un univers sensible et romantique, comme le remarque Dominique Reymond lorsqu'elle assiste aux répétitions sur le monologue de Marion :

> Décidément, Klaus réserve aux femmes un sort particulier. Elles ont droit à beaucoup d'égards, à une mise en valeur particulière […] Il est toujours vite content avec les femmes, comme si elles apportaient la clé de quelque chose, la vraie discussion, la vraie poésie, la sensibilité pure.[681]

Á travers la sphère privée des personnages, Büchner s'écarte en effet du style épique de son adaptation historique en la basculant vers un domaine lyrique et intimiste. Les héroïnes büchnériennes offrent non seulement un soutien sentimental et spirituel à leur amoureux, mais elles les forcent également à envisager une réalité féroce et impénétrable. Le récit de Marion révèle une ingénuité sincère de l'humanité et un désabusement des passions que les hommes révolutionnaires ignorent dans leur combat politique basé sur une rhétorique empathique et une conviction déterministe, comme le montre l'analyse de Jean-Christophe Bailly :

> Par la voix de Marion, le peuple se saisit du langage comme on se saisit d'une écope dans une barque qui prend l'eau. […] ce qu'elle introduit, c'est un mode, un phrasé, un récitatif qui se déroule hors du morceau de bravoure et de la pose, dans le pur désarroi. Aux formes de l'énonciation héroïque, aux postures de l'échange, à la rhétorique du sublime et même à la passion politique, Marion oppose ce pur désarroi non comme une plainte, mais comme une ligne à la fois errante, souveraine et brisée […][682]

En faisant le portrait les femmes de Danton et de Camille Desmoulins, Büchner s'éloigne

---

[680] C. Bernd Sucher, « « Danton » - un rêve, une remémoration [« Danton – ein Traum, ein Eriwnern »]» in *Süddeutsch Zeitung*, 28 septembre 1989, recueilli dans le *dossier de coupures de presse de* La Mort de Danton, p. 55.

[681] D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit.*, pp.130-131.

[682] J.-C. Bailly, *Du récit au geste, endurance de la modernité*, Strasbourg, École supérieure des arts décoratifs, 1998, pp.22-23.

délibérément de l'authenticité historique et renforce le tragique de leur destinée[683]. Son dessein ne consiste pas vraiment à souligner le pathétisme de leur drame, mais plutôt à montrer le dernier sursaut avant la mort. Le suicide de Julie représente une abnégation ultime, résistant au mécanisme révolutionnaire déréglé et irrépressible. La folie de Lucile signifie alors l'effondrement des valeurs rationnelles développées depuis les Lumières. Composant le dénouement de son adaptation historique, Büchner tente en effet de mettre en évidence une théâtralité sur le modèle shakespearien, comme l'analyse Besson, « à la fin de la pièce, la littérature l'emporte sur l'histoire, la tragédie de la Révolution se termine comme un drame élisabéthain. Büchner sacrifie donc la vérité historique à une vérité théâtrale.[684] »

Sensible aux éléments émotifs du texte dramatique, Grüber met plutôt l'accent sur le monde intime de *La Mort de Danton* que sur son plan historico-politique. Il maintient intentionnellement le ton élégiaque de la dramaturgie büchnérienne pour faire ressortir sa caractéristique lyrique et romantique. L'utilisation des chants dans le spectacle confirme cette tendance intimiste de sa mise en scène. Dans le spectacle, *la Marseillaise*, représentant l'ambiance patriotique de la société révolutionnaire, est complètement retirée, tandis que certaines élégies allemandes, exprimant le chagrin désespéré de Lucile, n'ont subi aucune modification. Selon le musicien du spectacle, Peter Fischer :

> [Dans *La Mort de Danton*…] il lui paraît [à Grüber] important de montrer qu'il s'agit d'une pièce d'un poète allemand, allemand dans sa mentalité et sa sensibilité. Il faut une musique qui traduise l'intonation allemande, même inconsciemment ; une musique qui produise un certain climat, tendre et curieusement allemand. De petites pièces musicales sont créées, qui mêlent les chants populaires et artistiques, elles sont suspendues dans les airs, venant de très loin – aux limites de ce que l'on peut percevoir. Il y a également des bruits assourdis, qu'on ne peut définir avec précision, évoquant ceux qu'on fait en mangeant, des froufroutements,

[683] Avant son exécution, Danton profite de son second mariage avec Louise Sébastienne Gély pendant dix mois. Cependant sa seconde épouse ne se suicide pas pour montrer sa fidélité amoureuse, comme Julie dans le drame büchérien. Elle se remarie en 1797 avec Claude-François-Etienne Dupin, futur baron sous le Premier Empire de Napoléon. Quant à la femme de Camille, Lucile Desmoulins elle est arrêtée au nom de l'organisation de la conspiration du Luxembourg et guillotinée le 13 avril 1794, huit jours après la mort de son mari. Contrairement à l'héroïne büchnérienne perdant conscience, elle reste toujours calme jusqu'au dernier moment de sa vie.

[684] J.-L. Besson, *Georg Büchner : Des sources au texte. Histoire d'une autopsie*, *op. cit.*, p.327.

> tâtonnements, une marche lourde, des gémissements, une course. Et c'est avec une beauté singulière que l'interprète de Lucile chante les lieder qui composent une part du texte dramatique.[685]

En effet, Büchner garde délibérément un décalage culturel et même un certain anachronisme[686] dans son drame pour distinguer le général du particulier. Á travers les chansons folkloriques, il tente non seulement de révéler le sentiment profond de la classe populaire suivant les fluctuations sociopolitiques, mais également de communier avec ses contemporains pour souligner l'actualité de son adaptation historique[687].

Pour révéler la sensibilité mentale des personnages historiques, Büchner s'appuie sur ses propres expériences militantes sans dissimuler son ambivalence envers la Révolution. L'échec de son engagement politique le force à problématiser profondément le mouvement révolutionnaire, dirigé par des élites politiques, et à montrer ses rançons inéluctables. Dans son drame historique, l'idée de prendre des mesures extrêmes pour s'orienter vers un idéal sublime devient de plus en plus contestable face au fatal engrenage broyant le destin individuel. Ainsi, le point de vue subjectif des protagonistes prend progressivement le dessus au fur et à mesure du développement de l'action dramatique. En conclusion de son analyse de *La Mort de Danton*, J.-L. Besson marque cette tendance introspective de la dramaturgie büchnérienne en écrivant :

> L'absence de valeurs morales renvoie l'individu à la matérialité de son corps et à sa

---

[685] P. Fischer, « S'oublier dans l'écoute », traduit par Jean Bernard Torrent in *Klaus Michael Grüber… Il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit.*, p.153.

[686] La plupart des chansons allemandes citées par Büchner remontent aux temps anciens, mais le chant populaire de la scène 2 de l'acte I se réfère à la dernière strophe du *Straßenräuberlied* [*Chant de voleurs de grand chemin*], connue à la suite de la Révolution. Selon J.-L. Besson, « [cette chanson] relate la rébellion historique des pauvres gens de Kombach, exécutés en 1824 pour avoir attaqué une malle-poste. Son lien avec l'action de la scène 2 de l'acte I, qui donne à voir la misère du peuple est évident ; mais chanté par les Sans-culottes il est anachronique. »

Voir J.-L. Besson, *Georg Büchner : Des sources au texte. Histoire d'une autopsie*, *op. cit.*, p.268.

[687] Comme l'analyse J.-L. Besson, « il [Büchner] tente de l'inscrire [son adaptation historique] dans le présent qui est le sien et de l'intégrer à sa propre expérience. Ce n'est pas d'intemporalité qu'il est question ici, c'est d'actualité. »

Ibid., p. 269.

> souffrance. Engagée avec les conflits entre révolutionnaires, la pièce se termine sur l'individu face à lui-même et à sa disparition prochaine. Le drame épique se fait complainte, tandis que l'action s'étiole et stagne. Les révolutionnaires de 1794 trouvent dans les cachots de la République les accents des romantiques de 1830. Leur parole est celle d'êtres de chair et de sang, face à leur souffrance et à leur angoisse de mourir. Büchner adresse *La Mort de Danton* à sa génération, qui lui semble entretenir une relation imprudente avec la violence et avec la mort, fascinée qu'elle est par les modèles du passé. Mais il se l'adresse aussi à lui-même : cette Révolution française, qu'il avait tant admirée, il n'en attend plus rien pour l'action politique à venir. Ce qu'elle est devenue ne permet pas de l'ériger en modèle pour les époques futures, si ce n'est à titre de symbole. D'un point de vue pratique sa valeur d'exemple ne peut être que négative. Si la Révolution est encore présente dans la pièce, c'est en tant que souvenir obsédant d'un état du monde auquel il faudra un jour s'arracher.[688]

Afin de montrer le scepticisme de Büchner envers la Révolution, Grüber essaie, semble-t-il, de diluer ses idées influencées par les Lumières et de souligner son caractère hérité du romantisme allemand. Au lieu de montrer l'évolution capricieuse des circonstances révolutionnaires à travers un angle historico-politique, il adopte une approche affective pour approfondir la question de l'humanité confrontée à un dilemme existentiel. Sa mise en scène représente fidèlement la situation dramatique proposée par le texte büchnérien en soulignant à la fois les contradictions internes des révolutionnaires et leur caractère juvénile, que ce soit leur ardeur républicaine, leur morale épicurienne, leur amour pur, leur chagrin causé par le désabusement de la politique ou la désillusion de leur dévouement à un idéal. En outre, pour mettre en exergue la fraîcheur de l'œuvre dramatique, le metteur en scène laisse délibérément aux acteurs un champ libre à explorer sans donner une interprétation déterminée ni chercher à produire un spectacle trop sophistiqué, comme l'analyse de D. Tuaillon :

> […] son écoute de la vision adolescente de la pièce se perçoit plus intimement dans son attention à ne pas livrer un résultat trop propre, trop achevé, à lui laisser exposer ses maladresses comme ses éclats, à ne pas l'écraser par trop de maîtrise adulte, et ceci motivera souvent ses indications aux acteurs.[689]

---

688 J.-L. Besson, *Le Théâtre de Gerog Büchner – Un jeu de masques*, *op. cit*., p. 99.

689 D. Tuaillon, « Notice » in D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit*., p.37.

Dans l'élaboration du spectacle, chaque scène n'est répétée au maximum que trois fois et aucun filage n'est fait jusqu'à la création, qu'il avance en plus d'une semaine par rapport à la date prévue[690]. Selon D. Reymond, « […Grüber…] veut que tout reste presque au niveau amateur, pas trop précis, entrées, sorties, etc. parce que Büchner avait *23* ans et pas 65. C'est ça qu'il faut montrer.[691] »

Dans *La Mort de Danton*, l'approche intimiste de la Révolution française révèle certes la précarité du destin individuel, suscitant une sympathie affective. Néanmoins, elle désavoue indirectement le volontarisme révolutionnaire, faisant non seulement progresser la civilisation, mais également accélérer la roue de l'Histoire. C'est la raison pour laquelle G. Aillaud fait, dans le programme du spectacle du théâtre des Amandiers, une distinction entre une révolution compromise, qui s'arrête à mi-chemin en cédant aux causes humanistes, et une révolution radicale, qui repose sur l'idéologie progressiste pour régénérer l'humanité :

> Accomplir la révolution, c'est-à-dire fonder quelque chose d'infondable, fonder dans la réalité et pas seulement dans les principes la république vraie, cette tâche surhumaine n'est pas de son ressort [de Danton]. Il est un homme, et un homme doit avoir une vie humaine. Il vit une vie d'homme, avec les contradictions humaines [il accepte par exemple l'impossibilité de vivre dans une société juste] parce que l'homme est pur *et* impur, les deux ensemble. En face de la tyrannie il est comme un titan de foire.

---

[690] Le travail grübérien fait en effet figure d'exception parmi celui de ses confrères. Sans englober les préparatifs du spectacle, ses répétitions avec les acteurs durent environ cinq à six semaines. Néanmoins, chaque séance de répétition exige beaucoup de concentration et paraît intensive et concrète. Il n'existe pas vraiment de filage avant la création**,** et la répétition générale est souvent interrompue par un réglage technique ou par des indications données par Grüber dans la salle. Jugeant son travail accompli, le metteur en scène discute avec les acteurs principaux pour avancer la date de la première. Selon P. Stein : « […] durant les années précédentes, il [Grüber] travaillait beaucoup, intensément, et longtemps, deux ou trois mois. Je ne sais si ce changement récent dépend d'un choix de base, de la fatigue ou d'un facteur esthétique ; je ne suis pas sûr non plus qu'il ne soit pas prêt à reprendre un autre type de travail, s'il affrontait une œuvre importante. Mais je suis parfaitement d'accord avec lui quant au fait qu'il ne sert à rien de répéter deux mois s'il est possible de réaliser le travail en un mois ou en deux semaines. […] »

P. Stein, « Le Riche et le Pauvre » in *Klaus Michael Grüber… Il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit.*, p.191.

[691] D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit*., p. 134.

> Au contraire, dans la citoyenneté l'homme doit être pur. Seule la pureté a joint l'homme à l'homme [la vertu]. […] C'est le parallélisme du rapport homme-dieu qu'il y a dans chacun, parallélisme vertical, qui pourrait mettre les hommes en relation les uns avec les autres, […]. Tel est le point de vue de Robespierre. […]
>
> Par conséquent, entre Danton et Robespierre, il n'y a pas de conflit politique.
>
> Le seul point de vue politique juste est celui de Robespierre. Il n'y a pas d'autre point de vue politique. Mais à quel prix. Il y a quelque chose d'inhumain dans la « citoyenneté » exigée de l'homme par ce point de vue politique juste, par le point de vue politique tout court.
>
> C'est pourquoi Danton, qui est un homme et non un politique, pousse des cris, et tous ses amis autour de lui ne font que pousser des cris : assez, c'est trop, *la révolution est faite*, il faut maintenant établir la république, c'est-à-dire la paix. Penser à l'avenir et respirer en paix.
>
> *La révolution n'est pas faite*, répond Robespierre, tout est resté comme avant, les mêmes dangers, privilèges, inégalité, corruption, demeurent intacts sous le bonnet rouge de la république. L'homme est resté le même sous la royauté. Quelque chose de fondamental en l'homme doit changer et c'est cela que Danton ne supporte pas.[692]

---

[692] G. Aillaud, « Mort de Danton », écrit en août 1989, publié dans le programme de *La Mort de Danton* du Théâtre des Amandiers.

Contestant le style shakespearien de l'adaptation historique büchnérienne, G. Aillaud propose, quelques années plus tard, une autre version dramatique de la Révolution française, *le Masque de Robespierre* [mise en scène de Jean Jourdheuil au théâtre de Strasbourg au 9 janvier 1996]. Selon lui, « En fait, au début, je n'étais pas très chaud pour travailler sur *La Mort de Danton*. En France, la pièce sert toujours de prétexte à un débat politique entre dantonistes et robespierristes avec, d'ailleurs, toujours une pointe d'actualité qu'on retrouve, par exemple, aujourd'hui, dans le fait qu'aucun socialiste n'ose plus prononcer le nom de Robespierre. Or, ce qui m'agace énormément, c'est la confusion entraînée par le fait qu'un « gauchiste » aussi résolu que Büchner ait pris pour héros Danton – c'est-à-dire un enrichi, partisan de la négociation – alors qu'il était complètement robespierriste lorsqu'il allait distribuer ses tracts en Allemagne. Bien sûr, on peut le comprendre. Si, d'un côté, Büchner était un révolutionnaire, il s'inscrit aussi, de l'autre, dans une idéologie shakespearienne. Pour lui, le héros est shakespearien. C'est Orson Welles. C'est-à-dire quelqu'un qui est grandiose et bon, et en même temps, le pire des salauds ; il touche des deux côtés à l'extrême – extrême du Bien, extrême du Mal. Or le Bien et le Mal chrétiens de l'idéologie shakespearienne n'ont plus rien à voir avec l'idéologie révolutionnaire d'un Robespierre ou d'un Saint-Just. Par contre, ils ont tout à voir avec un Danton. C'est pour cela que Büchner l'a choisi. Parce qu'il est à la fois le courage et l'audace, l'enrichissement et son côté crapule... Mais il n'y a pas de conflit politique. Sur ce plan-là, Robespierre a raison sur toute la ligne. »

« Entretien avec Gilles Aillaud » in Le programme de *La Mort de Danton* du Théâtre National populaire *Villeurbanne*, *op. cit.*, non paginé.

Concernant la pièce d'Aillaud, voir G. Aillaud, *le Masque de Robespierre*, Paris, Christian Bourgois, 1996, et J. Jourdheuil, *Un théâtre du regard*, Paris, Christian Bourgois, 2002, pp.119-121.

Après l'avortement de sa tentative insurrectionnelle, Büchner renonce à son rôle militant et choisit un angle introspectif pour réexaminer les idées révolutionnaires. Cette conversion idéologique est certes critiquée par certains partisans républicains, estimant le destin collectif de l'humanité plus important que le sort individuel. Néanmoins, sa prise de conscience le force à contester la finalité politique en réveillant son esprit artistique. L'ambiguïté de l'auteur de *La Mort de Danton* se caractérise en effet par un décalage entre un idéaliste, s'appuyant sur un raisonnement théorique pour frayer la voie vers l'avenir, et un scrutateur, révélant les contradictions du monde réel pour percer la vérité de l'être, comme le développe l'argumentation de Gramsci :

> […] l'homme de lettres doit avoir des perspectives nécessairement moins précises et moins définies que l'homme politique, qu'il doit être moins « sectaire », si l'on peut dire, mais sous des formes en apparence contradictoires. Pour l'homme politique toute image « fixée » *a priori* est réactionnaire : le politique considère l'ensemble du mouvement dans son devenir. L'artiste, au contraire, doit avoir des images « fixées » et coulées dans leur forme définitive. Le politique imagine l'homme tel qu'il est et, en même temps, tel qu'il devrait être pour atteindre un but déterminé ; son travail consiste précisément à amener les hommes à se mettre en mouvement, à sortir de leur être présent pour devenir capables collectivement d'atteindre le but que l'on se propose, c'est-à-dire à se « conformer » à ce but. L'artiste représente nécessairement « ce qu'il y a », à un certain moment, de personnel, de non-conformiste, etc., de façon réaliste. Aussi, du point de vue politique, l'homme politique ne sera jamais content de l'artiste, et ne pourra pas l'être : il le trouvera toujours en retard sur son époque, toujours anachronique, toujours dépassé par le mouvement réel.[693]

Dans son adaptation, Büchner fait progressivement s'écarter l'action dramatique du contexte historico-politique et la fait s'orienter à la fois vers l'interrogation poignante d'un ancien combattant révolutionnaire, et vers sa méditation profonde. Aux questions politiques, posées par Aillaud dans sa réflexion sur le mouvement révolutionnaire, se substitue graduellement dans la vision de Büchner comme dans celle de Grüber un approfondissement ontologique, caractérisé par son atemporalité et son universalité. L'auteur dramatique projette effectivement ses propres images sur le retrait de la vie de Danton pour marquer les problématiques d'un progrès basé sur les valeurs rationnelles. Face à cette crise de la subjectivité, la Révolution se prive de sens, devenant ainsi une

[693] Antonio Gramsci, « Critères de critique littéraire » in *Œuvres choisies*, traduit par G. Moget et A. Monjo, Paris, éditions Sociales, 1959, p.455.

cause lointaine[694]. Ainsi, *La Mort de Danton* n'appartient pas simplement à une adaptation dramatique de la Révolution française, mais plutôt à un examen de conscience, mené par un aigle sensible, éprouvant déjà l'amertume de la désillusion idéologique dans sa jeunesse, comme le décrit Brigitte Paulino-Neto :

> Ce cauchemar a-t-il un sens, interroge froidement Büchner dès lors que la Révolution échoue à placer l'homme là où Dieu s'est fait détrôner, dès lors que « nul ne peut racheter l'autre par ses propres blessures ». Au fond de cet idéalisme né du péché d'orgueil commis par les Lumières, niche la crise nihiliste d'un jeune homme mort du typhus à vingt-trois ans et quatre mois.[695]

Confronté à la tendance internationale, discréditant de plus en plus l'idéologie révolutionnaire durant les années quatre-vingts, Grüber choisit de montrer les troubles de la conscience humaine à travers une approche humaniste, au lieu de sonder les problèmes sociopolitiques d'un phénomène historique. Sa mise en scène relègue la Révolution française à l'arrière-plan pour mettre en relief le dilemme de l'âme fragile. Cette interprétation scénique, faisant détacher le sujet du fond, dépasse en effet les controverses politiques soulevées par le bicentenaire de la Révolution et ouvre une réflexion approfondie sur l'être, comme le note C. Bernd Sucher :

---

[694] Comme l'analyse Daniel Loayza : « « Nous sommes les pauvres musiciens, et nos corps les instruments. Les sons discordants qu'on en tire n'ont-ils d'autre but que de monter, monter toujours, pour enfin, s'évanouissant doucement comme un soupir de volupté, aller mourir aux oreilles célestes ? » Avec cette question, Büchner, d'un seul mouvement, prend congé des Lumières et du romantisme : le sens rationnel d'un progrès de l'esprit humain est désormais si loin de se laisser saisir que même une logique tragique ou sacrificielle ne permet plus d'en rendre compte. Dans ce formidable vacillement, c'est la Révolution elle-même qui finit par être ébranlée. Et la prison qui enferme les dantonistes, où l'on démontre la non-existence du Créateur, où le néant même est soupçonné de ne pas être ou salué comme « Dieu universel encore à naître » d'un monde-chaos, est comme la figure concrète d'une béance sans issue, d'une implacable impasse où l'existence humaine se heurte à sa propre mise en panne dans l'apparent effondrement de tout sens. Mais peut-être fallait-il assumer jusque-là le risque du nihilisme, prendre au sérieux le désordre sans fond du monde et de l'histoire, pour libérer - ou simplement pour déceler, pour être en mesure d'entendre des voix inouïes jusque-là, donnant lieu à l'errance du sens qui signe la modernité. »

Écrits de D. Loayza dans le programme de *La Mort de Danton*, mise en scène par Georges Lavaudant, du 25 avril au 31 mai 2001 au Théâtre de l'Odéon.

[695] Brigitte Paulino-Neto, « Grüber : noir, c'est noir » in *Libération*, 25 septembre 1989.

> […la mise en scène grübérienne…] décentre le charme politique et laisse les hommes divisés et souffrants dans une nuit sans cesse recommencée. Une nuit conjugue rêve et mort. Des hommes aux espérances déçues, repliés sur eux-mêmes. La politique n'intéresse par Grüber. Il ne pense pas qu'il faille utiliser ce matériaux büchnérien comme outil pédagogique, le réactualiser, lui redonner vie pour une société auto-satisfaite devant les idéaux, toujours aussi éloignés d'ailleurs, de la Révolution française. Son travail s'éloigne et se défend de la pompe du bicentenaire.[696]

I.3. Mise en contraste entre macro historique et micro intime

> La nuit ronfle au-dessus de la terre et s'agite en un songe atroce. Des pensées, des désirs à peine soupçonnés, troubles et informes, qui se reçoivent maintenant figure et relief et se glissent dans la demeure silencieuse du rêve. Ils ouvrent les portes, regardent par les fenêtres, s'incarnent à moitié. Les membres s'étirent dans le sommeil, les lèvres murmurent. Ce que nous nommons veille, n'est-ce pas aussi un rêve ? Ne sommes-nous pas tous des somnambules ? Nos actions ne sont-elles pas comme celles des rêves de la nuit, bien que plus distinctes ? En une heure, notre esprit commet plus d'actes par la pensée que notre grossier organisme ne peut en accomplir pendant un siècle. Le péché est dans la pensée. Si la pensée devient action, si le corps la suit, c'est un effet du hasard, rien de plus.
>
> *La Mort de Danton* [I. 6][697]

I.3.1. Représenter la révolution comme un diorama

Organisation de l'espace scénique suivant les caractères contradictoires de la dramaturgie büchnérienne

« Comment disposer les diverses scènes, s'éloignant spatialement l'une de l'autre ? », c'est l'enjeu le plus important de la mise en scène de *La Mort de Danton*. Suivant l'adaptation menée par Grüber et son dramaturge pour condenser le texte büchnérien, l'action du spectacle est déterminée pour se dérouler principalement dans douze lieux

[696] C. Bernd Sucher, « « Danton » - un rêve, une remémoration [« Danton – ein Traum, ein Eriwnern »]» in *Süddeutsch Zeitung, op. cit.*, p. 54.

[697] G. Büchner, *La Mort de Danton* in *Georg Büchner- Théâtre complet*, traduit par A. Adamov, Paris, Arche, 1953, p.38.

différents sans changement de scène. Au lieu de multiplier des décors réalistes pour particulariser chaque scène, E. Arroyo et G. Aillaud les divisent en deux ordres pour concevoir la disposition scénique: celle de l'intimité des personnages dramatiques et celle de l'évolution des circonstances révolutionnaires, comme le montre le tableau suivant :

Intimité des personnages	Évolution révolutionnaire
Salon [I. 1]	Ruelle [prélude, I. 2, I. 4 et IV. 8]
Chambre de Danton [I. 5, II. 3, II. 5, IV. 1, IV. 6]	Club des jacobins [I. 3]
Appartement de Robespierre [I. 6]	Convention Nationale [II. 7]
Rase campagne [II. 4]	Tribunal révolutionnaire [III. 4 et III. 9]
Luxembourg [III. 1 et III. 3]	Comité du salut public [III. 6]
Conciergerie [III. 7, IV. 3 et IV.5]	
Place de la Révolution [IV. 9]	

En outre, les deux peintres-scénographes regroupent certaines scènes, ayant des traits communs essentiels, dans le même secteur scénique, malgré leur différence de catégorie. Ils s'appuient sur leurs caractéristiques analogues pour former un dispositif scénique partageable. Tels sont les cas de la résidence de Robespierre [I. 6] et du comité du salut public [III. 6], situés conjointement au niveau de la porte à la lisière droite du plateau, Néanmoins, ce partage du même lieu n'est pas une mesure arbitraire pour schématiser l'organisation de l'espace scénique, mais une résolution basée à la fois sur une conformité historique et une occasion fortuite[698]. Selon G. Aillaud,

[698] G. Aillaud explique la conception scénique de l'appartement de Robespierre en proclamant : « On est parti d'une disposition architecturale du plateau de Nanterre. Il y avait une porte dans un coin avec une échelle et une hauteur de plafond assez basse suggérant un appartement qui pouvait être celui de Robespierre chez le menuisier Duplay. Au début, on ne savait pas très bien ce qu'on allait faire. Et puis est venue l'idée de situer l'appartement de Robespierre et celui du Comité de Salut Public dans le même immeuble. Cela dit, les idées qui naissent ainsi ne sont jamais gratuites ou simple affaire d'opportunité. Elles sont très fondées. En ce qui concerne l'appartement de Robespierre, il faut rappeler qu'en 1794 le Comité de Salut Public – qui était le gouvernement provisoire de la République – était installé dans un tel appartement. L'équipe dirigeante se réunissait là, dans des chambres où chacun avait son bureau… On ne peut pas se servir de n'importe quelle idée, on ne peut pas faire n'importe quoi. Pour que les choses aient un sens, il faut savoir les utiliser à bon escient. Il faut trouver la coïncidence avec le sens. Sinon, c'est simplement de l'astuce. Ça n'a aucune signification. »

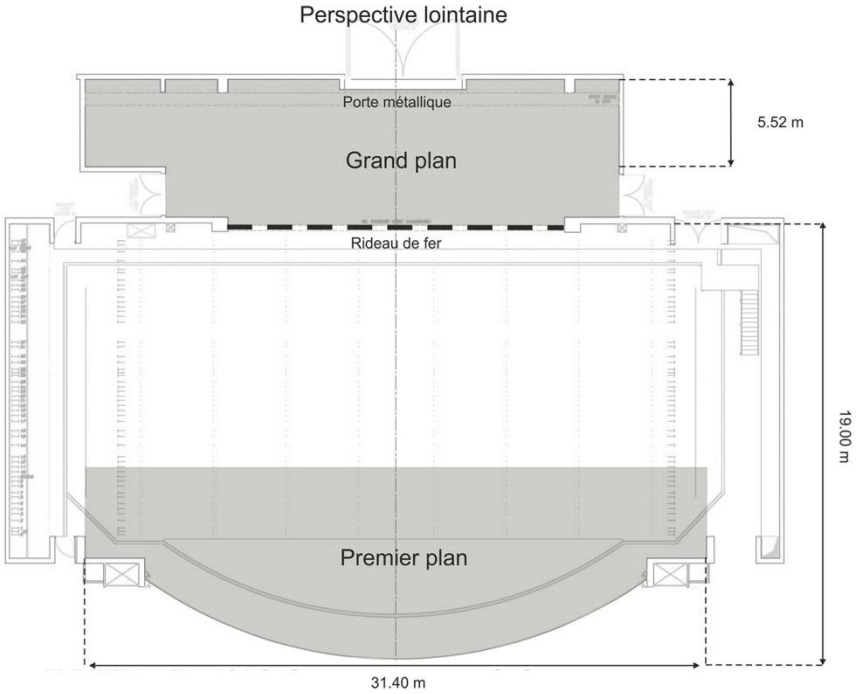
> Un décor, c'est aussi une partie de la mise en scène. Il relève plus de la dramaturgie que de l'organisation du plateau, que d'une image qui doit meubler l'espace…L'une des particularités, avec cette pièce, c'est la multiplicité des scènes et des espaces. […] il est évident qu'on ne peut pas se permettre de construire une série d'édifices pour une série de scènes qui durent trois minutes. L'image doit être allusive, dérapante. Avec la recherche, pour chaque scène, d'une évocation fugitive et familière. C'est la structure de l'œuvre qui le réclame – encore que cela soit vrai aussi pour tout spectacle. Le principe, c'est le déplacement continuel d'une vision qui n'est jamais globale, mais partielle.[699]

En fonction des attributs contradictoires de la dramaturgie büchnérienne, G. Aillaud et E. Arroyo jouent le contraste entre le proche et le lointain pour renforcer une opposition antithétiques entre scènes historiques et scènes romantiques. Inspirés de tableaux d'Ernest Meissonier, ils divisent la scène en trois niveaux pour amplifier la profondeur de scène : le premier plan, montrant principalement l'affectivité des dantonistes au nez de scène, le grand plan, se focalisant sur des scènes collectives au fond du plateau, et la perspective lointaine, utilisant même la zone de l'accès des décors pour suggérer un espace extérieur et lointain[700]. Au fur et à mesure du déroulement scénique, le spectateur découvre graduellement ces trois espaces scéniques, qui sont séparés par un rideau de feu ou une porte métallique [voir les images page suivante].

« Entretien avec Gilles Aillaud » in Le programme de *La Mort de Danton* du Théâtre National populaire Villeurbanne, op. cit., non paginé.

699 *Ibid*.

700 E. Arroyo et G. Aillaud s'appuient sur la dimension de la grande salle du Théâtre des Amandiers-Nanterre en disposant principalement des décors sur une scène de vingt-deux mètres de long et de vingt-cinq mètres de profondeur [du nez de scène à l'arrière-scène]. En outre, l'atelier du décor, situé derrière la porte anti-feu du fond de l'arrière-scène, est utilisé également pour l'entrée des dantonistes au Luxembourg [III, 1].



Plans de l'espace scénique de *La Mort de Danton*

[Photo de l'entrée des dantonistes dans le Luxembourg [III.1]]

Dans les scènes intimistes, les protagonistes sont fréquemment placés à proximité de la salle ; par exemple, Marion, qui raconte son récit en s'asseyant en bordure du proscénium. Néanmoins, les scènes informatives, réunissant des personnages nombreux dans un lieu emblématique de la Révolution, sont reléguées à l'arrière-scène, servant principalement à déposer de grands décors, représentant ainsi un panorama historique. La division des scènes par le moyen de la profondeur de champ produit naturellement une différence d'échelle, qui permet au metteur en scène de souligner à la fois l'enjeu de son adaptation scénique et la structure fragmentaire de la pièce büchnérienne. Selon Aillaud,

> Nous sommes tout de suite tombés d'accord et avons pris un parti net pour trancher, pour que ces divergences se reflètent dans l'organisation de l'espace. Tout ce qui était historique a été vu comme à une autre échelle, c'est-à-dire en plus petit, comme si c'était vu dans des jumelles, à l'envers. Les grandes scènes historiques se paraissaient dans le fond. […] Ce qui se passe au premier plan de cet immense plateau, ce sont les choses personnelles, de l'ordre du roman, avec peu de personnages : d'où ce grand vide. Et toutes les références historiques sont dans le fond.[701]

La conception scénographique de *La Mort de Danton* se fonde sur une oscillation entre macro historique et micro intime, matérialisant ainsi un décalage entre le domaine public et la sphère privée, inhérent à la dramaturgie büchnérienne. En outre, la mise à disposition échelonnée convie le public parallèlement à se rapprocher de la vie individuelle et à s'éloigner du destin collectif. Sous le regard du spectateur, la subjectivité des personnages révolutionnaires est mise en exergue, tandis que l'évolution sociopolitique de la Révolution échappe graduellement, semble-t-il, à leur maîtrise en devenant un écho lointain ou un arrière-plan contextuel. Organisant l'espace scénique, Grüber s'appuie, semble-t-il, sur la conception cinématographique et sur des techniques des beaux-arts. D'un côté, il entame un découpage scénique de *La Mort de Danton* en différenciant l'emploi du gros plan de celui du grand plan ; de l'autre, il dispose les scènes antithétiques suivant les plans perspectifs gradués d'une composition picturale, mettant ainsi en évidence leur correspondance et leur distance. La Révolution est donc représentée comme un diorama dans lequel le sentiment sincère des révolutionnaires, mis

[701] G. Aillaud, « Entretien », propos recueillis par Bernard Sobel in *Théâtre/Public*, n° 98, *op. cit.*, p.7-8.

en relief dans la toile de fond historique, suscite la communion humaine en renforçant un lien entre scène et salle.

Morcellement de l'espace scénique et éclatement des dispositifs scénographiques

L'élaboration scénographique de *La Mort de Danton* repose sur une communication réciproque entre deux artistes, ayant chacun leur style esthétique et leur propre méthode de création. Cependant leur dissemblance n'entrave jamais la progression du travail, mais enrichit plutôt des images antithétiques recherchées par la mise en scène grübérienne[702]. Selon leur assistant, Bernard Michel :

> Pour *La Mort de Danton*, Eduardo voulait toujours remplir tandis que Gilles vidait. L'espace était éclaté, ce qui permettait à chacun de s'approprier ce qu'il avait envie de transformer sans aucun souci de rivalité, sans essayer de laisser transparaître son univers pictural, tout en gardant une grande liberté par rapport au décor. Dans cette collaboration, on avait l'impression qu'Eduardo Arroyo repeignait les *idées* tandis que Gilles Aillaud parlait des *choses*.[703]

La scène de *La Mort de Danton* est composée par plusieurs décors, placés toujours aux confins du plateau et réutilisés souvent pour représenter des scènes similaires. Du côté jardin, un assemblage de châssis et d'un praticable, figurant des façades de maisons coupées à mi-hauteur et le trottoir [voir la photo page suivante], se trouvent au fond de la scène et l'entrée du logement de Robespierre, au bord du proscenium. Du côté cour, un grand pan percé de plusieurs fenêtres, traversant longitudinalement tout le plateau, un grand fauteuil vert pivotant et certains meubles, installés juste à l'avant-scène, constituent

[702] Comme l'explique G. Aillaud, « Grüber aime déléguer car il adore que les imaginations se recoupent et luttent les unes contre les autres. Cela donne une certaine dignité au travail. Il laisse les comédiens filer, et ne les retient que lorsqu'ils s'égarent. Il en est de même du décor : il ne doit pas être trop présent**,** s'il le devient c'est un masque ; cela ne fonctionne plus. Au contraire, il faut que le décor attire, qu'il permette d'entrer dans une réalité autre. On ne cherche pas le perfectionnisme. Il faut faire le minimum nécessaire pour transporter l'action dans un lieu donné. »

G. Aillaud, « Faire quelque chose avec rien » in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…, op. cit.,* p.129.

[703] Bernard Michel, « De l'esquisse à la scène » in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…, op. cit.,* p.137.

le fief des dantonistes. La scène semble être nettement tranchée en deux parties antagonistes : d'une part, le pouvoir de salut public promeut la radicalisation politique avec l'appui du peuple et, de l'autre, les Indulgents jouissent de leur vie épicurienne en délaissant leur mission révolutionnaire.

[Photo de la ruelle [I.2]]

Entre les deux, aucun décor n'est disposé. Un abîme infini et vide semble creuser le centre de l'espace scénique. Cette décentralisation des dispositifs scéniques ne vise pas à créer une aire de jeu spacieuse, mais plutôt à prévenir des effets dramatiques. Contrairement à une disposition scénique traditionnelle, plaçant toujours le héros tragique dans une position ostensible et privilégiée, la mise en scène grübérienne n'utilise guère le centre du plateau, à l'exception des moments où les personnages se confrontent à une crise de conscience : l'errance de Danton à travers la plaine désertée dans la scène 4 de l'acte II et la recherche de son mari, faite par Lucile plongée dans le délire entre les scènes 5 et 9 de l'acte IV. Cependant ils se déplacent continuellement sans jamais se figer sur un point. Grüber laisse, semble-t-il, délibérément un vide sur la scène pour souligner la vacuité de l'âme des personnages accablés par la fatalité et pour ouvrir l'imagination sensible des spectateurs.

Les deux peintres-scénographes mettent en effet en usage l'ampleur de l'espace scénique et les dispositifs architecturaux du Théâtre des Amandiers pour disposer les scènes multiples de *La Mort de Danton* et pour renforcer leur disparité[704]. Le rideau de fer, séparant le plateau des coulisses en arrière de l'édifice théâtral, est utilisé non seulement comme un élément expressif [une cloison isolant Danton de ses partisans dans le tribunal révolutionnaire], mais également comme un mécanisme scénique susceptible de renforcer la théâtralité. Chaque fois que le rideau métallique se lève dans un bruit grinçant, le spectateur aperçoit que se déroulent au fond de la scène les diverses séquences monumentales, que ce soit la filature du tissu tricolore [I. 3], la Convention nationale [II. 7] ou la prison [III. 1, III. 3, III. 7, IV. 3 et IV.5], etc. [voir la photo ci-dessous].

[Photo sur Danton et Fouquier-Tinville dans le tribunal révolutionnaire [III. 10]]

[704] Selon Aillaud, « […] La seule manière de procéder, c'est de se fixer sur un endroit précis et de se débrouiller ensuite pour adapter le décor partout. […] Ce qui importe, c'est de respecter le principe d'origine, l'esprit général. Sans essayer de forcer la situation. »

« Entretien avec Gilles Aillaud » in Le programme de *La Mort de Danton* du Théâtre National populaire Villeurbanne, op. cit., non paginé.

L'image panoramique et le style pittoresque de ces scènes captent en effet l'attention du public et renforcent sa perception spatiale, malgré leur distance avec la salle. Grâce à un balancement entre l'obscurité scénique et les éclairages ponctuels, l'action dramatique se déplace rapidement dans ces diverses scènes éclatées, comme le décrit B. Paulino-Neto :

> […] sur le plateau démesuré de Nanterre, parvient à rendre l'air comme raréfié, ce noir asphyxiant d'épouvante tient l'Histoire à distance. Il tisse un fond intemporel pour le déroulement d'une fresque, dégagée des scories du naturalisme, en même temps qu'il isole, à la façon d'un vitrail, les personnages de ce drame historique. Afin que le spectateur, par cette terrible noirceur rendu à son statut de rapace nyctalope, puisse jouer d'y voir s'engluer les proies d'un mécanisme détraqué.[705]

Stylisation des décors pour éviter le maniérisme réaliste

Vu l'intimité entre les personnages, mise en évidence au premier plan scénique, E. Arroyo et G. Aillaud renoncent à composer une ambiance réaliste, mais cherchent plutôt une forme stylistique susceptible de renforcer le décalage entre le plan historique et la sphère privée. Ils recourent aux techniques de l'anamorphose pour souligner une disproportion d'échelle entre les dispositifs scéniques et les personnages. Dans le quartier des dantonistes, le dossier du fauteuil paraît tellement démesuré qu'il rend la tête des protagonistes assis, minuscule. Quant au logis des robespierristes, le couloir étriqué de son entrée ne permet qu'un seul passant. Dans la scène 3 de l'acte I, les citoyens révolutionnaires confectionnent des emblèmes républicains sous de gigantesques bobines de tissus tricolores, comme si les ouvriers travaillaient devant les agitateurs mécaniques dans l'ère industrielle [voir la photo page suivante][706].

[705] Brigitte Paulino-Neto, « Grüber : noir, c'est noir », *op. cit.*

[706] Le journaliste du *Panorama du médecin* fait un rapprochement entre le travail dans l'usine textile et la tâche de la Révolution en écrivant : « […] cette usine, superbe filature de tissu fin, rouge et bleu vifs, usine de l'histoire où tous s'affairent et s'agitent, tissant le fil du temps, ténu et fragile comme la soie qu'ils travaillent. »

Véronique Blin, « La politique contre l'homme » in *Panorama du médecin*, 3 octobre 1989.

[Photo sur le club des jacobins [I. 3]]

L'ombre hyperbolique de la grille dans les scènes de prison plafonne jusqu'au niveau du cintre, en écrasant complètement des détenus révolutionnaires [voir la photo page suivante].

[Photo de Payne dans le Luxembourg [III.1]]

En outre, dans la scène 7 de l'acte II, la frise, les colonnes et les têtes sculptées de style néoclassique sont disproportionnées par rapport aux assistants de l'assemblée de la Convention nationale [voir la photo page suivante][707].

[707] La conception décorative de la Convention nationale est inspirée d'un projet non réalisé du Temple à l'Égalité, élaboré en 1794 par Jean-Nicolas-Louis Durand et Jean-Thomas Thibault.

Voir Werner Szambien, « Les Concours de l'an II » in *les architectures de la liberté 1789-1799*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1989, pp.180-201.

[Photo de Saint-Just dans la Convention nationale [II. 7]]

Certes, le volume titanesque des décors rapetisse les gestes des acteurs et le morcellement des lieux scéniques limite leur mouvement sur un plateau clairsemé. Ce contraste entre l'ampleur de l'espace scénique et la silhouette solitaire des personnages montre néanmoins le destin individuel broyé graduellement par la vague de l'Histoire, faisant ainsi ressortir leur impuissance devant les fluctuations capricieuses des circonstances révolutionnaires, comme le décrit Irène Sadowska-Guillon :

> Dans ce décor [de la Convention nationale] donnant une impression d'inachevé par certains aspects, on remarque la présence de mannequins, témoins muets ou marionnettes de l'Histoire assistant comme hypnotisés au déroulement des événements et dont les postures figées dans les scènes de groupe [la filature, l'Assemblée, la prison] apportent une sensation de passivité.[708]

[708] I. Sadowska-Guillon, « *La Mort de Danton* de George Büchner – Lumières étouffées » in *Acteurs/Auteurs*, *op. cit*., p. 54.

Les peintres-scénographes s'attachent étroitement à la dramaturgie büchnérienne pour disposer finement un déséquilibre des images scéniques. Cependant leur dessein ne consiste pas à impressionner les spectateurs, mais plutôt à les inviter à prendre une initiative pour percevoir une contradiction entre la facticité du tableau historico-politique et la sincérité de l'humanité enfermée dans son dilemme de conscience, comme l'analyse de B. Sobel :

> […] au-dessous des têtes énormes des cariatides qui surplombent le plateau dans *La Mort de Danton*, la tête de Marcon sur le fauteuil, la toute petite tête de Wilms tout au fond, la manière dont on lit ces détails renvoie au thème des têtes coupées. L'hétérogénéité des éléments plastiques nous inscrit dans un processus bien particulier qui, en tant que spectateur, nous rend actifs. C'est en cela que Grüber est, comme Bob Wilson, un thérapeute. Tout ce que disent ses mises en scène nous concerne, nous sentons qu'il nous arrive quelque chose, que nous avons été traités dignement. Cela me paraît important.[709]

I.3.2. Révolution noctambule – analyse sur l'éclairage de *La Mort de Danton*

> Le « mystère Grüber », ce miracle d'expression à la fois cérébrale et sensuelle, se situe exactement dans cette opposition entre lumière et ténèbres, qui est au début du mystère du théâtre […]
>
> Franco Quadri[710]

Éclairage jouant le rôle médiateur entre salle et scène

Dans toutes ses mises en scène, Grüber règle lui-même les lumières au fur et à mesure des répétitions avec les comédiens. Il lui faut d'abord élaborer, par l'éclairage, une atmosphère susceptible de représenter pertinemment la situation dramatique et puis travailler sur l'interprétation du texte. Selon G. Aillaud,

[709] B. Sobel, « La force d'un faible » in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op., cit*., p.174.

[710] Franco Quadri, « Repère pour un itinéraire », traduit par Jean-René Lemoine, *ibid*., p.121.

> L'éclairage, c'est le décor lui-même, parce que c'est l'atmosphère dans laquelle se meuvent les personnages. C'est pour ça que Klaus a besoin d'éclairer les choses à mesure qu'elles apparaissent et se déplacent. C'est comme si on façonnait un objet, comme si on façonnait une sculpture.[711]

En effet, la mise en scène grübérienne intègre l'élaboration des lumières dans le développement du jeu scénique pour souligner un sentiment susceptible de surgir de façon coïncidente grâce à une communication entre les divers éléments scéniques, comme le précise Bernard Michel :

> Dès les premiers moments de répétition sur le plateau. Grüber s'empare de l'espace avec les lumières. Le comédien ne fait pas un geste sans qu'on modifie le rayon lumineux qui va conduire ce mouvement, et des heures silencieuses passent entre le réglage des projecteurs et le jeu des comédiens. Personne ne s'impatiente, tout le monde prend conscience de ces instants fragiles où Klaus Michael Grüber est en train de trouver toute l'émotion qu'il peut faire passer dans la condition de tous ces éléments entre le décor, la lumière et le comédien.[712]

Dans *La Mort de Danton*, la création d'éclairage évolue en effet suivant le développement de l'action scénique, au lieu d'assurer une coordination d'ensemble, basée sur une idée préétablie. La conception du plan de feu repose étroitement sur la disposition des décors en se divisant en plusieurs secteurs isolés, s'éloignant du centre du plateau, comme le décrit Jean-Pierre Léonardini : « Grüber, Aillaud, Arroyo, ont tablé sur la mise en perspective historique du drame […] dans un éclairage savant qui découpe l'espace en autant de zones de conscience, à la façon d'un scanner explorant un cerveau. [713]» Au fur et à mesure du changement de scènes, la variation des lumières se présente à travers un fondu enchaîné et forme un mouvement de va-et-vient entre le proche et le lointain de l'espace scénique. Ainsi, l'éclairage devient non seulement un fil conducteur, menant le spectateur à parcourir les douze lieux différents, mais rythme également la respiration du spectacle. Il représente exactement la prise de vue sélectionnée par le metteur en scène, constituant ainsi le pivot de l'interprétation scénique.

---

[711] G. Aillaud, « Entretien », propos recueillis par Bernard Sobel in *Théâtre/Public*, n° 98, *op. cit.*, p.10.

[712] B. Michel, « De l'Esquisse à la Scène », *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op., cit.*, p.138.

[713] J.-P. Léonardini, « la Révolution est glacée » in *l'Humanité*, 26 septembre 1989.

C'est la raison pour laquelle B. Sobel apprécie particulièrement l'utilisation de l'éclairage dans *La Mort de Danton* en la considérant comme une écriture scénique, produisant non seulement des sensations esthétiques, mais exerçant également une fonction dramaturgique :

> Je pense que, dans l'histoire du théâtre contemporain, ce maniement de la lumière est rare, et il rejoint l'idée de théâtre matérialiste […]. Étant donné que la lumière définit des moments, et que vous créez, pour chaque moment, un rapport particulier du spectateur à ce moment-là, c'est bien le regard du spectateur qui importe, et la manière dont vous le mettez en contact avec ce moment. Il en résulte une certaine conception du temps sur un plateau. Il n'y a pas un temps dramatique qui existerait en dehors du spectateur et du temps qu'il vit, puisque, sans cesse, par vos lumières, notre regard est interpellé. Ne pas faire les lumières au dernier moment, cela présuppose qu'il n'y a pas un en-soi de la lumière qui existerait indépendamment du plateau. […] Ce sont des projecteurs qui racontent, en fait, à leur manière, l'histoire. L'histoire ne se déroule pas *dans* une lumière, mais la lumière est une manière d'écrire les événements qui nous sont donné**s** à voir. Ça fait peut-être d'une telle mise en scène, l'accomplissement du rêve brechtien de théâtre épique.[714]

Illuminer l'âme des personnages à travers l'éclairage théâtral

Grüber cisèle soigneusement l'image scénique à travers une nuance lumineuse pour faire ressortir le sentiment profond et subtil inhérent à une situation dramatique. L'expression des lumières paraît donc le moyen affectif le plus important dans sa mise en scène. Durant les répétitions, les comédiens ajustent souvent leur jeu pour s'adapter à l'ambiance d'éclairage, conçue minutieusement par le metteur en scène. Tel est le cas du monologue de Robespierre dans la scène 6 de l'acte I, où le trouble intérieur du personnage est exprimé à travers le scintillement d'une ampoule plutôt qu'à travers l'interprétation minimalisée du comédien[715]. En effet, Grüber s'appuie considérablement

[714] B. Sobel, « Entretien avec Gilles Aillaud », in *Théâtre/Public*, n° 98, *op. cit.*, p.10.

[715] Selon André Wilms, « Dans une scène de *La Mort de Danton*, j'étais dans un petit cagibi sur le côté. Grüber insistait beaucoup sur cette petite ampoule ridicule qui pendait au-dessus de moi. Il disait : « Évite de trembler quand tu joues, laisse faire le petit tremblement de l'ampoule sur ta joue, ne joue pas le sentiment, laisse tomber toute cette émotion, la lumière prend ça en charge, c'est suffisant. »

A. Wilms, « Être autre chose qu'un acteur » in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op., cit.*, p.74.

sur une relation d'équilibre entre le texte, le jeu d'acteur et l'atmosphère scénique pour transmettre au public un message ouvert et significatif. A. Marcon décrit donc son éclairage en écrivant : « Grüber n'éclaire pas la matière, ni même l'acteur. Il éclaire la parole, c'est très étrange. [716]»

Vu sa conception esthétique des lumières, Grüber ne tente pas simplement de renforcer l'ambiance dramatique, mais plutôt de souligner la tendresse de l'humanité dans une réalité absconse. Dans *La Mort de Danton*, les personnages, embrassés par un rayon vibrant du projecteur, confient leur sentiment intime dans une noirceur totale, comme si les premières lueurs pâles de l'aube caressaient leur esprit sous l'influence des ténèbres de la nuit en les conviant à pénétrer dans leur profondeur mystérieuse. Cependant, au lieu de représenter l'éclairage comme un maillon d'images scéniques pour produire un effet naturaliste, le metteur en scène choisit plutôt de conserver ses caractères artificiels, voire anachroniques. Lorsque Danton erre en rase campagne, il traverse le noir du centre en éclairant son propre visage avec une torche électronique[717]. Á travers des effets propres au théâtre, Grüber varie le jeu des lumières et des ombres afin de sonder les frontières entre réel et fiction et de montrer la vérité dissimulée dans la forme littéraire des textes, comme l'analyse de G. Maidon :

> […] dans le travail de Grüber, la situation d'une primauté du lumineux n'est pas recherchée. Il y a effectivement la lumière du théâtre et elle est utilisée dans sa tonalité, sa couleur, sa modulation : elle est pleinement lumière de théâtre. Car, plutôt que d'éclairage, c'est de mise en vibration, de mise en réverbération par le numineux du lieu scénique dont il faudrait parler. Pour Grüber, l'espace de la scène est un espace de vérité, ouverte pour une émotion à venir, mais cette émotion n'est pas l'effet d'une illusion, elle n'est pas subie, elle ne peut être programmé. Elle survient dans le mouvement même de la mise en scène, à la manière d'un

[716] A. Marcon, « Comme le geste de la peinture », *ibid*., p.79.

[717] Au début, Danton porte un gilet à l'intérieur duquel on installe un système d'ampoules. Cependant cet accessoire produit un effet lumineux insatisfaisant en ombrant la tête de l'acteur.

Voir D. Reymond, « entrée du 12 août » et « entrée du 31 août » in *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit*., pp.115-116 et p.137.

> crescendo en musique, en dehors de toute spectacularisation et tout pathos, comme l'ostinato d'une basse continue.[718]

Fragilité du destin humain soulignée par une obscurité totale

G. Banu décrit la mise en scène grübérienne comme la nuit marquée par le romantisme allemand :

> Sa nuit porte leur marque, elle accueille et trouve, expérience à laquelle Grüber, toujours, convie le spectateur en tant qu'être singulier confronté aux pouvoirs du nocturne. D'où, chez Grüber, ce silence fatigué réfractaire aux cris et aux pleurs, car la nuit lui apparaît comme étant la « forme poétique du monde » qui guide vers ce centre de soi-même tant célébré par les romantiques et par Novalis dans ses *Hymnes*. Pour Grüber, lorsqu'une lumière scintille encore, elle se constitue […] en ultime résistance, minimale et individuelle, point de repère avant que la nuit n'engloutisse tout. Nuit de l'épuisement. […] la nuit de Grüber, c'est la nuit d'avant l'extinction […] De Syberberg à Grüber, la nuit est d'abord un murmure car l'oreille, dans le noir, l'emporte sur l'œil. L'essence de la nuit est auditive, disait Lévinas.[719]

Grüber plonge fréquemment la scène dans les ténèbres pour « agir sur la perception du public » et pour faire valoir une temporalité scénique, se distinguant de celle de « la réalité extérieure » par ses caractères « privilégié, isolé, enfermé[720] ». L'obscurité scénique crée non seulement un temps stagnant et immuable, mais suggère également une nuit éternelle et silencieuse, qui isole l'homme du monde réel en le forçant à envisager sa propre solitude. Á travers une ambiance sombre et calme, Grüber tente de se rapprocher

---

[718] G. Maidon, *Le dépassement de la mise en scène et la question de la théâtralité dans l'itinéraire de Klaus Michael Grüber*, op. cit., p. 243.

[719] Georges Banu, *Nocturnes – Peindre la nuit / Jouer dans le noir*, Paris, Brio, 2005, pp.131-133.

[720] Lorsque Grüber montre *Faust-Salpêtrière* en 1975, il remarque déjà le problème de la temporalité scénique face aux fluctuations capricieuses de la réalité : « On a toujours pensé que le temps pris pour le théâtre trouvait sa correspondance avec le temps de la réalité extérieure. Or c'est un temps privilégié, isolé, enfermé. […] Le cours privilégié, le temps privilégié du théâtre se rétrécit chaque jour davantage. La réalité le frappe et le réduit. Agir sur la perception du public exige de jour en jour davantage d'efforts pour un résultat de plus en plus mince, de plus en plus éphémère. »

K.-M. Grüber, « Les « motivations biographiques » de Klaus Michael Grüber » in *Le Monde*, *op. cit*.

de la lutte interne d'un ermite, apercevant un univers opaque et capricieux à la lisière de sa conscience.

Cette correspondance entre la tombée de la nuit et le repli sur soi est en effet l'un des enjeux de l'adaptation grübérienne de *La Mort de Danton*. Le metteur en scène recourt particulièrement à une lueur blafarde pour mettre en relief les caractères nocturnes de la pièce büchnérienne[721]. Afin de souligner l'intimité entre les personnages, il éclaire uniquement le premier plan de la scène par une seule poursuite ou par un lumignon ; par exemple, la première scène de l'acte I, où le jeu de cartes entre dantonistes se déroule sous la lumière d'une chandelle en évoquant une scène de casino dans *Barry Lyndon* de Kubrick.

Entourées par un halo vaporeux, les scènes intimes deviennent, semble-t-il, des îlots périphériques, plongés non seulement dans une pénombre, mais menacés également par une noirceur impénétrable, qui occupe toujours le centre du plateau. Selon Claude Régy, le spectacle lui donne une « impression d'un cercle vide abandonné à l'ombre : la scène.[722] » En effet, basés sur un clair-obscur à la Rembrandt, les effets d'éclairage de *La Mort de Danton* matérialisent à la fois la précarité du destin individuel et la sentimentalité romantique, développées simultanément par le jeune auteur dans son drame historique. Suivant le déroulement de l'action scénique, la mélancolie nocturne envahit nettement la conscience des noctambules révolutionnaires en les poussant jusqu'à leur dernière résistance, comme le décrit le journaliste de *Libération* :

> Le noir, dans *La Mort de Danton*, est une chape de plomb. Une encre grasse, giclée partout pour endeuiller les cintres et rendre irrespirables l'idée même que sur une telle pièce puisse d'arc-bouter le bleu d'une voûte céleste. D'un luxueux morbide étalé, ce noir est destiné à tout infester : il mange le toit des maisons dans les rues et, dans les chambres, au club, au bordel, jusqu'au nimbe des protagonistes, piégés

[721] Voir l'analyse de l'enjeu de l'adaptation grübérienne, page 419.

[722] C. Régy, « Comme le souvenir des rêves » in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op., cit.*, p.178.

> dans les rets d'une révolution que Danton regarde, soudain stupéfait qu'elle puisse, comme Saturne, dévorer ses propres enfants.[723]

Représentation des scènes historiques à travers les lumières violentes

Bien que la nuit sombre et étouffée engloutisse la scène principale en exigeant l'attention extrême du spectateur, le metteur en scène compose un panorama pittoresque au fond du plateau à travers les lumières de couleurs vives et le contre-jour en frappant son regard. Sous un contraste excessif d'ombre et de lumière, les scènes historiques sont, semble-t-il, repoussées plus loin dans la salle. Un fossé infranchissable entre l'intimité des révolutionnaires et leur combat politique est ainsi mise en évidence. Pour peindre le tableau historico-politique, Grüber choisit principalement un chromatisme violent et symbolique. Dans la filature jacobine [I. 3], un éclairage flamboyant illumine les ouvriers, entourés de tissus rouge et bleu, reflétant ainsi leur ardeur révolutionnaire. Dans le tribunal révolutionnaire [III. 4 et III. 9], Danton se défend devant le rideau de fer, éclairé par une lumière vermillon, comme si le sang de la guillotine entachait déjà son plaidoyer, déterminant sa destinée tragique.

En effet, le metteur en scène s'appuie sur la source de lumière, sur le contraste de luminosité et sur la qualité du rayon pour confronter les divers secteurs de la scène. Un faisceau lumineux, projeté derrière la porte, en profondeur, constitue un passage du côté cour et prolonge l'espace scénique. Cet effet apparaît principalement dans les scènes intimes du spectacle [ouverture, I. 1, I. 2, I. 4, II. 3, II. 4, III. 4, III. 7, III. 9] en connectant la situation individuelle des personnages avec l'évolution des circonstances révolutionnaires[724].

En outre, dans la scène 4 de l'acte III, Grüber utilise différents effets lumineux en divisant le procès des dantonistes en plusieurs zones antithétiques. Á l'exception de la plaidoirie de Danton baignée dans les lumières écarlates, le juge, Herrmann, se situe dans

[723] B. Paulino-Neto, « Grüber : noir, c'est noir » in *Libération, op. cit.*

[724] Au début du spectacle, Grüber met parfois un figurant au milieu de ce passage détaché de l'obscurité scénique, comme si les dantonistes demeuraient toujours dans une ambiance de surveillance ; par exemple, la scène 1 de l'acte I.

une alcôve illuminée par une ampoule suspendue et le greffier, dans un bureau à sa gauche sous la lueur d'un lumignon. Simultanément, la précarité du héros révolutionnaire est matérialisée à la fois par les pas nerveux d'acteurs, éclairés par un contre-jour depuis l'arrière du rideau métallique, et par les tricoteuses, plongées dans un halo blême à la face jardin. Au surplus, à la fin du spectacle, un rayon rasant, projeté de l'échancrure arquée au fond de la scène, rapproche Julie, qui se suicide en s'allongeant sur le fauteuil à l'avant-scène et Lucile, qui tombe dans la folie en marchant en titubant, comme si le reflet du couperet traversait diagonalement tout le plateau [voir la photo ci-dessus].

[Photo de Lucile située à la place de la Révolution [IV. 9]]

I.3.3. « Il y a la Révolution mais on se regarde et on s'aime, on s'aime, sinon je ne souffre pas. [725]» - analyse des images révolutionnaires représentées par la mise en scène grübérienne

> Le rêve du théâtre c'est vraiment l'émotion. Il ne faut pas oublier Brecht car il avait raison. Mais en même temps arriver à l'émotion. Sinon le théâtre va mal tourner. Il faut une simplicité émouvante…Ne plus se contenter de « belles mises en scène »…Il faut que le théâtre passe à travers les larmes… il faut cet abandon.
>
> Klaus Michael Grüber[726]

Le « fil entre quelqu'un qui regarde et quelqu'un qui fait »[727]

L'élaboration scénique avec les comédiens établit un lien sensible entre la situation dramatique et leur émotion réelle, constituant ainsi une étape décisive de la mise en scène grübérienne. Dans un travail court et intensif, Grüber construit une relation solide avec tous les participants du spectacle[728]. Au lieu d'imposer une orientation interprétative ou de s'appuyer sur une méthode systématique, il illustre ses directives par des expressions

---

[725] Mots de Grüber dans la répétition de la scène 3 de l'acte II de *La Mort de Danton*, cités par D. Reymond in *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit*. p.114.

[726] Cité par Jean-Pierre Thibaudat, « Klaus Grüber est grand » in *Libération*, le 6 décembre 1984.

[727] « […] Quand je sens le plaisir du comédien à le faire, c'est juste. Sinon, ça devient inventé et stupide. J'ai beaucoup aimé. Tu peux tout changer mais il faut que je sente que ça te fait plaisir. C'est un fil entre quelqu'un qui regarde et quelqu'un qui fait. […] »

Mots de K. M. Grüber adressés à Nicolas Pignon, jouant Fouquier-Tinville, au cours des répétitions de *La Mort de Danton*, « Annexes - Klaus Michael Grüber, paroles de répétitions choisies » in D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit*. p.148.

[728] Comme l'explique E. Hammer : « Grüber donne, bien entendu, des indications. Mais chez lui, l'émotion reste essentielle. Or, on ne peut pas discuter de l'émotion. C'est comme pour l'amour. Il est vrai que, au début, cela paraît un peu compliqué aux comédiens ou aux chanteurs qui ne connaissent pas Klaus. Se trouver aimé… c'est le point de départ sans lequel, chez Klaus, rien ne peut advenir ! Mais un travail, cela va de soi, reste toujours un risque. Klaus peut livrer son amour, sa tendresse, son respect à tout le monde, mais il s'arrête là. La réponse dépend aussi de la distribution, car tous, du principe protagoniste à l'ultime figurant, doivent se donner. Alors seulement s'instaure une relation ouverte, chaleureuse, amoureuse. Celle-ci compte beaucoup plus que les discussions préliminaires qui sont toujours brèves. »

E. Hammer, « Vingt ans de confiance » in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op., cit.*, p.229.

révélatrices et concrètes dont il puise la substance dans des événements qui surviennent inopinément lors des répétitions. Son esprit humble et sa sensibilité permettent en effet aux acteurs non seulement de se débarrasser de leurs conventions superflues, mais également de surmonter leurs propres inquiétudes, comme il le proclame lui-même :

> […] le metteur en scène est un homme qui parle de la beauté… quelqu'un qui élimine la peur des acteurs – ils sont pleins de peur -, mais une fois la peur levée, ils deviennent tellement beaux… il faut beaucoup de chaleur pour lever cette peur. Comme j'ai la chance d'être un homme tellement faible, ils savent que je ne triche pas…[729]

La sensibilité de Grüber à l'endroit des relations humaines lui permet d'apercevoir une correspondance de caractère entre l'acteur et son personnage, déterminant ainsi l'enjeu de la création du spectacle. Généralement, il ne sélectionne préalablement que certains comédiens susceptibles d'exprimer les caractéristiques des protagonistes sans organiser une équipe complète. Concernant la distribution de *La Mort de Danton*, Grüber donne carte blanche à André Marcon en lui demandant de former un « clan révolutionnaire », à l'exception d'André Wilms, qui jouera son adversaire politique sur scène. La rencontre réelle entre le metteur en scène et ses partenaires arrive seulement le premier jour des répétitions. Dans une ambiance amène et guindée, Grüber perce progressivement la personnalité de tous les acteurs à travers son observation inaccessible en figurant les traits embryonnaires de leur rôle[730]. Grüber puise en effet son inspiration dans le réel en travaillant concrètement sur la matière humaine. Sa création ne s'inspire pas simplement du texte dramatique ou des discussions dramaturgiques, mais elle se développe plutôt à partir des interprètes eux-mêmes, qu'il s'agisse de leur aptitude

[729] K. M. Grüber, « Klaus Grüber est grand », *op. cit*.

[730] Dominique Reymond décrit la deuxième lecture à la table en enregistrant dans son journal de répétition : « Il promène son regard de fauve de gauche à droite, comme si rien, absolument rien ne lui échappait. Il laisse planer à loisir cette gêne où les gens se regardent un peu compassés, se distribuant des petits sourires complices, des paroles muettes qui disent « que va-t-il inventer ?, pourvu qu'il ne me colle pas. Quel danger plane sur nos têtes ? On est ensemble, sur ce même radeau, etc… » ».

D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit*. p.106.

artistique ou de leur faiblesse profonde[731]. Le chef d'orchestre, Claudio Abbado, décrit ainsi le jeu d'acteur dans la mise en scène grübérienne : c'est « […] en se glissant dans les gestes dépouillés des acteurs que les aspects les plus caractéristiques de sa personnalité, les conquêtes les plus heureuses de sa vie intérieure complexe deviennent des signes originaux, inimitables, pensés profondément, extrêmement signifiants, ils n'ont rien à voir avec le cabotinage ou l'improvisation.[732] »

La création scénique entre Grüber et ses acteurs ressemble à un processus heuristique et intuitif, exigeant à la fois une confiance réciproque et une patience attentive. Au début des répétitions, le metteur en scène désamorce les techniques conventionnelles utilisées fréquemment par les comédiens expérimentés et redémarre inlassablement la représentation de la même scène sans donner aucune indication précise, ni chercher un résultat satisfaisant. Bien que cette manière non-directive désoriente la plupart des acteurs, elle les force à renoncer à un jeu factice pour rétablir une relation franche entre eux-mêmes et le texte dramatique[733]. Ils ne ressemblent plus à des pions exécutant des instructions autoritaires, mais plutôt à des artistes, retrouvant une autonomie créatrice, une modestie et une sincérité face à une œuvre classique. Selon D. Reymond, Grüber tente de travailler avec « des acteurs à nu, sans personnage, qui jouent à être Danton ou Julie » pour acquérir une « extrême vérité dans le jeu » et une « sincérité absolue de

---

731 Selon E. Hammer : « La personnalité de l'acteur influence chez lui la lecture du rôle et, ensuite, il cherche à tout faire pour que celui-ci enlace la personnalité de l'interprète. Elle lui apparait comme une nourriture de plus pour le spectateur. »

E. Hammer, « Vingt ans de confiance », in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit*., pp.229-230.

732 C. Abbado, « Le calme…et la musique », traduit par Jean-René Lemoine, *ibid*., p.148.

733 Selon le témoignage de Ludmila Mikaël, « Son attention [de Grüber], son regard m'effrayait. J'avais tout oublié, je ne savais plus comment parler, marcher. Quinze, vingt ans de travail s'effaçaient. Il fallait accepter ou fuir : j'ai eu envie de fuir. C'était une façon de travail qui m'était étrangère, j'étais hors de mes repères. J'étais perdue. Je ne comprenais pas ce que Grüber me demandait et j'avais le sentiment d'être incapable d'y répondre. […] pendant les longues lectures des premières semaines, j'avais un sentiment d'échec, j'étais prête à tout arrêter, Grüber a d'ailleurs dû le sentir. Et puis, tout s'est subitement déclenché ! Lorsque nous avons commencé à nous mettre debout, j'ai commencé à me sentir mieux. »

L. Mikaël, « Elle savait lire les étoiles dans le ciel », propos recueillis par Mark Blezinger, *ibid*., p.87-88.

l'acteur démuni [734]». Á la différence de l'identification stanislavskienne, se focalisant principalement sur des techniques physiques et psychologiques, cette façon de s'approcher du personnage repose sur une introspection profonde de l'interprète et sur son humilité respectueuse envers le texte. Expliquant le travail grübérien, Anna Nogara insiste donc sur la sensibilité du metteur en scène, susceptible d'établir un lien émotionnel et osmotique entre l'acteur et son personnage :

> La façon dont Grüber protège le comédien consiste à lui démontrer que les faits dont il est question doivent être vécus, même s'ils ont eu lieu il y a des siècles, avec simplicité et humanité, comme s'ils avaient lieu aujourd'hui. La distance qui permet d'échapper au naturalisme est celle que confère la grandeur des mots. C'est à travers elle que nous, comédiens, pouvons-nous élever. Pour y parvenir, il faut se faire humble, montrer sa fragilité, se dévoiler pour rejoindre la sincérité ultime : le moment de suspension entre son passé et son avenir.[735]

Avec ses comédiens, qui tâtonnent pour trouver la vérité du jeu, le metteur en scène se montre parfois tendre et encourageant pour leur indiquer une direction possible, mais il les pousse parfois à l'extrême avec intransigeance pour stimuler leur potentiel. G. Aillaud le décrit très bien du reste :

> Jamais il [Grüber] ne vous freine. Au contraire, il vous harcèle. Il excelle à pousser l'autre dans ses derniers retranchements, à le faire accoucher de lui-même. C'est ainsi qu'il vous utilise. Il ne note jamais rien, se souvenant de tout. Il a horreur de l'ordre en général, ne se fiant qu'au sien qui est indéchiffrable aux autres. Il cherche sans a priori, fort de son instinct. Il possède une sorte d'animalité toute-puissante. Sa cohérence intime n'appartient qu'à lui.[736]

Observant minutieusement les détails de leur jeu, Grüber communique essentiellement avec les interprètes par métaphore, par geste, ou par le silence, sans jamais donner une

[734] Rapporté par D. Tuaillon, « Notice » in D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit*., p. 40.

[735] A. Nogara, « Un regard oblique » in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit*., p.69-70.

[736] Les propos de G. Aillaud, rapportés par Jean-Pierre Léonardini in « Un sculpteur de silence – entretien sur Klaus Michael Grüber » in Le programme de *La Mort de Danton du Théâtre National populaire Villeurbanne*, non paginé.

explication superflue[737]. Son style laconique et pragmatique permet en effet aux acteurs de saisir un sentiment complexe et ineffable enfoui dans l'âme profonde des personnages. Grâce à cela, les comédiens semblent mieux percevoir la coordination de tous les éléments scéniques, que ce soient la communication émotive entre l'expression de leur partenaire et leur propre réaction gestuelle, la cohérence entre la matérialité du décor et sa forme, le contraste entre la luminosité et l'obscurité, etc.[738]. Au lieu d'assurer la cohérence du spectacle à travers une répétition générale, Grüber examine attentivement et scrupuleusement tous les détails du jeu scénique. Dès qu'il perçoit la moindre fausseté de jeu sur scène, son grognement interrompt immédiatement les répétitions sans laisser les acteurs terminer leur réplique. Cependant la représentation des comédiens est également arrêtée par la « house light », s'il est satisfait de leur interprétation[739]. Le metteur en scène ne revisite guère les scènes dans lesquelles les interprètes accèdent à une orientation appropriée. Selon Marcel Bozonnet,

---

[737] Selon Marcel Bozonnet, « […] Grüber ne donnait que de rares indications, pour que l'esprit ne soit pas encombré. Je suis moi-même stupéfait de penser qu'il y a finalement si peu de choses à dire d'un travail quotidien avec un homme qui est un grand écouteur et, de ce fait, un grand poseur de voix, comme le sont les maîtres de chant. Un maître de chant ne vous assomme pas de commentaires, le grand maître de chant donne des indications rares et précises ; un mince réseau d'indications qui posent l'interprète dans une juste relation avec le texte et avec le public. »

M. Bozonnet, « Pareil à un maître de chant » in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit*., p.80.

[738] Ici, nous nous référons au développement du personnage, Bérénice, rapporté par L. Mikaël : « Grüber, en réalité, a peu parlé du personnage. J'ai plutôt des souvenirs de sensualité, d'évocation. Grüber nous a dit avoir dressé de grandes théories à ses débuts, mais qu'il pensait à présent que seule l'émotion comptait. La première chose qu'il m'ait dit de Bérénice, c'était qu'elle savait lire les étoiles dans le ciel, qu'elle avait la sensation du sable tiède sous la plante des pieds. Ce que j'ai retenu de ses paroles était « la froideur de Rome » opposée à l'Orient, à la chaleur, à l'amour. Le pouvoir face à l'amour. C'était très perceptible dans les décors, les lumières, comme les « hélas » qui devaient sortir de nous comme un souffle tiède. Grüber est le premier metteur en scène avec lequel je pouvais jouer tout en éprouvant les sensations environnantes de chaud et de froid. On est tellement dans le mental quand on joue, que le corps est en général comme anesthésié, même s'il participe. Avec Grüber, l'acteur se trouve en prise directe avec le monde des sens et avec les partenaires. »

L. Mikaël, « Elle savait lire les étoiles dans le ciel », *ibid.*, p.88.

[739] Comme L. Mikaël l'explique : « Lorsqu'il disait « oui », cela signifiait que nous étions « justes ». Alors les lumières se rallumaient et il laissait l'acteur intégrer ce « oui », comprendre son pourquoi. Grüber laisse faire ce chemin à l'acteur. ».

Ibid.

> [...Il…] peut surgir du théâtre un « non » catégorique. Et il n'y a pas de gradation, il n'y a pas d'échelle entre ce « non » et le « c'est beau » qui tombe avec la même simplicité, indiquant ce que l'on a fait et qu'il faudra s'en souvenir. […] La grande présence de Grüber, son courage, c'est d'arrêter tout de suite si ça ne va pas. Il est inutile d'enregistrer de mauvaises impressions, qu'on aurait beaucoup de mal à corriger. Cela rejoint aussi le fait qu'il dise : « Eh bien, nous ne travaillerons plus ce qui est beau[740].

Donc, chaque séance de répétition ressemble à une représentation officielle à laquelle les acteurs doivent se vouer avec sévérité pour se rapprocher du noyau existentiel, comme le décrit A. Marcon :

> Grüber abolit l'idée de répétition, de marche d'approche ou du lendemain, la scène doit apparaître le jour même, en deux ou trois heures, comme si cela devait être définitif ; comme si cela ne devait plus jamais être revu dans le cours du travail. Lorsque je travaillais sur Danton, je n'ai jamais eu l'impression d'aller répéter, il nous semblait, à tous, que nous allions à la représentation.[741]

La non-directivité grübérienne permet en effet aux comédiens de réexaminer eux-mêmes leur jeu avec recul et de prévenir toute interprétation psychologique et narcissique. L'autonomie des acteurs, attribuée par Grüber pendant les répétitions, contribue en effet à l'évolution permanente du jeu scénique suivant les représentations[742]. Á chaque instant, les interprètes restent à la fois concentrés et ouverts pour saisir des vérités imperceptibles et pour maintenir l'équilibre entre leur propre individualité et leur personnage. Cette espèce de virtuosité acrobatique est décrite par le metteur en scène lui-même au cours des répétitions : « lorsqu'il retombe sur ses pieds, [le saut du danseur] a toujours une petite oscillation, une vibration du corps plus ou moins importante selon son habilité. Mais donner l'impression d'être debout tout en étant en mouvement, voilà le vrai art. [743]»

---

[740] M. Bozonnet, « Pareil à un maître de chant », *ibid*., pp.80-81.

[741] A. Marcon, « Comme le geste de la peinture », *ibid*., p.79.

[742] Selon Peter Simonischek, « Grüber attend de nous une grande part de responsabilité sur scène, que nous devenions adultes. Être entièrement responsable de ce qui se passe, de ce que l'on fait, et, en même temps, être en sûreté au sein de l'amour de Grüber pour les comédiens, c'est vraiment unique. »

P. Simonischek, « Ne téléphonez pas », *ibid*., p.99.

[743] Rapporté par A. Nogara, « Un regard oblique », *ibid*., p.70.

« Concret, concret, pas poétique [744]»

L'élaboration de *La Mort de Danton* est divisée en trois étapes :

- la première conversation, où le metteur en scène, les scénographes et le dramaturge se réunissent durant quatre jours pour déterminer l'orientation dramaturgique de l'adaptation scénique,
- la rencontre de toute l'équipe pour entamer une lecture de la pièce pendant les deux premiers jours des répétitions,
- le « Bauprobe » avec les acteurs, au cours d'environ sept semaines.

Au début des répétitions, Grüber entre directement dans un travail pragmatique et concret sans exposer une analyse dramaturgique, ni indiquer une direction interprétative précise. Au cours de la lecture à la table, il demande seulement aux comédiens de se rapprocher de leur partenaire et de maintenir leur sérénité[745]. Dans les répétitions sur le plateau, le metteur en scène suit principalement l'ordre des scènes. Cependant, dans la première phase du travail, il se focalise plutôt sur les réglages techniques que sur la direction du jeu. Au lieu d'éclairer les interprètes par des exégèses historiques ou idéologiques, il leur parle principalement de l'affect des personnages et de leur fraternité cordiale[746]. Sa méthode consiste à soutenir un lien sensible entre tous les éléments scéniques pour que

[744] « Oui, tu délaces ta chaussure, occupe-toi avec ta chaussure, la chaussure ! La mouche, il y a la mouche. Concret, concret, pas poétique. Pas la voix de tête, voix plus basse, etc. Bon tu sors, attention le parquet. Le sol. La mouche ! »

Discours de Grüber lors de la répétition sur la marche de Lucile tombant dans la folie. Rapporté par D. Reymond in *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit*. p.142.

[745] Le metteur en scène ne réprouve jamais le premier essai des acteurs, mais les avertit aimablement de leur état placide. Si certains comédiens négligent ses instructions, il leur demande parfois de rendre leur jeu plus empathique pour montrer un contre-exemple. Lorsque François Clavier interprète avec un ton énergique et enthousiaste les premières répliques de Legendre, s'élançant à la tribune [I, 3], Grüber le pousse à crier plus fort. Un cas semblable apparaît également dans la générale d'*Amphitryon*.

Voir P. Simonischek, « Ne téléphonez pas » in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit*., pp.96-97.

[746] Comme ce qu'il dit aux acteurs principaux après les répétitions : « La Révolution n'est intéressante que par les yeux des amours de Camille-Lucile et Danton-Julie. C'est la seule chose qui compte, même. Le reste on s'en fout. »

Cité par D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit*. p.138.

les acteurs éprouvent eux-mêmes un sentiment spontané en éliminant toute interprétation superflue[747].

Les instructions grübériennes, reposant à la fois sur une exactitude minutieuse et sur un sens suggestif, permettent aux comédiens d'établir naturellement une correspondance entre leur émotion réelle et la situation dramatique sans recourir au jeu psychologique. Le metteur en scène essaie non seulement de bannir la simulation sentimentale et la surenchère pathétique, mais également de maintenir une expression affective et retenue pour atteindre une communion ouverte et sincère, comme le disent ses indications données à André Wilms pour interpréter Robespierre : « la grimace de la pudeur », « pleurer à l'intérieur non à l'extérieur », « sanglots qui viennent du ventre, pas un petit chagrin » et garder « une larme à l'œil gauche[748] », etc. En fonction de la condition profonde des acteurs, le metteur en scène improvise parfois ses directives pour exploiter leur vécu réel sur scène. Tel est le cas de l'entrée de Danton dans le Luxembourg [III. 1]. Après une longue attente à l'extérieur du théâtre, André Marcon est plongé dans une angoisse sourde. Grüber profite de cette situation inopinée pour couper chaque phrase de l'acteur. Il force l'interprète à sombrer dans une impasse désespérée pour saisir ses réactions spontanées. C'est la raison pour laquelle A. Marcon compare les répétitions de

[747] Comme le note D. Reymond dans la troisième journée des répétitions, « Toute la répétition se passe sur une page. Les lumières s'éteignent, s'allument. Il [Grüber] demande [la lumière de] service, éteint le service, rallume [la lumière de la] salle. Suggère une pause mais le texte ne se dit jamais, le texte ne « l'intéresse pas », ce qui compte c'est l'émotion. L'individu désemparé qui ne sait pas où il est. Il fait enlever toutes les scories des expériences précédentes. Si on a un bagage quelconque, on est prié de laisser à l'entrée. [Sous nos yeux] il détruit toute forme jusqu'à ce qu'il ne reste rien, rien que la panique de l'acteur qui croit vivre un cauchemar et qui voudrait se réveiller. Il demande que l'on déconne si c'est possible, donne à mi-voix des secrets, dévoile des clés, soupire, insulte en chuchotant, hurle […] L'acteur ne doit pas avancer tant qu'on n'est pas dans le vrai mais [il] ne le laisse pas entrer même dans quelque chose. Il arrête avant. »

Ibid., p.109.

[748] Voir A. Wilms, « Être autre chose qu'un acteur » in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit.*, p.74 et D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez, op. cit.* p.135.

La Mort de Danton à une « vrille qui descendrait très violemment au cœur de la douleur. [749]»

Pour approfondir l'état d'esprit des personnages, Grüber s'appuie sur leur posture particulière et sur leur environnement extérieur plutôt que sur leur univers intérieur. Lors de la répétition sur le suicide de Julie [IV. 6], Grüber travaille sur le regard fixe et profond de l'actrice pour révéler la résolution inébranlable de la protagoniste. « Dominique regarde comme à travers une fenêtre, lui dit-il dans la première répétition de cette scène. Reste là. Et parle clair. Comme une nuit pleine d'étoiles. Lâche. Dis ce que tu as à dire. Comme des météores. [750]» Au lieu de renforcer les effets dramatiques à travers une interprétation empathique, le metteur en scène prend en considération les détails du jeu, particulièrement la précision du geste et le ralentissement du mouvement, afin de représenter la détermination et la délicatesse chez l'héroïne face à sa mort[751]. Il en est de même pour le traitement de l'égarement de Lucile [IV, 4 et 8], où Grüber s'appuie sur une marche boiteuse afin de faire ressortir la perplexité individuelle face aux fluctuations sociopolitiques. Répétant cette scène, il demande à la comédienne à porter attention à la précaution de sa démarche en disant : « un bout de pied me fait plus peur que toute la révolution […] [752] ». Sous sa direction, l'interprète se replie d'abord sur elle-même pour se rapprocher de la solitude fragile et insondable de la démente. Puis, il lui faut veiller aux bruits environnants pour imaginer l'effondrement du monde rationnel perçu par cette femme délaissée[753].

---

[749] A. Marcon, « André Marcon : la reconnaissance », propos recueillis par Anne Andreu in *L'événement du jeudi*, 21 – 27 septembre 1989.

[750] D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit*. p.148.

[751] Directives de Grüber adressées à D. Reymond : « Ce n'est pas une petite folle, elle décide. Chacun de nous a raté quelques suicides. C'est une femme calme qui décide. Quand tu commences, il n'y a plus de doute. Alors cela devient calme, généreux…la douleur sans le soupçon de la mort…reste belle… pas la shootée de Los Angeles. Dominique, avant la mort il faut dire le calme et la beauté, d'accord ? »

Voir « Annexes - Klaus Michael Grüber, paroles de répétitions choisies », *ibid*., p.148.

[752] *Ibid.*, p.136.

[753] Répétant la dernière scène du spectacle, Grüber donne à Cécilia Hornus ses instructions : « Regarde ta chaussure, tes lacets : il y a sûrement une folie à travers par-là, […] Quand tu es assise ainsi, tu dois sentir ouverte comme une écluse. Mais n'apporte pas trop de souffrance, donne seulement un soupçon

Afin de révéler les profondeurs des personnages, le metteur en scène ne recourt jamais à une explication analytique, mais éclaire plutôt les acteurs par des images évocatrices et significatives ou des propositions concrètes relatives à leur langage gestuel. Pour lui, la gestualité constitue en effet une matérialité sur scène. Il modèle soigneusement la gestique de chaque personnage, même celle des rôles fonctionnels, n'apparaissant que passagèrement sur la scène[754]. Aussitôt que les actes corporels sont codifiés, les acteurs doivent les accomplir concrètement avec une extrême concentration sans modifier leur amplitude ni leur tempo. Assistant aux répétitions de l'*Empédocle, lire Hölderlin,* Rolf Michaëlis remarque particulièrement le travail scrupuleux du gestuel dans la mise en scène grübérienne :

> Jamais le déroulement déjà « fixé » n'est écourté ou seulement indiqué. Chaque geste de la main est exécuté avec la même précision, la même lenteur, la même profondeur. Et de fait, une telle exactitude dans les mouvements les plus infimes contraint les acteurs à cette disposition que Grüber souhaite chez l'interprète ; même en répétition, l'écoulement du temps reste perceptible pour celui qui observe. « Abandonnez-vous aux gestes », exhorte Grüber quand un des acteurs referme trop vite son manteau ou veut débarrasser trop hâtivement les reliefs du repas. […] [755]

Au lieu de suivre uniquement le modèle actantiel pour matérialiser le déroulement scénique, la mise en scène grübérienne s'attaque habituellement à une situation dramatique de façon détournée pour creuser ses profondes contradictions. Parfois elle se

---

d'idée. Pense par exemple au bruit que tu faisais en traversant la scène dans l'obscurité. Le parquet craquait, c'était le bruit de la solitude, du malheur. »

Discours de Grüber cité par Fabienne Pacaud in « Grüber la rigueur » in *Télérama*, n°2072, 27 septembre 1989, p.22.

[754] Citons les exemples de la scène 1 de l'acte III et la scène 5 de l'acte IV. Dans la première, Grüber conçoit pour chaque détenu une activité ; par exemple, la lecture, le dessin et le tricotage, etc. Dans la deuxième, il sculpte minutieusement les gestes de Fouquier-Tinville, lorsqu'il entre en scène pour prendre la fonction du geôlier. Selon le témoignage de Guy Scarpetta, « Il fait recommencer vingt fois la scène, se croit obligé de charger le personnage d'une véritable biographie, lui invente un rhume, une main paralysée, des cors aux pieds, - jusqu'au moment où cela sonne juste. »

G. Scarpetta, « Fragments sur Grüber » in *Art Press*, n° spécial, « théâtre », 4ème trimestre 1989, p.112.

[755] R. Michaëlis, « chaque phrase une catastrophe – nuits de répétitions avec K. M. Grüber » in *Les répétitions – de Stanislavski à aujourd'hui*, *op. cit*., p.224.

focalise sur une action épisodique plutôt que sur le dialogue entre des protagonistes et parfois elle cherche un antipode à la tonalité donnée par le dramaturge pour produire des effets dialectiques. Lors de la répétition de la scène 1 de l'acte I de *La Mort de Danton*, le metteur en scène prête plus d'attention au jeu de cartes qu'aux informations sur l'intensité du mouvement révolutionnaire[756]. Montrant les dantonistes conduits à la guillotine [IV. 5], il renonce à la solennité héroïque et pathétique, mais souligne leur camaraderie inébranlable et leur vulgarité masculine[757]. Nonobstant l'imminence de la mort, les héros révolutionnaires tournent leur tâche politique en plaisanterie en se moquant mutuellement par la grivoiserie, comme les adolescents folâtres. Selon Angela Winkler,

> Face au monstrueux, à ce qui est grand, Grüber pose le petit, le quotidien. Son théâtre peut hurler la misère et le chagrin dans les lamentations les plus inouïes et poser tout de suite après une main apaisante sur une épaule, sourire. Chaque spectateur du théâtre de Grüber fait un voyage. Il se souvient, il sent qu'il vit, aussi difficile et douloureux cela puisse-t-il être, il sort merveilleusement revigoré de la représentation. C'est pourquoi le théâtre de Grüber est si humain. Il laisse au spectateur de l'espace, de l'air, du temps pour la découverte, tout comme il nous accorde à nous comédiens sur la scène de l'espace, du temps.[758]

---

[756] Grüber descend dans le détail en traitant le jeu entre dantonistes et grisettes, au lieu de prendre en considération la conversation informative entre Camille, Hérault et Philippeau. Il désigne d'abord une figurante comme meneuse du jeu en disant : « Elle est la reine du jeu de cartes. On se fout de la Révolution ce qui compte c'est *le jeu de cartes*. *Le jeu de cartes*. » Puis, il demande aux acteurs d'être attirés par le jeu de cartes sans s'adresser à leur confrère : « …] Regardez les cartes. Regardez les cartes, c'est le jeu de cartes qui est *le plus important*. »

Voir D. Reymond, « l'entrée du 24 août » in *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez, op. cit*. p.128.

[757] Proposition de Grüber sur l'adieu des dantonistes dans la scène 5 de l'acte IV : « J'ignore si c'est juste, mais il est possible que ces types-là se fassent à la fin des mauvaises blagues, pour se donner du courage. Pensez à des bidasses dans un bordel ou à des rugbymen dans la douche, après le match. » Il demande en outre à l'acteur de faire un geste trivial en disant : « C'est le dernier moment André où tu peux ajuster tes couilles. Changer rien, simplement ça. C'est con mais c'est vraiment…Vraiment. On ajuste, on se touche avant la guillotine. Ce n'est pas la tête qu'on va perdre. Mais le petit bijou là…D'accord, André ? »

Voir « Annexes - Klaus Michael Grüber, paroles de répétitions choisies », *ibid*., p.148 et F. Pacaud, « Grüber la rigueur » in *Télérama*, *op. cit*., p.22.

[758] A. Winkler, « Être simple et fière », traduit par Jean-Bernard Torrent, in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit*., p.92.

Grâce à cette approche humaine, voire anecdotique, Grüber perce non seulement la surface majestueuse de la Révolution française, mais prend également du recul par rapport au fatalisme historique insinué par Büchner dans son drame. Confrontés à l'impasse de leur destin, la plupart des protagonistes gardent une sérénité et une posture pondérée sans jamais exprimer le moindre remord désespéré ou tourment affligeant. La mise en scène grübérienne de *La Mort de Danton* cherche en effet à s'éloigner de la théâtralité du texte büchnérien et à atteindre une sobriété communicative pour révéler une sensibilité universelle. Une telle interprétation distanciée et retenue paraît le critère essentiel sur lequel Grüber s'appuie dans son travail pour l'élocution des comédiens.

« …tout n'est que phrases perdues dans la nuit. [759]»

Depuis le début de sa carrière, Grüber met en cause l'élocution du théâtre allemand traditionnel en recherchant une nouvelle expressivité vocale susceptible non seulement de produire une sensation acoustique originale, mais également de marquer une relation conflictuelle entre le texte et son interprétation[760]. Selon lui, « la parole peut en effet être *aussi* un événement théâtral : on écoute, et c'est tout. Il y a sans doute eu une inflation de la parole qui nous a rendus méfiants, mais, d'un autre côté, c'est beau d'écouter, non ? [761]» Afin de souligner l'importance de la sensation auditive au cours d'un spectacle, Grüber cisèle avec une exigence méticuleuse chaque mot proféré en fonction de la conception artistique de l'auteur, du timbre de l'interprète et de l'équilibre entre son geste

[759] « Annexes - Klaus Michael Grüber, paroles de répétitions choisies » in D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit.* p.147.

[760] Selon l'analyse d'Helga Finter, après plusieurs expérimentations vocales au début des années soixante-dix, Grüber trouve graduellement un style énonciatif différent du jeu traditionnel du théâtre allemand **:** « Quelque chose de nouveau entre donc en scène avec Grüber : une vocalité explicitement corporelle de la parole devient objet de dramatisation ; la voix et son rapport au texte n'allant plus de soi, ils sont thématisés comme conflictuels. L'intelligibilité du texte en pâtit souvent, son intensité sonore se trouvant démesurément réduite ou augmentée. Mais, submergé par la musicalité, par le son et par le bruit, le texte confère à la scène une nouvelle qualité vocale : le théâtre devient un espace sonore et musical qui transforme le lieu matériel de la représentation, la présence corporelle des acteurs et leurs actions physiques. »

Voir H. Finter, « Klaus Michael Grüber et l'éthique de la parole : un espace pour la voix de l'autre » in *Les voies de la création théâtrale*, n° 24, *op. cit.*, p.167.

[761] K. M. Grüber, « Le combat du poète », in *Art Press*, *op. cit.*, p.29.

et son énonciation. Il s'appuie considérablement sur la clarté du texte prononcé, sur l'allongement du souffle et sur le hiatus cassant la fluidité de paroles pour assurer à la fois une sérénité scénique et une musicalité saccadée, comme le montre l'analyse d'Helga Finter :

> Le théâtre de Grüber pourrait être qualifié par les termes musicaux de *mezzopiano*, jusqu'à *pianissimo* et de *moderato* jusqu'à *adagio* : l'intensité sonore y est considérablement réduite, le tempo du flux de la parole ou celui du vers sont interrompus de pauses, de silences, d'hésitations, de bruissement des corps animés et inanimés. Une impression de rythme au ralenti domine dans la plupart des mises en scène, ce que traduit une durée de trois à cinq heures pour beaucoup de ses spectacles.[762]

Suivant le cheminement subtil de l'action dramatique, le metteur en scène invite en effet le public à pénétrer doucement dans les profondeurs des personnages et dans l'univers poétique transmis par les textes, au lieu de le frapper du pathos ou de vociférations hystériques. Grâce à son écoute sensible, les acteurs sont forcés à dépouiller leur jeu de toute éloquence déclamatoire et de toute interprétation cabotine en témoignant de manière minimaliste d'une émotion sincère et spontanée. Expliquant le travail de l'alexandrin dans *Bérénice*, Ludmila Mikaël indique les conditions fondamentales posées par le metteur en scène au sujet du débit théâtral :

> Grüber fait un travail sur le secret, sur la confidence, sur l'intimité, où toute enflure est interdite. Cette tendance que l'on a toujours à faire la grenouille qui veut se faire plus grosse que le bœuf […] La parole, c'est parler seulement lorsque l'on en a l'absolue nécessité. […] Il faut être au plus proche de ce qui est dit, défaire la joliesse, ou l'esthétique, ou le pathétique. Il y a une musique intérieure qui ne se trouve que dans un respect absolu de la pensée. On ne pouvait pratiquement plus parler sans une absolue compréhension et sensation de ce que l'on disait.[763]

Bien que la maîtrise de la diction, exigée par Grüber, renforce la neutralité interprétative en produisant une osmose entre la subjectivité intellectuelle et émotionnelle

[762] H. Finter, « Klaus Michael Grüber et l'éthique de la parole : un espace pour la voix de l'autre » in *Les voies de la création théâtrale*, p. 173.

[763] L. Mikaël, « Elle savait lire les étoiles dans le ciel », in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit.*, p. 89.

de l'interprète et la connotation significative du texte, elle paraît inapplicable à l'expression des discours révolutionnaires, nécessitant à la fois un brio éloquent et une emphase affective. Cependant, dans la pièce büchnérienne, le langage politique, inspiré principalement de références historiographiques, sert principalement à encadrer l'action dramatique dans un contexte circonstanciel particulier. S'il n'existe pas de contrepartie, montrant les pensées intimes des personnages, il perd son ancrage émotionnel et idéologique en devenant simplement un verbalisme, comme le remarque Robert Musil :

> […] toute une philosophie de l'histoire est restée là souvent à l'état de réflexion abstraite, ou même de simple citation ; on y voit des phrases des révolutionnaires s'aligner sans pouvoir susciter la présence de celui qui les prononce, et sans que ces phrases aboutissent à ce tragique chaos d'éloquence que nous honorons sous le nom de destin politique. L'un et l'autre seraient, en allant un peu plus loin, possible. Il ne peut guère subsister de doute non plus sur ce à quoi voulait aboutir Büchner : à travers l'abstraction, à la vie.[764]

Le décalage entre la spéculation rationnelle et les expériences tangibles paraît en effet la problématique primordiale, développée par Büchner dans *La Mort de Danton*. Ainsi, dans son adaptation scénique, Grüber s'intéresse plutôt à cette crise de conscience, éprouvée réellement par l'auteur par rapport à son engagement militant, qu'à la fatalité historique à laquelle il conclut dans ses recherches historiques. C'est la raison pour laquelle il prend délibérément ses distances avec la sphère historico-politique de la pièce en condensant plusieurs harangues démagogiques[765]. Son dessein consiste essentiellement à se débarrasser des images stéréotypées sur la Révolution française pour approfondir les contradictions profondes chez les personnages prenant conscience de l'impasse de leur acte politique. Concernant le traitement de leur parole, les acteurs doivent maintenir un état modeste et pondéré en confiant concrètement leur pensée à un destinataire plébéien sans aucune grandiloquence[766]. Il leur faut d'ailleurs éviter de s'assimiler directement au

---

[764] R. Musil, « *La Mort de Danton* de Georg Büchner – un spectacle du Théâtre populaire allemand à Vienne » in *Essais, conférences, critiques, aphorismes et réflexions, op. cit.,* p. 450.

[765] Citons les exemples de la poursuite du mouvement révolutionnaire, prêchée par Robespierre [I. 3], de la dénonciation des ennemis contrerévolutionnaires, faite par l'Incorruptible et de la terreur sanglante défendue par Saint-Just [II. 7], du plaidoyer fougueux de Danton [III.4], etc.

[766] Tel est le cas des monologues de Robespierre dans la scène 3 et la scène 6 de l'acte I. Dans le premier, Robespierre s'approche de certains ouvriers dans l'usine textile en les encourageant à persévérer dans

sentiment apparent représenté par la situation dramatique pour faire ressortir une distance appropriée entre le texte et son interprétation[767]. Cette dissonance entre la situation du langage et celle de l'énonciation apparaît fréquemment dans la mise en scène grübérienne, marquant ainsi sa caractéristique. Selon H. Finter :

> Grüber […] dramatise l'origine de la voix comme lieu de l'Autre qui devient espace de voix *soufflées* selon la polysémie derridienne : d'une part voix insufflées, inspirées par un autre, de l'Autre ; et, d'autre part, voix propres néantisées, car l'origine de la voix du texte et de celui qui la parle sont soufflées. La voix animant la lettre morte apporte la vie, mais elle signifie aussi, en tant que voix de l'Autre, le désir mélancolique de résoudre la fente du sujet et le deuil de ne pouvoir combler l'abîme entre corps et langage.[768]

Certes, les paroles chuchotées produisent une inintelligibilité du texte, entraînant ainsi les réprimandes de la plupart des critiques théâtraux[769]. Néanmoins, le metteur en

---

leur tâche révolutionnaire. Dans le deuxième, le metteur en scène demande à André Wilms de s'adresser à la vieille tricoteuse en disant : « Voilà Robi [diminutif donné par Grüber à l'Incorruptible], tu reviens vers elle [Martha Milena]. Tu lui parles, elle est sourde tu le sais, tu t'épanches vers elle. Tu lui touches le bras mais elle ne t'aime plus. Elle te laisse seul… ». En outre, il oblige également André Marcon à réciter son monologue de la scène 4 de l'acte II devant Yannick Evely, qui joue le jeune homme au début du spectacle. Cependant cet arrangement est supprimé dans la version finale du spectacle.

Voir D. Reymond, « l'entrée du 29 août » et « l'entrée du 30 août » in *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit*. p.134 et p.136.

[767] Pour Grüber, le recul avec le texte de Büchner est peut-être lié à son style immature. Avant la répétition de la scène 7 de l'acte III, où les dantonistes sombrent dans un désespoir sinistre, Grüber fait venir les acteurs vers lui en disant : « Elle ne fonctionne pas parce que cette poésie de jeune homme ne va pas, sortie d'une bouche qui n'a pas 17 ans ou 80 ans. Il ne faut pas que les acteurs « s'investissent » dans ce qu'ils disent, c'est un peu ridicule. […] Les journaux intimes, c'est bien jusqu'à 15 ans, après c'est de la merde. […] Ce n'est pas important. Voilà, c'est la seule façon de le dire. »

Voir D. Reymond, « l'entrée du 19 août » in *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit*. p.122.

[768] H. Finter, « Klaus Michael Grüber et l'éthique de la parole : un espace pour la voix de l'autre » in *Les voies de la création théâtrale*, n° 24, *op. cit.*, p.172.

[769] Citons les critiques du *Figaro*, de *La Croix* et celle dans le *Quotidien de Paris* : « L'acteur parle uniquement, d'une voix lente, à la limite de l'audible, figé, puis allant de son pas somnambulique. Mais y a-t-il des acteurs ? Tous deviennent fantomatiques, âmes errantes, murmurantes, détachant chaque mot comme l'alambic distille. […] Des êtres lointains, alanguis, ralentis promis au tranchant de la guillotine. S'abandonnant à leur lassitude, sous le regard des Parques. Déjà morts. » « La mise en scène est sublimement belle, comme si, en effet, avaient infusé en elle tous les éclats du texte. Mais, de celui-

scène sensibilise l'environnement sonore et fait ressortir la solitude des désabusés face au monde de plus en plus obscur, comme le décrit le journaliste de *Témoignage chrétien* :

> Hormis quelques notes de musique ou croassements bizarres, aucun bruit inopportun qui vienne troubler l'écoute. Tout est tension permanente dans l'immensité noire de l'espace où les scènes se succèdent et s'enchâssent, sous l'effet des tableaux dispersés à la périphérie du plateau, prisonniers des lumières qui enserrent, tantôt crues, tantôt douces.[770]

Dans *La Mort de Danton*, la mise en scène grübérienne casse la familiarité des Français avec leur propre patrimoine. Le langage révolutionnaire, représenté à travers un murmure ralenti et syncopé, exige du spectateur une attention soutenue et une écoute ouverte. En outre, le contraste rythmique entre scène historique et scène intime perturbe sa perception et détourne ses idées *à priori* sur la Révolution française, reposant sur les effets dramatiques[771]. Bien que le bicentenaire remémore au public français les notabilités révolutionnaires, mettant ainsi en valeur leur idéal politique, Grüber les humanise délibérément par leur image vulnérable et somnambule. Il convie en effet le spectateur à se rapprocher des contradictions existentielles des protagonistes sans être ébloui par leur prestige historique.

---

ci, on n'entend presque plus rien. Ombres cahotantes, les personnages hantent l'espace immense de la scène des Amandiers, hallucinés par le malheur d'être encore au monde, fragiles comme des feuilles mortes guettées par les tourbillons de l'enfer. Le souffle est glacé. » « Si le spectacle de Grüber, d'Aillaud, d'Arroyo, frustre le public, c'est sans doute que les trois artistes se sont enfermés dans l'idéale intransigeance de la pensée, celle qui tranche et qui oublie le monde produit des songes impénétrables…Les images ici, ils le savent, ne sont jamais qu'un leurre et leur somptueux castelet à l'éclat cruel de la guillotine. »

Pierre Marcabru, « Des murmures dans la nuit » in le *Figaro*, 22 septembre 1989 ; Chantal Noetzel-Aubry, « La marque du vampire » in *La Croix*, 27 septembre 1989 ; A.P., « le Sifflet de l'assassin » in le *Quotidien de Paris*, 25 septembre 1989.

[770] Didier Méreuze, « *La Mort de Danton* » in *Témoignage chrétien*, 2 octobre 1989.

[771] Selon Irène Sadowska-Guillon, « Le parti pris du jeu dont le rythme varie : lent, glacial, comme se figeant dans les scènes « officielles » des discours et des affrontements politiques, et plus rapide, violent, vibrant, dans les scènes « intimes » ou celles qui montrent le peuple – ce rythme marque l'opposition entre le langage des personnages montrés tantôt comme des figures de l'Histoire, tantôt comme des êtres humains vulnérables. »

I. Sadowska-Guillon, « La Mort de Danton de George Büchner – Lumières étouffées » in *Acteurs/Auteurs*, *op. cit.*, p. 54.

« Facile de gagner ; on doit apprendre à perdre [772]»

La mise en scène minimaliste de Grüber s'éloigne de l'interprétation psychodramatique de la Révolution française, déconcertant ainsi la plupart des spectateurs français influencés par les controverses entre les écoles historiographiques depuis le XIX[e] siècle. Au lieu d'approfondir les problèmes ontologiques sur la finalité révolutionnaire dans la pièce büchnérienne, ils s'intéressent plutôt à l'incompatibilité idéologique incarnée par l'antagonisme politique entre Danton et Robespierre [773]. Cependant, dans *La Mort de Danton*, la confrontation entre ces deux ennemis politiques, avancée à la fin du premier acte, atténue non seulement la tension dramatique, mais déplace également l'enjeu dramaturgique hors de la lutte fractionnelle, comme l'analyse Jean-Louis Besson :

> Cette anticipation déséquilibre l'ensemble et rend caduque le conflit, au point que Robespierre quitte la scène dès le deuxième acte. Signe que, dans la pièce, les forces historiques ne seront pas incarnées par des individus, et que l'affrontement ne se déroulera pas sous forme d'un conflit entre deux consciences.[774]

En effet, le différend entre Indulgent et Incorruptible ne paraît pas un élément décisif, qui propulsera le développement de l'action dramatique dans les scènes suivantes. Après leur affrontement, le soliloque de Robespierre montre d'ailleurs sa perplexité et fait ressortir

---

[772] « Annexes - Klaus Michael Grüber, paroles de répétitions choisies » in D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit.* p.147.

[773] Comme la critique de Pierre Marcabru, « Danton, Robespierre, ces corps que la Révolution brûle, cet affrontement de deux instincts et deux races, le poids de la pureté et de la terreur, de l'implacable nécessité ici, et là celui de l'humaine incertitude, de la défiance, de la lassitude devant le sang, du remords, ne sont point ressentis. D'un côté, Robespierre, une mécanique à changer l'homme, et qui, ne pouvant le changer, le tue et le ramène à son néant. [...] De l'autre, Danton, irréductible en sa mollesse, en sa faiblesse de jouisseur, celui qui dure et perdure et qui, par sa seule existence, même défaite et désordonnée, témoigne, au-delà de la plasticité apparente de l'être, d'un noyau infrangible, par quoi l'homme demeure à jamais l'homme. Tout ce combat entre l'homme de foi, de conviction et d'utopie, et l'homme de bonheur, tout ce combat sans cesse repris, et qui donne à *La Mort de Danton* ses fulgurances, est en quelque sorte étouffé par la splendeur d'une mise en scène qui, sous un ciel étoilé, s'achève dans la plainte et l'élégie, et où on voit des moutons tendre leur gorge. »

P. Marcabru, « Des murmures dans la nuit » in *Figaro*, *op. cit.*.

[774] J.-L. Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner – Un jeu de masques*, *op. cit.*, p.33.

la similarité qu'il a avec son adversaire[775]. Le fatal engrenage force les deux héros à percevoir conjointement la vulnérabilité humaine et l'impuissance de la raison, estompant ainsi leur démarcation idéologique[776].

Á la différence de la plupart des adaptations scéniques de *La Mort de Danton*, soulignant une atmosphère tendue entre deux rivaux politiques, Grüber essaie de désamorcer leur opposition en les plaçant anormalement dans une situation quotidienne. Leur affrontement n'est pas représenté comme un tête-à-tête, mais comme une scène familiale, où une vieille fileuse demande à chacun de tenir un écheveau pour filer la pelote. Jaune pour Robespierre, qui dessèche de plus en plus son cœur pour atteindre la maturité politique, Rouge pour Danton, qui suit toujours sa passion épicurienne mais subit bientôt sa propre fatalité sanglante, et Noir pour Saint-Just, qui porte toujours un sourire impénétrable en tramant en cachette un complot contre les dantonistes. Á la place des interrogations morales et politiques posées par la Révolution, le fil devient ainsi le protagoniste dans cette scène en insinuant la précarité commune du destin individuel suivant l'évolution sociopolitique imprévisible, comme l'analyse Colette Godard :

> […] les scènes où s'affrontent les hommes politiques. Affrontement est un terme trop fort. Parlant le même langage, ils tiennent un seul discours, contradictoire sans doute, mais ils appartiennent au même appareil, y compris Danton et Robespierre. Et tous, ceux qui vont être frappés, sont hantés par elle. La mort, seule issue.[777]

---

[775] Dans ce monologue, Robespierre quitte pour la première fois son rôle de représentant du mouvement révolutionnaire pour montrer ses doutes profonds et sa crise de conscience : « Je ne sais lequel des deux en moi ment à l'autre. » Selon Gérard Raulet, « le républicain classique, voire stoïcien, devient, dans la suite du monologue, un « romantique », pour qui la vie est un rêve et l'homme une marionnette. »

G. Raulet, « Notes de *La Mort de Danton* » in G. Büchner, *Œuvres complètes, inédites et lettres*, *op. cit*., p. 585.

[776] C'est la raison pour laquelle Alexandre Lang demande à Christian Grashof de jouer simultanément Danton et Robespierre dans sa mise en scène de 1981 au Deutsches Theater de Berlin-Est. Pour montrer la scène 6 de l'acte I, il laisse Danton relater sa conversation avec Robespierre à Camille Desmoulins en imitant sa posture, ses gestes et ses intonations.

Voir Jean-Claude François, « L'image de la Révolution française dans *La Mort de Danton* : du texte à la mise en scène » in *Révolution française, peuple et littératures – images du peuple révolutionnaire et théâtralité sans frontières, op.cit.*, pp.227-228.

[777] Colette Godard, « Danton, les mots et la mort » in *Le Monde*, 23 septembre 1989.

En face de Morta[778], qui sait mesurer la durée de la destinée humaine en fonction de la taille de ses pelotes, les héros semblent rapetisser, et, sont tout timorés. Ils se reprochent réciproquement leur conduite morale sans hasarder leur vie pour un idéal[779]. Dans cette scène quotidienne, le metteur en scène montre non seulement la position entravée des hommes politiques entraînés dans le torrent historique, mais il souligne également un décalage infranchissable entre leurs actes et leurs discours. Dans sa réponse à la question sur la lenteur du débit dans le monologue, André Marcon cite particulièrement cette scène de façon ironique pour indiquer la futilité de la logomachie révolutionnaire :

> Tout autant que pour les contemporains de la Révolution. C'est une façon aussi de montrer le dérisoire de ces discours sans fin. Robespierre, Saint-Just et même Danton sont comme des ados qui s'échauffent la tête entre eux. Moi, par exemple, quand j'avais dix ans, avec un copain je passais mon temps à discuter de la guerre d'Algérie. Vous imaginez un peu les conneries qu'on a pu dire. Ma mère en avait assez d'ailleurs. […] là, c'est pareil. C'est pour ça que lors de la dernière rencontre entre Robespierre et Danton, il y a une petite vieille qui tricote au milieu d'eux et qui leur fait tenir à chacun sa pelote de laine. Pour qu'ils se rendent au moins un peu utiles au lieu de bavasser.[780]

---

[778] Morta, dont le nom grec est *Atropos* signifiant « inévitable », est la fileuse la plus âgée parmi les Parques, celle qui tranche le fil de la destinée humaine avec ses ciseaux. Elle est souvent représentée comme une vieille habillée d'un vêtement sombre et située près d'une corbeille de pelotes.

Voir Sylvie Ballestra-Puech, *Les Parques : essais sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, Toulouse, Editions de l'Université du Sud, 1999.

[779] Comme le décrit Brigitte Paulino-Neto, « Pas un révolutionnaire qui se dérobe lorsqu'il s'agit, à la demande de ces dames, de rembobiner une pelote de laine : il n'y a pas de philosophe, pas de roi, pas de grand criminel qui n'ait d'abord été un petit enfant qu'une gouvernante s'efforce de réconcilier avec un monde minotaure. »

B. Paulino-Neto, « Grüber : noir, c'est noir » in *Libération*, *op. cit.*

[780] Entretien d'André Marcon avec Emmanuel Daydé, « Taureau blessé » in *7 à Paris*, 4 octobre 1989.

Dans son autre interview, A. Marcon précise son interprétation dans la rencontre entre Danton et Robespierre : « Lorsque Danton accuse Robespierre de haute trahison, il me semble plus proche de la détresse, des larmes, des tournements de l'adolescence que de toute pédagogie révolutionnaire. »

« André Marcon le ton Danton », propos recueillis par Jean-François Abert in *Libération-Lyon*, 13 novembre 1989.

En effet, dans le spectacle, les meneurs révolutionnaires, dépourvus de l'ardeur fougueuse qu'on leur prête, se détachent de leur image héroïque ancrée dans la conscience générale en devenant des novices incapables de sortir de leur crise subjective, comme l'analyse Gerhard Stadelmaier :

> Quand il [Danton] caresse le giron pâle de sa femme Julie ou l'opulente et humide poitrine de son amour Marion, ce n'est pas un grand homme au travail mais un enfant apeuré. Du mythe et du héros Danton, il ne reste plus rien, rien non plus de la légende Danton, et rien du tout alors de la « théorie-objet Danton ». Dans la mise en scène de Klaus-Michael Grüber, il nous est peut-être donné de voir pour la première fois le sujet Danton, l'homme Danton petit survivant. Cela a visiblement dérangé les Français.[781]

Afin de démystifier les révolutionnaires, Grüber délaisse délibérément l'historicité et leur legs symbolique en mettant l'accent sur leur juvénilité. Cette approche humaniste décape en effet les poncifs historiques et l'emprise de l'idéologie en établissant une communion entre la fragilité des personnages et la souffrance de leur auteur, entre la situation dramatique et l'état des acteurs, entre la poétique du texte et la réalité sensible. Dans la formation des personnages, le metteur en scène essaie de susciter l'imagination des comédiens afin qu'ils puissent éviter une interprétation fossilisée et banale. Il cite parfois des politiciens actuels ou des figures historiques de façon paradoxale en donnant simplement aux acteurs des pistes interprétatives[782]. Il exige parfois des interprètes la franchise absolue et le jeu spontané pour souligner les ingénuités de leur personnage[783].

---

[781] G. Stadelmaier, « la Nuit de Danton [Die Nacht des Danton] », traduit par Service de presse du Festival d'automne, in *Frankfürter Allgemeine Zeitung*, 23 septembre 1989 ; recueilli dans le dossier de coupures de presse de *La Mort de Danton*, p. 58.

[782] Avant de répéter la scène 3 de l'acte I, Grüber parle avec André Marcon et André Wilms au sujet de Lech Walesa et de Den Xiao Ping. Il qualifie le promoteur du mouvement démocratique polonais d'imbécile politique, mais il approuve, semble-t-il, le charisme de l'oppresseur de la manifestation sur la place de Tian-an-men. En outre, il décrit Saint-Just comme « Mozart froid, un laser », qui a « la douceur des fascistes comme Nietzsche ».

Voir D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez, op. cit*. p.129, p.138 et p.148.

[783] Citons ses directives adressées à Thierry Frémont, interprétant Saint-Just, dans la répétition de la scène 6 de l'acte I et celle de la scène 7 de l'acte II : « Non, pas sardonique, c'est l'utopie, son idéal qui le fait sourire ! Souris ! » ; « C'est la puberté, ses yeux sont comme des diamants […]. »

Suivant ses instructions allusives et exactes, les acteurs profilent graduellement la profondeur intime des révolutionnaires en leur faisant perdre tout prestige historique. Danton renonce à sa position belliqueuse en devenant de plus en plus lucide quant à son impasse existentielle. Robespierre n'est pas interprété comme un despote sanguinaire et implacable, mais comme un dirigeant, sympathisant avec la classe populaire, mais demeurant imperturbable face aux vicissitudes politiques. Saint-Just ne ressemble plus à un arriviste, éliminant ses ennemis politiques pour accéder au pouvoir, mais à un activiste crédule, poussant le mécanisme révolutionnaire à l'extrême pour atteindre son idéal républicain. L'esprit primesautier et le spleen sentimental, qui caractérisent les protagonistes de *La Mort de Danton* grübérienne, pourraient en effet être les traits communs des militants de toutes générations, que ce soient ceux de 1793, de 1830, de 1917 ou de 1968. Avec l'ardeur de la jeunesse, ils ambitionnent certes de transformer le monde en fonction de leur principe utopique. Néanmoins, il leur faut dévier progressivement de leur idéalisme théorique pour revenir à la complexité de la réalité.

Voir D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez, op. cit*. p.135 et p.138**.**

Conclusion

> La pièce de Büchner n'est pas une pièce sur la France révolutionnaire de 1789, mais une pièce sur les années trente du XIXe siècle allemand. « Danton » est un sauvage et, froid constat du Büchner de 21ans, un constat contre le silence et l'air étouffant de l'Allemagne d'alors, un écrit de sang, une archéologie violente sur 1835, une arme contre la réaction à l'oubli de ce qui s'était passé, à peine 15 ans auparavant. Oubli qui semblait alors devoir durer toujours. Dans cette pièce du jeune étudiant en médecine, Büchner parle, écrit, souffre, plaisante, argumente, son porte-plume devient un scalpel trempé dans l'encre. La question du jeune Büchner était : « comment cela va-t-il continuer ? » La réponse du vieux sage Büchner était : « cela n'a jamais commencé vraiment ». Danton trahit la révolution pour vivre. Robespierre pervertit la révolution pour ne devoir pas vivre. Entre celui qui « ne veut plus », Danton, qui ne vit plus que pour le plaisir et celui qui « doit tout », Robespierre, l'histoire des hommes est laminée. Dans la plupart des mises en scène de Danton, on avait jusqu'à présent parlé surtout de ce laminage. Klaus Michael Grüber met ici magnifiquement en scène l'histoire des hommes.
>
> Gerhard Stadelmaier[784]

Afin d'explorer la force spontanée et mystérieuse de *La Mort de Danton*, Grüber choisit de se rapprocher du vécu contradictoire de son auteur plutôt que de respecter le contexte historique. Il s'éloigne de toutes les questions politico-idéologiques posées par ce patrimoine contentieux en pénétrant dans l'intimité du jeune militant. Selon Ellen Hammer, dans la pièce büchnérienne, « la Révolution française n'est qu'un prétexte pour parler de la révolution allemande qui n'a pas eu lieu. [785]» C'est la raison pour laquelle Grüber se réfère fréquemment à la jeunesse des révolutionnaires et aux remords de Büchner pendant les répétitions[786]. L'enjeu de son adaptation consiste donc à rester près

[784] G. Stadelmaier, « la Nuit de Danton [Die Nacht des Danton] » in *Frankfürter Allgemeine Zeitung*, *op. cit*.

[785] E. Hammer, « Le mariage », propos recueillis par Ruth Valentini in *Le Nouvel Observateur*, n°1298, du 21 au 27 septembre 1989, p. 141.

[786] Selon Dominique Reymond, lorsque Grüber interrompt la répétition, il parle souvent de « la jeunesse des protagonistes, de cette incroyable innocence qui les font parler si gravement sans s'en rendre compte. Du calme de Danton qui retarde, qui retarde, de la grande souffrance de Büchner qui regrette que tout ça n'ait pas eu lieu chez lui. »

de ce novice désabusé pour montrer sa réflexion ambivalente sur son engagement politique. Il en est de même pour la façon dont Grüber a conçu la mise en scène de *Faust-Salpêtrière*, comme l'explique le dramaturge Bernard Pautrat :

> Pas une fête. Pas une leçon de choses. Pas une thérapie sophistiquée. Pas une fantasmatique d'auteur ou de metteur en scène. Simplement accompagner le petit homme gris de sa table à sa tombe, et tenter de rendre la chose supportable. La faire passer, sans triomphe. Commencer de la digérer.[787]

En marge de l'atmosphère majestueuse et festive du bicentenaire, Grüber fait ressortir la désaffection politique des révolutionnaires et leur cordialité innocente en présentant une image élégiaque et spectrale de la Révolution. L'installation excentrique des dispositifs scéniques suggère que les dantonistes sont forcés de résister à leur destin dans un renfoncement du plateau, mettant ainsi en exergue le contraste entre leur silhouette solitaire et minuscule et l'espace immense et vide. Bien qu'ils tentent d'éclairer la société inégalitaire à travers les pensées des Lumières, leur chagrin et leur incertitude envahissent en catimini leur conscience et les mène à la frontière entre rêve et réalité. Au fur et à mesure du déroulement du spectacle, les protagonistes révolutionnaires s'égarent graduellement dans une obscurité nocturne en devenant des somnambules manipulés par la fatalité énigmatique. Dans un silence glacial et menaçant, leur susurrement paisible et étouffé exprime non seulement leur attachement à la vie gracieuse et absurde, mais invite également leur compagnon à la tendresse avant leur disparition.

Á l'opposé de la plupart des représentations scéniques de la Révolution française, reposant sur les effets épiques, sur la grande envergure du mouvement, sur les emphases du geste et de la parole, Grüber estompe délibérément les facteurs historico-politiques et s'appuie sur la vulnérabilité d'une subjectivité en crise. Les scènes collectives, susceptibles de susciter une sympathie ardente et des effets spectaculaires, sont supprimées ou mises en perspective, alors que les scènes romantiques sont accentuées et mises au premier plan. Cette approche contrastée met certainement en valeur le caractère sentimental de la pièce büchnérienne, néanmoins elle atténue la gravité du fondement

---

D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, *op. cit*. p.107.

[787] B. Pautrat, « Le démon du voyage » in *Faust-Salpêtrière*, Paris, Christian Bourgois, 1975, p.23.

républicain[788]. Dans le spectacle, le mouvement révolutionnaire semble s'éclipser dans un passé lointain plus ou moins ignoré des protagonistes, comme s'il était désormais difficile de se remémorer cette période trouble. Ainsi, Olivier Ortolani décrit le spectacle :

> Grüber a injecté dans sa mise en scène sa propre difficulté à envisager aujourd'hui la Révolution française sur le mode de la solennité. Comme si cet événement appartenait à un passé très lointain, comme si nous éprouvions une grande peine à sortir cette histoire de notre mémoire et à la raviver devant nous.[789]

Loin de la célébration commémorative de la Révolution française, la mise en scène grübérienne souligne simultanément la lassitude et la perplexité des combattants révolutionnaires. Approfondissant des interrogations existentielles, cette interprétation intimiste fait, semble-t-il, écho à une tendance de la démoralisation révolutionnaire, qui se développe dans la société française depuis les années soixante-dix. Cependant le metteur en scène ne tente pas de remettre en cause la finalité de l'Histoire, ni de soutenir la théorie néolibérale, qui repose sur la liquidation de la Révolution. Il nous propose simplement de prendre une distance avec les valeurs consensuelles de la Révolution, magnifiées et idéalisées par les politiciens au cours du bicentenaire. En outre, il nous fait nous rapprocher de l'introspection poignante à laquelle se livre un révolutionnaire désabusé accablé par l'effondrement de ses idéaux. Dans sa critique publiée un mois avant la chute du mur, Monique le Roux met particulièrement l'accent sur la désillusion communiste en révélant l'actualité du spectacle :

> En cette fin du XX^{e} siècle, hantée par la dictature venue du froid et figée dans « les eaux glacées du calcul égoïste », un autre Allemand regarde aussi cette Révolution et ne risque pas de restituer à une nation en veine de commémoration ses personnages historiques dans leur singularité. Il montre dans le grand calme de

[788] Comme la critique Pierre Marcabru, « Si le romantisme gagne en force cosmique, en revanche quelque chose d'haletant et de âpre, de ravageur, de tendu, de heurté, se perd dans ces alanguissements. *La Mort de Danton* devient une sorte de conte fantastique, où les hommes s'égarent dans les noires forêts de la Révolution. C'est splendide, mais aucun cri ne nous rappelle que ces hommes sont de chair et de sang. »

P. Marcabru, « Des murmures dans la nuit » in *Figaro, op. cit*.

[789] O. Ortolani, entretien avec Heiner Müller, « Le refus d'une vision globale » in *Théâtre/ Public*, *op.cit.*, p.76.

> pétrification un rêve perdu, un souvenir d'au-delà de la vie, la lumière faible venue des astres morts […][790]

Dans *La Mort de Danton*, le parti pris minimaliste de la mise en scène convie le public français à réfléchir sur les contradictions intérieures des révolutionnaires par une approche distanciée et humaniste, se distinguant ainsi de la communion patriotique recherchée par la commémoration du bicentenaire. Déçus par rapport à l'interprétation stylisée qui est faite de leur patrimoine emblématique, la plupart des spectateurs français critiquent la mise en scène, et lui reprochent des images amorphes, funèbres, ainsi qu'une vision sinistre et inintelligible de la Révolution. Cependant les œuvres de Grüber consistent toujours à se rapprocher du texte adapté de façon décentrée pour révéler les vérités sensibles autour de la représentation scénique. Cette méthode heuristique n'impose aucune idée définitive et tend à assurer l'autonomie perceptive du spectateur. Jean-Pierre Thibaudat l'analyse exactement :

> Les mises en scène de Grüber se construisent de plus en plus autour d'un trou, d'une anomalie, d'un ressac, jamais d'un centre, d'une perspective ou d'un point nodal. Et son travail scénique consiste moins à peupler le plateau nu qu'à le dépeupler de ce qui déjà l'encombre. Grüber travaille désormais sur la tension de l'effacement. Il ne faut y déceler aucun souci ascétique mais plutôt un dégoût, une exécration fondamentale de l'illustration, cette maladie infantile de la mise en scène. Aucune fioriture décorative, aucune chiure dramaturgique. Des gestes couperets, des intuitions loin de toute « explication ». Grüber ne déteste sans doute rien tant que les « trouvailles » de mise en scène. […] Tout part du texte, tout y revient passé au tamis de sa sensibilité exacerbée et de celle de l'acteur placé sur table d'écoute. Le théâtre se révèle chambre d'échos ; antichambre biographique et Grüber un homme de l'onde.[791]

Grüber prend en effet du recul par rapport au tapage politico-idéologique du bicentenaire en permettant au public français de réexaminer sereinement les problèmes existentiels des individus en situation d'être engloutis par le torrent historique. Donc, *La Mort de Danton* n'est pas simplement un spectacle flattant le goût du public pour l'emphase des

[790] M. Le Roux, « Un rêve de Klaus Michael Grüber » in ***l****a Quinzaine littérature*, n°540, 1er octobre, 1989, p.28.

[791] J.-P. Thibaudat, « Puis-je vous dire une toute petite chose ? » in *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, *op. cit.* p.65.

cérémonies commémoratives, mais plutôt un « théâtre pour chacun », exigeant de tous les spectateurs une contemplation profonde, comme le dit bien André Marcon[792]. La mise en place excentrique des dispositifs scéniques, leur dimension disproportionnée par rapport aux figures des acteurs, les éclairages renforçant les effets du clair-obscur, le contraste de volume entre le murmure des paroles et le bruit mécanique fait par la levée du rideau, toutes ces dissonances sensibilisent le spectateur et émancipent sa réflexion. Ainsi, Bernard Sobel démontre très bien ces effets dialectiques produit par la mise en scène de Grüber, lors qu'il explique sa propre perception de *La Mort de Danton* :

> En tant que spectateur, je pouvais entrer librement en dialogue avec la scène ; elle ne m'écrasait pas sous le poids d'une fatalité romantique. Moi, écoutant, regardant, j'étais interrogé et interrogeais, je n'avais pas à absorber passivement un reflet de l'Histoire reconstituée de façon compacte en pièce de théâtre. […] votre *Danton* m'est apparu comme objet de réflexion, non comme objet « poétique ». Je veux dire : comme objet vraiment poétique parce qu'objet de réflexion. [793]

[792] « Le théâtre, c'est un métier de méditation, pas de frivolités. Les gens qui viennent ne doivent pas obligatoirement passer une bonne soirée. Ils doivent sortir bouleversés. Ça doit changer leur façon de penser. *La Mort de Danton* montée par Grüber, ça n'est pas le Bicentenaire, une fête merdique de plus. C'est un combat moral. Ici on convoque le spectateur à se débarrasser de ses écailles et à communiquer avec quelque chose de très fort. […] Ce sont des spectacles où les gens doivent travailler. Autant que nous. Ça n'est pas du théâtre pour tous, c'est beaucoup plus ambitieux : c'est du théâtre pour chacun. »

A. Marcon, « Taureau blessé » in *7 à Paris*, *op. cit*.

[793] B. Sobel, « Entretien avec Gilles Aillaud » in *Théâtre/Public*, n° 98, *op. cit*., p. 8.

CHAPTIRE II.

La Révolution représentée comme un tourbillon vertigineux – Analyse de *La Mission*/ *Au Perroquet vert*, mise en scène de Matthias Langhoff

L'été 1989, le nouveau directeur du Théâtre Vidy-Lausanne, Matthias Langhoff[794], a monté deux pièces germaniques sur la Révolution française dans le cadre du Festival d'Avignon, qui proposent des images complètement différentes de celles montrées durant les commémorations du Bicentenaire[795]. *La Mission*, écrite par Heiner Müller en 1979,

[794] En 1987, Langhoff est proposé pour succéder à Benno Besson à la direction de la Comédie de Genève. Après plusieurs mois de recherches, il dépose auprès de la municipalité un rapport, qui précise les remaniements indispensables de cette ancienne institution. Ce rapport sera publié un peu plus tard après l'avortement du projet [voir M. Langhoff, *Le Rapport Langhoff*, traduit par Monica Budale, Genève, Zoé, 1987] . Le 17 juin 1988, il est nommé dès le 1er juillet 1989 directeur du Centre dramatique de Lausanne, sis au Théâtre Vidy. Pendant son mandant de trois ans, il fait plusieurs réformes artistiques et administratives du Théâtre Vidy-Lausanne. En 1991, il quitte la direction du Théâtre Vidy-Lausanne pour revenir à Berlin-Est comme directeur artistique du Berliner Ensemble.

[795] *La Mission/ Au perroquet vert*, production du Théâtre-Vidy à Lausanne, du Festival d'Avignon et du Théâtre de la ville à Paris, en coproduction avec Alpha-Fnac, avec le soutien de La Mission du Bicentenaire et Pro Helvetia. Traduction française de Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger pour *La Mission* ; de Marie-Louise et Heinz Schwarzinger [sous le pseudonyme d'Henri Christophe] pour *Au perroquet vert*. Mise en scène de Matthias Langhoff. Décors et costumes de Katrin Brack. Lumières de Rémy Monachon et Nicolas Widmer. Bande son - Christoph Bollmann. Conception des maquillages - Suzanne Pisteur. Conception des coiffures - Michel Albasini. Assistante de la mise en scène – Jane Friedrich. Distribution des acteurs / rôles :

est une adaptation de la nouvelle d'Anna Seghers, *La lumière sur le gibet* [1961][796], qui retrace l'échec de trois émissaires révolutionnaires envoyés par la Convention pour organiser le soulèvement des esclaves jamaïcains contre les Britanniques[797]. *Au Perroquet vert*, créé par Arthur Schnitzler en 1898, est une comédie grotesque qui montre un groupe de comédiens simulant des vauriens devant des spectateurs privilégiés dans une taverne au soir du 14 juillet 1789. Bien que les deux pièces s'inspirent l'une et l'autre du contexte révolutionnaire, elles abordent non seulement des sujets hétérogènes, mais recourent également à des formes disparates. La première, composée de récits d'époques divergentes, casse délibérément la cohérence dramaturgique pour faire ressortir la

Pour *La Mission*	Nom du comédien / de la comédienne	Pour *Au perroquet vert*
	Ahmed Belbachir	Maurice
Esclave	François Berthet	François, vicomte de Nogent
Soldat	Carlo Brandt	Grasset, philosophe
	Francis Bouc	Guillaume
Esclave	Robert Bouvier	Albin, chevalier de la Trémouille
PremierAmour	Laurence Calame	Léocadie, épouse d'Henri
Soldat	Mathieu Chardet	Lebrêt, tailleur
Galloudec	François Chattot	Prosper, cabaretier
L'esclave	Christiane Cohendy	Séverine, marquise de Lansac
Le Père	Bernard Escalon	Le commissaire
L'Homme dans l'ascenseur	Jean-Michel Flagothier	Étienne
Esclave	Armen Godel	Scaevola
Soldat	Jacques Maeder	Jules
Debuisson	Serge Merlin	Henri
Esclave	Jacques Michel	Le marquis de Lansac
Jeune fille	Anne-Cécile Moser	Flipotte
Le Marin	Charlie Nelson	Grain, un filou
Antoine	Gilles Privat	Émile, duc de Cadignan
Sasportas	Jacques Probst	Balthazar
Esclave	Jacques Roman	Rollin, poète
Femme d'Antoine	Martine Schambacher	Michette
La Mère	Anne Sée	Georgette

[796] Anna Seghers, *La lumière sur le gibet* in *Histoire des Caraïbes*, traduit par Claude Prévost, Paris, Arche, pp.129-252.

[797] En mai 1989, *La Mission* est également mise en scène par Herbert König au Festspielhaus de Düsseldorf pendant le Festival de la Rhur et par Michel Dezoteux au Théâtre Varia de Bruxelles durant le Festival de Saint-Herblain.

complexité mnésique chez un déserteur et son point de vue ambivalent sur le mouvement révolutionnaire. La deuxième repose sur une structure dramaturgique linéaire en représentant le basculement brusque et inattendu de situations sociales suivant la prise de la Bastille.

Dans les premiers temps, Langhoff se focalise uniquement sur la pièce de Schnitzler pour préparer son projet à l'occasion du Bicentenaire[798]. Au début de l'année 1989, il décide de l'intégrer avec l'adaptation de Müller. Selon lui,

> J'aimais les deux pièces depuis longtemps et je comptais monter d'abord la seconde. Pour le Bicentenaire de la Révolution française, qu'Alain Crombecque voulait évoquer au Festival d'Avignon « de manière oblique », je me suis dit que ce serait un beau sujet de réflexion que de monter ensemble les deux pièces qui traitent un peu le même thème tout en étant complémentaires : ce qui me manque dans l'une, l'autre me le donne. C'est ainsi que m'est venue l'idée d'en faire un seul spectacle, avec les mêmes comédiens, sur le thème de la révolution et du théâtre. C'est l'Histoire qui m'intéresse, pas les idéologies.[799]

Afin de mettre en évidence les contradictions interprétatives d'un mythe historique, le metteur en scène allemand enchaîne non seulement les deux pièces germaniques sans entracte, mais il travaille également avec des acteurs romands et français. Son dessein consiste à produire une collision culturelle pour interroger la Révolution française, influençant toute l'Europe, voire le monde entier, de la fin du XVIII^{e} siècle jusqu'à l'époque contemporaine. Dans ce chapitre, mon analyse repose principalement sur les trois questions suivantes pour démêler l'enchevêtrement du spectacle langhoffien :

- Comment le metteur en scène interprète-t-il les deux pièces dissemblables et quelle est son axe dramaturgique dans son adaptation scénique?

[798] Dans son entretien avec René Zahnd en septembre 1988, Langhoff annonce seulement deux spectacles pour la première saison du Théâtre Vidy-Lausanne sans mentionner *La Mission* de Heiner Müller : l'un est *Au Perroquet vert* de Schnitzler et l'autre est *Macbeth* de Shakespeare.

Voir M. Langhoff, « Les projets de Langhoff » in *Gazette de Lausanne*, n°223, 24-25 septembre 1988.

[799] M. Langhoff, « L'avenir de l'Europe laisse Langhoff sceptique » in *La Libre Belgique*, 9-10 décembre 1989.

- Quelles sont les théâtralités et les effets dialectiques, produits par le jeu des acteurs, leur maquillage et les utilisations du dispositif scénique, des lumières et des effets sonores ?
- Comment les spectateurs français se rapprochent-ils de la structure complexe de la représentation et quel est le jeu de miroir entre les problématiques approfondies par le metteur en scène allemand et l'ambiance festive du Bicentenaire ?

II. 1. La révolution située à la lisière entre réalité et chimère

> Comme il en advient récemment encore, en plein siècle des Lumières, de la révolution française, cette farce sinistre et superflue si on la regarde de près, mais que les nobles et enthousiastes spectateurs de l'Europe entière, qui la suivirent si longuement et si passionnément de loin, interprétèrent au gré de leurs indignations ou de leur enthousiasme *jusqu'à ce que le texte disparût sous l'interprétation*, de même il se pourrait qu'une noble postérité travestît encore une fois le sens de tout le passé et par là se rendît peut-être la vue supportable – Ou plutôt, n'est-ce pas déjà chose faite ? Ne fûmes-nous pas nous-mêmes cette « noble postérité » ? Et ce passé, dans la mesure où nous sommes conscients d'un tel phénomène, n'est-il pas du même coup aboli ?
>
> Nietzche, *Par-delà bien et mal*[800]

II. 1.1. *La Mission* – Problématisation d'un modèle idéologique désuet et quête de nouvelles énergies révolutionnaires

> Le drame historique est un concept qui ne me dit pas grande chose : du point de vue du théâtre, n'importe quel drame est un drame contemporain et donc un drame historique. Les gens sont assis au théâtre et, dans cet instant, pendant ce laps de temps, ils vivent une pièce qu'ils rapportent à la situation historique contemporaine qui est la leur. C'est la même chose quand on écrit. Tout auteur se trouve dans une situation historique déterminée. Ce qui est décisif à mes yeux, c'est l'historicisme a disparu. Pendant une courte période, on a essayé d'écrire des drames historiques. On appelait cela « pièces à costumes ». Aujourd'hui, on ne peut écrire sur l'Histoire que si on intègre à l'écriture sa propre situation historique.
>
> Heiner Müller[801]

[800] Friedrich Nietzsche, « L'esprit libre », *Par-delà bien et mal – prélude d'une philosophie de l'avenir*, traduit par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1971, p.56.

Entre août 1961, où l'érection du Mur ferme officiellement les frontières entre Est et Ouest, et octobre de la même année, où il est exclu de l'Union des écrivains à cause de la censure de sa pièce *La Déplacée*[802], Heiner Müller écrit un poème intitulé *Motif chez A.S.*, qui constitue déjà une forme embryonnaire de *La Mission* :

> Debuisson à la Jamaïque/ Entre des seins noirs / Á Paris Robespierre/ La mâchoire brisée/ Ou Jeanne d'Arc quand l'ange ne vint pas/ Á la fin, toujours, les anges ne viennent pas/ LA MONTAGNE DE VIANDE DANTON NE PEUT DONNER DE VIANDE À LA RUE/ VOYEZ VOYEZ POURTANT LA VIANDE DANS LA RUE/ CHASSE AU GIBIER ROUGE EN CHAUSSURES JAUNES/ Le Christ. Le diable lui montre les empires du monde/ REJETTE TA CROIX ET TOUT T'APPARTIENT. / Au temps de la trahison/ les paysages sont beaux.[803]

Bien que ce texte s'ouvre par le protagoniste inventé par Anna Seghers et s'achève sur son point de vue, il y insère plusieurs figures historiques pour élargir ses problématiques sur l'aporie entre la nature individualiste et les idées progressistes[804]. Il essaie en effet de dépasser le plan allégorique conçu par la nouvelliste en s'interrogeant sur les actualités brûlantes de la R.D.A., voire sur des litiges idéologiques développés depuis la fin du XVIII^{e} siècle.

---

[801] Entretien de H. Müller avec D. Bathrick, E. Torton Beck, K. L. Berghahn, H. Fehervary, R. Grimm, J. Hermand, R. Holub, W. Lange, G. L. Mosse, F. Pollak, H. Schmidt, N. Veddder-Schuts et U. Weisstien, « Histoire et drame », traduit par J.-L. Besson et J. Jourdheuil in *Frictions*, n°3, Paris, 2000. p.132.

[802] *La Déplacée* de Müller est également une adaptation du récit d'A. Seghers, recueilli dans le cycle *Histoire de paix* et parue en 1953. Excepté cette pièce et *La Mission*, Müller crée en plus deux pièces en s'inspirant des œuvres de la femme de lettres : *Tracteur* [1955/1961/1974] et *Le Duel* [1986] .

[803] Heiner Müller, *Poèmes* [1949-1995], traduction de J.-L. Besson et J. Jourdheuil, Paris, Christian Bourgois, 1996, p.44. Ce recueil de poèmes suit la version publiée en 1977 par l'édition Robtuch Verlag, qui date le poème de 1958. Cependant cette datation est évidemment erronée, car la nouvelle d'Anna Seghers est publiée au début de l'été 1961 dans *La Neue Deutsche Literatur*.

[804] Comme le montre l'analyse de Christian Klein, « Dans le temps de la trahison, les héros se replient sur les plaisirs de la nature – la sensualité, les paysages – et tournent le dos à l'histoire. Pour Debuisson, donc aussi pour Danton – de par le parallélisme structurel du texte – c'est le contexte historique qui en a fait des « traitres ». C'est la pétrification de l'histoire qui flatte les égoïsmes. Müller n'argumente pas. Il fait fonctionner des « images ». Les blancs qui séparent ces vignettes concernant les commentaires. La subjectivité profonde de l'auteur circule en silence entre les arrêts-image. La colère ou l'amertume ne s'expriment qu'indirectement. »

Concernant l'analyse de ce poème, voir C. Klein, *Heiner Müller ou l'idiot de la République*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1992, p.338.

La ligne de démarcation entre Est et Ouest marque non seulement une division géopolitique et économique, mais force également plusieurs intellectuels est-allemands à prendre parti, devenant ainsi des apostats ou des encenseurs. La sclérose de l'État socialiste convie Müller à réexaminer l'origine du mouvement révolutionnaire, particulièrement ses images figées et idéalisées. Au lieu de revisiter l'Histoire de la Révolution française, il se focalise sur le modèle d'Anna Seghers, glorifiant continuellement les valeurs rationnelles de ce sursaut historique. Son dessein consiste à faire émerger les contradictions issues de cet événement prestigieux, mais, dépassé pour démystifier le mécanisme idéologique derrière ses interprétations.

Se préparant à adapter *La lumière sur le gibet*, Müller s'appuie plutôt sur la trahison d'un militant désabusé et sur le décalage infranchissable entre son idéal politique et sa réalité vécue, contrairement à l'auteur originel, qui accuse le stalinisme de la liquidation de la révolution sociale en le rapprochant de façon allusive du bonapartisme[805]. Selon lui,

> Ce qui m'a intéressé avant tout c'est le problème de la trahison, notamment à cause de mon privilège de pouvoir voyager. Seghers décrit ça de la façon suivante : lors d'une escale sur une colline en Jamaïque, lorsque commence à chanter pour la première fois, dans le cœur du jacobin Debuisson – il a reçu la nouvelle du 18 Brumaire et sait que ç'en est fini de la Révolution – la « voix de la trahison », il voit pour la première fois à quel point la Jamaïque est belle.[806]

Cependant l'auteur dramatique hésite à se lancer dans la rédaction de sa pièce, car il cherche toujours une approche dramaturgique susceptible de matérialiser toutes ses interrogations politico-idéologiques inspirées de ce récit historique. Au milieu des années soixante-dix, grâce à l'inspiration de plusieurs auteurs et philosophes, l'enjeu de son écriture se déplace progressivement en s'orientant vers un style plus cristallisé et

[805] Concernant la comparaison entre la nouvelle d'Anna Seghers et l'adaptation dramatique de Heiner Müller, voir Anna Chiarloni, « La Lumière de l'Histoire et le ciel de la trahison : Anna Seghers et Heiner Müller, ou deux générations face à face » in *Connaissance de la RDA*, n°22, juin 1986, pp.79-89 et Jean-Pierre Morel, « Souvenir de deux missions » in *L'hydre et l'ascenseur – essai sur Heiner Müller*, Paris, Circé, 1996, pp.83-102.

[806] Heiner Müller, *Guerre sans bataille – vie sous deux dictatures*, traduit par Michel Deutsch avec la collaboration de Laure Bernardi, Paris, l'Arche, 1996, p.252.

ouvert[807]. Depuis cette époque-là, Müller se détache graduellement de la pièce didactique [*Lehrstück*] pour trouver une forme dramaturgique plus révélatrice et dynamique et pour approfondir sa réflexion sur l'évolution de la civilisation européenne sous l'emprise des Lumières[808]. Dans sa lettre à R. Steiweg en 1977, « Adieu à la pièce didactique », il écrit ainsi :

> Trêve d'opinions maigres sur l'art, de représentations préindustrielles de la société : en 1977, je connais mon destinataire moins qu'autrefois : aujourd'hui, plus qu'en 1957, les pièces sont écrites pour les théâtres non pour le public. Je ne vais pas me tourner les pouces jusqu'à ce qu'une situation [révolutionnaire] vienne à se présenter. […] l'histoire a renvoyé le procès à la rue, même les chœurs appris ne chantent plus, l'humanisme, le cocktail Molotov est le dernier événement éducatif bourgeois. Que reste-t-il. Des textes solitaires en attente d'histoire. Et la mémoire trouée, la sagesse craquelée des masses menacée d'oubli immédiat. Sur un terrain où la leçon [*Lehre*] est si profondément enfouie et qui en outre est miné, il faut parfois mettre la tête dans le sable [boue pierre] pour voir plus avant. Les taupes ou le défaitisme constructif.[809]

---

[807] Voir « Histoire et drame » in *Frictions*, *op. cit.*, pp.131-148.

[808] Selon Jean Jourdheuil, « Á partir de ces années, son œuvre, pourtant fondamentalement germanique sera travaillée, dans un double mouvement d'intérêt et de rejet, par deux « fantasmagories » à la fois artistiques, littéraires et politiques, qui jusque-là avaient été comme en sommeil, l'une « française » dont on aura l'idée si, à la constellation des auteurs […Artaud, Genet, Michel Foucault, Gilles Deleuze et Maurice Blanchot…], on ajoute la double question de la Révolution française et de la philosophie des Lumières, l'autre « américaine » que les deux pièces *Vie de Gundling* […] et *Hamlet-machine* font apparaître comme un soleil noir. »

J. Jourdheuil, « Préambule » in *Manuscrits de* Hamlet-machine, Paris, Minuit, 2003, p.16.

[809] H. Müller, « Adieu à la pièce didactique », écrit le 4 janvier 1977, in *Hamlet-machine et autres pièces*, traduit par J. Jourdheuil et H. Schwarzinger, Paris, Minuit, 2006, pp.67-68.

La plupart des critiques considère cette lettre comme un tournant décisif dans les œuvres de Müller. Entre les années 1964-1970, l'auteur dramatique entame déjà une « série expérimentale » pour varier la forme du *Lehrstück* ; par exemple, *Philoctète* [1964], *Horace* [1969] et *Mauser* [1970]. Jusqu'à *Hamlet-machine* [1977], qui annonce l'échec de la Révolution, il réussit à s'éloigner de la ligne brechtienne en imposant un style fragmentaire et synthétique. Cependant cette lettre ne signifie pas une rupture entre la théorie brechtienne et la création müllérienne, mais plutôt une prolongation de l'esprit brechtien et son approfondissement pragmatique. Afin de mettre en valeur les essences du *Lehrstück*, Müller choisit d'élaborer une nouvelle forme dramaturgique à travers un point de vue critique, au lieu de s'en tenir à ses principes surannés. Selon Jean Jourdheuil : « Plutôt qu'*Adieu* à la pièce didactique cette lettre constitue une *Fin de non recevoir* adressée à la démarche de Steinweg : Müller renonce à mettre en forme une ou plusieurs discussions qu'il avait eues avec ce dernier concernant les pièces

Face à l'enlisement du socialisme, Müller essaie non seulement de s'interroger sur la filiation de la révolution bourgeoise et de la révolution prolétarienne, mais également de chercher un ressort rebelle susceptible d'accélérer la roue de l'Histoire, bloquée dans une tension entre Est et Ouest. Néanmoins, pour lui, ce ne sont plus les adeptes des Lumières, qui déterminent l'orientation de l'évolution historique, mais l'essor du tiers-monde, comme il le dit dans un entretien avec Sylvère Lotringer :

> Les changements ou réformes nécessaires dans nos pays dépendent beaucoup du développement du tiers monde. C'est comme une grande salle d'attente dans laquelle tout serait en attente d'histoire. Et l'histoire c'est aujourd'hui l'histoire du tiers monde avec tous les problèmes de la faim et de la surpopulation. […] Il ne peut plus y avoir de progrès à l'Ouest. La question est simplement : comment conserver, ne pas perdre, ce qu'on a. L'Ouest ne se préoccupe que de cela.[810]

Dans la vision de l'écrivain est-allemand, la prochaine révolution ne paraît peut-être plus un élan collectif, qui se fonde sur une conviction politique pour conduire l'humanité vers l'utopie, mais plutôt une irruption de forces étrangères, qui résiste au système social favorable aux exploiteurs, mettant ainsi en cause des valeurs équivoques de la démocratie républicaine[811].

---

didactiques de Brecht et la théorie de la pièce didactique, il se dérobe […] , et dans le mouvement de la dérobade il avance un certain nombre d'opinions dont on peut supposer qu'elles étaient absentes [ou seulement obscurément présentes] de ses entretiens sur la pièce didactique […] La démarche de Müller à l'égard de la forme pièce didactique échappe à l'alternative à laquelle on voudrait la voir se plier : soit, restaurer et réactualiser la pièce didactique, soit lui donner congé ; il s'agit pour lui de faire durer l'adieu, de scruter ses formes, d'effectuer le défaitisme constructif, de mettre la tête dans le sable etc…, puisqu'aussi bien « les pièces didactiques quelle que soit la manière dont on les envisage, ont, contrairement aux paraboles une structure de tragédie, c'est-à-dire mettent le monde en question et ne prétendent pas être des réponses. » [la citation du discours de Müller in *Der Spiegel*, mars 83, traduit par J. F. Peyret et H. Schwarzinger.] »

J. Jourdheuil, « Un deux trois quatre cinq six sept des betteraves dans mon assiette » in *Didascalies*, n°7, « Heiner Müller », décembre 1983, pp.6-7. Concernant l'influence du *Lehrstück* sur l'écriture müllérienne, voir également Francine Maier-Schaeffer, *Heiner Müller et le «* Lehrstück *»*, Berne, Peter Lang, 1992.

[810] Heiner Müller, « Murs » in *Erreurs choisies*, Paris, Arche, 1998, pp.45-47.

[811] Dans une interview datée de 1989, Müller se réfère à une invasion des peuples du tiers-monde sur le continent européen : « La lutte pour la redistribution de grands espaces fait grandir des forces contraires

Le terme de tiers-monde utilisé par Müller ne repose pas forcément sur une division des pays en fonction de leur condition politico-économique, mais porte plutôt une signification générale et symbolique pour suggérer toutes les forces insulaires susceptibles d'entraîner une implosion des sociétés occidentales industrialisées. Selon lui,

> […] je crois que les révoltes de la jeunesse sont facteur d'espoir. Dans les États industrialisés, il se forme toujours plus d'enclaves du tiers-monde. Que Berlin soit la troisième plus grande ville turque, je trouve cela d'une importance énorme. C'est pourquoi se référer au tiers monde [comme dans *La Mission*] n'est absolument pas du romantisme. Le tiers monde n'est pas seulement en Afrique et en Amérique latine, il se forme à Zürich, à Berlin et à Hambourg, comme d'abord à New York et en Italie […][812].

Dans ses pièces, ces antipodes d'une civilisation figée, héritant des valeurs des Lumières, peuvent se représenter sous des formes hétéroclites : culture primitive, animalité humaine, puissance du subconscient, mort, sexualité, esprit féminin ou juvénilité factieuse, etc.[813]. En effet, dans ses œuvres et ses discours, Müller confronte toujours des éléments

---

qui poussent à la régionalisation – cela vaut pour tous les grands espaces, y compris l'Union soviétique. Plus les empires coloniaux se sont affaiblis, plus la vengeance des colonisés s'exprime clairement. L'Europe occidentale sera bouffée de l'intérieur ; le raz de marée du tiers monde déferle sur l'Europe. Londres ou Paris se transforment toujours plus en petites copies de New York avec de gigantesques ghettos pour d'autres races. Cet évidement intérieur de l'Europe présente des analogies avec le déclin de l'Empire romain qui a finalement été peu à peu pris en main par les esclaves. Dans les métropoles d'aujourd'hui, les travailleurs immigrés ont le même statut que les esclaves dans l'ancienne Rome, y compris la législation. Les esclaves ne bénéficiaient d'aucun des droits de l'homme […] et les « travailleurs immigrés » ne bénéficient pas non plus des droits de l'homme. Ce qui reste de l'Europe, c'est la solidarité internationale du capital contre la pauvreté. Ainsi l'Europe devient un concept d'hygiène sociale car on fait de plus en plus de la pauvreté d'hygiène. […] »

H. Müller, « Meurs plus vite, Europe ! », entretien avec Frank M. Raddatz in *Fautes d'impression*, Paris, Arche, 1991, pp.125-126.

[812] H. Müller, « le cas Althusser m'intéresse » in *Fautes d'impression*, Paris, L'Arche, 1991, p.21.

[813] Lorsque S. Lortinger lui pose la question sur la démarcation idéologique, qui déterminerait la division entre la civilisation occidentale et le tiers-monde, Müller lui répond ainsi : « La division des idéologies n'est pas très importante. Ce qui importe, c'est la différence des intérêts et des besoins. […] Quand je parle de l'Asie, il y a peut-être une résonance poétique, mais je crois que cela recouvre une grande vérité. La politique de l'histoire européenne est fondée sur le principe du Père, le principe paternel. En Asie je vois se lever le principe maternel. Peut-être existe-t-il une différence à l'intérieur des idéologies. Les idéologies ne sont que des masques. »

H. Müller, « Mur » in *Erreurs choisies*, *op. cit*., pp.47-48.

contradictoires afin de problématiser l'interprétation univoque de la réalité et de démanteler tous les bastions doctrinaux. Il tente de faire ressortir un abîme entre une analyse subjective du vécu et les idées et valeurs pouvant s'imposer dans la conscience pour discréditer les vérités historiques universelles et pour ouvrir une réflexion dialectique sur le jeu du pouvoir dans une formation idéologique[814]. Se référant à un commentaire fait par un essayiste à propos de ses œuvres de la fin des années soixante-dix, il révèle le motif de sa création dramaturgique :

> Un critique a vu dans mes dernières pièces une mise en cause de l'histoire, de la conception linéaire de l'histoire. Il y lisait la rébellion du corps contre les idées, ou plus précisément : contre l'impact des idées, notamment de l'idée d'histoire, sur les corps humains. C'est en effet ce à quoi je vise dans mon théâtre : jeter sur la scène des corps aux prises avec des idées. Tant qu'il y a des idées, il y a des blessures. Les idées infligent des blessures aux corps.[815]

Durant son séjour au Mexique, une errance noctambule plonge l'auteur de *La Mission* dans une angoisse profonde en le conviant à clarifier son propre tiers-mondialisme et à percevoir la crise de la subjectivité occidentale. Ce parcours solitaire lui donne une impression de solitude désespérée dans un environnement sauvage et réapparaît dans son rêve, comme il le précise dans son autobiographie :

> Au Mexique, j'ai trouvé la forme [de *La Mission*]. La deuxième partie du texte de l'ascenseur dans la pièce est un rêve consigné, le rêve est le produit d'une promenade nocturne depuis un village isolé jusqu'à la route, en direction de Mexico, sur un chemin de campagne entre les champs de cactus, pas de lune, pas de taxi. De

[814] Comme Michel Foucault l'explique : « L'important, […] , c'est que la vérité n'est pas hors pouvoir ni sans pouvoir [elle n'est pas, malgré un mythe dont il faudrait reprendre l'histoire et les fonctions, la récompense des esprits libres, l'enfant des longues solitudes, le privilège de ceux qui ont su s'affranchir] . La vérité est de ce monde ; elle y est produite grâce à de multiples contraintes. Et elle y détient des effets réglés de pouvoir. Chaque société a son régime de vérité, sa « politique générale » de la vérité : c'est-à-dire les types de discours qu'elle accueille et fait fonctionner comme vrais ; les mécanismes et les instances qui permettent de distinguer les énoncés vrais ou faux, la manière dont on sanctionne les uns et les autres ; les techniques et les procédures qui sont valorisées pour l'obtention de la vérité ; le statut de ceux qui ont la charge de dire ce qui fonctionne comme vrai. »

M. Foucault, « Vérité et pouvoir », entretien avec M. Fontana in *L'Arc*, n°70, « La crise dans la tête »,4ème trimestre 1977, p.25.

[815] H. Müller, « Mur » in *Erreurs choisies*, *op. cit*., p.76.

> temps en temps surgissaient des silhouettes sombres comme sorties des tableaux de Goya, elles paraissaient auprès de nous, parfois avec des lampes de poche, des bougies aussi. Une promenade de la peur à travers le tiers-monde.[816]

Inspiré de cette expérience chimérique, Müller considère ainsi son onirisme comme un matériau de sa création dramaturgique pour explorer une autre réalité distincte de notre vécu diurne et pour ouvrir la porte de notre inconscient[817]. Lors de la reconstitution de ce cauchemar, il mélange en outre son propre souvenir pour estomper la frontière entre conscient et subconscient [son rendez-vous avec l'ancien secrétaire général de S.E.D, Erich Honecker, dans le bâtiment du Comité central]. Évoquant ce moment crucial, qui déterminerait sa carrière d'écrivain, Müller s'appuie principalement sur des tableaux fragmentaires : l'ascenseur du « Pater noster[818] », les soldats avec leur mitraillette à chaque étage, une autorité emprisonnée dans son bastion du pouvoir, etc. Un montage d'images sautillantes issues de la conscience subjective constitue ainsi l'enjeu onirique de la dramaturgie de *La Mission*. Selon l'auteur dramatique :

> La structure narrative des rêves m'a toujours intéressé, l'absence de lien, la neutralisation des rapports causaux. Les contrastes créent une accélération. Toute la difficulté de l'écriture, c'est d'atteindre la qualité de ses propres rêves, et aussi l'indépendance de l'interprétation. […][819]

En effet, la mise en abyme entre remémoration et hallucination fait non seulement se confronter les divers stades de la Révolution française, voire les mouvements

---

[816] H. Müller, *Guerre sans bataille : Vie sur deux dictatures*, *op. cit.*, p. 252.

[817] Dans « le cas Althusser m'intéresse », écrit deux ans après *la Mission*, Müller précise qu'il recherche dans son rêve une autre existence plus réelle qui se différencie de l'évolution historique échappant déjà aux hommes : « Perte d'histoire – en ce moment j'ai l'impression qu'un mouvement de fuite se produit aussi chez moi. Je ne sais pas combien de temps il va durer, ni jusqu'où il ira. Á l'heure actuelle, je m'intéresse beaucoup à mes rêves et j'essaie de les noter, au moins de temps en temps. Le principal travail, me semble-t-il, tient à ce qu'on rattrape ses rêves, quand on les écrit, ce qui est impossible. On ne peut jamais les noter aussi précis et en même temps aussi complexes qu'on les faits. Vu selon une autre conception, ce n'est naturellement pas un bon symptôme. Mais je vais essayer pendant un moment. »

H. Müller, « le cas Althusser m'intéresse » in *Fautes d'impression*, *op. cit.*, p.20.

[818] Le nom de cet ancien type d'ascenseur provient de la prière « Notre père », s'effectuant avec un chapelet.

[819] H. Müller, *Guerre sans bataille : Vie sur deux dictatures*, *op. cit.*, p.253.

révolutionnaires de différentes époques, mais construit également un carrefour d'idées à travers une réminiscence littéraire[820]. Le dessein de l'auteur consiste à casser le cadre temporel et à renforcer l'effet dialectique de son adaptation dramatique. Au début de *La Mission*, l'action dramatique se développe essentiellement à travers un flashback. Dans le prologue, Müller recourt à une forme épistolaire pour évoquer un souvenir condamné à l'oubli et pour faire ressortir un décalage circonstanciel entre présent et passé. La lettre, annonçant l'avortement du mouvement révolutionnaire et le sacrifice de deux agents républicains, ne s'adresse à aucun destinataire[821]. Face à l'ascension napoléonienne, l'ancien commissaire de la Convention, Antoine, refuse de reconnaître son identité de commanditaire de la mission. Ici, l'auteur amorce déjà le thème de la trahison en représentant un rescapé du coup d'État du 9 thermidor, qui rejette sa conviction politique pour s'abriter derrière l'anonymat. Malgré sa dénégation, ses remords l'obsèdent sous une forme spectrale, incarnée par deux martyrs. Á travers cette apparition fantasmagorique, Müller entremêle la fiction et la réalité, faisant ainsi ressortir une ambiguïté onirique. En outre, il insère, pendant le coït d'Antoine avec sa femme, un intermède discursif, où l'ange du désespoir surgit sur scène en présentant le cours de l'Histoire à travers une vision apocalyptique[822]. Inspirée de la neuvième section de *la Thèse sur la philosophie de*

---

[820] Comme il explique lui-même sa création dramaturgique : « Chaque texte nouveau est en relation avec quantité de textes antérieurs d'autres auteurs ; il modifie aussi le regard qu'on pose sur eux. Mon commerce avec des sujets et des textes anciens est aussi un commerce avec un « après ». C'est […] un dialogue avec la mort. »

H. Müller, « L'Allemagne n'a pas fini de jouer les Nibelungen », entretien réalisé par Urs Jenny et Hellmuth Karasek pour le magazine *Der Spiegel*, traduit par J.-F. Peyret et H. Schwarzinger in *Erreurs choisies, op. cit.*, p.113.

[821] Selon Christian Klein, « la lettre de Galloudec a […] , chez Seghers, la fonction d'un « testament politique ». Si Müller cite cette finalité du texte de référence, c'est à la fois pour rendre hommage à la génération de son auteur, dont il partage les objectifs politiques, mais aussi pour exposer d'entrée de jeu un point de vue qui lui pose problème et qu'il entend remettre en cause dans sa pièce. »

C. Klein, *Heiner Müller ou l'idiot de la République*, *op. cit*., p.342. Voir aussi Isabelle Vodoz, « Deux lettres de Jamaïque sur la révolution. Anna Seghers, *La Lumière sur le gibet*, et Heiner Müller, *La Mission*» in *Germanica*, n°6, « La Révolution française dans l'imaginaire allemand », études réunies par Michel Vanoosthuyse, Lille, Université Charles de Gaulle Lille III, 4e trimestre, 1989, p.188

[822] Dans la pièce, l'auteur note particulièrement la représentation de cette scène, reposant sur la voix d'Antoine et sur celle de sa Femme. L'ange du désespoir figure néanmoins un personnage indépendant, bien que, dans la plupart des mises en scène, il soit souvent joué par la comédienne qui interprète l'épouse d'Antoine.

l'histoire de Walter Benjamin[823], cette scène épisodique permet à l'auteur dramatique de sortir du récit d'A. Seghers, mais également de souligner un décalage entre l'évolution linéaire de l'Histoire et la perception subjective du temps[824]. Dans un entretien réalisé avant la rédaction de *La Mission*, l'écrivain est-allemand précise son enjeu dramaturgique, qui réside exactement dans cet abîme entre la temporalité objective et la temporalité subjective :

> […] dans le temps, au moins pour ce qui est de la conscience de l'auteur, le décalage entre temps du sujet et temps de l'histoire n'a fait que s'agrandir entre *Mauser* et *Hamlet-machine*. La naissance du désespoir, c'est quand l'écart atteint une telle proportion qu'il détruit l'identité du sujet. Á ce moment-là, la seule issue qu'on a en tant qu'auteur, c'est de publier cet état de conscience parce qu'alors la société va entamer le débat là-dessus. Si un auteur publie, c'est pour attirer l'attention sur cet écart, et dans l'espoir que le débat permettra de trouver des solutions.[825]

L'action principale de *La Mission* commence par une narration collective, où les trois émissaires retracent leur tâche de soulever les esclaves jamaïcains contre la colonisation britannique et le paysage exotique sous leur angle occidental. La forme du récit montre un écart temporel entre leur acte militant et sa propre représentation, confirmant ainsi la mise en scène rétrospective arrangée par la dramaturgie müllérienne. Néanmoins, l'opération militaire de trois émissaires révolutionnaires ne réside pas dans un assaut

---

[823] Se référant au tableau de Paul Klee, *l'Angelus novus*, et au poème de Gershom Scholem, *Salut de l'ange*, W. Benjamin rapproche l'ange messianique de l'évolution irrésistible de l'Histoire.

Voir W. Benjamin, *Thèse sur la philosophie de l'histoire* in *Œuvres*, tome II, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, pp.281-282.

[824] Comme l'analyse Christian Klein, « les corps antinomiques « effroi »/ « espoir » et « dernier »/ « premier » signalent un thème central dans l'œuvre de Müller, celui de la révolution, avec la notion de seuil, de mutation qualitative et de décalage entre le passage objectif d'une situation à une autre et sa perception subjective. Enfin, Müller introduit le corps avec sa sensualité, ses élans et sa vulnérabilité comme le matériau qui affronte les idées et rappelle la présence physique des individus qui vivent l'Histoire. Il manifeste ainsi la volonté de rupture avec les discours idéalistes, en particulier avec l'idéalisation, par Anna Seghers, de la révolution française dans sa trilogie sur les Antilles. La « volupté et le tourment du corps » empêchent le discours abstrait et moralisateur sur les « traîtres » de l'histoire de se refermer sur lui-même. »

C. Klein, *Heiner Müller ou l'idiot de la République, op. cit*., p.334.

[825] Heiner Müller, « Viv[r] e la contradiction ! », entretien avec Jacques Poulet in *France Nouvelle*, n°1733, 29 janvier 1979, pp. 47.

direct, mais plutôt dans une infiltration clandestine. Il leur faut feindre de détourner leur foi patriotique en portant un masque, qui s'apparente à leur « visage » d'Ancien régime. Selon Florence Baillet,

> Le motif du masque, récurrent dans *La Mission*, permet à Heiner Müller de donner une image de la mobilité et de la complexité de la réalité qu'il veut décrire. Ainsi, au début de la pièce, les trois émissaires révolutionnaires, dissimulant leurs visages derrière des masques, jouent un personnage, lequel correspond à chaque fois à leur identité, et reconstituent de la sorte les rapports entre maître et esclave, maître et serviteur contre lesquels ils prétendent lutter, jusqu'à ce que Debuisson, qui tient le rôle de l'esclavagiste, s'identifie à ce dernier au point de trahir la Révolution. Dans le texte müllérien, la ligne de démarcation devient fluide ente le masque et la peau, le théâtre et la réalité, la révolution et la contrerévolution. Face à la « pétrification » du socialisme dans le bloc de l'Est, l'auteur dramatique ne propose donc pas un autre modèle de la Révolution, mais une vision plurielle de cette dernière : il met en évidence des énergies de révolte qui prennent différents visages. [826]

En effet, Müller se réfère au procédé brechtien de *La Décision* pour problématiser l'efficacité de la pièce didactique et l'exportation révolutionnaire[827]. Excepté Debuisson, qui s'assimile naturellement à un héritier de propriétaires esclavagistes, Galloudec et Sasportas sortent fréquemment de ce jeu de rôle en dévoilant leur propre jugement politique. Bien que les trois commissaires républicains poursuivent un objectif politique commun, leur dissension devient de plus en plus flagrante suivant leur conversation, particulièrement la querelle entre Galloudec et Sasportas sur leur couleur de peau et sur leur classe sociale. Au lieu de s'appuyer sur l'unanimité idéologique des activistes révolutionnaires, Müller souligne leur divergence insurmontable, particulièrement la différence de leur extraction. La devise de la Révolution française ne dissimule guère leur inégalité congénitale. Vu la confusion identitaire développée entre les trois personnages, l'auteur dramatique pose, semble-t-il, la question des conséquences de la régénération

[826] Florence Baillet, *Heiner Müller*, Paris, Belin, 2003, p.171.

[827] Dans cette pièce didactique, les commissaires soviétiques rapportent à la direction du parti, incarnée par un chœur, leur mission propagandiste visant à soulever les travailleurs chinois. Afin de prévenir la perquisition de la police chinoise, ils mettent leur masque et plongent dans l'anonymat. Cependant cette pièce ne sert pas vraiment à une représentation instructive catéchisant le public, mais plutôt à un exercice permettant aux acteurs de montrer de façon dialectique les actes contradictoires de leur personnage. Sur le modèle de la *Décision*, Müller crée également *Mauser* en 1970.

Voir Francine Maier-Schaeffer, *Heiner Müller et le «* Lehrstük », Berne, Peter Lang, 1992.

sociale promue par le gouvernement jacobin pour légitimer la citoyenneté républicaine[828]. Au fur et à mesure de l'intensification du mouvement révolutionnaire, les obligations civiles et militaires forcent les citoyens révolutionnaires à se débarrasser d'un passé proche pour accueillir un futur lointain. Néanmoins, est-il possible de rompre avec nos origines et comment résoudre nos contradictions profondes entre nos qualités natives et notre esprit éclairé ? Afin de souligner ce paradoxe du mouvement révolutionnaire, Müller recourt à une litanie de phrases isotopiques, marquée à la fois par une force incantatoire et par une permutabilité de valeurs opposées : « LA REVOLUTION EST LE MASQUE DE LA MORT / LA MORT EST LE MASQUE DE LA REVOLUTION. »

L'enjeu dramaturgique de *La Mission* repose sur la contradiction entre nature et raison pour pénétrer dans l'ambivalence ancrée chez un transfuge révolutionnaire. Dans la scène du « retour du fils prodigue[829] », Müller fait encore une fois intervenir un épisode discursif par un moyen théâtral pour perturber une réception logique et pour révéler une ambiguïté inhérente au protagoniste. Il figure les opprobres du passé indélébile de Debuisson par son PremierAmour et ses parents, qui se présentent de manière extravagante et ridicule[830]. Traitant le renégat repenti comme un fugueur factieux, ces spectres mémoriels l'accusent de façon paternaliste d'un crime perfide et parricide. Le giron maternel se transforme rapidement en prison de culpabilité, où la femme furieuse savoure sa vengeance en écrasant son ancien amant infidèle. En effet, PremierAmour est représentée non seulement comme la conscience bourrelée de Debuisson, mais également comme une projection de ses instincts de possession et de domination. Selon l'auteur dramatique,

> […] pour la première fois, il [Debuisson] s'interroge sur sa trahison […] il remarque combien la Jamaïque est belle. Il aurait aussi la possibilité de prendre possession de cette belle région puisqu'il y a hérité d'une plantation. La trahison a donc à voir avec

[828] Voir Mona Ozouf, *L'Homme régénéré – Essai sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1989.

[829] Ici, Müller se réfère à la parabole de Jésus de Nazareth, tiré de l'« Évangile selon Luc » [15:11–32] . Cependant il réécrit complètement le récit en inversant des signes symboliques. Á la place d'un père généreux qui accueillit son fils repenti, il présente une femme enjôleuse mais possessive. En outre, il supprime le fils aîné qui envie son frère.

[830] Entourée d'esclaves, figurant les trois émissaires révolutionnaires, PremierAmour s'assoit sur un trône élevé et les parents de Debuisson sont dans un placard archaïque.

> la possession, avec l'argent, avec la possibilité de s'envoler pour Majorque. Ce sujet devient intéressant quand il est plus difficile, moins gratifiant de rester de l'autre côté.[831]

Il s'appuie délibérément sur le sadomasochisme pour interpréter les liens équivoques entre un intellectuel révolutionnaire et son origine familiale, entre son idéal politique et son désir primitif. Son dessein consiste, semble-t-il, à faire émerger le sentiment schizophrénique d'un lâcheur expatrié, comme s'il critiquait de manière indirecte et sarcastique certains privilégiés, qui se sont enfui de la R.D.A. pour leur sécurité ou pour leur bien[832]. C'est la raison pour laquelle Müller proclame, dans une interview datée de 1980, que la création de *La Mission* confirme de nouveau son choix de rester en Allemagne de l'Est. : « Dans *La Mission*, il s'agissait aussi pour moi de souligner encore une fois que j'habite bien en RDA et que je trouve que c'est quelque chose d'important.[833] » Il précise d'ailleurs la responsabilité d'une intelligentsia face à ses faiblesses innées en disant dans un autre entretien avec un journaliste français : « […] quand des intellectuels se résignent, c'est pire que lorsqu'ils désespèrent, dans la mesure où le désespoir est une forme active qui se traduit par le suicide ou par la découverte de quelque chose. […] Le désespoir est un luxe, et la potentialité de l'utopie réside toujours dans le luxe. [834]»

---

[831] H. Müller, « Je chie sur l'ordre du monde », entretien avec Matthias Matussek et Andreas Rossmann in *Erreurs choisies, op. cit*., p.95.

[832] En été 1979, la répression au sein de l'Union des Écrivains force certains artistes et intellectuels à quitter la R.D.A. Cette émigration affecte indubitablement Müller. Dans son entretien avec S. Lortinger au début des années quatre-vingts, il précise une ambivalence intérieure chez un réfugié : « Bon nombre de mes amis sont passés à l'Ouest – des écrivains surtout. Ils ont essayé d'écrire, mais là il y a un vrai problème. Des gens qui ont grandi ici ont au moins une image, ou un espoir, d'une autre société, d'une autre façon de vivre. Cette image se rattache à la fin du monde de la marchandise. Á l'Ouest ce monde est en pleine floraison et on ne peut pas s'y faire complètement. On ne peut pas oublier complètement l'image d'un autre monde. Cela devient la schizophrénie de ceux qui choisissent de vivre à l'Ouest. »

H. Müller, « Mur », *ibid.*, p.44.

[833] Heiner Müller, « Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben », entretien avec Horst Laube in *Gesammelte Irrtümer, Interviews und Gespräche*, Frankfurt/ Main, Verlag der Autoren, 1986, p.56, cité par J.-P. Morel, *L'Hydre et l'ascenseur – essai sur Heiner Müller, op. cit*., p. 115

[834] Heiner Müller, « Viv[r] e la contradiction ! », *op. cit*., pp. 47.

Suivant le déroulement de l'action, Müller recourt de plus en plus à une méthode discursive pour casser le cadre linéaire de la structure dramatique et pour renforcer les caractères oniriques de *La Mission*. Á la suite de la récurrence de mémoires obsessionnels, le théâtre de la révolution est ouvert par l'affrontement entre Sasportas, qui se costume en Robespierre et Galloudec en Danton, devant Debuisson, qui est couronné par les esclaves en incarnant un spectateur. Ici, le dramaturge insère de nouveau une scène épisodique pour problématiser, par l'intermédiaire du théâtre, la mythification de la Révolution. Il se réfère au tête-à-tête entre deux notabilités révolutionnaires dans *La Mort de Danton* en retraçant des différends historiques de la Révolution française en suspens[835]. Néanmoins, au lieu de souligner la tension dramatique entre deux antagonistes politiques, il renverse leur image héroïque et empathique par une bouffonnerie satirique. Le débat de deux doctrines révolutionnaires opposées est bourré d'imputations morales, d'injures vulgaires et d'allusions anachroniques en se transformant en une altercation grotesque. Durant la représentation, les esclaves interviennent fréquemment sur scène pour perturber le jeu des deux déguisés portant les effigies de deux héros sur leur épaule. Tantôt ils font tomber la tête de Danton en se la lançant comme un ballon, tantôt ils arrachent le bandage de l'effigie de Robespierre en disloquant sa mâchoire. En dépit de leur éloquence déclamatoire, Galloudec et Sasportas deviennent deux cabotins qui ne maîtrisent guère la situation et se rendent de plus en plus ridicules.

La révolution jacobine est donc interprétée comme un enfantillage verbeux dans lequel se propagent des images stéréotypées et caricaturales. Müller exploite délibérément des clichés historiques pour faire ressortir l'absurdité de la controverse idéologique. Cette escarmouche facétieuse évoque la polémique sur la pièce büchnérienne, développée depuis les années soixante par des essayistes est-allemands,

[835] Dans une interview avec Rolf Rüth et Petra Schmit en 1982, l'auteur aborde la réminiscence de Büchner au cours de la rédaction de *La Mission* : « J'ai sans doute cité, parodié, ou travesti [*La Mort de*] *Danton* à bien des moments, sans en avoir pris conscience pendant l'écriture. Cela fait déjà longtemps que j'ai lu la pièce pour la dernière fois. Mais l'influence sur mon texte a été inévitable. Les circonstances d'écriture de la pièce de Büchner et de la mienne se ressemblent beaucoup. L'Histoire s'accélère peut-être, mais elle a aussi, de plus en plus, un aspect cyclique. »

Heiner Müller, « Ein Grund zum Schreiben ist Schadenfreude » in *Gesammelte Irrtümer I. – Interviews und Gespräche*, Frunkfurt am Main, Verlag der Autoren, 1986, p.114. Cité et traduit par Olivier Ortolani in « Le refus d'une vision globale », in *Théâtre/Public*, n°98, *op. cit*., p.71

qui critiquent non seulement sa vision fataliste et réactionnaire, mais tendent également à réhabiliter les images de Robespierre et celles de Saint-Just selon le dogme du réalisme-socialiste[836]. Le mythe historique litigieux de la Révolution française continue d'exercer son influence sur les intellectuels enfermés dans une prison idéologique. Afin de briser ce cycle vicieux de l'Histoire, Müller montre, à la fin de cette scène parodique, Sasportas, qui rompt tout à fait avec son modèle révolutionnaire et condamne Debuisson à mort. Suivant l'essor du tiers-monde, la révolution blanche, fondée sur les pensées des Lumières, est terminée et une nouvelle ère de l'Histoire est ouverte par une irruption d'énergies rebelles et anarchiques[837].

Après les représailles de l'insurgé tiers-mondialiste, Müller intercale directement l'embryon de *La Mission* dans le déroulement dramatique sans préciser un changement scénique, ni l'identité du narrateur. « L'homme dans l'ascenseur [838]», ce récit écrit à la première personne, transpose l'action dramatique au XX^{e} siècle, ouvrant ainsi une fracture irréductible dans la structure dramaturgique. Contrairement aux autres scènes, où

---

836 Particulièrement, le poète officiel, Kurt Barthel, pseudonyme de Kuba, réécrit la pièce de Büchner. Afin de discréditer Danton et de revaloriser Robespierre, il regroupe non seulement des scènes originelles, mais ajoute également des répliques favorables au robespierrisme et aux personnages plébéiens. Cette adaptation, créée en avril 1962 au théâtre de Rostock, suscite des commentaires dans les cercles d'intellectuels berlinois.

Voir Jean-Claude François, « L'image de la Révolution française dans *La Mort de Danton* : du texte à la mise en scène » in *Révolution française, peuple et littératures – images du peuple révolutionnaire/ théâtralité sans frontière*, *op. cit.*, p.226.

837 Selon Florence Baillet, « […] le tiers-monde que représenterait Sasportas, accuse la révolution blanche d'être « sans sexe ». Sur le plan politique, Heiner Müller fait là encore, comme dans *Hamlet-Machine*, la critique d'une gauche européenne qui se serait toujours articulée rationnellement, laissant à la droite des pulsions qu'il juge très importantes pour le mouvement des masses : il s'agirait par conséquent de se dégager de ce type de rationalisme et de mettre à l'honneur ce qui avait été considéré jusque-là comme marginal. La recherche d'autres foyers de révolte va donc de pair avec l'accent mis sur un corps qui ne serait pas réduit à l'état de machine, mais serait synonyme d'énergies échappant à une vision du monde excessivement rationnelle. »

F. Baillet, *Heiner Müller*, *op. cit.*, p.175-176.

838 En 1987, ce texte est également adapté par Heiner Goebbels en spectacle musical, interprété par Heiner Müller lui-même. Au moment de l'effondrement du Mur, Müller fait la tournée de ce spectacle à New-York. Voir son entretien avec Sylvère Lortinger, « Heiner Müller dans l'ascenseur » in *Fautes d'impression*, *op. cit.*, pp.142-153.

la forme théâtrale est considérablement exploitée, cet intermède repose sur un style kafkaïen en déployant un enchevêtrement des pensées introspectives chez un fonctionnaire[839]. Le protagoniste attend une mission importante et mystérieuse après avoir reçu les instructions urgentes de son chef, surnommé Numéro Un. Cependant, sur le chemin de cette entrevue avec son supérieur, il est coincé dans l'ascenseur avec plusieurs inconnus vêtus de façon formelle. Son exactitude ponctuelle le plonge graduellement dans une angoisse profonde, car l'heure du rendez-vous approche bientôt et il oublie complètement l'étage du bureau du dirigeant. L'employé s'enferme effectivement dans un dilemme où il n'a aucune seconde à perdre. Néanmoins, regardant encore sa montre, le temps semble lui échapper et sortir de ses gonds. Ici, Müller s'appuie sur des descriptions chiffrées et détaillées pour montrer la ratiocination du narrateur. Son dessein consiste à souligner le décalage entre la temporalité objective et les expériences vécues, comme il le précise dans une interview datée de 1990 : « je crois que le problème principal du théâtre maintenant […] c'est l'écart entre le temps de l'être humain et celui de la machine. L'être humain a un autre temps, d'autres enchaînements de mouvements que la machine.[840] » Le dérèglement de l'horloge signifie le temps dilaté perçu par le personnage et la crise de sa conscience. Face au désarroi tangible, toutes les idées rationnelles aboutissent dans une impasse et entravent la production d'une action réelle. Dans ce récit, l'auteur de *La Mission* brouille délibérément les pensées logiques du spectateur et l'invite à éprouver une situation pressente et absurde. Il fait ressortir une impuissance du raisonnement pour poser la question sur le joug de la raison[841].

---

[839] La trame du récit müllérien nous évoque une nouvelle de Kafka, *Un message de l'empereur*. Dans cette courte fable, le narrateur transmet le message à un destinataire inconnu sous l'ordre d'un monarque énigmatique et s'égare dans le labyrinthe du majestueux Palais impérial.

Voir Franz Kafka, *Un message de l'empereur*, traduit par Bernard Lortholry in *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 1991, pp.163-164.

[840] Heiner Müller, « Le théâtre s'engendre seulement au point d'intersection entre angoisse et géométrie », entretien avec Alain Neddam et Johannes Odenthal, traduit par J.-L. Besson et J. Jourdheuil in *Frictions*, n°24, 4ème trimestre 2014, p. 96.

[841] Comme il le dit : « Sans qu'il paraisse, des zones d'ombre inconnues ont fini par s'ouvrir dans chaque territoire que les Lumières avaient occupé. L'alliance avec le rationalisme n'a cessé d'offrir le dos de la gauche aux poignards de la réaction, forgés dans ces zones d'ombre. Le reconnu n'est pas connu. »

Excepté le trouble du temps, Müller produit en plus un étrange dépaysement sans transition à partir du milieu de ce récit. Lorsque le narrateur sort désespérément de l'ascenseur, il atterrit dans un village péruvien désert en apercevant un environnement loin de la civilisation occidentale. Une sorte de sentiment d'aliénation l'envahit, ébranlant progressivement sa conscience d'Européen. Dans son esprit perplexe, il est impossible de survivre dans ce *no man's land*, car, sans l'argent ni la compétence de la langue, il devient rapidement la cible des indigènes qui nourrissent une animosité contre les blancs. Vu la désorientation spatio-temporelle, il est dévoré par le remords du passé et porte une vision pessimiste sur son avenir. Au moment où l'employé décide de se débarrasser de la hantise de sa mission énigmatique en enterrant son patron paternaliste en imagination, il relâche enfin sa vigilance en s'adaptant à l'atmosphère primitive de cette région sauvage. Une femme l'accueille à bras ouvert en découvrant ses seins. Ici, Müller développe la contradiction d'un individu tiraillé entre ses convictions idéologiques et la volupté de ses sens. Un déserteur renonce à sa tâche non du fait de l'ébranlement de ses valeurs politiques, mais pour suivre son instinct. La beauté du monde le détrompe sur l'inefficacité et sur la vanité de l'entreprise révolutionnaire visant à propager les idées des Lumières pour préserver l'humanité de toute oppression. Sortant d'un rêve utopique, il lui faut désormais rétablir une coexistence pacifique entre son être et la réalité tangible. Á travers l'introspection profonde d'un désabusé, Müller met en cause la finalité de toutes les théories eurocentriques, que ce soit l'universalisme des droits de l'homme, l'expansionnisme impérialiste, l'internationalisation de la lutte prolétarienne, l'industrialisation des pays sous-développés ou la globalisation du marché [842]. Le personnage juge chimérique la locomotive assemblée par les enfants du tiers monde,

---

Heiner Müller, « Fatzer ± Keuner », traduit par François Rey et Heinz Schwarzinger in *Erreurs choisies*, *op. cit.*, p.29.

[842] Selon Florence Baillet, « en définitive, « l'homme dans l'ascenseur » ne transposerait au Pérou que l'échec d'une utopie révolutionnaire, même si cette dernière avait au départ une prétention à l'universalité, telle la Révolution française, à la source de la Déclaration universelle des droits de l'Homme, ou à l'internationalisme, tel le communisme, doté de L'Internationale. L'« exportation » de la Révolution fait donc naufrage non seulement parce qu'elle s'est « pétrifiée » en Europe, mais aussi dans la mesure où elle ne présente pas de projet véritable, correspondant au pays qu'elle investit […] .

F. Baillet, *Heiner Müller*, Paris, Belin, 2003, p.167-168.

comme si le mouvement des Lumières ne promettait aucun progrès de la civilisation[843]. Il prévoit une concurrence fatale avec son contraire ayant le même trait que lui[844], comme si l'Histoire de l'humanité se fondait sur un modèle cyclique, tournant ainsi dans un cercle vicieux.

La dernière scène de la pièce montre un débat dialectique entre les trois émissaires après que leur meneur a décidé de dissoudre la mission à cause de l'ébranlement du régime français. Le coup d'Etat du 18 Brumaire termine la Révolution française, retournant ainsi les circonstances politiques. La France ne joue plus le rôle du pionnier des droits de l'homme, mais se transforme paradoxalement en un foyer de l'impérialisme, qui renforcera une concurrence diplomatique et économique entre les pays européens durant tout XIX^{e} siècle. Le discrédit soudain des idées républicaines entraîne donc à la fois une confusion des valeurs et une désorientation historique chez les militants. Les trois agents de la Convention tiennent d'ores et déjà à leur autonomie en choisissant leur orientation, comme l'homme dans l'ascenseur, qui se dégage de la tutelle de son chef en se promenant dans une lande sauvage. Néanmoins, au lieu de retracer les déboires des personnages, Müller fait ici ressortir l'affrontement de trois opinions complètement différentes face au revirement politique. Debuisson annonce de façon cynique et métaphorique l'avortement du mouvement révolutionnaire en recourant à des termes anachroniques[845]. Ayant des difficultés à accepter le basculement de situation, Galloudec insiste sur ses convictions patriotiques malgré son antipathie pour les nègres. Sans être

[843] Selon Klein, « l'Europe, acteur de l'histoire moderne et maître de la technologie, est un ombre irréelle. La mission qui devait sauver l'humanité, cette mission restée « accidentellement » [?] indéchiffrée, est simplement sans objet dans le tiers-monde. »

C. Klein, *Heiner Müller ou l'idiot de la République*, *op. cit*., p.371.

[844] Cette rencontre avec un double du narrateur, qui a un visage blanc de neige, est peut-être inspirée du roman d'Edgar Allan Poe, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, où la blancheur devient un symbole décisif de l'expédition nautique du protagoniste. Voir E.-A. Poe, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, traduit de Charles Baudelaire, Paris, Aubier-Montaigne, 1973.

[845] « Notre firme ne figure plus au registre du commerce. Elle a fait faillite. La marchandise que nous avons à vendre, payable en monnaie du pays larmes, sueur, sang, n'a plus cours en ce monde. » […] « Notre spectacle est terminé, Sasportas. Fais attention en te démaquillant, Galloudec. Ta peau pourrait venir avec. Ton masque, Sasportas, est ton visage. Mon visage est mon masque. »

H. Müller, *La Mission suivi de Prométhée – Vie de Gundling*, *op. cit*., pp. 32-33.

abattu par la fâcheuse nouvelle, Sasportas encourage même son mentor à ignorer la nouvelle autorité gouvernementale et à persévérer dans son combat libérateur pour inscrire leur nom dans l'Histoire[846].

Dans ce différend d'idées, Müller déconstruit en effet les valeurs stéréotypées et idéales de la révolution pour souligner son propre paradoxe dans l'évolution historique : le mouvement révolutionnaire fait-il progresser toute l'humanité vers une société utopique ou est-il simplement un sursaut historique récurrent, qui déplace les pouvoirs en transformant les victimes d'hier en oppresseurs de demain ? Avec un constat lucide et *a posteriori*, Debuisson juge les desseins de la révolution comme des abstractions chimériques et ses résultats comme antinomiques du projet intial. D'après lui, cette lutte émancipatrice a en effet comme résultat de former un despote dont l'action militaire constitue un catalyseur de l'essor de la classe mercantile[847]. Les libérateurs deviendront éventuellement des persécuteurs face aux innombrables exploités émergeant successivement suivant les institutionnalisations socio-politiques et économiques basées sur les principes de la civilisation occidentale[848]. La fin du mouvement révolutionnaire entraîne toujours une rétrogradation sociopolitique, qui produit une illusion de l'évolution cyclique de l'Histoire. Á cause de ce revirement farouche, qui invalide la théorie progressiste de la révolution, les militants sont forcés à accepter la fatalité capricieuse et à

---

[846] « Que leur importe Paris, un tas de pierres lointain, qui un court moment fut la métropole de leur espérance, et la France, un pays où le soleil ne peut pas tuer, et où le sang eut la couleur de l'aurore un court moment, sur un continent blafard derrière le tombeau d'Atlantis. On ne parlera plus de votre général, j'ai déjà oublié son nom, quand le nom du libérateur de Haïti sera dans tous les livres d'école. »

Ibid., p. 34.

[847] « Napoléon entre-temps aura fait de la France une caserne et de l'Europe peut-être un champ de bataille, en tout cas le commerce est florissant, et la paix avec l'Angleterre ne saurait tarder, ce qui unit l'humanité ce sont les affaires. »

Ibid., p.36.

[848] « La révolution n'a plus de patrie, ce n'est pas nouveau sous ce soleil qui ne brillera peut-être jamais sur une nouvelle terre, l'esclave a de multiples visages, nous n'avons pas encore vu la dernier, ni toi Sasportas, ni nous Galloudec, ce que nous avons pris pour l'aurore de la liberté n'était peut-être qu'un nouvel esclavage plus effroyable, comparé auquel le règne du fouet dans les Caraïbes […] Sasportas : de la Bastille à la Conciergerie, le libérateur devient gardien de prison. MORT AUX LIBERATEURS telle est la vérité dernière de la révolution. »

Ibid., p.36.

déserter leurs convictions idéologiques pour se dérober à la purge politique[849]. La vision messianique ne sert plus à éclairer le destin commun des hommes, qui s'enfoncent déjà dans un bourbier fangeux et sanglant[850].

Dans cette perspective nihiliste, Müller représente de façon caustique l'analyse approfondie que fait un désabusé politique de la question de la déchéance de l'esprit révolutionnaire de plus en plus présente après l'enlisement du socialisme, et de l'impasse des révolutions développées depuis la fin du XVIII[e] siècle. Selon lui,

> L'idée de « Révolution » impliquait toujours que les révolutions sont des facteurs d'accélération. Mais il n'en va ainsi qu'apparemment. En ce qui concerne les révolutions européennes, le vrai moteur a toujours été de chercher à arrêter le temps, à freiner l'Histoire. Il en était de même pour la Révolution française. Du côté jacobin, en tout cas, on tentait justement d'éviter ce qui allait constituer le résultat de la Révolution, c'est-à-dire l'économie de marché, le capitalisme. La majorité des énergies de cette révolution se sont consumées à tenter d'éviter cela. Mais le sens réel de la Révolution française était bien de mettre le capitalisme en place. C'est le problème de [*La Mort de*] *Danton*, et c'est le problème de *La Mission*. Vue d'aujourd'hui la Révolution d'Octobre – à laquelle se réfère évidemment *La Mission* – apparaît de fait comme une tentative pour installer le capitalisme en Russie. Il

[849] « […] la liberté, quand ses masques sont usés, peut-être n'aura-t-elle pas d'autre visage que la trahison : ce que tu ne trahis pas aujourd'hui te tuera demain. […] Nous avons maintenant d'autres cadavres sur la nuque et ils nous conduisent à la mort si nous ne les désarçonnons pas avant la fosse. Ta mort a pour nom liberté, Sasportas, ta mort a pour nom fraternité, Galloudec, ma mort a pour nom égalité. Quelle chevauchée, tant qu'elles étaient nos montures, le vent de demain sur les temps. Á présent souffle le vent d'hier et nous sommes les montures. Sentez-vous les éperons dans votre chair. Nos cavaliers ont des bagages : les cadavres de la terreur, des pyramides de mort. Vous sentez le poids. Á chaque doute qui traverse les circonvolutions de nos cerveaux, ils pèsent plus lourd. Une révolution n'a pas le temps de compter ses morts. Et nous avons désormais besoin de tout notre temps pour désarmer la révolution noire que nous avons si soigneusement préparée au nom d'un avenir qui est d'ores et déjà redevenu un passé comme les autres avant lui.»

Ibid. pp.36 - 37.

[850] « Et j'entendis une voix dire : ET VOILA QU'IL SE FIT UN GRAND TREMBLEMENT DE TERRE L'ANGE DU SEIGNEUR DESCENDIT DU CIEL ET VINT ROULER LA PIERRE SUR LAQUELLE IL S'ASSIT. IL AVAIT L'ASPECT DE L'ÉCLAIR ET SA ROBE ETAIT BLANCHE COMME NEIGE. Je ne veux plus savoir tout cela. Voilà mille ans que l'on rit de nos trois bien-aimée. Elles ont roulé dans tous les ruisseaux, se sont vautrées dans les caniveaux du monde, traînées dans tous les bordels, notre putain la liberté, notre putain l'égalité, notre putain la fraternité. »

Ibid., p.39.

> fallait imposer l'accumulation primitive. Staline fut ensuite la dernière grande tentative pour arrêter ce moment et le rabattre sur des structures asiatiques. Ça a échoué. Le thème de la mort, dans [*La Mort de*] *Danton* et *La Mission*, provient du sentiment de l'échec, de l'échec des intentions, et de la perception des vrais résultats, qui se trouvent à l'opposé des intentions[851]

Néanmoins, à la différence de Büchner, qui montre de la sympathie en brossant le portrait de Danton, Müller critique véhémentement la lâcheté de son protagoniste en soulignant ses attitudes capricieuses et contradictoires. S'engouffrant dans un abîme entre son idéal et son vécu, Debuisson ressemble à un enfant gâté, qui exploite, d'un côté, les classes plébéienne et servile uniquement pour sa propre appropriation[852] et appréhende, de l'autre, la solitude vis-à-vis de sa nature ambivalente[853].

En outre, l'auteur de *La Mission* ne conteste pas les valeurs révolutionnaires à travers une interprétation fataliste, mais confronte plutôt des idées incompatibles pour explorer la possibilité de la future révolution. Face au fléchissement de volonté chez son pilote, Sasportas prend conscience de l'impuissance de l'idéologie révolutionnaire européenne et choisit de puiser dans son échec une énergie de résistance permanente. Il incarne une plaie historique indélébile, qui incite toutes les générations d'opprimés du tiers-mode à lutter contre l'assujettissement du monde occidental[854]. Cependant Müller ne tente pas de

---

[851] Heiner Müller, « Le refus d'une vision globale » entretien avec Olivier Ortolani in *Théâtre/Public*, n°98, *op. cit.*, p.71.

[852] « Je ris de cette imbécilité la fraternité qui moi, Debuisson, maître de quatre cents esclaves, qui n'ai qu'à dire oui ouiet oui à l'ordre sacré de l'esclave, Sasportas, à ta démarche de paysan à quatre pattes, Galloudec, avec sur la nuque le joug sous lequel vont tes bœufs dans les sillons de ton champ, qui ne t'appartient pas. Je veux ma part du gâteau du monde. Je vais me découper, de la famine du monde, ma part du gâteau. Vous, vous n'avez pas de couteau. »

H. Müller, *La Mission suivi de Prométhée – Vie de Gundling… - Quartett, op. cit.*, p. 39.

[853] « Restez. J'ai peur de la beauté du monde, Galloudec. Je sais bien qu'elle est le masque de la trahison. Ne me laissez pas seul avec mon masque qui déjà me rentre dans la chair et ça ne fait plus mal. Tuez-moi avant que je vous trahisse. Je redoute, Sasportas, la honte d'être heureux en ce monde. »

Ibid., pp.40-41.

[854] « Mais la mort est sans importance, et sur le gibet je saurai que mes complices sont les nègres de toutes les races, dont le nombre croît à chaque minute que tu passes à ton auge de propriétaire esclavagiste, ou entre les cuisses de ta putain blanche. Les morts combattront quand les vivants ne pourront plus. Chaque battement de cœur de la révolution fera de nouveau croître de la chair sur leurs os, du sang dans

justifier l'apparition d'une révolution pionnière susceptible d'inaugurer une nouvelle ère historique, comme l'analyse Jean-Pierre Morel :

> Á un moment pareil, le Noir semble incarner la possibilité d'agir d'une façon nouvelle et de sauvegarder des « vertus » révolutionnaires telles que la haine, l'esprit de vengeance ou l'acceptation du sacrifice. Mais un tel espoir ressemble plus au dernier éclat d'une utopie en voie d'extinction qu'à la promesse d'une nouvelle aurore. [855]

Á travers l'affrontement entre un intellectuel désenchanté et un activiste résolu, le dessein de l'auteur consiste en effet à ouvrir une réflexion dialectique sur les caractères antinomiques inhérents à la révolution : l'un, qui se fonde sur les idées progressistes et universalistes pour ériger un système républicain, et l'autre, qui vise à renverser tous les ordres établis à travers une force séditieuse et inexhaustible. Selon Christian Klein,

> La « vérité » de Müller se constitue dans un mouvement pendulaire ente deux pôles, celui de Debuisson et celui de Sasportas. Le personnage de Debuisson permet d'introduire un dialogue critique avec la formation discursive à l'intérieur de laquelle il tente de reconquérir des positions moins manichéennes sur le sens de l'histoire et l'éthique révolutionnaire. Il se solidarise de façon tout à fait singulière avec les victimes d'un socialisme dogmatique tout en définissant son attachement à la RDA. Le personnage de Sasportas, à l'inverse, décentre la problématique révolutionnaire de la fin du XXe siècle de l'Europe vers l'Afrique, l'Asie et l'Amérique latine, et précise les conditions du conflit nord-sud qui se dessinent à l'horizon. [856]

L'épilogue de *La Mission* est composé d'un récit, qui retrace, dans un style allégorique et onirique, le dernier retranchement de Debuisson contre la trahison incarnée par son premier amour. Bien que le protagoniste essaye de réprimer son désir en fermant les yeux, les obsessions instinctives envahissent progressivement son corps, l'absorbant

---

leurs veines, de la vie dans leur mort. Le soulèvement des morts sera la guerre des paysages, nos armes les forêts, les montagnes, les mers, les déserts du monde. Je serai forêt, montagne, mer désert. Moi, c'est l'Afrique. Moi, c'est l'Asie. Les deux Amériques c'est moi. »

Ibid., p.40.

855 J.-P. Morel, « *Out of joint* : les révolutions dans *La Mission* » in *Les voies de la création théâtrale*, n°19, « Matthias Langhoff », Paris, CNRS, 1994, p.232.

856 C. Klein, *Heiner Müller ou l'idiot de la République*, *op. cit*., p.384.

dans les voluptés physiques et psychiques. Comme dans la scène de « l'ange du désespoir » et celle du « retour du fils prodigue », Müller s'appuie avant tout sur une relation sadomasochiste pour révéler une profonde ambivalence dans le subconscient d'un homme intellectuel. Ces allusions à l'érotisme approfondissent non seulement la crise schizophrénique de la subjectivité, mais également une ambiguïté existentielle. Lorsque Debuisson succombe aux charmes sensuels et funestes de sa jeunesse, ses expériences révolutionnaires resurgissent successivement et s'effacent une par une dans sa tête[857]. Á cet instant suprême, il paraît plus important de profiter de l'orgasme ultime que de conserver tous les souvenirs fâcheux. L'hédonisme individuel prédomine donc sur la responsabilité de prolonger les mémoires révolutionnaires, car l'humanité ne peut échapper à l'aboutissement apocalyptique de l'Histoire, comme les dernières images évoquées par Debuisson[858]. Incapable de surmonter l'abîme entre idéal et réel, ce transfuge révolutionnaire n'aperçoit qu'un rayon lumineux émis de la profondeur du vagin avant d'y sombrer : symbolise-t-elle une lueur d'espoir ou sert-elle de façon ironique à discréditer la fin prometteuse de la nouvelle d'Anna Seghers [859]?

---

[857] « […] il ouvrit les yeux. La trahison en souriant lui montrait ses seins, écartait en silence ses cuisses. Sa beauté atteignit Debuisson comme un couperet. Il oublia la prise de la Bastille, la marche des quatre-vingts mille, la fin de la Gironde, son repas de communion, un mort sur la table, Saint-Just, l'ange noir, Danton la voix de la révolution, Marat, recroquevillé sur le poignard, la mâchoire brisée de Robespierre, son cri, lorsque le bourreau lui arracha le bandeau, son dernier regard de compassion sur l'allégresse de la foule […] »

H. Müller, *La Mission suivi de Prométhée – Vie de Gundling… - Quartett, op. cit.*, pp. 41-42.

[858] « […] Debuisson s'agrippa au dernier souvenir qui ne l'avait pas encore quitté : une tempête de sable devant Las Palmas, les grillons tombèrent avec le sable sur le bateau et firent la traversée de l'Atlantique. Debuisson s'arc-boutait contre la tempête de sable, se frottait les yeux, se bouchait les oreilles contre le chant des grillons. »

Ibid., p.42.

[859] Á la fin de la nouvelle d'Anna Seghers, le marin, Malbec, raconte la lumière, dont Galloudec a parlé avant son décès, pour éclairer l'importance de transmettre les exploits d'héros anonymes et pour continuer le mouvement révolutionnaire : « Á présent je sais ce qu'il [Galloudec] voulait dire quand il parlait de lumière. Tout le temps. Cette lumière n'illumine pas seulement la vie de Sasportas, mais tous ceux qui ont eu affaire avec Sasportas. Autrement ils seraient tous disparus sans laisser de traces, comme dans une eau profonde ou une forêt impénétrable ; leurs noms ne sont pas inscrits dans les livres, ni sur les monuments ; ils n'avaient peut-être même pas de vrais noms. […] Mais ils ont accompli de vraies choses, des choses importantes, aussi vraies, aussi importantes que celles qui ont été accomplies

Dans une interview de la revue de Lausanne, *Construire*, Müller indique une osmose entre deux valeurs antagonistes, imposant une influence considérable à l'évolution historique du XX^e^ siècle, en proclamant: « A mon sens, la figure fondamentale de l'Histoire, au XX^e^ siècle, c'est le mélange, la contradiction perpétuelles entre révolution et contre-révolution, où l'une ne cesse de prendre les traits de l'autre. [860]» Dans *La Mission*, la révolution est retracée comme un souvenir vague et lointain[861], qui hante

---

ici, à Paris. […] Votre mémoire et la mienne, ça ne fait pas une salve d'honneur, mais ça l'honorera quand même, ça le soutiendra, ça maintiendra son souvenir.»

A. Seghers, *La Lumière sur le gibet* in *Histoire des Caraïbes*, traduit de Claude Prévost, Paris, l'Arche, 1972, pp.251-252.

Selon Isabelle Vodoz, « Dans *La Lumière sur le gibet* Anna Seghers fait œuvre de mémoire : il importe avant tout de sauver de l'oubli les vaincus de l'histoire afin que leur héroïsme serve d'exemple à ceux pour qui la lutte continue et qui seront peut-être les vainqueurs de demain. Une révolution n'est jamais pour elle qu'un jalon sur la longue route qui mène les damnés de la terre à la révolution. En ce sens, la Révolution française et ses prolongements aux Caraïbes ne représentent que des péripéties, douloureuses mais exaltantes. Le thème du souvenir sous-tend toute la nouvelle. Si Antoine finit par accepter la lettre c'est qu'il prend soudain conscience que « ce petit morceau de papier » est un « véritable témoignage », le seul qui reste de ces obscurs combattants. Galloudec, pour sa part, demeure obsédé dans son délire par l'action et la mort de Sasportas, que symbolise « la lumière jaillie du haut de la potence [qui] brillait en sa direction ». […] »

I. Vodoz, « Deux lettres de Jamaïque sur la Révolution – Anna Seghers : La Lumière sur le gibet/ Heiner Müller : La Mission » in *Germanica*, *op. cit.*, p.188.

[860] Entretien de H. Müller avec Jean-Christophe Aeschlimann in *Construire*, n°40, 4 octobre 1989, cité par Jean-Yves Pidoux in *Langhoff à Lausanne – L'ouragan lent. Lausanne*, édition Theaterkultur et d'en bas, 1994. p. 187.

Müller s'intéresse beaucoup à la compénétration des idéologies révolutionnaires et contrerévolutionnaires. Dans un autre entretien, il précise que la formation des pensées françaises se fonde également sur cette relation ambiguë : « […] la pensée française – mais c'est peut-être une erreur, ou c'est peut-être devenu une erreur -, plus que la pensée allemande, et en tout cas plus directement qu'elle, a toujours tourné autour du thème de la révolution, même quand elle était réactionnaire. Elle a toujours eu trait, positivement ou négativement, - elle a toujours été en débat avec le problème de la révolution. Parce que la Révolution française est le modèle, en tout cas pour l'Europe, et pas seulement pour l'Europe. Et cela m'intéresse. […] la question de la révolution n'a jamais joué un rôle important dans la pensée russe. La réflexion sur la révolution a été importée d'Occident. Ils ont fait une révolution mais il n'y avait pas de pensée de la révolution. […] »

H. Müller, « La littérature va plus vite que la théorie » in *Erreurs choisies*, *op. cit.*, p.129.

[861] Vu le sous-titre de la pièce, « souvenir d'une révolution », Müller ne précise pas à quel mouvement révolutionnaire il se réfère. S'agit-il des idées révolutionnaires variées depuis la Révolution française ? Selon Jean-Pierre Morel, « […] on peut se demander si le sous-titre n'en est pas [ironiquement] justifié,

continuellement les apostats, transigeant avec leur conviction politique pour chercher l'accalmie existentielle. Le dramaturge allemand approfondit la conscience contradictoire d'un militant désabusé pour contester le mouvement révolutionnaire hérité des idées des Lumières, particulièrement la révolution socialiste. Selon lui,

> […] *La Mission* constituait bien sûr une mise en question du résultat de la Révolution d'Octobre telle que nous l'avons vécue, ici, en Allemane. Nous étions dans une situation semblable à celle de Büchner qui, lui, s'interrogeait sur les suites de la Révolution française en Allemagne. Sur son échec. Sur la tentative de la transporter en Allemagne.[862]

---

somme toute, dans la mesure où l'armature mentale qui y est mise en cause est celle qui a sous-entendu non seulement la révolution montagnarde et égalitaire et la révolution bolchevique, mais aussi les « mythes révolutionnaires du tiers-monde » : souvenir d'« une » révolution, au sens où ces trois-là n'en faisaient qu'une ? Et souvenir parce que ce modèle se trouve désormais largement contesté [selon un diagnostic général porté à la fin des années 70 en Europe occidentale et sur la validité duquel il faudrait s'interroger, après la révolution iranienne et après celles qui, entre 1989 et 1991, ont balayé les régimes communistes.] »

J.-P. Morel, « out of joint : les révolutions dans *La Mission* » in *L'Hydre et l'ascenseur*, *op. cit*., p.138.

[862] H. Müller, « Le refus d'une vision globale » entretien avec Olivier Ortoiani in *Théâtre/ Public*, *op. cit*., p.71.

Dans un entretien à l'issue d'une représentation de *La Mission/ Au perroquet vert* au Festival d'Avignon, il avoue que ses interrogations sur la Révolution se fondent principalement sur les profondes contradictions chez les socialistes confrontés au stalinisme : « En réalité, pour moi, *La Mission* est moins une pièce sur la Révolution française que sur la Révolution russe. Je me souviens d'une conversation avec un vieux communiste allemand qui avait émigré en Union Soviétique. Á trois heures du matin, quand nous nous sommes quittés, il m'a dit : « Nous savions depuis toujours qu'après la révolution s'en vint Napoléon. Mais nous ignorions que c'était comme cela aussi chez nous…». Il y a une chose tout à fait curieuse : si l'on réfléchit à la situation et la politique étrangère sous Staline et en Union Soviétique aujourd'hui, on découvre un parallèle qui est traité dans la pièce. La politique de Staline était une politique défensive et avait pour but la survie de l'Union Soviétique. Et Staline a bloqué de très nombreuses révolutions à l'extérieur de l'Union Soviétique. D'une certaine façon, Gorbatchev se trouve dans un cas de figure exactement identique. Sur un mode cynique, on peut dire qu'il est amené à déclarer que les « nègres » doivent se débrouiller tout seuls maintenant…C'est aussi une question que l'on trouve dans *La Mission*. Bien sûr, je n'y ai pas songé en écrivant…»

H. Müller, « Quand j'écris, je peux faire ce que je veux de Napoléon », une interview avec Pierre-André Boutang diffusé dans le cadre de l'émission télévisée *Océaniques*, traduit par Michel Bataillon, recueillie dans *Le programme de* La Mission/ Au perroquet vert *du Théâtre National populaire Villeurbanne*, non paginé.

Ici, la mission révolutionnaire est fondée sur une relation triangulaire entre expéditeur, exécutant et destinataire. Cependant l'auteur déconstruit délibérément cette structure du pouvoir pour souligner les caractères mythiques et chimériques du mouvement révolutionnaire. Suivant le déroulement dramaturgique, le promoteur de la révolution est tantôt disparu [comme la Convention nationale éliminée par la puissance napoléonienne], tantôt représenté sous des traits imaginaires, voire caricaturaux [comme Danton et Robespierre dans « le théâtre de la révolution » et le Numéro Un dans « l'homme dans l'ascenseur »]. Privés des instructions de leur tuteur, les combattants sont délaissés sur un terrain stérile. Ils mettent graduellement en doute leur idéal politique, prenant ainsi conscience de leur emprise idéologique. Sous l'angle interprétatif de Müller, le modèle révolutionnaire se prive, semble-t-il, déjà de sens et ses héritiers se sentent assommés par une lutte surannée et figée. Afin de souligner l'impasse du mouvement révolutionnaire à notre époque, le dramaturge allemand problématise des principes basés sur la finalité révolutionnaire, que ce soit l'universalisme des droits de l'homme, le progressisme historique ou l'égalité de l'humanité. Face à l'enlisement du socialisme, ces valeurs révolutionnaires paraissent de plus en plus pétrifiées et creuses et deviennent simplement des réminiscences spectrales. Elles ne s'adressent plus aux militants résistant continuellement aux systèmes oppresseurs. En effet, dans *La Mission*, Müller tente non seulement de discréditer les idées idéalisées du patrimoine républicain, mais également d'élargir son domaine de réflexion au monde entier. Afin de démystifier l'origine de la révolution, il persifle des clichés historiques et approfondit les contradictions révolutionnaires à travers un débat dialectique entre les différentes positions engagées[863].

[863] Müller met en scène lui-même deux fois *La Mission* : l'une à la Volksbühne à Berlin-Est en 1980 et l'autre à Bochum en 1982. Avec la collaboration de sa femme, Ginka Tscholakova, la première mise en scène pose des questions sur les valeurs révolutionnaires en faisant ressortir la fossilisation idéologique au sein de la R.D.A. et le dilemme existentiel des combattants. Dans la deuxième version, Müller souligne un décalage entre scène et salle à travers des effets théâtraux pour mettre en évidence le voyeurisme du public à l'Ouest. Selon lui, « [..] en RDA une pièce actuelle, à Bochum un conte de fées étrange. Erich Wonder avait, en divisant la salle en deux avec une cage pour une panthère noire, et un plateau triangulaire, transformé le public en voyeurs et en touristes, il était démasqué. »

H. Müller, « L'Allemagne n'a pas fini de jouer les Nibelungen » in *Erreurs choisies*, *op. cit.*, pp. 111-112. Concernant la mise en scène müllérienne à la Volksbühne, voir Bernard Umbrecht, « Fin de mission » in *Connaissance de la RDA*, n°12, mai 1981, pp.69-79.

Dans son analyse sur *La Mission*, Christian Klein écrit très justement à propos de la réflexion multiple de Müller sur le dilemme de la révolution de la fin du XX[e] siècle :

> La pièce de Müller *La Mission* participe […] d'une offensive contre les discours des médias, des hommes politiques et des responsables de la culture de R.D.A. qui mettent en scène une nouvelle forme de chasse aux sorcières dans le pays dirigée contre l'opposition d'une partie de l'intelligentsia est-allemande et destinée à imposer un seul langage dans le pays. Á ce titre Müller s'attaque aux modèles de représentation qui servent de réservoir de clichés à la formation discursive des pays socialistes : les valeurs de la révolution française, les notions de modèle, de peuple, de révolutionnaire, d'avant-garde, de fidélité à une cause juste, de sacrifice, de trahison, de sens de l'histoire et de progrès, de solidarité et de mission internationale. Il ne les livre pas à une satire féroce et facile. Il impose un va-et-vient entre les différentes positions et les camps. Il tente ainsi de maintenir l'utopie comme objectif à long terme, sans mêler sa voix à la doxa. [864]

II.1.2. *Au Perroquet vert* – Théâtralisation du soubresaut historique dans un lieu clos de l'équivoque

> C'est dans la nature des révolutions d'être mal comprises par les pédants, mal utilisées par les méchants et acceptées comme un destin par les masses.
>
> Arthur Schnitzler[865]

A la différence de *La Mission*, utilisant fréquemment des sauts spatio-temporels, l'action dramatique de *Au Perroquet vert* se focalise sur un lieu fixe et sur une durée condensée. Dans cette comédie grotesque[866] en un acte, Arthur Schnitzler montre un groupe d'aristocrates, qui assistent à un spectacle insolite dans une taverne à la veille de la prise de la Bastille afin d'outrepasser les conventions sociales et de chercher des

[864] C. Klein, *Heiner Müller ou l'idiot de la République*, *op. cit.*, p.393.

[865] Arthur Schnitzler, *Relations et solitudes – Aphorismes*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1988, p.66.

[866] Dans la traduction de Marie-Louise Audiberti et Henri Christophe, le sous-titre de la pièce est « Comédie burlesque en un acte ». Cependant Schnitzler ajoute véritablement au titre de *Der grüne Kakadu* la mention *Groteske in einem Akt*, qui aurait été traduite par « Grotesque en un acte ». C'est la raison pour laquelle le programme du spectacle du Festival d'Avignon adopte la « comédie grotesque » au lieu de la « comédie burlesque ».

A. Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1986.

sensations fortes. Traitant un sujet légendaire, qui ébranle la situation politique européenne depuis cent ans, l'auteur autrichien choisit d'adopter une approche anecdotique plutôt qu'un angle historique. Pour pénétrer dans la situation tendue de la société révolutionnaire, il se réfère certes à certains ouvrages historiographiques, particulièrement celui de Restif de la Bretonne et celui de Taine[867]. Néanmoins, les conceptions de ses personnages et de ses situations dramatiques reposent principalement sur les phénomènes sociaux de son époque[868]. Selon certains critiques, Schnitzler utilise la noblesse de l'Ancien Régime pour renvoyer l'image de la décadence de la bourgeoisie viennoise[869].

---

[867] Selon Wolfgang Nehring, Schnitzler situe à l'origine l'action de *Au Perroquet vert* en Angleterre. L'acteur fétiche s'appelle Jon ou Jones au lieu d'Henri. En outre, le duc de Cadignan se substitue au duc Cumberland. Cependant l'auteur modifie complètement le contexte dramaturgique après avoir consulté certains ouvrages historiographiques, même s'il achevait déjà le canevas des actions dramatiques. Dans son analyse, Geneviève Roussel présume comme modèle ces œuvres historiques, qui englobent *Nuits de Paris ou le spectateur nocturne* de Nicolas Edme Restif de La Bretonne, publiées entre les années 1788 et 1794, et *Les Origines de la France contemporaine* de Hippolyte Taine, publiées entre les années 1875 et 1893. Elle précise que Schnitzler est depuis les années 1892 un grand lecteur de Taine, de Restif, mais également de Victorien Sardou.

Voir W. Nehring, « Arthur Schnitzler and the French Revolution » in *Moderne Austrian Littérature*, vol. 25, n°3/4, 1992, p.84, et Geneviève Roussel, «Arthur Schnitzler et la Révolution – *Le Perroquet vert* : prologue en forme de grotesque » in *Germania*, n°6, « La Révolution française dans l'imaginaire allemande », 4e trimestre 1989, Lille, Université Charles de Gaulle Lille III, p.73.

Schnitzler s'inspire probablement du chapitre consacré au Palais-Royal dans *Les Origines de la France* contemporaine pour dramatiser la Révolution française : « Dans ce pêle-mêle de politiques improvisés, nul ne connaît celui qui parle ; nul ne se sent responsable de ce qu'il dit. Chacun est là comme au théâtre, […] . Ce sont des cris, des larmes, des applaudissements, des trépignements comme devant une tragédie. » En outre, Schnitzler parcourt également les pièces de Victorien Sardou.

H. Taine, *Les origines de la France contemporaine*, Paris, Robert Laffont, 2011, p.336.

[868] Dans sa lettre du 1er octobre 1902, adressée à Stephan Epstien, Arthur Schnitzler révèle un fait divers, lui inspirant la forme dramaturgique de *Au Perroquet vert*. Dans cette chronique, le journaliste rapporte l'enrichissement d'un café-théâtre londonien ou parisien grâce aux acteurs, qui jouent des voleurs ou des assassins. Cependant, selon Jacques Le Rider, Schnitzler se réfère également aux cabarets parisiens de la fin du XIXe siècle pour composer l'atmosphère divertissante de la taverne de Prosper.

Voir A. Schnitzler, *Briefe 1875-1912*, Berlin, S. Fischer, 1981, p.451, et J. Le Rider, *Arthur Schnitzler*, Paris, Belin, 2003, pp. 176-177.

[869] « L'Histoire est la métaphore d'un état de faits contemporain », « l'Histoire n'est pas là aux fins de comparaison, mais en lieu et place du présent » et « les protagonistes ne doivent rien au Paris

Le titre allemand de la pièce de Schnitzler fait allusion au spectacle singulier montré dans le cabaret, alors que sa traduction française se fonde simplement sur le panonceau du mastroquet. *Der grüne Kakadu*, traduit directement dans *Le cacatoès vert*, suggère exactement un double jeu caractérisé par le travestissement d'identité et par l'illusion fantastique, comme l'accentue Matthias Langhoff : « Le cacatoès étant un oiseau blanc, il y avait dans l'esprit de l'auteur une dimension chimérique en le colorant de vert. Un perroquet pouvant être vert, l'aspect « chimère » n'apparaît plus dans le titre français. [870]» Dans la pièce de Schnitzler, le tavernier, Prosper, qui était le directeur d'une troupe théâtrale, mène ses comédiens pour divertir les spectateurs mondains avec une représentation montrant vraisemblablement la pègre parisienne. Á partir de son propre caractère ou d'affaires criminelles réelles, chaque acteur invente un rôle de scélérat et dénonce ses propres turpitudes au sein du public, comme un client normal. S'encanaillant avec un groupe de factieux qui leur montre une vive animosité, les aristocrates et les hommes de lettres ne s'épouvantent guère, mais s'excitent dans une confusion entre réel et imaginaire.

En effet, l'univers scénique, basé sur un balancement entre vérité et illusion, attire toujours le dramaturge autrichien et contribue également à ses recherches psychologiques. Dans son autobiographie, il relate une de ses propres expériences de spectateur, qui lui a laissé une impression inoubliable depuis son enfance. Durant la représentation du *Faust* de Gounod, les deux principaux chanteurs le saluent derrière d'un châssis, puis rejoignent immédiatement leur partenaire en poursuivant leur jeu. Cette surprise permet à l'auteur de réfléchir sur l'art scénique fondé exactement sur cette frontière imperceptible entre réel et fiction :

---

révolutionnaire de 1789, ce sont des Viennois de 1900 », cité par Geneviève Roussel, «Arthur Schnitzler et la Révolution – *Le Perroquet vert* : prologue en forme de grotesque » in *Germania*, n°6, *op.cit*., p.72.

[870] Propos de M. Langhoff, cité par Vincent Roullier, « *Mission* et *Perroquet Vert* » in *Méridional*, 13 juillet 1989.

Cependant G. Roussel considère « perroquet » comme une traduction adéquate, car le *Kakadu* évoque des souvenirs germaniques sans rapport avec la pièce : des comptines enfantines, des jeux du début du siècle et des plaisanteries sur *k.u.k.* [*kaiserlich und königlich*] .

Voir la note 29 d'«Arthur Schnitzler et la Révolution – *Le Perroquet vert* : prologue en forme de grotesque » in *Germania*, op. cit., p.86.

> […] le monde de la scène ne représentait en aucun cas pour moi un univers de mystification et de faux-semblant, dont j'eusse à ressentir le dérèglement dû à une intervention inopinée du monde réel, comme un outrage ou comme l'arrachement à un rêve délicieux ; je suis sûr au contraire qu'un univers de sollicitations excitantes, de déguisements, de facéties tristes ou gaies s'était ouvert devant moi, l'univers du jeu, en un mot, dont aucun être doué de raison ne pouvait un seul instant mettre en doute l'irréalité, fût-ce sous le coup de la plus intense émotion et devant la plus sublime réalisation artistique. […] ce petit événement, malgré sa futilité, doit avoir joué son rôle dans la manière dont s'est développé en moi ce thème fondamental où se mêlent et se confondent le sérieux et le jeu, la vie et la comédie, la vérité et le mensonge, et qui, au-delà de tout théâtre, bon ou mauvais, au-delà même de tout art, n'a jamais cessé de m'émouvoir et de m'occuper.[871]

Schnitzer mélange avec virtuosité les divers personnages antithétiques et crée un écheveau de situations dramatiques pour estomper la démarcation entre illusion théâtrale et réalité sociale à l'aube de la Révolution française. Au fur et à mesure du déroulement dramatique, les lecteurs-spectateurs de Schnitzler sont également pris par un jeu ambigu entre vérité et simulacre, comme le commente le poète à propos de l'ambiance équivoque dans ce café-théâtre : « […] ce qu'il y a d'insolite, […], c'est que toutes les différences sont ici abolies. La réalité tourne en comédie, la comédie en réalité.[872] » La confession du vrai meurtrier ne paraît plus convaincante devant une foule, qui exige de plus en plus d'effets dramatiques, et le numéro improvisé par la vedette devient effectivement un assassinat réel sur scène. Lorsque les insurgés enflammés font irruption dans cette taverne en annonçant leur victoire à la Bastille, cette péripétie confond le fait historique et la fiction scénique en retournant les valeurs établies. Le crime passionnel commis par Henri sur le duc de Cadignan se transforme instantanément en un acte politique héroïque. Le trouble révolutionnaire n'est plus une facétie qui réjouit des aristocrates dévergondés, mais une actualité brûlante qui déplacera les ordres sociaux. Grâce à une correspondance des situations intérieure et extérieure, l'action dramatique de *Au Perroquet vert* oscille entre fictif et réel, formant ainsi un imbroglio inextricable susceptible de perturber la perception du spectateur. Selon Françoise Derré,

[871] Arthur Schnitzler, *Une jeunesse viennoise 1862- 1889 – autobiographie*, traduit par Nicole et Henri Roche, Paris, Hachette, 1988, p.54.

[872] A. Schnitzler, *Au Perroquet vert*, *op. cit.*, p.32.

> Ce petit acte est sans doute l'une des meilleures réussites théâtrales de Schnitzler. Plein d'action et de rebondissements, il fait une large part à des thèmes chers à l'auteur : l'illogisme de la passion, l'impossibilité de rigoureusement séparer l'irréel du réel, la frontière entre l'immoralité et le goût de la perversion qui caractérisent certaines catégories décadentes d'humanité aux époques, en apparence, les plus policées. Mais l'intrigue montre aussi, avec une netteté quasi symbolique, jusqu'à quel point le rôle, chez le comédien, peut se confondre avec la personnalité.[873]

Dans son adaptation de la Révolution française, Schnitzler met l'accent sur l'imminence d'une crise causée par la dégénérescence morale de toute la société. Il montre un microcosme social dans un huis clos, où les personnages, issus de classes différentes, s'exploitent mutuellement pour leur propre avantage ou leur plaisir personnel. Par l'intermédiaire du théâtre, les comédiens plébéiens révèlent les scandales de la société monarchique en transgressant des interdictions civiles, tandis que les spectateurs aristocrates bravent momentanément la bienséance en se défoulant dans une relation sadomasochiste. L'auteur focalise l'action dramatique sur un cloaque de vanité et de vices pour critiquer à la fois la corruption de la classe privilégiée et l'hypocrisie du peuple, comme s'il projetait les phénomènes décadents de la vie mondaine viennoise sur le contexte français mouvementé de la fin du XVIII^{e} siècle[874]. Un de ses aphorismes révèle bien le cercle vicieux produit par la réciprocité entre les cabotins vénaux et les voyeurs avides d'effets tragiques dans sa pièce :

> Les gens qui se laissent abuser par le mensonge sont plus dangereux que ceux qui mentent ; et ceux qui se laissent corrompre sont plus misérables que les corrupteurs. Car c'est une loi psychologique, que les imbéciles et les faibles recherchent – et

---

[873] Françoise Derré, *L'œuvre d'Arthur Schnitzler – imagerie viennoise et problèmes humains*, Paris, Didier, 1966, p.266.

[874] C'est la raison pour laquelle Jacques Le Ridier se réfère à l'analyse de Schorske en écrivant : « il ne faut pas chercher dans la pièce de Schnitzler un quelconque effort de « réalisme » historique. Les aristocrates français qu'il dépeint sont conçus à l'image de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie viennoises de l'époque *Jahrhundertwende*. Le plaisir que ce public du *Perroquet vert* prend au spectacle de sa propre déchéance et du triomphe des « classes dangereuses » est pour Schnitzler l'indice majeur de sa profonde corruption morale. Á travers le poète Rollin, c'est la *Jeune Vienne* littéraire qui est la cible de la satire. »

J. Le Rider, « La subversion de l'historicisme dans *Le Perroquet vert* » in *Austriaca*, n°39, « Arthur Schnitzler », décembre 1994, p.40.

> nullement de façon inconsciente – ceux dont ils attendent mensonge et corruption, et ne s'accordent aucun repos avant de les avoir trouvés.[875]

Dans *Au Perroquet vert*, la clientèle englobe principalement des snobs oisifs : des aristocrates parisiens, qui se passionnent pour la vie libertine et dédaignent la misère populaire, un jeune chevalier provincial, qui essaie de s'intégrer parmi ses congénères malgré ses comportements inconvenants, et un homme de lettres, dont le sentimentalisme s'écarte complètement de la réalité funeste en paraissant frivole et prétentieux[876]. Afin de renforcer les images saugrenues et caricaturales de cette classe privilégiée, Schnitzler rajoute en outre une marquise fascinée immédiatement par le jeu scénique équivoque lors de sa première visite de ce cabaret excentrique. Malgré l'homicide perpétré directement devant ses yeux, elle considère toujours la réalité cruelle comme un divertissement spectaculaire, qui lui inspire des impulsions sensuelles[877]. Parmi le public mondain, un commissaire se déguise en aristocrate pour enquêter sur la provocation insurrectionnelle lancée par les cabaretiers. Au fur et à mesure du jeu fondé sur un subtil entremêlement entre réel et imaginaire, il tombe néanmoins dans la supercherie en étant graduellement dévoré par une incertitude totale. Son aveuglement le laisse considérer la chute de la Bastille comme une ruse scénique et son intervention ne survient qu'au moment du meurtre. Face à la force irrépressible des insurgés extérieurs, l'autorité policière se prive de sa puissance effective en devenant insignifiante et ridicule. A travers ce personnage, le dramaturge persifle en effet la censure imposée par un gouvernement autocratique.

Schnitzler tourne non seulement en dérision les ignominies des hommes au pouvoir, mais critique également leurs complices plébéiens. Les comédiens du Perroquet vert

---

[875] A. Schnitzler, « Masques et contre-masques » in *La transparence impossible – Aphorismes*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1990, pp.16-17.

[876] Arthur Schnitzler décrit bien dans ses *Aphorismes* la personnalité de ce genre de bêcheur aspirant à la haute société : « Le snob est un individu qui aspire à une élévation fictive de sa personne par une dégradation effective de son moi. Il est, au sens propre du terme, le masochiste de l'ordre social. »

Ibid., p.22.

[877] La dernière réplique de Séverine : « Rollin, attendez moi cette nuit devant ma fenêtre. Je vous jetterai la clef comme l'autre soir – nous allons nous offrir une heure de bon temps. Je me suis délicieusement excitée. »

A. Schnitzler, *Au Perroquet vert*, *op. cit*., p.44.

flattent en effet les nobles par leur cabotinage fallacieux en dépit d'une profonde aspiration au changement. Au lieu de s'engager dans la révolte, Prosper adopte une méthode détournée et cynique pour montrer son animosité à l'aristocratie[878]. Cependant son inhospitalité et ses méchancetés envers les nobles paraissent simplement des artifices superficiels, car il essaie de les protéger pour stabiliser son commerce[879]. Ce tavernier est en effet caractérisé par son ambivalence constante. Face au retournement des circonstances politiques, il chasse immédiatement ses clients fidèles en révélant ses caractères opportunistes[880]. Néanmoins, à l'instar des spectateurs qu'il méprise, ce meneur du jeu se laisse également prendre à son propre jeu. Face à la représentation vraisemblable de son acteur fétiche, il est incapable de démêler le vrai du faux.

Dans *Au Perroquet vert*, Schnitzler dépeint en effet la classe populaire comme un peuple versatile, cupide, vaniteux, brutal, émotif et manipulateur. Á son entrée, Henri se présente comme un rousseauiste idyllique, qui tente de se retirer à la campagne pour y mener sa vie conjugale. Avant son départ, il prépare sa dernière représentation pour produire des sensations inouïes aux spectateurs. Cependant son crime imaginaire évolue finalement vers un réel meurtre de jalousie, car il ignore toujours la liaison adultère de sa fiancée avec le duc de Cadignan du fait de son orgueil et de son aveuglement. En outre, les militants révolutionnaires sont également représentés de façon sarcastique. Le philosophe, Grasset, quitte la troupe de Prosper pour suivre des orateurs républicains. Cependant son dessein ne consiste pas à accomplir son idéal politique, mais plutôt à

[878] « Dire en face ce que je pense à ces gens, les insulter tant et plus alors qu'eux prennent ça de la blague, c'est déjà une satisfaction. C'est aussi une façon de passer sa colère. »

Ibid., p.8.

[879] Lorsque Grain dérobe la bourse du vicomte de Nogent, Prosper le somme de la lui rendre.

Ibid., p.36.

[880] Á l'approche de la fin de la pièce, Prosper s'adresse aux nobles : « Vous entendez ! Vous entendez ! Paris est à nous ! […] Qu'est-ce que vous dite de ça, canailles ? La plaisanterie est terminée. »

Ibid., p.41.

recruter des admirateurs sur la scène politique[881]. Cet émule de Camille Desmoulins n'est qu'un opportuniste qui ambitionne de piller les aristocrates après les émeutes populaires.

Au lieu de mettre en relief la complexité de la Révolution à travers un enchaînement de circonstances sociopolitiques, Schnitzler condense l'action dramatique en un acte et l'encadre dans un espace hermétique souterrain pour souligner les caractères grotesques de sa pièce[882]. Dans cette caverne proche des pavés de Paris, se construit un univers chimérique, qui se fonde sur la réalité féroce, mais s'écarte complètement du tumulte sociopolitique. Ici, les comédiens se masquent derrière des personnages infâmes pour dévoiler les côtés sombres de la société, tandis que les clients se démasquent et révèlent leur propre avidité et leur obscénité. Tout le jeu scénique repose sur le principe du « comme si » pour que la fiction scénique s'entrelace imperceptiblement avec la réalité[883]. Les participants ne suivent aucune convention théâtrale pour prolonger l'illusion scénique[884]. Au fur et à mesure du déroulement du spectacle, les valeurs incompatibles se confondent graduellement, devenant ainsi permutables et équivoques. L'injure est traitée comme une facétie et la misère populaire est interprétée comme une représentation pathétique. Geneviève Roussel analyse le grotesque de *Au Perroquet vert* en s'appuyant particulièrement sur cette déconstruction d'ordres établis :

---

[881] Comme le tailleur, Lebrêt, qui l'accompagne au début et à la fin de la pièce.

[882] Dérivée de la « grotte », l'étymologie du mot, « grotesque », se fonde sur les fresques extravagantes, découvertes à la fin du XV^e^ siècle dans le sous-sol de la Maison Dorée de Néron. Ce terme est utilisé d'abord pour décrire un style artistique antique, qui représente de façon déformée et chimérique des figures végétales, animales et humaines. Depuis le XVI^e^ siècle, où Montaigne compare ses *Essais* aux peintures fantastiques antiques, l'utilisation de ce terme s'étend dans le domaine littéraire, voire la vie quotidienne.

Voir Dominique Iehl, *Le grotesque*, Paris, PUF, 1997.

[883] François rappelle toujours à son nouveau compagnon, Albin, que tout n'est qu'une plaisanterie. Cependant Rollin dit à Séverine, qui est venue pour la première fois dans le cabaret: « il y a partout des étincelles de vérité, c'est ça qui fait tout le charme. »

A. Schnitzler, *Au Perroquet vert*, *op. cit.*, p.35.

[884] Lorsque Séverine acclame l'interprétation d'Henri, Rollin la gronde en disant : « Que faites-vous Marquise ? A l'instant où vous criez bravo ça redevient du théâtre – et le délicieux effroi s'évanouit. »

Ibid., p.40

> Le grotesque va au-delà du mélange – une des règles originelles de la tragi-comédie – de sujets triviaux et nobles et de la juxtaposition explosive sur une même scène des grands de ce monde et des petits, les uns singeant les autres, aux fins de divertir un public inlassablement complice. Ici, derrière les rôles dévolus par la société, le théâtre, toutes les identités sont divisées, ambivalentes, indéterminées, paradoxales ; renversements et contrefaçons ne renvoient pas à un ordre provisoirement mis entre parenthèses, mais expriment intrinsèquement l'absence d'ordre, de cohérence, de frontière entre les êtres et à l'intérieur même des êtres. L'ordonnancement établi par les positions sociales, les situations, la psychologie, n'est qu'une forme plaquée, modulable à l'infini. Le grotesque, contrairement au burlesque, dénonce les distorsions internes à l'homme ; il relève du scepticisme ; démystificateur, il fait éclater les conventions, tout en désamorçant le tragique. Il est par là éminemment déstabilisateur et anticonformiste.[885]

En effet, par le truchement du théâtre dans le théâtre, le dramaturge montre non seulement une oscillation permanente entre vrai et faux, mais invite également son public à percevoir les ambiguïtés et difformités de l'humanité.

Pour les voluptueux aristocrates, le divertissement frivole dans le cabaret de Prosper constitue une échappatoire, qui leur permet de s'éloigner de leur actualité brûlante et de s'abriter dans une fantasmagorie sensationnelle. Cependant, dans la pièce, la crise sociopolitique toujours présente devient de plus en plus proche. La Révolution ressemble à un pivot invisible, qui apparaît graduellement sur scène au fur et à mesure du développement de l'action. Le soulèvement populaire est successivement représenté en fonction des ordres suivants :

- information sur la situation turbulente à l'extérieur de la taverne[886],
- vétille sur laquelle les aristocrates plaisantent[887],

---

[885] G. Roussel, «Arthur Schnitzler et la Révolution – *Le Perroquet vert* : prologue en forme de grotesque » in *Germania*, *op. cit*., p.81.

[886] D'abord, Grasset retrace à Prosper l'effervescence populaire après le discours de Camille Desmoulins au Palais Royal : « les voilà qui marchent tous sur la Bastille […] Avant ce soir, je te le garantis, nous l'aurons prise. » Puis, Scaevole décrit également le chahut du public dans les rues : « Il y a un boucan du diable dans les rues. Devant la Bastille, ils hurlent comme des forcenés. »

A. Schnitzler, *Au Perroquet vert*, *op. cit*., p.6. et p.14.

[887] François dépeint de façon satirique, les masses réunies au Palais Royal en s'adressant à Albin : « Demains nous irons au Palais-Royal, et là tu entendras les discours vicieux de ces lascars. Nous les laissons parler, c'est ce qu'il y a de mieux à faire ; au fond ce sont des braves gens, il faut qu'ils passent leur colère. » Plus tard, il ne dissimule plus son mépris envers les séditieux : « Des vantards, des

- image lointaine mais impressionnante, dépeinte par les badauds[888],
- grondement des masses en révolte, qui se rapproche de plus en plus en augmentant la tension dans la salle[889],
- fait incontournable, qui retourne la situation dramatique en interrompant la simulation scénique[890].

Selon plusieurs critiques, dans *Au Perroquet vert*, Schnitzler décentre délibérément la Révolution française de l'axe dramaturgique en s'en servant comme un arrière-plan historique ou une péripétie susceptible de mettre à nu le double jeu[891]. Néanmoins, le soulèvement du peuple paraît constamment un élément tangible et décisif suivant le

---

bavards, des pantins, voilà tout ce qu'ils sont. Aujourd'hui, pour changer, ils braillent à Paris devant la Bastille – comme déjà cinq, six fois auparavant. »

Ibid., p.21 et p.25.

[888] Lors de l'entrée du marquis de Lansac avec sa femme et Rollin, les trois racontent à François ce qu'ils ont vu dans les rues.

LE MARQUIS. Vous ne croirez jamais d'où nous venons, Vicomte. De la Bastille.

FRANÇOIS. Ils continuent leur tapage ?

SÉVERINE. Pas sûr ! Ils ont l'air de vouloir défoncer.

ROLLIN [*déclamant*] . Telle la mer furieuse qui lui lance ses assauts, / Blessée, au plus profond, que la terre, son enfant, /Lui résiste –

SÉVERINE. Pitié, Rollin ! Nous avons fait arrêter notre voiture à proximité. C'est un spectacle magnifique. Les masses ont toujours un côté grandiose.

Ibid., p.29

[889] Après qu'Henri commence son numéro sur l'assassinat, les clameurs extérieures deviennent de plus en plus fortes.

Ibid., pp.37-40.

[890] Lorsque Grasset mène un groupe de révoltés à entrer dans la taverne, les réclamations de la liberté retentissent sans arrêt dans toute la salle jusqu'à la fin de la pièce.

Ibid., pp. 40-44.

[891] Comme l'analyse Françoise Derré, « ce serait […] , une erreur de tenir *Der grüne Kakadu* pour un drame historique. La crise politique liée à la révolution naissante n'est pas au centre de l'action. Plus que les événements, le tragique procède de la fluidité du réel, et de l'incapacité où demeurent les hommes de distinguer la fiction de la réalité. »

F. Derré, *L'œuvre d'Arthur Schnitzler – imagerie viennoise et problèmes humains, op. cit*., p.286-287.

déroulement de la pièce. Le dramaturge le met en parallèle avec l'action dramatique comme un contrepoint, qui renvoie les images grotesques de tous les personnages pour démystifier à la fois l'idéal révolutionnaire et l'illusion du pouvoir sur la scène historique, comme l'analyse Jacques Le Rider :

> Lorsqu'il tourne en dérision « l'enthousiasme » de la salle face aux comportements révolutionnaire, Schnitzler démystifie l'argumentation qui tendrait à justifier les exactions au nom du sentiment du sublime historique qu'elles peuvent susciter dans les rangs des spectateurs. Dans *Le Perroquet vert*, la salle du théâtre dans le théâtre ne vaut pas mieux que la scène. L'enthousiasme de ce public-là est aussi grotesque que la feinte ardeur révolutionnaire des personnages. La pièce de Schnitzler présente une vision radicalement désabusée, postmoderne avant la lettre, de l'histoire-spectacle.[892]

Bien que la Révolution soit représentée comme une force irrésistible dans sa pièce, l'auteur dramatique ne montre pas ses valeurs progressistes et constructives, mais souligne plutôt son évolution douteuse dans un futur proche. Á la fin de la pièce, l'égorgeur est considéré comme un héros révolutionnaire sous l'exaltation des insurgés. Les calamités des aristocrates s'approchent, malgré qu'ils se retirent sains et saufs du cabaret[893]. Schnitzler s'appuie, semble-t-il, sur une vision *a posteriori* et pessimiste pour insinuer les conséquences fatales du mouvement révolutionnaire. Cependant il est difficile de présumer s'il recourt à la forme du théâtre dans le théâtre pour mettre en cause le mouvement révolutionnaire. Selon Roussel, « si – le grotesque servant de révélateur – il y a diagnostic historique, il sera oblique et réservé au lecteur, au spectateur, en fonction de leur propre point de vue et de leur sensibilité. [894]» Dans *Au Perroquet vert*, Schnitzler situe en effet la victoire du peuple au lointain sans jamais l'assimiler à la farce grotesque du cabaret. Il s'appuie plutôt sur la théâtralité de ce tournant historique pour renforcer le paradoxe des hommes dans une époque emplie de contradictions profondes.

---

[892] J. Le Rider, « La subversion de l'historicisme dans *Le Perroquet vert* » in *Austriaca*, *op. cit*., pp.44-45.

[893] La dernière réplique de la pièce est une anticipation menaçante de Grasset : « Laissons-les pour aujourd'hui – laissons-les – ils ne nous échapperons pas. »

A. Schnitzler, *Au Perroquet vert*, *op. cit*., p.44.

[894] G. Roussel, «Arthur Schnitzler et la Révolution – *Le Perroquet vert* : prologue en forme de grotesque » in *Germania*, *op. cit*., p.83.

Schnitzler approuve certes la prise de conscience individuelle provoquée par la révolution, comme Kant, qui voit un progrès de l'humanité dans les expériences révolutionnaires. Néanmoins, les expériences insurrectionnelles frustrantes durant tout le XIX^e^ siècle le forcent toujours à conserver une attitude sceptique envers leurs origines complexes et leurs conséquences pernicieuses. Á l'approche de la fin de la Première Guerre mondiale, entraînant la chute des monarchies allemande et autrichienne, le dramaturge autrichien développe sa réflexion sur la révolution à partir du modèle soviétique en écrivant en novembre 1918 :

> La révolution du prolétariat était en fin de compte acceptable ; plus même, elle était une nécessité, la meilleure preuve c'est qu'elle est arrivée – une nécessité, sauf que, bien que, ou parce qu'elle n'a pas réussi. Mais le pire c'est que cette révolution du prolétariat s'est elle-même prolétarisée de façon plus pitoyable que ne le fit la Révolution française de 89. A l'origine de celle-ci il y avait quand même une révolution de l'esprit, et cette idée fondamentale était encore vivante, alors même que les jacobins sévissaient. Mais notre révolution est née du ressentiment : ce n'est pas le désir d'améliorer ses propres conditions qui en était la base, mais l'envie de se venger de ceux qui, jusque-là, avaient eu la vie plus facile. […] Une révolution est une entreprise dans laquelle on exécute quelques centaines ou quelques milliers d'innocents, ou du moins ceux qu'il ne fallait pas, afin qu'un coupable ou en tout cas celui qu'il ne fallait pas, arrive au pouvoir. Dans les périodes politiquement troubles, guerres ou autres bouleversements, il arrive assez souvent que quelqu'un s'endorme traître et se réveille patriote, et il y en a beaucoup que l'on aurait porté en triomphe par les rues, si on ne les avait pas pendus la veille. [895]

Á la fin du XIX^e^ siècle, la dégradation du mouvement libéral autrichien[896]convie le dramaturge psychologue à se détourner de l'intimité entre homme et femme pour explorer la psyché humaine dans le cadre d'un bouleversement politique. Au lieu de fêter

[895] A. Schnitzler, « La politique et la guerre » in *La transparence impossible – Aphorismes, op. cit.*, pp.66-67.

Concernant l'opinion de Schnitzler sur la révolution, voir aussi Wolfgang Nehring, « Arthur Schnitzler and the French Revolution » in *Moderne Austrian Littérature, op. cit.*, pp.75-94.

[896] Depuis la Révolution de 1848, qui fait s'écrouler le régime de Metternich, le libéralisme devient une force principale, s'opposant au pouvoir habsbourgeois dans les milieux politiques autrichiens. Cependant il s'affaiblit progressivement au fur et à mesure de sa propre division et de la montée des autres partis politiques depuis les années 1860. Á partir de 1873, la crise bancaire de mai force le peuple autrichien à nourrir une animosité contre les politiciens libéraux et à se tourner vers le pangermanisme antisémite. En 1895, le parti chrétien-social remporte les élections municipales à Vienne en entraînant la déchéance du libéralisme.

le jubilé de la Révolution de 1848, il décide de revisiter la Révolution française afin d'approfondir les crises virtuelles de sa société et de démystifier l'idéal libéral du patrimoine républicain. Sans promouvoir des idées insurrectionnelles, ni critiquer ce litige historique en suspens, son adaptation fait ressortir un décalage entre l'existence humaine et les fluctuations sociopolitiques, comme l'écrit Carl E. Schorske :

> L'auteur ne prit parti ni pour ni contre la Révolution, qui pour lui comme pour beaucoup de ses contemporains libéraux, avait perdu sa signification historique. Il utilisait cet événement historique uniquement comme le prétexte à la satire de la société autrichienne en crise. Ses personnages de haut rang ont voué leur vie à la sensualité, les uns ouvertement, les autres à travers leur goût du théâtre. [897]

Dans *Au Perroquet vert*, l'auteur approfondit en effet une relation ambigüe entre les différentes classes à un moment crucial de l'évolution historique. La classe privilégiée se distrait dans un jeu entre gravité et légèreté, entre tragique et comique, entre vérité et mensonge en se désorientant progressivement dans un soubresaut historique. La classe populaire fait des singeries pour résoudre des problèmes de subsistance. Face au tournant du siècle, le dramaturge montre de façon grotesque, des ambivalences inhérentes à l'humanité pour désillusionner ses contemporains sur leur acte passionnel et sur leur idéologie politique.

Malgré leurs points de vue différents, Müller et Schnitzler s'interrogent l'un et l'autre sur l'influence des idées révolutionnaires sur leurs contemporains pour éclairer le mythe historique et faire ressortir les symptômes de la crise sociopolitique qu'ils traversent. Reposant sur une mise en abyme entre réel et rêve, *La Mission* confronte les diverses représentations de la Révolution et les militants de différentes générations. Le dramaturge allemand tente de montrer un décalage insurmontable entre l'existence humaine et la théorie révolutionnaire. Dans *Au Perroquet vert*, l'auteur dramatique autrichien recourt alors à la forme du théâtre dans le théâtre pour tourner en dérision des fainéants qui refusent d'affronter la réalité en crise et trompent le temps dans un jeu frivole et superficiel. Les deux adaptations de la Révolution française se fondent sur la

[897] C. E. Schorske, *Vienne fin du siècle – politique et culture*, traduit par Yves Thoraval, Paris, Seuil, 1983, p.28.

frontière fragile entre fausseté et vérité, chimère et raison, illusion et désenchantement, désamorçant ainsi le potentiel utopique des valeurs révolutionnaires. Cependant leur approche problématique est complètement différente. Face à deux textes aussi discordants, comment Matthias Langhoff trouve-t-il l'axe de son adaptation scénique ? Pour quelles raisons combine-t-il la comédie grotesque de Schnitzler et la pièce contemporaine de Müller ? Quel est l'enjeu de sa mise en scène ?

II.2. Construction d'un carrefour d'idées contradictoires à travers un télescopage de deux textes

> […] je ne vis pas à côté de la réalité, je travaille avec le matériau de la réalité. Nous vivons une époque cruelle, et cela apparaît tout naturellement dans mon travail.
>
> Matthias Langhoff[898]

II.2.1. Établissement d'une corrélation dramaturgique

Comme la dramaturgie müllérienne, Matthias Langhoff met en abyme les divers éléments scéniques pour renforcer les perceptions contradictoires de sa mise en scène. Il considère la pièce comme un matériau essentiel à partir duquel le metteur en scène crée graduellement ses contrepoids scéniques formés par le jeu des acteurs, par la structuration visuelle ou par la variation sonore. Au lieu d'assurer la cohérence du spectacle, il cherche toujours une conflictualité permanente entre le texte dramatique et sa représentation scénique pour matérialiser la complexité de la réalité et pour susciter la réflexion dialectique du spectateur, comme l'analyse d'Odette Aslan :

> Pour Langhoff, un spectacle est en soi un acte polémique. Le metteur en scène livre combat par la médiation théâtrale. Il montre le réel d'une manière active, il oppose des points de vue contradictoires. Ce que l'acteur dit dans le texte, il le fait sur le plateau et va jusqu'au bout. Avec force, avec humour. Langhoff sape tous les

[898] M. Langhoff, « Langhoff à l'abordage », propos recueillis par Roger Gaillard et Ariane Racine, in *L'Hebdo*, n°21, 25 mai 1989, p.106.

> stéréotypes et stimule l'imaginaire. Il conjugue une pièce selon deux temps : celui de la fable et le nôtre […]. Le va-et-vient constant d'une époque à l'autre par le metteur en scène décape un texte et élimine d'office toute historicisation. Acteurs et spectateurs partagent le même temps. Rebelle aux catégories aux cloisonnements. Langhoff intègre tous les arts, tous les genres. Il soulève les masques et dévoile l'envers carnavalesques des hommes et des sociétés, ne cachant ni la laideur ni la trivialité. [899]

La raison pour laquelle Langhoff choisit de confronter *La Mission* avec *Au Perroquet vert* repose en effet sur l'esthétique de la contradiction, caractérisant sa mise en scène. Selon lui,

> Personnellement, j'aime qu'il y ait des correspondances entre les pièces. Le *Perroquet vert* et *La Mission*, par exemple, parlant de la Révolution française avec des regards différents […] Au théâtre, on ne peut pas tout montrer avec une seule pièce, ce qui serait une forme d'endoctrinement : faire la leçon avec un spectacle…J'aime qu'il y ait plusieurs regards, explorer les contradictions de la réalité.[900]

Cependant il n'a aucune conception préétablie avant les répétitions. Dans plusieurs entretiens, le metteur en scène explique cet amalgame de texte à travers une intuition qu'il lui faut clarifier au fur et à mesure de l'élaboration du spectacle[901]. Il apprécie la dramaturgie grotesque de Schnitzler du fait de ses caractères abracadabrants et facétieux susceptibles de renverser toutes les valeurs sérieuses[902]. Quant à Müller, son amitié

---

[899] O. Aslan, « Matériau textuel et mise en œuvre » in *Les voies de la création théâtrale*, n°19, « Matthias Langhoff », Paris, CNRS, 1994, p.38.

[900] M. Langhoff, « Langhoff à l'abordage »in *L'Hebdo à Lausanne*, *op.cit*., p.104.

[901] Comme il le précise : « Je ne sais pas encore complètement pourquoi elles vont ensemble, mais c'est précisément cette élucidation qui m'intéresse. Müller, qui prend la Révolution comme un souvenir, avance masqué et réfléchit sur le vrai contenu de l'idée de révolution, et sur son épuisement. Schnitzler, qui la prend au quotidien, et fait un texte léger, facile, décadent, complètement fondé sur le faux-semblant, sur le va-et-vient entre le réel et le théâtre, propose une vision qui ressemble à s'y méprendre à celle aujourd'hui. Ce qui fait que, paradoxalement, c'est le regard de Müller qui devient historique. »

M. Langhoff, « Si des bords du Léman, si loin, Matthias Langhoff », propos recueillis par Chantal Noetzel-Aubry in *La Croix*, 9-10 juillet 1989.

[902] Comme il le précise : « [Schnitzler] a écrit de nombreuses farces, dans la lignée de cette pièce. Mais on les monte peu. On préfère les drames psychologiques du maître, qui évoquent Tchékhov. Or, moi,

profonde avec ce compatriote lui permet de saisir parfaitement les problématiques historico-politiques de ses pièces et son style humoristique et caustique[903]. Dans *Au Perroquet vert*, l'écrivain autrichien souligne par l'intermédiaire du spectacle la désorientation des hommes dans une société conflictuelle et moribonde. Dans *La Mission*, le dramaturge allemand montre l'impasse de l'idéologie révolutionnaire à travers une problématique dialectique. L'un adopte un style sarcastique pour révéler la crise sociale préalable au tournant de l'Histoire et l'autre prend du recul sur le progressisme socialiste figé pour explorer le potentiel révolutionnaire hors de la civilisation occidentale. Bien que les images de la révolution soient incompatibles sous ces deux angles interprétatifs, elles se renvoient l'une à l'autre[904]. Face au bicentenaire de la Révolution française, où la divergence d'opinions sur le patrimoine républicain devient de plus en plus évidente, le metteur en scène tente d'affronter les deux points de vue opposés pour faire ressortir le

---

justement, j'aime ces œuvres ironiques, qui ne prennent rien au sérieux, qui échappent à tous les styles. »

Cité par Fabienne Pascaud, « Arthur Schnitzler – Un homme de cœur » in *Marie France*, novembre 1989.

[903] Matthias Langhoff monte fréquemment les textes de Müller. En collaboration avec Manfred Karge, il met en scène un collage des textes mülleriens [*Le Drap*, *Prométhée* et *Herakles 5*] en 1974 et *La Bataille* et *le Tracteur* en 1975 à la Volksbühne, *Fatzerfragment*, un montage littéraire du manuscrit brechtien par Müller, en 1978 au Schauspielhaus de Hambourg, *Pièce de cœur* en 1981, *Rivage à l'abandon-Matériau-Médée-Paysage avec Argonautes* en 1982 et *Anatomie Titus Fall of Rome –un commentaire de Shakespeare* en 1985 au Schauspielhaus de Bochum. Ses propres mises en scène des pièces mülléreinnes englobent : *Œdipe Tyran*, une adaptation müllérienne de la pièce de Sophocle traduite par Hölderlin, au Burgtheater de Vienne [1988] , *La Mission* au Festival d'Avignon [1989] , *Pièce du cœur* au Théâtre Vidy-Laussane [1990] , *Edip, tirá*, la version catalane d'*Œdipe Tyran* au Festival Tardor [1991] , *Philoctète* au Théâtre National de Bretagne en 1994, *Quartett* au Théâtre de la Ville de Paris en 2005 et deux nouvelles versions d'*Œdipe Tyran*, dont l'une est jouée par les comédiens afghans du Théâtre Aftaab à l'ENSATT en 2011 et l'autre par les jeunes acteurs russes de Sarato au Festival Passages en 2013. En outre, en 1977, Langhoff et Müller adaptent ensemble *Hamlet* pour la mise en scène de Benno Besson à la Volksbühne. Il fait également le décor pour *Fatzer* mis en scène par Müller en 1993 au Berliner Ensemble.

[904] Dans un entretien avec Colette Godard, Langhoff le précise : « Avant de me mettre au travail, j'étais déjà certain que les deux pièces se complétaient, que l'on comprend mieux l'une par l'autre. »

M. Langhoff, « Après une représentation », propos recueillis par C. Godard in *Festival d'Avignon 89*, Paris, Le Monde/ Actes Sud-Papiers, 1989, p.52.

centre litigieux de ses actualités, comme il le proclame dans un entretien : « ce qui m'a intéressé, c'est que Müller reste fondamentalement un auteur de l'Est, et que Schnitzler est un Occidental. Et que cela permettait une approche plus contemporaine du sujet, reliée à mes préoccupations actuelles […] [905]»

Malgré leur démarche dramaturgique discordante, Langhoff indique une correspondance entre la farce de Schnitzler et l'adaptation dramatique de Müller. Les deux auteurs montrent l'un et l'autre un décalage entre la Révolution et sa représentation pour souligner ses caractères paradoxaux. Dans leur pièce, le mouvement révolutionnaire n'est pas représenté comme un événement historique et prometteur, mais plutôt comme un spectacle éloigné de ses participants. Dans *Au Perroquet vert*, Schnitzler situe l'action dramatique dans un vase clos souterrain et invoque la Révolution sous la forme d'un tapage extérieur et lointain, comme si les personnages assistaient à la prise de la Bastille sous les pavés parisiens ou par un soupirail identique à la trappe du souffleur. Selon le metteur en scène,

> La force de cette pièce […], c'est que d'une part elle concentre toutes les idées de Schnitzler, d'autre part, elle représente au-dedans [le bristol-théâtre de Prosper] l'écho des troubles qui se jouent au-dehors [la Révolution, la prise de la Bastille], et s'en tient purement au microcosme clos de la taverne sans aucune incursion vers le dehors. Rare virtuosité.[906]

Dans *La Mission,* Müller retrace la Révolution comme une réminiscence confuse et fragmentaire évoquée par des engagés dans un continent loin de la culture européenne. En outre, la Révolution entre en scène de façon antithétique et complémentaire dans les deux pièces. Dans la comédie autrichienne, l'acte révolutionnaire se transforme de jeu fictif en fait réel, de fantasme ludique en prise de conscience soudaine et d'effets simulés en vérité irrécusable. S'appuyant sur le ressouvenir et sur l'onirisme, le dramaturge allemand conduit alors l'action de la réalité vers la chimère et la cohérence basée sur la conviction idéologique vers la désagrégation. Dans un mouvement alternatif entre vrai et

[905] M. Langhoff, « Langhoff : Quelque chose de shakespearien… », propos recueillis par Jacques De Decker in *Le Soir*, le 9 décembre 1989.

[906] Cité par Claude Liscia, « Répétitions dans le théâtre de Matthias Langhoff » in *Internationale de l'imaginaire*, n°13, hivers 89-90. p. 73.

faux, la Révolution est graduellement déformée et théâtralisée en devenant un objet problématique, comme le précise Langhoff : « C'est l'histoire elle-même qui devient parodique, et donc pur théâtre. Mais, plus qu'à la Révolution, c'est au résultat que je m'intéresse. Les matériaux sont différents, mais l'œuvre d'art est unique. [907] »

Au lieu de suivre l'ordre chronologique du contexte historique et de la rédaction des textes dramatiques, Langhoff décide avant les répétitions de faire précéder *La Mission* dans sa mise en scène. Contrairement au procédé habituel, qui offre d'abord au public un accès familier par une pochade et lui pose ensuite des questions à travers une pièce abstruse, la méthode langhoffienne lance, semble-t-il, un défi difficile[908]. Cependant le metteur en scène ne trouve pas de décalage infranchissable entre la forme burlesque de Schnitzler et l'écriture caustique de Müller, mais plutôt une analogie dans leur ton persifleur. Il tente de convier le public à percevoir premièrement la réflexion multidimensionnelle sur la Révolution et puis sa théâtralisation pour démonter étape par étape ce mythe historique et pour souligner la facticité de ses interprétations, comme il l'explique :

> Les deux pièces, c'est vrai, confrontent, opposent deux formes de dérision : celle, violente de Heiner Müller, et l'ironie cinglante de Schnitzler. Je l'ai voulu, mais je n'étais pas sûr d'y arriver. En tout cas, c'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai tenu à commencer par *La Mission*, à passer du commentaire de l'Histoire à la représentation de l'Histoire. Peut-être pour rappeler qu'il s'agit de théâtre et que le théâtre se contente de parler des drames. La réalité, c'est autre chose. [909]

---

[907] « *La Mission* et *Au Perroquet Vert* : un « deux-pièces » magique » in *France Soir*, le 2 novembre 1989.

[908] Comme le metteur en scène l'avoue lui-même : « Je tenais à commencer par *La Mission*, alors que tout le monde, y compris Heiner Müller, me poussait à faire le contraire. L'habitude est de jouer d'abord la pièce la plus facile et de finir sur la plus forte. Mais ce n'était pas mon propos. Et Heiner Müller a reconnu que si *Le Perroquet* apparaît sur le moment comme une amusante comédie, on n'en est pas si sûr deux jours plus tard. »

M. Langhoff, « Après une représentation » in *Festival d'Avignon 89*, *op. cit*., p.52.

[909] *Ibid*., p.53.

Dans un entretien accordé à un magazine genevois, Langhoff révèle qu'il inverse délibérément les ordres des deux pièces pour perturber le système idéologique prédominant dans les années quatre-vingts : « Mon idée principale, pour rassembler ces deux pièces, est que si *La Mission* présente bien sûr

En effet, l'assemblage de ces deux textes repose non seulement sur leur parenté thématique, mais également sur la conformité de leur style sarcastique. Malgré les interrogations profondes posées dans *La Mission*, Langhoff ne néglige pas la caractéristique humoristique de la dramaturgie müllérienne[910]. Comme les deux auteurs dramatiques, il n'a aucune sympathie facile pour les personnages confrontés au bouleversement sociopolitique, mais s'approche plutôt de leur dilemme absurde avec un recul ironique. Selon lui, « On trouve chez les deux [dramaturges] une forme de cynisme que je qualifierais de positif. Il y a quelque chose de shakespearien dans ce regard, que j'ai pu expérimenter avec *Le Roi Lear*, qui commence comme une comédie, qui dégénère ensuite dans la tragédie.[911]»

Sur le modèle de la dramaturgie shakespearienne, Langhoff choisit toujours une vue exhaustive et distanciée pour approfondir la complexité contradictoire du texte dramatique[912]. Au lieu de s'appuyer sur la cohésion interprétative à travers une analyse

---

une pensée plus moderne, elle ne l'est curieusement pas pour la pensée européenne, qui est une pensée ancienne. La pensée intellectuelle d'aujourd'hui est plus proche de Schnitzler que de Müller. C'est ce que je veux montrer, avec une certaine ironie. »

Matthias Langhoff, « Une vie de théâtre », propos recueillis par Sandrine Fabbri in *Scènes Magazine*, novembre 1989, p. 7.

[910] « Le grand problème à l'Ouest, c'est de comprendre l'humour de Müller et aussi son cynisme. C'est une manière de faire une blague. Il y a une chose que j'aime avec lui, c'est une position très ironique envers lui-même, dans son écriture. »

Entretien de M. Langhoff avec Claude Liscia, *Le Bon plaisir de Matthias Langhoff*, programme radiodiffusé de France-Culture, 16 juin 1990

[911] M. Langhoff, « Langhoff : Quelque chose de shakespearien… », propos recueillis par Jacques De Decker in *Le Soir*, le 9 décembre 1989.

[912] Lors de la représentation du *Roi Lear* au Théâtre National de Strasbourg, il souligne l'ouverture qu'il apprend dans la mise en scène du texte shakespearien : « Je suis presque sûr, maintenant : chercher […] des solutions, des réponses univoques aux questions que l'on ne peut pas ne pas se poser devant le texte de Shakespeare, c'est ça, l'erreur. Il faut conserver *toutes* les possibilités. Laisser les choses ouvertes. Pour le spectateur, comme pour les acteurs. Shakespeare, c'est une vraie machine. Une machine qui produit de l'action : les pensées et les sentiments aussi. Tout y a une suite. Des conséquences tangibles. L'exigence de cette machine, la manière dont elle fonctionne, c'est cela qui m'intéresse. On peut regarder une pièce de Shakespeare comme on regard une machine en plein fonctionnement. Et, à partir de là, se posent des questions. Des questions qui ont un rapport avec notre vie. Se demander pourquoi cette vieille machine peut nous captiver, nous concerner. Mais il ne faut pas confondre le fonctionnement et le questionnement. Les questions doivent venir après. Et rester ouvertes. Ce n'est pas

dramaturgique, il se rapproche de façon décentrée et anecdotique de l'action pour faire ressortir l'intrication des situations dramatiques. Son portrait fait par O. Aslan est bien pertinent : « Inlassable conteur d'histoires, il nourrit ses acteurs d'anecdotes, puisant dans son propre vécu des incidents, des observations susceptibles de développer les situations du texte à monter. [913]» Afin de connecter les deux pièces, le metteur en scène s'appuie sur un souvenir personnel, qui sert de source d'inspiration pour l'ouverture du spectacle :

> […] un soir à Berlin-Est, dans une boîte de nuit sinistre, vide aux neuf dixièmes, avec des danseuses maigres qui se balançaient mollement. Elles bougent vaguement le cul, le vin est trop chaud, le patron arrive. Il est en smoking, avec des pantoufles et relativement ivre. Il commence à me raconter sa vie. Comme il a été un important personnage de l'appareil politique, sa déchéance jusqu'à être relégué là, petit fonctionnaire. Oui, en l'Allemagne de l'Est, les patrons de boîtes de nuit aussi sont salariés par l'Etat.[914]

Un fonctionnaire déchu dans un cabaret et entouré par des strip-teaseuses nonchalantes, cette situation aberrante démantèle les valeurs du socialisme et souligne également le paradoxe ironique du destin humain suivant l'évolution historique. Au mépris de sa plausibilité, cette historiette suscite des images impressionnantes et contradictoires chez les acteurs, leur permettant ainsi d'appréhender directement les questions posées conjointement par Schnitzler et par Müller. Pour les comédiens, elle devient non seulement un matériau essentiel de leur improvisation, mais détermine également la forme du music-hall sur laquelle s'axe leur jeu dans les deux pièces. Selon Langhoff, « une idée, un concept, une théorie, ce n'est pas du matériau pour jouer. Je cherche les situations, la vie qui existe dans le texte.[915] »

---

au spectacle d'y donner des réponses. Il les suscite, les produit, c'est tout. Mais dès qu'on le referme sur une interprétation, alors tout se gâche. […] »

M. Langhoff, entretien avec Bernard Dort, « La machine-*Lear* » in *T.N.S. 85/86*, n°11, Strasbourg, mars 1986, p.6.

913 Odette Aslan, « Introduction » in *Matthias Langhoff*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2005, p.7.

914 M. Langhoff, « Après une représentation » in *Festival d'Avignon 89*, *op.cit*., p.52.

915 M. Langhoff, *Le Bon Plaisir de Matthias Langhoff, op. cit*.

II.2.2. Recherche du déséquilibre

Dans la première phase des répétitions, Langhoff donne avec force une ouverture sur la création du spectacle sans divulguer aucune information dramaturgique ni fil conducteur d'interprétation. Pour fournir un reflet du grotesque, il présente d'abord des peintures et des gravures expressionnistes, des photographies de music-hall, dont la plupart évoquent les images de Joséphine Baker. Puis il mène les comédiens à entamer la lecture à la table suivant l'ordre des pièces préétabli et la distribution de rôle, déterminée pendant ses préparatifs[916]. Le metteur en scène choisit principalement le même acteur qui interprète des personnages ayant certains traits communs. Serge Merlin joue à la fois Debuisson, qui trahit ses convictions politico-idéologiques en revenant dans son giron esclavagiste, et Henri, qui abandonne sa passion théâtrale pour une vie conjugale béate. PremierAmour et Léocadie, les compagnons de ces deux héros sont également représentés par la même actrice, Laurence Calame. François Chattot interprète les deux personnages complémentaires : Galloudec, qui s'engage dans un mouvement émancipateur malgré sa xénophobie, et Prosper, qui flagorne son public privilégié en débit de son aversion pour l'aristocratie. Exceptés ces protagonistes, certains rôles subalternes analogiques des deux pièces sont conjointement montrés par les mêmes comédiens ; par exemple, les soldats que le metteur en scène rajoute dans *La Mission* et les révolutionnaires dans *Au Perroquet vert*[917]. Langhoff tente en effet de mettre en parallèle les personnages de Müller et ceux de Schnitzler afin d'établir une cohérence de

[916] Avant les répétitions de *La Mission/ Au perroquet vert*, Langhoff travaille pendant quinze jours avec ses partenaires-acteurs [Laurence Calame, François Chattot, Jacques Probst et Martine Schambacher] . Ce travail préparatoire consiste à déterminer l'orientation de l'interprétation et à rendre le texte plus réel et concret. Cependant la distribution des rôles est déjà réglée durant les premières lectures du metteur en scène. Dans un entretien avec Jean-Michel Meyer, Langhoff souligne ses premières lectures, qui donnent déjà la forme embryonnaire du spectacle: « Là se joue quatre-vingts pour cent du spectacle. C'est avant tout une question d'équilibre. En relisant le texte, je me le joue intérieurement. J'essaie d'imaginer, d'entendre, l'âge, la voix, la physique des personnages, des comédiens, bref, de prendre en compte, au maximum la réalisation. »

M. Langhoff, « Lire le théâtre ? c'est mon métier » in *Gazette de Lausanne*, 16-17 mai 1987.

[917] Après avoir joué les soldats, assistant au strip-tease dans la première scène de *La Mission*, Carlo Brandit et Mathieu Cardet interprètent individuellement Grasset et Lebrêt dans *Au Perroquet vert*. En outre, les intrus des deux pièces sont également représentés par le même acteur, Charlie Nelson, qui joue le Marin et Grain.

jeu et une correspondance entre les deux pièces. C'est la raison pour laquelle, dans le premier essai scénique, il demande aux interprètes de sélectionner un costume susceptible d'illustrer les caractères communs de leurs personnages[918].

Concernant l'enchainement des deux pièces, le metteur en scène s'appuie initialement sur l'entracte après une transition scénique, où se croisent l'épilogue de *La Mission* et la première scène de *Au Perroquet vert*. Cependant cette suspension de la représentation disjoint les deux pièces, réduisant ainsi leur effet antithétique. Afin de renforcer les contradictions entre les deux textes dramatiques, Langhoff propose aux acteurs, jouant les esclaves noirs dans *La Mission*, d'interpréter les aristocrates de *Au Perroquet vert* sans se démaquiller. Cette idée originale évite d'un côté le découpage du spectacle et reflète de l'autre les images grotesques cherchées par la mise en scène langhoffienne. La liaison entre les deux pièces repose donc sur une rencontre entre le récit onirique et la valse collective. Au fur et mesure qu'une narratrice raconte la trahison dévorant graduellement Debuisson, les reines de beauté, incarnant la Liberté, l'Egalité et la Fraternité, dansent suivant la musique de Strauss avec les aristocrates qui étaient des esclaves dans *La Mission*. Á la fin du récit, les valseurs font leurs adieux à Debuisson/ Henri et PremierAmour/ Léocadie, qui montent ensemble les escaliers au fond de la scène. Il est en effet difficile de distinguer l'identité de chaque personnage, car les époques se confondent complètement, comme si se superposaient le souvenir du déserteur révolutionnaire du XVIII^{e} siècle, les mémoires de la belle époque viennoise et les clichés de notre temps. Cette oscillation entre rêve et réminiscence estompe non seulement la ligne de démarcation entre les deux formes dramaturgiques, mais fait également ressortir la théâtralité du spectacle. Selon Langhoff,

> […] La vraie difficulté de ce spectacle consiste à trouver un jeu qui permette d'aller de l'une à l'autre pièce. Elles ont heureusement en commun de se placer dans le déséquilibre. […] où est la vérité entre une forme et une autre d'interprétation ? Recréer le déséquilibre nous a aidés. On ne peut pas adopter un style unique, et y conformer la pièce. Si je fais du burlesque classique, ou de la déclamation ou, au contraire, du réalisme, ça ne fonctionne plus. Ce qu'on cherche dans chacune des

[918] Cet essayage constitue également une étape préliminaire de la construction du personnage. Voir Jean-Yves Pidoux, « Crayonné en répétition – Esquisser le costume » in *Théâtre/ Public*, n°92, mars-avril 1990, pp.25-30.

> pièces, c'est l'incertitude. Elles sont ainsi écrites : où est l'action vécue, et celle représentée ? Où est la vérité du jeu ? On se glisse entre les formes, sans sécurité, et ça donne toujours, non pas un moment de vérité, mais un moment de théâtre vrai.[919]

II.2.3. Matérialisation des situations scéniques

Durant environ deux mois d'élaboration scénique[920], le travail quotidien se développe principalement suivant une alternance entre *La Mission* et *Au Perroquet vert*. Dès le premier jour des répétitions, le metteur en scène insiste sur le jeu des acteurs pour établir un lien entre les deux textes, même s'il est contradictoire. Après trois jours de lectures, l'équipe de création commence directement les répétitions sur plateau avec les dispositifs scéniques. Langhoff convie en effet toute l'équipe de création à entrer le plus vite possible dans un travail concret et pragmatique, bien que la plupart des comédiens conservent encore une incertitude par rapport à leur interprétation cohérente des deux textes hétéroclites. Sa méthode consiste à inciter ses collaborateurs à proposer eux-mêmes des solutions pour matérialiser graduellement la situation scénique. Le metteur en scène ouvre parfois leur imagination par des métaphores expressives ou par des digressions anecdotiques et les pousse parfois jusqu'aux extrémités pour stimuler leur potentiel. Selon O. Aslan :

> Langhoff lance en pâture des anecdotes, des associations d'idées ou des détours un peu fou, il entraîne les interprètes vers des pistes parfois saugrenues, il leur faut manipuler des machines, il leur suggère des mini-scénarios à saisir au vol, il fait reprendre d'affilée la même scène de dix manières différentes. L'acteur ne peut rien fixer. Plongé dans un chaos, dés-orienté plutôt que dirigé, livré à des tâches contradictoires, il fait entrer le texte dans des actions concrètes, des souvenirs des improvisations où peut éclater un plaisir ludique. Langhoff surenchérit, rejette, réclame d'autres interventions. Jusqu'à obtenir une exacte coïncidence entre la matérialisation du jeu et les mots devenus nécessaires et justes. Ce traitement qui consiste à replonger l'œuvre dans un tissu de vie scénique sans permettre à l'acteur de débiter son rôle à nu, entend donner à l'écrit un nouveau relief et ne doit pas faire

[919] M. Langhoff, « Après une représentation » in *Festival d'Avignon 89, op. cit.*, p.53.

[920] Les répétitions se développent du 16 mai au 23 juin au Théâtre Vidy-Lausanne. Toute l'équipe arrive à Avignon le 26 juin pour continuer le travail jusqu'à sa création du 13 juillet 1989.

> penser à un mépris de l'auteur. La pièce est à la fois la matière à la base du travail des répétitions et le résultat ultime de ce travail en présence du public.[921]

Au lieu de donner des directives techniques et péremptoires, le metteur en scène adopte une méthode heuristique et attribue aux acteurs l'autonomie dans sa création scénique. Son dessein consiste à conduire les interprètes à découvrir eux-mêmes la situation tangible de leur personnage et le plaisir du jeu[922]. Pour souligner la désorientation des émissaires révolutionnaires, il rapproche la révocation de la mission, proclamée par la Convention, de l'annulation du spectacle, décidée par le Festival d'Avignon. Il cite certaines historiettes du théâtre afin que les interprètes perçoivent la démarcation délicate entre réalité et fiction pendant la représentation scénique[923]. En outre, les propositions des acteurs constituent les matériaux importants de la mise en scène langhoffienne. Le nettoyage du plateau, fait par Marie Schambacher pour préparer les répétitions, suggère un déblaiement avant la représentation du cabaret, devenant ainsi l'action fondamentale de l'ouverture du spectacle. En quête de surprise, Langhoff incorpore certaines contingences dans la situation scénique de sorte que les interprètes se rapprochent des conditions de leur personnage par leur spontanéité émotionnelle[924]. La

---

[921] O. Aslan, « Matériau textuel et mise en œuvre » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit*., p.33.

[922] Selon Jean-Yves Pidoux, qui assiste aux répétitions de *La Mission/ Au perroquet vert* au Théâtre Vidy-Lausanne, « Les démonstrations de jeu faites par Matthias Langhoff sont comme des échantillons, des esquisses. Elles montrent non pas un geste ou un comportement, mais ce qu'il pourrait être. Souvent, le metteur en scène, dans ses conciliabules avec les interprètes, abstrait une composante du geste pour la mettre en évidence. En outre, ses indications aux comédiens sont énoncées sur le ton du spécialiste qui s'adresse à un autre spécialiste : pas le moindre paternalisme ni didactisme explicite. […] les attentes sont souvent exprimées sur le mode de la découverte en train de se faire : les idées nouvelles semblent […] sont – suscitées par les propositions ou les ébauches se déroulant sur scène, et fournies par les interprètes. »

J.-Y. Pidoux, *Langhoff à Lausanne – L'ouragan lent*. Lausanne, *op. cit*., p. 106

[923] « C'était en Allemagne, un acteur jouait le Dieu Pan, il sort son phallus : une spectatrice tombe en transe, monte sur scène vers le comédien ; c'est la panique de celui-ci qui fut pour Matthias Langhoff le plus éclairant. Ou encore ce ballon qui s'envola de la scène vers la salle lors d'une représentation de *Mademoiselle Julie* ; là encore, rupture : le public est plus intéressé par le ballon que par les acteurs qui continuent à jouer… »

Cité par Claude Liscia, « Répétitions dans le théâtre de Matthias Langhoff » in *Internationale de l'imaginaire*, *op. cit*., p. 68.

[924] Dans la scène sur la dénonciation de la mission, François Chattot doit sortir de scène en emportant un palmier en bois. Lors d'une répétition, l'acteur abat à terre le châssis sous la colère du personnage en

réalisation de *La Mission*/ *Au Perroquet vert* se fonde essentiellement sur ce va-et-vient entre le metteur en scène et les comédiens. Á partir du texte dramatique, leur recherche collective vise à enrichir les caractères des personnages et à concrétiser la situation scénique.

Lors de sa collaboration avec les acteurs français, Langhoff leur demande toujours d'abord d'énoncer de façon neutre le texte et puis de trouver le rythme de la parole suivant leur mouvement corporel. Lors de la première répétition sur la formule leitmotive de la pièce müllérienne – « LA REVOLUTION EST LE MASQUE DE LA MORT / LA MORT EST LE MASQUE DE LA REVOLUTION » –, il exige des comédiennes de chercher la cadence de la phrase à partir d'une action concrète[925]. Afin de prévenir une interprétation empathique et superficielle, le metteur en scène s'appuie considérablement sur le jeu physique des interprètes. Selon lui, « notre corps est le seul curseur qui voyage. On fonctionne plus par évacuation de choses que par construction ; on cherche à se libérer de tout un pathétique, on tourne le dos au romantisme. On joue en direct sans reproduire quelque chose du passé.[926] » En effet, l'expression corporelle permet à l'acteur de concrétiser son interprétation sans se borner à la situation proposée par le texte dramatique, ni être leurré par son apparence littéraire. L'effet dialectique du spectacle est donc basé sur cette contradiction entre la parole et l'acte, comme en témoigne Jean-Yves Pidoux : « […] la manière [dont] Matthias Langhoff supposait que soit montrée l'action avant qu'elle ne soit formulée. Il faut donc compléter : le processus, la décision, l'action

---

disant sa réplique : « cette maudite partie du monde sans neige ». Ce geste violent et inopiné correspond non seulement à l'intensité émotionnelle de la situation dramatique, mais signifie également une désillusion totale. Dès lors, le comédien cherche les traits caractéristiques de Galloudec à partir de cette fougueuse témérité.

[925] Le metteur en scène demande à Laurence Calame de raconter une anecdote avec ses gestes : pour soutenir l'interdiction de la Samba proclamée par Castro, le peuple cubain manifestent dans la rue et répètent le slogan : « Samba no ! Castro si ! ». Au fur et à mesure de l'effervescence publique, la phrase devient scandée et les manifestants bougent suivant ce rythme s'approchant d'une samba.

Voir Claude Liscia, « Répétitions dans le théâtre de Matthias Langhoff » in *Internationale de l'imaginaire*, *op. cit.*, p.61.

[926] Cité par Régine Leisibach-Kopp, « Un spectacle drôle et terrifiant » in *Scènes Magazine*, septembre 1989.

seront montrés avant que d'être dits, mais ils ne seront pas montrés comme achevés.[927] » En outre, le metteur en scène recourt au mouvement rythmique pour enrichir la situation scénique. Dans la scène du « retour de fils prodigue », hormis Debuisson et PremierAmour, tous les personnages se meuvent comme des automates d'horloge atomique en faisant des gestes cadencés. Cette action collective scandée constitue un tableau autonome, qui se met en parallèle avec la situation dramatique, comme il l'explique : « le corps a un langage, il participe au récit, il ne nuit pas pour autant à la parole. Mais la parole n'est pas dominante. [928]»

Langhoff évite toutes les abstractions théoriques et s'appuie sur le fait pragmatique pour souligner l'objectivité scénique. Selon lui, « la vérité est concrète. Je ne sais pas comment jouer une idée. Je cherche des objets. L'alcoolisme est un objet. [929]» Dans sa mise en scène, la matérialité de la situation scénique se fonde essentiellement sur une interaction entre les acteurs et les objets réels. Dans les répétitions, le metteur en scène offre aux comédiens plusieurs bricoles à manipuler pour qu'ils puissent approfondir l'état de leur personnage. Le maniement des accessoires relance l'imaginaire des interprètes en leur permettant d'accomplir concrètement leur action avec ingéniosité et d'établir une correspondance avec la situation dramatique. Christiane Cohendy décrit très bien l'utilisation des objets dans la mise en scène langhoffienne :

> Ce qu'on nomme l'accessoire trouve ici son empire, car accessoire, il ne l'est pas. Prolongation du décor ou prolongation de l'acteur, il entre dans la danse des éléments de plein droit, parfois même au tout premier plan. Vecteur d'une idée, d'un sentiment, objet du désir ou de dispute, facteur de lien ou accident, par lui passe l'énergie de l'histoire, et le sens, également. Par un enchaînement de force et un passage de relais conséquent, il peut soudain, si minuscule soit-il, contenir toutes les tensions, attirer tous les yeux, capter les attentes et, vibrant étincelant d'autant de charges, parler à lui seul, être à lui seul le grain du temps…[930]

---

927 J.-Y. Pidoux, *Langhoff à Lausanne – L'ouragan lent, op. cit*., p.114.

928 M. Langhoff, *Matthias Langhoff, op. cit.*, p.35.

929 M. Langhoff, *Le Bon Plaisir de Matthias Langhoff, op. cit*.

930 C. Cohendy, « Les mises en révolution de Matthias Langhoff – de l'infiniment grand à l'infiniment petit ou la cosmogonie de l'histoire » in *Frictions*, n°1, 4e trimestre 1999, p.112.

Le vieil acteur romand, Francis Bouc, qui joue Guillaume dans *Au Perroquet vert*, donne une impression frappante par son entrée, où il dévale rapidement un escalier vertigineux. Cette intervention acrobatique concorde avec l'action dramatique conçue par Schnitzler en suggérant le commencement du théâtre dans le théâtre[931]. En effet, dans *La Mission*/ *Au Perroquet vert*, tous les objets servent simultanément à renforcer la présence du personnage et à souligner ses caractéristiques sociales, comme le service à thé, utilisé par PremierAmour pour refléter son origine britannique et son conformisme. Afin d'enrichir la situation scénique, le metteur en scène mélange des objets hétéroclites sans se préoccuper de l'anachronisme : le tourne-disque et le ventilateur sur la table d'Antoine [voir la photo ci-dessous], les mitraillettes des soldats-spectateurs, le poste de radio amené par la femme d'Antoine [voir la photo page suivante], le drapeau anglais suspendu au centre du plateau, la méridienne baroque, la cravache tenue par le maître esclavagiste, le parapluie de style du XIX^{e} siècle, les papiers à imprimer et le tampon-encreur dans « l'homme dans l'ascenseur », etc.

[Photo de la conversation entre Antoine et le marin]

[931] Guillaume fait irruption dans le cabaret en interrompant la conversation entre le vicomte de Nogent et le chevalier de la Trémouille. Après ce remue-ménage, le vicomte annonce à son ami l'ouverture du spectacle.

Voir A. Schnitzler, *Au Perroquet vert*, *op. cit*., pp.27-28.

[Photo du coït entre Antoine et sa femme]

Cette utilisation d'accessoires composites met non seulement en évidence les caractères théâtraux des deux dramaturgies, mais matérialise également des rapports ambigus et problématiques entre la Révolution française et ses héritiers contemporains, comme l'explique le metteur en scène : « […] je mêle deux temporalités dans un spectacle avec aussi, parfois, des clins d'œil à d'autres périodes. Le théâtre vit toujours entre l'Histoire et le monde actuel. C'est cette tension qui m'intéresse. [932]»

Après avoir élaboré la forme embryonnaire du spectacle, Langhoff convie tous les interprètes à exécuter l'« italienne », où ils échangent rapidement leur réplique de façon statique et pondérée. Le dessein de ce travail ne réside pas vraiment dans la mémorisation du texte, mais plutôt dans la reconstitution de chaque étape des répétitions, comme le metteur en scène l'explique :

> […L'« italienne » vise à] retrouver le squelette de notre travail, avec tout ce que nous avons fait jusque-là, concis, compact et non plus étalé dans le temps, ni l'espace, avec un débit allégé grâce à l'accélération. La mise en place est dans leur tête. En disant leur texte très vite, sans intonation véritable, ils s'écoutent les uns les autres et font l'effort de se remémorer le chemin parcouru. Au cours des répétitions,

[932] M. Langhoff, *Matthias Langhoff*, *op. cit.*, p.54.

> on avait clarifié, assimilé énormément de choses, concentrés sur les actions on en avait oublié les raisons, on les reproduisait seulement ; pour revenir aux enjeux, la seule ressource est d'écouter le partenaire. Dans l'italienne on ne s'occupe plus de soi, on s'intéresse à l'autre, on lui répond vraiment. Si c'est bien fait, tout notre travail réapparaît. [933]

En effet, l'« italienne » exige des acteurs une concentration soutenue sur leur rôle et la réaction de leur partenaire, raffermissant ainsi la solidarité de toute l'équipe de la création. En outre, la rapidité de la circulation de paroles leur permet de se débarrasser de toute interprétation psychologique et de percevoir le repos indispensable entre des répliques. Une nouvelle relation sensible entre l'interprète et son texte s'établit donc progressivement grâce à ce « sport de la sensualité », comme le décrit François Chattot dans un entretien radiodiffusé pendant le Festival d'Avignon de 1989[934]. Au fur et à mesure de la progression des répétitions, le metteur en scène incite en plus ses acteurs à souligner la promptitude de leur pensée avec exactitude sans qu'il soit nécessaire de parler plus vite. L'enjeu de cet entraînement consiste à scander le rythme du spectacle et à assurer une vitesse mentale chez les interprètes. Selon lui, « Sur le plateau l'acteur doit être constamment en éveil, sentir ses partenaires comme avec un radar et avoir une pensée rapide. Sans la vitesse mentale, il se fera dépasser par le spectateur qui comprendra trop vite. Il faut au contraire que ce soit le spectateur qui coure derrière l'acteur. [935]» Cet exercice contribue considérablement au déroulement de l'action dans *La Mission/ Au Perroquet vert*, particulièrement à l'agilité des personnages de Schnitzler confrontés à une imbrication de situations.

II.2.4. Mise en scène de l'hétéroclisme de la dramaturgie müllérienne

Dans plusieurs entretiens, Langhoff accentue sa fidélité au texte dramatique : « le texte compte beaucoup pour moi. Je le prends au pied de la lettre. Je ne veux ni l'expliquer ni l'interpréter mais en conserver toutes les possibilités, laisser les

[933] *Ibid.*, p.40-41.

[934] Interview de François Chattot in *Contes d'auteurs – Autour d'Arthur Schnitzler*, programme radiodiffusé de France-Culture, le 22 juillet 1989.

[935] M. Langhoff, *Matthias Langhoff*, *op. cit.*, p.40-41.

significations ouvertes, pour les spectateurs comme pour les acteurs. [936]» Face à la dramaturgie composite de Müller, il demande aux acteurs de « prendre la langue comme matériau, non comme idée.[937]» Il les convie en effet à explorer des possibilités du jeu pour se prêter à des interprétations multiples. Selon C. Cohendy :

> […la] relation dynamique entre la contradiction objective et le faire du comédien est le ressort essentiel des mises en scène de Matthias Langhoff – le texte étant au départ un matériau également concret qui, comme les autres, offre sa résistance, et pas seulement celle du sens de chaque mot, mais aussi celle des sons et des rythmes qui trouvent origine dans le corps du poète et loin d'être abstraits ont, ou eurent, leurs conditions d'existence, inspiration, expiration[938].

Dans *La Mission*, le metteur en scène tente de matérialiser une lecture vivante du texte müllérien pour souligner son ouverture et son autonomie. Il met particulièrement l'accent sur l'écriture du dramaturge. Pour mettre en évidence certaines phrases écrites en capitales dans la pièce, il recourt toujours à un jeu distinct de la situation scénique : l'énonciation redoublée [« PRENDS CETTE LETTRE », dite successivement par Galloudec et par le marin dans la première scène], l'amplification vocale avec un effet d'écho [« VIVRE LA REPUBLIQUE », crié par Antoine devant les revenants, Galloudec et Sasportas], le chant [les dernières tirades d'Antoine avant son coït avec sa femme], etc. Selon Odette Aslan : « Langhoff apporte donc une attention toute particulière au texte et invente des solutions diverses pour rendre apparentes aux spectateurs les indications données par Müller à ses lecteurs.[939] »

L'enjeu de la mise en scène de *La Mission* consiste à montrer les caractères rétrospectif et onirique de la dramaturgie müllérienne et à conserver la fluidité du mouvement de l'espace scénique sans camoufler la structure fragmentaire et dialectique du texte. Afin de renforcer les contradictions de la pièce, le metteur en scène confronte

---

[936] *Ibid*., p.32.

[937] Cité par Claude Liscia, « Répétitions dans le théâtre de Matthias Langhoff » in *Internationale de l'imaginaire, op. cit.*, p. 50

[938] Christiane Cohendy, « Les mises en révolution de Matthias Langhoff – de l'infiniment grand à l'infiniment petit ou la cosmogonie de l'histoire » in *Frictions*, *op. cit*., p.112.

[939] O. Aslan, « Matériau textuel et mise en œuvre » in *Les voies de la création théâtrales*, *op. cit*., p.19.

non seulement des situations dramatiques à travers les diverses utilisations de techniques théâtrales[940], mais multiplie également les éléments antithétiques. Pour distribuer la représentation scénique, il ne s'appuie pas sur une schématisation des actants, mais plutôt sur l'hétérogénéité du style de l'écriture müllérienne. Excepté l'action des révolutionnaires, interprétée principalement par les acteurs, il demande aux actrices d'assumer le rôle du récitant en leur attribuant des textes non dramatiques dont le locuteur n'est pas précisé par l'auteur :

- lettre de Galloudec à Antoine,
- écho de la parole de l'ange du désespoir,
- synopsis de la mission des trois émissaires avant leur arrivée en Jamaïque,
- refrains palindromiques, insérés à la fin de la scène des « trois émissaires »,
- annonce de l'ouverture du « théâtre de la Révolution »,
- énonciation des didascalies sur l'affrontement entre Galloudec-Danton et Sasportas-Robespierre,
- récit de « l'homme dans l'ascenseur »,
- épilogue sur l'engloutissement du personnage par la trahison.

Cet arrangement permet aux conteuses de déployer la structure narrative et aux comédiens de montrer son fond dramatique, comme si le metteur en scène tentait de souligner un décalage entre la nouvelle d'A. Seghers et son adaptation müllérienne. En outre, la narration des femmes forme un contrepoids à l'action dramatique autour des engagés virils, mettant ainsi en évidence les images féminines conçues par Müller pour refléter l'univers subconscient du protagoniste désabusé[941]. C'est la raison pour laquelle,

[940] Concernant les utilisations du dispositif scénique, des lumières et du son suivant le déroulement de l'action dramatique, voir le chapitre suivant.

[941] Selon C. Klein, « L'allégorie révolutionnaire représente généralement le corps imaginaire de la femme comme un simple « signe ». Incarnant une idée pure, ce corps doit être également pur et asexué. Or Müller choisit, avec Delacroix, une représentation particulièrement charnelle. Il « sexualise » le corps féminin et piège ainsi toute une symbolique traditionnelle de la révolution. [….] Dans le couple dialectique individu *vs* société qui domine les débats esthétiques et politiques en RDA, Müller choisit avec audace de mettre en accusation non plus simplement l'individu mais l'histoire et de réintroduire le désir du sujet avec sa dimension irrationnelle. »

Christian Klein, *Heiner Müller ou l'idiot de la République*, *op. cit*., pp.348-349.

dans les scènes sur la mission des trois émissaires, les actrices observent toujours leur action sur un plateau élevé ou sur une échelle, jouant ainsi un dispositif de surveillance. Dans sa mise en scène, Langhoff essaie en effet de représenter les femmes comme un élément permanent, qui commente caustiquement l'acte des hommes, pour déconstruire les valeurs révolutionnaires dominées par le pouvoir masculin. Selon lui, « [l'intervention des narratrices vise à] introduire le féminin dans un texte qui soulève la question du héros, autrement dit une histoire d'hommes. Ces femmes sont là pour constituer un groupe étranger. [942]»

Au lieu de former un chœur homogène, Langhoff tente de conserver l'individualité de chaque interprète dans toutes les sections narratives. Hormis le discours de l'ange du désespoir, les palindromes de la Révolution et de la mort et la fin de l'« homme dans l'ascenseur »[943], répétés de façon chorale et mécanique par les comédiennes[944], le texte n'est guère prononcé par l'ensemble des conteuses, mais plutôt retracé successivement par chaque actrice. La lettre de Galloudec est lue successivement en suédois, espagnol, anglais, allemand et français, comme si le message du martyr révolutionnaire était transmis par plusieurs factrices multilingues en arrivant enfin en France[945]. Concernant la

[942] Cité par Claude Liscia, « Répétitions dans le théâtre de Matthias Langhoff » in *Internationale de l'imaginaire*, op. cit., p.47.

[943] La narration collective de ce récit commence à partir du moment où l'employé décide de s'égarer dans la rase campagne du tiers-monde en délaissant sa mission mystérieuse : « Des jeunes gens me croisent avec un air menaçant qui ne s'adresse pas à moi… ».

H. Müller, *La Mission suivi de Prométhée – Vie de Gundling, op. cit*., p.31.

[944] Selon Christine Hamon-Siréjols, « les voix choisies pour leur timbre, leur « grain », devenaient alors un véritable matériau sonore. Elles étaient aussi travaillées en volume et en tempo : le chœur de « l'Ange du désespoir » s'achevait par un véritable murmure, tandis que celui de « La Révolution est le masque de la mort » jouait de l'accélération continue du débit vocal. Ce travail sur la profération aboutissait à une dissociation presque totale des personnages et des rôles en dépit de la cohérence maintenue par le choix de costumes très typés […] »

C. Hamon-Siréjols, « *La Mission*/ *Au Perroquet vert* : polyvalence et élasticité de l'espace » in *Les voies de la création théâtrale*, op.cit., p.242.

[945] Dans une répétition, Laurence Calame pose une question sur l'interprétation plurilingue de ce passage par le metteur en scène : « s'agit-il de souligner l'incompréhension qui résulte de l'usage de ces différents idiomes ? Ou, s'agit-il au contraire de montrer une universalité de ce message, et la nécessité de le diffuser multiculturellement ? ». Cependant Langhoff préfère, semble-t-il, laisser la réponse ouverte sans préciser son intention.

représentation de « l'homme dans l'ascenseur », le récit est alternativement interprété par les narratrices dans un découpage défini en fonction des passages écrits en majuscule. Afin de renforcer son caractère onirique, le metteur en scène crée en outre une énonciation polyphonique. Il demande aux comédiennes d'annoncer l'heure intempestivement avec une gestuelle et une diction mécanique, rappelant celles d'un coucou[946].

Á la différence des scènes narratives précédentes, l'épilogue est raconté par une seule conteuse sur un air de valse, comme si la mort du protagoniste était évoquée du lointain, dans une autre existence. Langhoff exige avant tout une interprétation dédramatisée et objective de ce récit chimérique pour souligner la puissance pure des mots dans la pièce müllérienne. Il personnifie en outre les « putains » de Liberté, d'Egalité et de Fraternité sous la figure des trois Miss et les dispose auprès de Debuisson à la fin du spectacle. Bien que le metteur en scène considère qu'il existe une discordance entre le thème de *La Mission* et la féminité[947], il utilise de nombreuses images de la femme et les sexualise délibérément pour faire ressortir des effets grotesques. Son dessein consiste en effet à matérialiser la culpabilité complexe des transfuges révolutionnaires. Certes, certains critiques accusent la mise en scène langoffienne de caricaturer les femmes, voire d'une tendance misogyne[948]. Néanmoins les portraits féminins dans *La Mission* ne servent qu'à refléter les projections déformées de la conscience profonde des hommes.

Voir J.-Y. Pidoux, *Langhoff à Lausanne – L'ouragan lent, op. cit.*, p.120.

[946] Telle est Anne Sée qui sort irrégulièrement d'une trappe pour annoncer l'heure.

[947] Selon lui, « […] la Révolution n'est pas l'affaire des femmes, parce que la trahison est un problème très masculin. Les femmes trahissent parfois leur partenaire. Elles ne trahissent jamais leurs idées. »

M. Langhoff, « L'avenir de l'Europe laisse Langhoff sceptique » in *La Libre Belgique*, 9-10 décembre 1989.

[948] Le commentaire fait par Jean-Yves Pidoux paraît peu pertinent par rapport à l'intention du metteur en scène : « […dans les mises en scène langhoffienne…] les femmes […] sont bien souvent typifiées, et associées à la froideur, à l'absence de sentiment, voire à la sexualité mercantilisée. Elles justifient la misogynie, ainsi construites et présentées en victimes cyniques, en manipulatrices manipulées. »

J.-Y. Pidoux, *Langhoff à Lausanne – L'ouragan lent, op. cit.*, p.130.

Afin d'approfondir les contradictions chez les révolutionnaires, Langhoff s'appuie sur leur relation avec le passé incarnée par les morts, comme il l'explique :

> C'est une reconstruction, un souvenir. C'est [de] jouer deux morts et un vivant. Ça tient un grand rôle dans le texte que cette relation varie avec les morts. C'est un grand thème de Heiner Müller : […citant la phrase du dramaturge allemand…] « pour plus de démocratie, ne pas oublier que les morts sont aujourd'hui la majorité ». Une vie pavée de morts et de vivants que celle de Heiner Müller…Et ce n'est pas de la poésie, c'est explicatif. [949]

S'inspirant de l'anecdote de la boite de nuit à Berlin-Est, il situe la première scène de *La Mission* dans un cabaret sinistre, où les soldats assistent à un strip-tease langoureux et applaudissent sans conviction, comme un groupe de morts-vivants. Vu que le message transmis par le marin risque de dévoiler son passé inavouable, le cabaretier ivre interrompt soudainement le spectacle en congédiant ses clients. Après le départ de tous les spectateurs, il découvre le fantôme de son ancien camarade, resté seul dans la salle et tournant doucement sa tête vers lui avec un regard maussade. Ici, le metteur en scène juxtapose l'action dramatique et une situation intime pour développer un jeu progressif et concret. Au lieu de renforcer l'effet théâtral produit par l'apparition des mémoires spectrales, il s'appuie plutôt sur le changement subtil d'attitude du personnage pour matérialiser son débat de conscience.

Concernant les images des trois émissaires, Langhoff évite tous les effets affectifs et empathiques pour souligner l'intelligibilité et la sobriété du texte müllérien. Dans la scène de l'arrivée des trois révolutionnaires en Jamaïque, il souligne leur discipline hiérarchique et leur abnégation commune à la cause d'une mission, au lieu de mettre l'accent sur l'opposition de leur personnalité. Selon lui,

> Le problème du révolutionnaire, c'est qu'il a peu de temps, une vie brève […] C'est une autre vitesse de vie. Ces gens-là laissaient tomber une grande partie de leur individualité…L'engagement social [ou l'armée] empêche l'individualité. Et ce ne sont pas les philosophes qui inventent les idées, mais les partis communistes ou les syndicats, et leurs slogans ne sont pas ridicules : beaucoup de gens s'engagent sur

[949] Cité par Claude Liscia, « Répétitions dans le théâtre de Matthias Langhoff » in *Internationale de l'imaginaire*, op. cit., p.51.

> ces slogans. *La Mission* va au-delà des relations privées entres les trois individus. […] C'est comme le théâtre : sur un plateau, tous ne s'aiment pas forcément, mais le seul objectif : jouer juste.[950]

Dans la scène de la démission, le metteur en scène s'appuie sur la délibération argumentative en minimisant la tension entre le déserteur désabusé et les deux militants obstinés. Cette interprétation limpide et dépassionnée réduit néanmoins la fougue impétueuse de Sasportas et l'ardeur téméraire de Galloudec. L'enjeu de la mise en scène langhoffienne se focalise, semble-t-il, sur la complexité contradictoire chez Debuisson[951]. A travers son cynisme lucide, Langhoff tente de s'interroger sur la déchéance de l'esprit révolutionnaire en Europe et sur le dilemme existentiel du renégat, se résignant de plus en plus aux conditions de l'économie libérale sans intention d'y résister. Selon lui,

> La pensée de Müller prend sérieusement en compte la révolution, les grands mouvements. C'est une pensée historique et critique. Müller pose un regard critique sur notre attitude, qui est une attitude de trahison face à l'esprit révolutionnaire. Il examine aussi toutes les contradictions véhiculées, et s'interroge. Qu'est que sont la révolution le progrès, la société humaine ? Quel lien y-a-il entre l'histoire et la culture ? Toutes ces questions ont été oubliées dans l'Europe aujourd'hui. Je ne me reconnais pas du tout dans l'esprit de la presse occidentale, dans sa façon de parler des grands mouvements, par exemple de celui soulevé par Khomeiny. Je ne suis pas coupé de l'esprit qui existe en R.D.A.[952]

II.2.5. Explorer concrètement la frontière entre fiction et réalité dans le monde théâtral

Selon Langhoff, l'élaboration scénique de *Au Perroquet vert* paraît plus délicate par rapport à celle de *La Mission*, particulièrement l'interprétation des personnages, exigeant

[950] *Ibid*., p.74-75

[951] Langhoff le décrit ainsi ce personnage :« ce bourgeois est humaniste, à la fois sensible et profond et aussi cynique, mais il parle trop, il s'explique, en un trait caractéristique des hommes qui vivent dans la politique, Debuisson fait de longues phrases pour dire, finalement et tout simplement, « oui » au monde ancien qu'il réintègre. »

J.-Y. Pidoux, *Langhoff à Lausanne – L'ouragan lent, op. cit*., p.104.

[952] M. Langhoff, « Une vie de théâtre » in *Scènes Magazine*, *op. cit*., p. 7.

des acteurs à la fois une agilité et une tangibilité. Les difficultés de la pièce de Schnitzler résident en effet dans sa forme parfaitement structurée et dans ses effets comiques. Si les interprètes s'appuient simplement sur l'intrigue compliquée sans approfondir les rapports entre leur personnage et le contexte sociopolitique, ils risquent de représenter une comédie de situation en offrant uniquement un divertissement burlesque [953]. Pour détourner les acteurs d'un jeu cabotin et frivole, le metteur en scène demande à ses comédiens de montrer l'action dramatique avec rigueur et de trouver un style interprétatif susceptible de révéler la signification profonde derrière des comportements grotesques. Il conclue synthétiquement les différents enjeux de la création de la pièce de Schnitzler et de celle de Müller en l'expliquant :

> La pièce [de Schnitzler] est difficile. Pour les comédiens d'abord, qui ont manifesté bien de la résistance, parce qu'ils doivent incarner de mauvais acteurs, pas si différents dans leurs tics de ceux d'aujourd'hui. La différence entre les saltimbanques du cabaret et nous, c'est que nous avons des dramaturges et du temps pour nous perfectionner. Un genre de problèmes qui ne se règlent pas avec des explications. On a alterné les répétitions, et travaillé *La Mission* d'une autre manière, plus satisfaisante pour l'esprit de l'égo des comédiens. Nous sommes des saltimbanques et aussi comme ça, des gens qui ont besoin d'un travail sérieux. *Le Perroquet* est une pièce ambiguë, mais formidablement construite, les actions avancent d'elles-mêmes, tout au contraire de *La Mission*, dont l'économie de construction nous a posé des casse-tête dramaturgiques […]. [954]

Afin de se soustraire à la caricature des personnages, Langhoff convie les acteurs à rapprocher l'équivoque du jeu de cabaret de leurs propres expériences théâtrales. Pour lui, il ne faut jamais considérer les baladins dirigés par Prosper comme des charlatans cupides,

[953] Au début des répétitions, le metteur en scène avertit sans cesse les interprètes de la délicatesse et de la complexité de la représentation de *Au perroquet vert*, comme Claude Liscia le décrit : [citant le discours de Langhoff au premier jour du travail] « Prendre un style burlesque, c'est peut-être dangereux… Que le spectateur ne rit jamais avec le Perroquet, alors j'aurais réussi la mise en scène. » ; « « Super intelligent et cultivé », le Docteur Schnitzler ! Or, brillante comme une valse, cette pièce donne le sentiment de frôler sans cesse le style [du] théâtre de boulevard. C'est ce piège-là qui l'inquiète [Langhoff] . » ; « Cette pièce, dit le metteur en scène, est toujours présentée dans les ouvrages de théâtre comme l'œuvre maîtresse de Schnitzler, or elle est peu jouée, il commence à comprendre pourquoi. Il confie ses doutes, ses incertitudes : il pourrait bien se planter. »

C. Liscia, « Répétitions dans le théâtre de Matthias Langhoff » in *Internationale de l'imaginaire*, *op. cit*., p.45, 70 et 72.

[954] M. Langhoff, « Après une représentation » in *Festival d'Avignon 89*, *op. cit*., p.52.

mais plutôt comme des acteurs professionnels, qui balancent entre réel et imaginaire avec ingéniosité. Selon lui, « *Le Perroquet* s'ancre dans la tradition du théâtre allemand, où l'acteur hors de la scène est vide d'intérêt alors qu'il joue brillamment. Tandis qu'en France, l'acteur est une personne publique très intéressante dans les interviews, beaucoup moins sur scène. Dans *le Perroquet*, l'acteur doit être terne. [955] » Pour souligner l'engagement artistique de ces parodistes, le metteur en scène suggère non seulement aux interprètes de construire leur personnage à partir des images de leur acteur favori, mais raconte également des anecdotes sur l'exigence scrupuleuse de grands artistes du théâtre[956]. Il convie en effet tous ses comédiens à concrétiser le jeu scénique et à s'écarter d'une représentation vraisemblable. Au lieu de montrer l'ambiance divertissante et frivole du cabaret, il empêche toute simulation cabotine et insiste sur une stylisation gestuelle afin de matérialiser la frange ambiguë entre réalité et fiction[957].

Á la différence de sa mise en scène composite de *La Mission*, Langhoff adopte une méthode réaliste pour se rapprocher de la confusion sociale à l'aube de la prise de la Bastille. Les interprètes doivent défendre sérieusement la position de leur personnage et marquer leurs traits caractéristiques et contradictoires sans les ridiculiser par facétie. Les révolutionnaires, Grasset et Lebrêt, ne sont pas représentés comme des opportunistes, qui prennent simplement avantage du soulèvement populaire, mais plutôt comme des séditieux, qui redoutent l'avortement de leur combat, mais s'insurgent quand même avec un féroce fanatisme. L'interprétation du commissaire mélange un esprit investigateur et une curiosité voyeuriste. Les images de Grain reposent à la fois sur son penchant criminel

---

[955] Cité par Claude Liscia, « Répétitions dans le théâtre de Matthias Langhoff » in *Internationale de l'imaginaire, op. cit.*, p. 64

[956] Citons l'exemple de son père, Wolfgang Langhoff, cherchant longtemps les bonnes chaussures pour ajuster la marche de son personnage.

Ibid., pp.71-72.

[957] Comme ses directives l'indiquent : « Il faut […] faire vrai. […] sur scène, les actions n'ont pas à être comme si, […] , elles ont à être, simplement. […] Il faut faire simple ; si nous redoublons, amplifions quelque chose parce que nous voulons faire apparaître grand, l'effet est contraire : nous le rapetissons, cela le diminue ; c'est si on le présente simplement que ça devient grand. »

Cité par J.-Y. Pidoux, *Langhoff à Lausanne – L'ouragan lent, op. cit.*, p.131.

et sur sa naïveté plébéienne[958]. Il faut en outre trouver la fonction de chaque membre dans la troupe du *Perroquet* : Prosper, qui maintient constamment la communication entre deux classes sociales malgré son aversion envers les privilégiés, Henri, qui s'éprend follement de Léocadie en abandonnant sa passion théâtrale, et Scaevola, qui se considère comme un bon acteur, mais dont la logorrhée dévoile toujours l'enjeu du spectacle, dissipant ainsi l'illusion théâtrale, etc.

Interprétant les personnages nobles, les comédiens doivent non seulement approfondir la situation dramatique, mais également travailler concrètement sur leur geste et sur leur désinvolture. Il faut chercher une gravité dans leur attitude frivole. Tel est l'exemple d'Emile de Cadignan, représenté non simplement comme un galant insouciant, mais plutôt comme un présomptueux méprisant les conventions sociales avec cynisme. Au lieu de souligner l'aveuglement d'un personnage, il est mieux de témoigner de ses caractères candides et opiniâtres ; par exemple, Albin de la Trémouille, ambitionnant de démêler l'écheveau du jeu à travers chaque question sincère. En outre, il est primordial de détourner les effets parodiques et emphatiques, car le maquillage d'ébène, porté par les comédiens depuis la représentation précédente, montre déjà une image grotesque de leur personnage.

Concernant les traits communs des personnages de Schnitzler, Langhoff indique une concomitance des deux genres du jeu dans le cabaret : l'une, qui camoufle de façon équivoque son identité en reproduisant des phénomènes délictueux, et l'autre, qui s'exhibe de manière théâtrale en sombrant dans des fantaisies décadentes. En effet, l'enjeu de la mise en scène consiste à distinguer ces deux types différents de présence sur scène sans caricaturer l'un ou l'autre. Cependant, loin de marquer clairement une démarcation entre scène et salle, Langhoff dispose les saltimbanques auprès des spectateurs aristocrates pour renforcer l'imbrication entre fiction et réalité. Son dessein consiste à faire ressortir une disparité d'expressivité par l'action concrète. Donc, il met

[958] Charlie Nelson choisit délibérément un jeu plus théâtral pour représenter les caractères médiocres de ce personnage : la dégringolade de l'échelle lors de son entrée, une démarche empêtrée et le bégaiement. Cette interprétation caractéristique le fait distinguer d'autres acteurs de cabaret, soulignant ainsi un des facteurs paradoxaux conçus par la dramaturgie de Schnitzler : le vrai scélérat est traité comme un amateur par les spectateurs aristocrates, qui surenchérissent les effets spectaculaires.

particulièrement l'accent sur l'entrée des personnages pour mettre en évidence un décalage entre le simulacre et les simagrées. Les spectateurs privilégiés descendent toujours de l'échelle de jardin avec une démarche circonspecte et saluent tout le monde avec un geste complaisant. En revanche, lorsque les acteurs de cabaret montrent leur numéro, ils surgissent principalement en scène de façon dramatique et dynamique pour capter l'attention de tous les assistants. Tels sont Guillaume, qui déboule aventureusement de l'escalier, Balthazar, qui apparaît soudainement de la trappe, Etienne et de Maurice, qui traitent la descente comme un toboggan et jettent tout leur butin devant le public, et Henri, qui sort brusquement du cabinet au fond du dispositif scénique en s'élançant vers les spectateurs privilégiés.

Dans la pièce de Schnitzler, l'art du spectacle, caractérisé par une oscillation entre vrai et faux, se fonde en effet sur certaines règles sous-jacentes établies entre l'acteur et le spectateur, comme le metteur en scène l'explique : « la magie de Prosper est une magie calculée, qui ne fonctionne dans le spectacle que parce que les gens ont accepté une idée du théâtre. Il joue avec cela. Le théâtre n'existe, curieusement, que comme une convention. [959]» Mettant en exergue plusieurs effets théâtraux, Langhoff tente, semble-t-il, de poser des questions sur la fascination du public pour le mirage scénique. Selon lui, « c'est simplement si l'on arrive à montrer que tout est prévu dans ce spectacle dans le spectacle, que l'on pourra rendre visible la différence entre la réalité et le jeu. [960]» Dans sa mise en scène, bien que l'homicide commis par Grain soit un acte réel, le tavernier essaie de fabriquer une scène désordonnée pour ses prémices expérimentales. Il casse une bouteille sur sa table afin de renforcer la vraisemblance de la férocité de ce nouvel apprenti. Brigitte Paulino-Neto analyse la mise en scène langhoffienne en citant cet acte dans sa critique :

> Non parce que Langhoff voudrait coller au plus près de la réalité du danger ; au contraire, pour fuir les dangers d'une réalité où, sous le fallacieux prétexte de la comédie, plus rien de vrai ne se jouerait vraiment. […] toujours dans le concret, qui n'est pas forcément le prosaïque mais l'univers tactile, sensible, quasiment

[959] Matthias Langhoff, « Une vie de théâtre » in *Scènes Magazine*, *op. cit*., p. 7.

[960] Cité par J.-Y. Pidoux, *Langhoff à Lausanne – L'ouragan lent, op. cit*., p.118.

> épidermique des images lorsqu'elles ne sont pas seulement conçues pour le papier glacé. [961]

Au fur et à mesure du déroulement de l'action dramatique, le metteur en scène estompe progressivement la frontière fragile entre fiction et réalité, faisant ainsi émerger le cercle vicieux formé par la complicité entre actants et assistants. Au début du spectacle, le tumulte dans la rue paraît un facteur décisif, influençant continuellement l'ensemble des personnages sur scène. Langhoff convie les interprètes à explorer un rapport entre leur action scénique et l'agitation populaire dans les coulisses pour intensifier le conflit entre intérieur et extérieur. Depuis qu'Henri commence à raconter son crime inventé, il leur demande néanmoins de délaisser le vacarme imminent et d'être complètement troublé par une ambivalence entre réalité et théâtre, comme ses instructions l'indiquent : « Quand le bruit arrive [celui de la prise de La Bastille], vous êtes engagés ailleurs, dans le théâtre et le théâtre vous intéresse plus que La Bastille : vous cherchez plus de vérité dans l'histoire d'Henri.[962] » En effet, dans la mise en scène langhoffienne, le tintamarre des insurgés parisiens ne sert plus simplement de cadre contextuel, mais joue concrètement en contrepoint du jeu scénique susceptible de renforcer la cohésion du groupe et de refléter la chimère théâtrale. Á la veille du 14 juillet 1989, *La Mission/ Au Perroquet vert* est montré en plein air au Cloître des Carmes sous les crépitements des feux de Bengale et des pétards à l'occasion du bicentenaire. Á ce moment-là, c'est comme si tous les participants du spectacle, que ce soient les personnages de Schnitzler, les comédiens sur scène ou le public du Festival d'Avignon, étaient fascinés par l'enchantement du théâtre sans faire attention à leur actualité tangible. Le temps fictif s'entrelace avec le temps réel. Est-ce le théâtre qui renvoie l'image de la réalité, ou la vérité qui émerge sur scène ?

Réalisant un télescopage de deux textes dramatiques disparates, Langhoff met en évidence l'équivoque des valeurs révolutionnaires à travers la forme théâtrale. Au lieu d'enchaîner les deux pièces à travers un fil conducteur préétabli, il multiplie les éléments contradictoires sur scène pour former effectivement un carrefour et pour ouvrir une

[961] B.-P. Neto, « Matthias Langhoff, remettez-nous ça » in *Libération*, 15-16 juillet 1989.

[962] Cité par Claude Liscia, « Répétitions dans le théâtre de Matthias Langhoff » in *Internationale de l'imaginaire, op. cit.*, p. 67.

réflexion du public, comme il le précise : « c'est moins la différence entre les deux, voire les contradictions que les opposent qui m'intéressent que la possibilité de faire percevoir une unité entre les deux par le spectateur.[963]» Il s'appuie sur l'effet ludique du jeu en animant la création des acteurs par ses méthodes heuristiques. Il matérialise chaque détail de l'action dramatique pour enrichir la situation scénique. La Révolution est représentée comme une mascarade, où tous les participants portent un masque et s'échangent continuellement leur rôle : l'activiste progressiste se transforme en renégat individualiste ; les idéaux de la Révolution sont incarnés par des coquettes ; les esclaves noirs jouent les aristocrates de l'Ancien Régime ; le comédien devient meurtrier et puis un héros révolutionnaire. Le metteur en scène fait incessamment déplacer l'ordre des choses sur scène par de nombreux effets théâtraux afin de déconstruire l'idéal de la Révolution, comme l'analyse Christine Hamon-Siréjols : « le recours, à la manière de Brecht, à des formes de spectacles empruntées à des domaines extra-théâtraux devenait ainsi une arme critique efficace aux mains du metteur en scène. [964]» En ce sens, comment la mise en scène langhoffienne emploie-t-elle les éléments scéniques pour souligner une ambiguïté de valeurs marquée par les deux dramaturges? Quel est le dispositif scénique établissant une correspondance entre les deux pièces ? Les diverses utilisations de matériels scéniques contribuent-elles à l'enrichissement du jeu des acteurs ? Comment le metteur en scène renforce-t-il les effets dialectiques par les variations visuelles et sonores ? Quelles sont les théâtralités produites dans *La Mission/ Au Perroquet vert* ?

[963] M. Langhoff, « Langhoff : Quelque chose de shakespearien… », propos recueillis par Jacques De Decker in *Le Soir*, le 9 décembre 1989.

[964] C. Hamon-Siréjols, « *La Mission*/ *Au Perroquet vert* : polyvalence et élasticité de l'espace » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit*., p.243.

II.3. Intensification des effets contradictoires à travers les utilisations des éléments scéniques

> Chez Langhoff, le travail du négatif tel qu'il s'exerce, principalement par l'ironie féroce et destructrice, implique que le décor [on pourrait prendre un autre élément du spectacle], au même titre que les acteurs, la musique, participe du « fonctionnement » de la scène. La scène de l'illusion est doublée par un dispositif préposé à sa déconstruction. Pour ce faire, tous les moyens semblent bons. Il serait toutefois passablement réducteur de ne voir dans cette manière de procéder que l'effet, au pire d'une ricanante prosaïsation, au mieux de la distanciation à l'œuvre.
>
> Michel Deutsch[965]

II.3.1. Superposition hiérarchique de zones scéniques et leur usage polyvalent

L'enjeu de la mise en scène langhoffienne repose sur une interaction permanente entre les diverses matières organiques : espace, décor, texte, interprètes, lumière, costume, musique, son, etc. Sa formation à la régie du Berliner Ensemble permet à Langhoff d'acquérir des connaissances techniques sur chaque élément scénique et de maîtriser son application pragmatique suivant la création théâtrale. Étant aussi un scénographe, il s'appuie d'abord sur le changement d'espace ou sur la matérialité du décor pour commencer son dialogue avec l'univers dramatique de la pièce. Au lieu de reproduire la scène proposée par l'auteur dramatique, le metteur en scène fait un collage d'éléments hétéroclites pour concevoir son espace scénique. Son dessein consiste parallèlement à atteindre le cœur dramaturgique et à proposer des possibilités de mouvement. Selon Christiane Cohendy,

> Si on peut parler chez Matthias d'une dramaturgie préalable, elle est constituée par le décor, mais il ne s'agit pas là de sa vision de l'œuvre car il invente la pièce, la découvre, l'explore, l'analyse, la fait naître avec les comédiens dans ce temps qu'on appelle répétition, et qui est avec lui essentiellement un temps de création. Son projet architectural, spatial, donne la charpente et un terrain souvent complexe,

[965] M. Deutsch, « Matthias Langhoff, Klaus Michael Grüber – propos en désordre sur deux rapports remarquables à l'espace du théâtre » in *Inventaire après liquidation*, Paris, L'Arche, 1990, p. 102.

> en tout cas pas neutre, sur lequel et avec lequel les acteurs vont jouer. Le rapport du texte à cette proposition de structure est chaque fois différent.[966]

En effet, dans les mises en scène de Langhoff, l'élaboration de l'espace scénique évolue simultanément suivant les répétitions, même s'il travaille avec d'autres décorateurs, comme il l'explique, « […] je laisse d'abord toute liberté au scénographe puis je discute ses propositions et nous essayons plusieurs projets successifs. […] [967] » Il considère le dispositif scénographique non seulement comme un langage scénique, qui conserve sa propre autonomie, mais également comme une machine à jouer, qui contribue à la concrétisation de l'action dramatique.

Concevant l'espace scénique de *La Mission/ Au Perroquet vert*, Langhoff et sa décoratrice-costumière, Katrin Brack, rencontrent une difficulté essentielle : comment construire un dispositif commun susceptible d'établir une correspondance entre les deux pièces hétérogènes ? Müller mêle plusieurs scènes situées dans diverses coordonnées spatio-temporelles sans donner aucune didascalie sur le lieu scénique. Cependant Schnitzler focalise son intrigue compliquée sur un espace fermé et détaille la description du décor[968]. La dramaturgie de *La Mission* repose sur une mobilité « sautillante » pour renforcer l'ambiguïté entre souvenir, rêve et réalité, tandis que l'action de *Au Perroquet vert* souligne un décalage entre intérieur et extérieur en montrant des rapports équivoques entre fictif et réel. Le metteur en scène demande à sa décoratrice de créer un dispositif unique à partir de la carcasse d'un navire. Dans sa conception embryonnaire, le pont incliné et la tourelle avec une descente vertigineuse montrent le danger latent qui guette

---

[966] Entretien avec C. Cohendy, « Tu dois devenir celui qui décide – Travailler avec Matthias Langhoff », propos recueillis par Fabienne Arvers in *Théâtre/ Public*, n°122, 1995, p.62.

[967] Entretien de Langhoff avec O. Aslan, avril 1990, cité par O. Aslan in « Matériau textuel et mise en œuvre » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit*., p.20.

[968] Dans *Au Perroquet vert*, Schnitzler donne de façon réaliste l'indication du lieu scénique : « une cave pas très grande à laquelle on accède par sept marches, sur la droite, assez loin dans le fond. En haut des marches, une porte. A l'arrière-plan, à gauche, une deuxième porte à peine visible. De simples tables de bois entourées de chaises occupent presque toute la salle. Á gauche, au milieu, le comptoir avec, derrière, des fûts équipés de cannelles. Des petites lampes à huile suspendues au plafond éclairent la salle. »

A. Schnitzler, *Au Perroquet vert*, *op. cit*., p. 5.

continuellement les personnages abordant un endroit ambigu, que ce soient le giron de Debuisson ou la cave-cabaret de Prosper. Cette idée de structure composite convie Katrin Brack à mélanger des traits caractéristiques de la dramaturgie dans sa composition scénographique sans s'appuyer sur l'uniformité et sur l'harmonie du lieu scénique. Inspiré du constructivisme du théâtre russe[969], ce dispositif synthétise non seulement des facteurs constitutifs des deux œuvres dramatiques, mais permet également à la mise en scène de diversifier le mouvement scénique, comme le décrit Langhoff : « [l'organisation du dispositif scénique] à la manière des décors du théâtre révolutionnaire des années vingt, offre beaucoup de possibilités. [970]»

Le dispositif scénique de *La Mission/ Au Perroquet vert* est principalement composée de plusieurs plateformes en volumes géométriquement heurtés, des déclivités et de deux tours. Tous ces praticables sont à la fois fabriqués en bois et peints de couleur sang de bœuf. Certaines échelles métalliques, installées entre les tourelles et les podiums, permettent aux interprètes d'accéder aux zones scéniques plus élevées. La structuration scénographique ressemble à une composition architectonique et cubiste, qui met en perspective les divers plans dénivelés et disproportionnés à partir d'un point central pour faire ressortir le mouvement dynamique de la forme matérielle. Ce décor hétéroclite permet au spectateur de prendre conscience de l'approche singulière de la Révolution, adoptée par le metteur en scène, comme le décrit le journaliste du *Nouvel Observateur*, « Tout y est de guingois, bousculé, en équilibre instable, et contribue dès le début du spectacle à installer le malaise. Une excellente entrée en matière pour présenter une autre lecture de la Révolution de 1789 et aborder l'Histoire de biais.[971] »

---

[969] Selon Christine Hamon-Siréjols, au début des répétitions, le metteur en scène fait circuler des photographies du *Cocu magnifique* de Crommelynck, mis en scène en 1922 par Meyerhold dans un dispositif de L. Popova.

Voir C. Hamon-Siréjols, « *La Mission*/ *Au Perroquet vert* : polyvalence et élasticité de l'espace » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit*., p.236.

[970] Cité par Régine Leisibach-Kopp, « Un spectacle drôle et terrifiant » *in Scènes magazines*, Lausanne, septembre 1989.

[971] Véronique Blamont : « Un théâtre en révolution » in *Nouvel Observateur*, le 2 ou 3 novembre 1989.

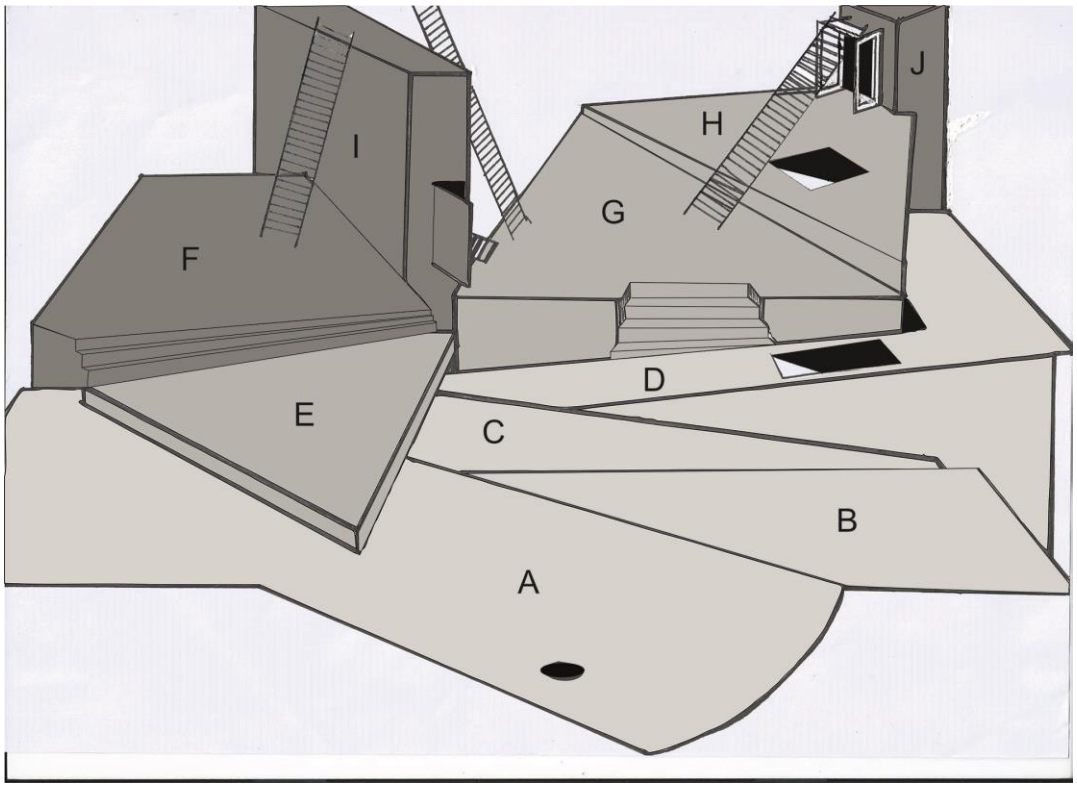
[Photo sur l'implantation du dispositif dans le Cloître des Carmes pendant le Festival d'Avignon1989]

L'espace scénique est principalement organisé en fonction de trois échelons dont chacun se subdivise en plusieurs secteurs de différentes hauteurs et de dimensions asymétriques [voir l'image page suivante] :

- Niveau plus bas : l'avant-scène, divisée en deux zones [A et B], où les lames de paquet sont disposées perpendiculairement, et deux passerelles inclinées, parallèles et symétriques [C et D].
- Niveau surélevé : sur les deux côtés du plateau, deux blocs carrés découpés diagonalement en quatre podiums de hauteurs graduées [E et F situé au jardin et G et H au cours].
- Niveau plus haut : deux tourelles parallélépipédiques, installées obliquement au fond de la scène, l'une longue et étroite au lointain jardin [I] et l'autre plus petite, cubique, à la lointaine cour [J].

Voir aussi la critique de Martine Brès : « […] ce décor de bois rouge. Un danger, un défi à l'équilibre. Tout y est basculé, décalé, en pente. Cette grosse machine qui ressemble à un appareillage de torture installe le malaise. Dès lors, les choses sont presque plus faciles pour présenter un autre aperçu de la Révolution. C'est sûr, quelque chose va tomber, une certaine fierté peut-être. »

M. Brès, « Perfection de la démesure » in *Midi Libre*, 17 juillet 1989.



Plan scénographique de *La Mission/ Au Perroquet vert*

Dans le spectacle, le déroulement principal de l'action dramatique se focalise sur le niveau plus le bas du dispositif scénique. Dans les différents secteurs, la dénivellation de la surface marque naturellement un morcèlement de l'espace, permettant ainsi à la mise en scène de mettre en abyme les diverses situations scéniques et de souligner le dynamisme du mouvement des acteurs. La zone A, composée d'un proscenium formé d'une arrête suivi d'une courbe, se rapproche du premier rang des spectateurs et ressemble à une planche de débarquement. Dans ce lieu bien en vue, le metteur en scène place toujours les scènes décisives des deux pièces, que ce soient la séquence, où les trois émissaires portent leur masque, les récits dans *La Mission*[972] et la table des spectateurs aristocrates dans *Au Perroquet vert*. Ce positionnement centré et proche de la salle permet aux comédiens de s'adresser directement au public pour maintenir son attention suivant l'écheveau des situations. Derrière cette aire de jeu, un secteur en éventail constitue la zone B, où se situent la conversation entre Antoine et le marin et la scène du « théâtre de la révolution ». Comme les deux corridors [C et D], cette subdivision de

[972] La narration en français de la lettre de Galloudec, la présentation de l'arrivée des trois agents en Jamaïque, l'« homme dans l'ascenseur » et l'épilogue sur la trahison.

l'avant-scène prolonge non seulement sa profondeur, mais contribue également à la localisation de situations antithétiques dans des endroits contrastés. La mise en place symétrique fait ressortir le caractère hétérogène des personnages, renforçant ainsi la tension dramatique. Tel est le cas de la position trilatérale des trois révolutionnaires lors de leur débat à la suite de leur démission [973] . En outre, Langhoff s'appuie considérablement sur le mécanisme théâtral afin de produire des effets surprenants. Sur la rive latérale du surplomb du proscenium, un trou est ouvert pour donner des surprises aux spectateurs privilégiés[974]. Dans la zone D, une trappe est utilisée pour représenter le tombeau de Debuisson et le cave du tavernier [voir la photo ci-dessous].

[Photo de Sasportas condamnant la révolution blanche à mort.]

Du côté jardin, deux praticables sont graduellement élevés par rapport au plancher du plateau central : l'un triangulaire [E], qui frôle le corps principal du dispositif scénique en formant une estrade proéminente[975], et l'autre trapézoïdal [F], qui est rehaussé par un

[973] Debuisson se situe au bord du podium [E] du jardin, Sasportas sur la chaise dans la zone A et Galloudec à côté d'un palmier en bois dans le secteur B.

[974] Jules brûle une tasse de papiers et Balthazar sort pour jouer la scène de ménage avec Georgette.

[975] Au début des répétitions de *Au Perroquet vert*, cette estrade sert à montrer les numéros des acteurs devant le public installé dans le premier niveau du dispositif scénique. Cependant cette distinction entre scène et salle est supprimée par le metteur en scène, car elle réduit considérablement l'ambiguïté du jeu théâtral.

gradin de marches dénivelées constituant une aire de jeu en hauteur. Dans la mise en scène langhoffienne, les deux plateformes servent essentiellement de contrepoint à l'action dramatique. Dans la première scène de *La Mission*, le strip-tease, rajouté par Langhoff pour suggérer la déchéance d'un ex-révolutionnaire, se déroule sur une tournette dans la zone F et les fantômes de Galloudec et de Sasportas s'installent successivement sur le podium E, comme les soldats-spectateurs refusant de partir à la fin du spectacle [voir les deux photos suivantes].

[Photo du strip-tease déroulée sur la zone F.]

Voir J.-Y. Pidoux, *Langhoff à Lausanne – L'ouragan lent, op. cit.*, pp.110-111.

[Photo d'Antoine voyant les fantômes de Galloudec et de Sasportas dans la zone E.]

En outre, le secteur F est parfois utilisé comme une scène autonome, en parallèle avec l'action dramatique ; par exemple, la danse mécanique des esclaves dans le « fils prodigue ».

De même que la masse du jardin, le dispositif scénique au fond de la cour est composé de deux plans hiérarchisés : l'un, se joignant au niveau bas de la scénographie par un escalier de trois marches [G], et l'autre, surélevé par une estrade triangulaire [H]. Les deux praticables sont employés non seulement comme les contrepoints de l'action dramatique, mais symbolisent également l'espace intime des personnages. Dans la zone G, Debuisson est d'abord encerclé par des esclaves enragés sollicités par PremierAmour et puis il embrasse ses parents, comme si son cauchemar et son souvenir hantaient simultanément son esprit. Le podium H devient, dans *La Mission*, la chambre où Antoine s'accouple avec sa femme. Ici, le metteur en scène ménage également une trappe pour produire des effets théâtraux [le coucou incarné par une comédienne dans l'« homme dans l'ascenseur »] et pour transporter certains accessoires sur scène : la cage d'un esclave enchaîné et la méridienne pour le couple en coït rythmé, etc.

Les deux tourelles, installées sur les deux côtés de la scène, marquent le point culminant du dispositif scénographique et favorisent le déplacement vertical des personnages. Vers le jardin, la « grand tour » [I], comme l'appellent les comédiens, sert principalement d'entrée publique de la taverne de Prosper. Sur son pan au bord du podium G, une porte est ouverte suggérant un espace privé dans lequel la femme d'Antoine range ses emplettes et duquel Prosper sort avec une grisette après le coup de feu tiré par Grasset. Selon C. Hamon-Siréjols, « l'usage de cette partie du dispositif est homogène et cohérent et renvoie toujours pour le spectateur à l'arrière-boutique ou à l'appartement privé d'où sortiront des figures féminines érotisées aussitôt projetées dans le champ du social et du politique. [976]» La tourelle située côté cour [J] constitue une aire de jeu en hauteur, où le fonctionnaire court sur place dans la première moitié du récit sur son trajet labyrinthique pour rejoindre son chef. A l'intérieur de sa substructure prolongée sur l'estrade H, sont disposés des miroirs susceptibles de produire des effets de prisme dans certaines scènes oniriques [voir la photo ci-dessous]. Dans *Au perroquet vert*, cette zone est considérée comme la loge d'Henri, offrant un accès du cabaret réservé aux vedettes [Henri et Léocadie].

[Photo de Debuisson retrouvant ses parents dans la scène du « retour du fils prodigue »]

[976] Christine Hamon-Siréjols, « *La Mission/ Au Perroquet vert* : polyvalence et élasticité de l'espace » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit*., p.245

La mise en scène langhoffienne exploite au maximum la superstructure du dispositif scénographique pour composer des tableaux vivants, particulièrement les échelles verticales. Dans *La Mission*, les actrices, chargées de faire des commentaires sur les actes révolutionnaires, se juchent souvent dans les zones surélevées en observant l'action dramatique. Tel est le cas où la devise républicaine se personnifie dans les trois Miss, qui restent impassibles au milieu des échelles en assistant à la confession de Debuisson. La verticalité vertigineuse du dispositif scénique permet en outre aux acteurs de recourir à des actions physiques concrètes pour présenter les caractères de leur personnage ou pour marquer le changement de situation scénique ; par exemple, la chute de Grain, montrant son étourderie et sa nervosité, l'entrée des aristocrates, témoignant à la fois de leur voyeurisme et de leur nature timorée, et la dégringolade brusque de Guillaume, soulignant une vraisemblance ambigüe du jeu théâtral.

En effet, la scénographie composite conçue par Katrin Brack matérialise l'exigence d'une machine à jouer formulée par Langhoff à propos de la fonction de la scénographie. La multiplicité des plans permet au metteur en scène de hiérarchiser les aires de jeu et de juxtaposer des scènes contrastées pour renforcer l'effet dialectique du spectacle. La structure étagée force les acteurs à accomplir concrètement leur action avec ampleur et à rythmer leur mouvement, faisant ainsi ressortir un dynamisme spontané. Selon Christiane Cohendy :

> Avec Matthias Langhoff l'antique plateau – et l'ordre idéologique qu'il inspire – vont chavirer. Montons sur les planches. Cassons-les. Reconstruisons le sol précaire de toute existence pour un enrichissement de notre concept de réalité. Accumulation, superpositions, collages et fractures, inversions des plans proposent une architecture contrastée, un espace multiple et contradictoire, dont les rapports hiérarchiques sont sans cesse bouleversés. Une conséquence concrète directe de cet ébranlement est que les sens de la pièce y trouvent d'autant plus de possibilités d'inscription. La construction d'espaces relatifs fait du décor le premier outil du développement, de l'éclosion du récit. La désorientation de l'espace – ici le centre n'existe pas, on se déplace à loisir – ouvre à l'acteur un champ illimité, une liberté accrue de ses impulsions physiques, liberté bien concrète, dans la mesure où sur cette nouvelle terre, après tremblement, la syntaxe et le déclinaison des places se sont compliquées, dialectiquement développées.[977]

[977] C. Cohendy, « Les mises en révolution de Matthias Langhoff – de l'infiniment grand à l'infiniment petit ou la cosmogonie de l'histoire » in *Frictions*, *op. cit.*, p.111-112.

Dans la mise en scène de *La Mission*, l'utilisation polyvalente de l'espace met en évidence les caractères hétéroclites de l'écriture müllérienne, comme l'analyse de C. Hamon-Siréjols : « […] l'étagement en profondeur des espaces, leur relative indépendance les uns par rapport aux autres paraissaient justifier ces incursions alogiques d'images indépendantes de toute référence textuelle. [978]» Les scènes explicatives sur la mission révolutionnaire sont particularisées dans l'avant-scène, comme un intermédiaire entre le protagoniste hanté par son souvenir et le spectateur. Tels sont le cas du camouflage de l'identité des trois émissaires et ceux des récits, présentant successivement l'avortement de leur tâche, leur première impression face à l'île jamaïcaine, la désorientation du fonctionnaire et la culpabilité du transfuge face à sa trahison. Pour montrer les effets oniriques de la pièce, Langhoff fait éclater l'espace scénique en multipliant les tableaux antithétiques. Que ce soit dans le « retour du fils prodigue » ou dans l'« homme dans l'ascenseur », les interprètes s'emparent de toutes les aires de jeu en marquant une mobilité permanente. L'amovibilité du décor contribue en outre à varier le jeu en fonction des péripéties de l'action dramatique. Après que les narratrices ont raconté le dépaysement de l'employé, l'assemblage du podium F et de la tour I se déplace graduellement vers le fond du jardin, tandis que le bloc des praticables G et H recule en s'écartant peu à peu du plateau central. Donc, deux grands abîmes apparaissent progressivement sur scène suivant cette dislocation de la masse scénographique, suggérant ainsi la crise de conscience du protagoniste[979].

Au lieu de modifier la forme du dispositif scénographique, Langhoff recourt à une substitution d'objets et à un réaménagement du sol de certaines zones pour marquer une transition entre les scènes. Le changement scénique est effectué par l'ensemble des interprètes au cours du spectacle. Au passage de la scène de l'ange du désespoir à celle du récit sur l'arrivée des trois émissaires en Jamaïque, les comédiens débarrassent successivement des accessoires du cabaret d'Antoine tandis que les narratrices montrent

[978] Christine Hamon-Siréjols, « *La Mission/ Au Perroquet vert* : polyvalence et élasticité de l'espace » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit*., p.240

[979] Au moment où une des narratrices prononce la phrase : « Devant et derrière moi la route [….] », le dispositif scénique commence à se mouvoir. Les deux blocs reprennent discrètement leur place dans la pénombre au fur à mesure de la narration de l'épilogue sur la trahison.

des emblèmes suggérant la mission révolutionnaire, que ce soient un drapeau anglais déjeté ou un palmier en bois [voir les trois photos suivantes].

[Photo de l'arrivée des trois émissaires à la Jamaïque 1.]

[Photo de l'arrivée des trois émissaires à la Jamaïque 2.]

[Photo de l'arrivée des trois émissaires à la Jamaïque 3.]

Avant le « retour du fils prodigue », ce sont les esclaves qui déguisent les personnages et changent le décor. Suivant le déroulement du récit de l'« homme dans l'ascenseur », les narratrices enlèvent des planches placées au milieu des praticables B, C, D et G en faisant apparaître un passage en damier, qui évoque les carreaux d'un espace intérieur [voir la photo page suivante].

[Photo du débat entre les trois émissaires après leur démission.]

Ici, une des caractéristiques du cabaret de Prosper est déjà montrée, mais le spectateur ne perçoit pas vraiment le glissement du lieu scénique. Tout le changement de décor se produit subitement suivant le rythme de l'action scénique, comme l'intermède du spectacle, où les acteurs substituent les meubles réalistes de *Au Perroquet vert* aux objets symboliques et hybrides de *La Mission* sur un air de valse et sans déranger la narratrice racontant l'épilogue sur la trahison. Le metteur en scène tente en effet de dévoiler tous les artifices théâtraux pour démystifier l'illusion scénique. Dans la transition des deux spectacles, le spectateur voit au lointain Jacques Probst qui enlève le maquillage noir de Sasportas et se costume en Balthazar, et une interprète, qui se transforme de reine de beauté en femme de ménage par un changement du costume.

Contrairement à sa mise en scène de *La Mission,* qui exploite les fonctions significatives et ludiques du dispositif scénographique pour souligner la variabilité des situations scéniques, Langhoff focalise l'action de *Au Perroquet vert* sur le centre du plateau et souligne les effets réalistes du décor par de multiples accessoires quotidiens : le porte-menu sous la forme du perroquet rouge, des tonneaux de vin, des verres enchaînés sur la table, l'échiquier, etc. [voir la photo page suivante]

[Photo des acteurs de cabaret du Perroquet vert fêtant le mariage entre Henri et Léocadie.]

Dans *Au Perroquet vert,* l'action dramatique se déroule essentiellement entre les zones A et B, où sont fixés, de façon déclive, deux longues tables et leurs bancs, réservés particulièrement pour le public aristocratique. Excepté cette aire de jeu principale, le metteur en scène sélectionne simplement certains secteurs pour montrer des scènes secondaires ; par exemple, la table à la face jardin, où le vrai meurtrier, Garin, assiste au simulacre du cabaret, et le podium F, où Maurice et Etienne exhibent leur butin. Les autres parties du décor servent avant tout à la circulation des personnages, sauf les deux tourelles utilisées fréquemment pour différencier les deux sortes de jeu factice dans la taverne et pour faire ressortir le tintamarre de la rue parisienne. Ici, l'utilisation de l'espace scénique paraît certes plus concentrée et homogène par rapport à celle du spectacle précédent, fondée sur une mobilité polyvalente. Langhoff recourt néanmoins à une transformation structurelle du dispositif scénique pour marquer les péripéties de la situation dramatique. Lorsqu'Henri rentre en scène pour jouer son numéro sur le crime de jalousie, le bloc du jardin se déplace de nouveau vers le fond de la scène en suspendant dans le vide la passerelle et l'échelle, qui relient la tourelle I et le praticable G [voir la photo page suivante].

[Photo d'Henri confessant le meurtre de l'amant de sa femme.]

Avec une variation des lumières et un bruit assourdissant, le metteur en scène montre de façon théâtrale le parallélisme entre l'homicide inventé dans le cabaret et les troubles de la rue parisienne, soulignant ainsi l'équivoque entre imaginaire et réalité. Cependant cet effet spectaculaire paraît transitoire et déconcertant, car à l'approche de la fin du spectacle, les praticables sont remis en leur place originelle par les révolutionnaires tirant le cordage pour faciliter la sortie des spectateurs privilégiés.

II.3.2. Éclairer les deux univers ambigus

Les lumières constituent à la fois un langage pittoresque et un élément actif dans la mise en scène langhoffienne. Á travers l'éclairage, Langhoff essaie de matérialiser la situation dramatique et de sensibiliser la perception du spectateur plutôt que de construire une atmosphère. Sa création des lumières évolue principalement suivant les répétitions pour exploiter leur fonction dramaturgique. Selon lui,

> Je travaille beaucoup l'éclairage, en fonction de la scénographie, du jeu des acteurs, ce qui ne veut pas dire que l'acteur est constamment éclairé. Je cherche une lumière

> qui soit picturale et qui soit également une sorte d'acteur dans la représentation. Elle joue autant que les sons et les mots.[980]

Avant d'entamer son travail avec les acteurs, le metteur en scène recherche toujours une qualité lumineuse particulière contribuant à représenter l'univers dramaturgique[981]. Au lieu de s'appuyer sur des effets esthétiques, il explore toujours les rapports entre l'espace scénique et la source de lumière à partir d'une lueur, comme il le proclame : « J'aime les éclairagistes qui viennent poser une bougie allumée sur le plateau avant de procéder au réglage des projecteurs sophistiqués : cela leur permet de voir comment l'espace existe dans une lumière minimale[982]. » Son inspiration repose parfois sur des peintures ; par exemple, le style sombre et déformé de Francis Bacon, qui lui évoque la conflictualité inhérente à l'écriture müllérienne[983]. Néanmoins, dans la plupart du cas, sa conception de l'éclairage provient essentiellement de ses expériences réelles. Langhoff considère en effet les lumières comme des matières concrètes et vivantes susceptibles de réveiller notre sensibilité, comme il l'explique :

> La lumière propose un monde différent, proche de l'imaginaire. Sa référence, c'est la nature, même lorsque l'on fait une lumière artificielle. Il ne s'agit pas d'imiter le réel

---

[980] M. Langhoff, *Matthias Langhoff, op. cit.*, p.50.

[981] « Pour *Le Prince de Hombourg*, je voulais une nuit qui ne soit pas calme. Comme une clarté dans l'obscurité. Une nuit claire. Je voulais aussi marier la lumière d'un paysage avec celle des bureaux, d'une administration. Le principe de l'éclairage du *Prince* est donc très simple : d'un côté une lumière bleue très claire pour l'atmosphère, la nuit ; de l'autre des sources lumineuses présentes sur le plateau : bougies, suspension, brasero. Au départ il y a un souvenir. C'était juste après la guerre, mes parents émigrés en Suisse sont revenus à Berlin. J'étais encore un enfant, et je me souviens très bien de la lumière bizarre qui régnait sur la ville, de l'obscurité qui semblait dangereuse. La lumière est différente dans un paysage détruit. Peut-être parce qu'il n'y a plus d'arbres. J'ai pensé à cela pour *Le Prince*. Et puis aussi à un paysage de Brandebourg que je connais bien. […] Pour *Woyzeck*, je cherchais une lumière sale et néanmoins très forte. Je crois que j'ai fini par la trouver. Et cette lumière a beaucoup déterminé la façon de jouer des comédiens. »

M. Langhoff, « Matthias Langhoff, Monsieur Lux 1984 », entretien avec Jean-Pierre Thibaudat in *Libération*, 27 juillet 1984.

[982] M. Langhoff, *Le Rapport Langhoff, op. cit.*, p. 105.

[983] « La façon dont Bacon arrive à obtenir une absence de lumière dans ses tableaux m'a servi monter des pièces d'Heiner Müller. »

M. Langhoff, « Matthias Langhoff, Monsieur Lux 1984 » in *Libération, op. cit.*

> mais d'arriver au théâtre avec cette expérience. L'éclairage du métro, les lumières violentes de la rue quand je me promène, les couleurs à la tombée du jour, les enseignes qui s'allument etc. c'est ça l'expérience. Au théâtre, je peux retrouver des perceptions similaires. Il ne s'agit pas de recherches techniques mais d'une recherche de sensibilité. Les lumières ne constituent pas un domaine particulier à l'éclairagiste. [984]

Vu la divergence entre la dramaturgie de Müller et celle de Schnitzler, Langhoff adopte différents procédés pour réaliser l'éclairage du spectacle. Face à l'imbrication de situations dans *La Mission*, il s'appuie sur la mobilité des lumières et sur leur effet artificiel pour concrétiser une oscillation continuelle entre réel, réminiscence et onirisme. Concevant l'éclairage de la taverne du *Perroquet*, il met en revanche l'accent sur la sobriété sans recourir à de nombreux effets spéciaux. Dans les deux représentations, l'usage de l'éclairage consiste toujours à déterminer l'espace scénique pour faire ressortir l'action dramatique. Il exerce non seulement une fonction dramaturgique, mais contribue également à souligner le mouvement des interprètes. La coordination entre la variation des lumières et le développement de l'action scénique est plus flagrante dans la mise en scène de la pièce müllérienne.

Dans *La Mission*, Langhoff plonge fréquemment la scène dans la pénombre pour que le jeu du clair-obscur fasse évoluer l'action scénique et concrétise les caractères rétrospectifs et oniriques de l'écriture müllérienne. Au lieu de s'appuyer sur l'apparition et la disparition progressives des lumières, il recourt à leur effet de rupture pour marquer la structure discontinue de la pièce. Le changement d'éclairage montre non seulement une disparité de situations scéniques, mais scande également le rythme du spectacle. Au fur et à mesure que la localisation des lumières et leur couleur varient, le metteur en scène plonge graduellement le spectateur dans une ambiguïté entre réalité et rêve, perturbant ainsi sa perception, comme l'analyse C. Hamon-Siréjols : « Passant sans transition d'une

[984] Discours de M. Langhoff dans une rencontre à Bruxelles en février 1989, cité par Claire David in « Le Rapport Langhoff » in *Actualité de la scénographie*, n°41, avril-mai 1989, p.57.

ambiance visuelle à l'autre, le spectateur ne pouvait qu'éprouver un bizarre sentiment de surprise et d'inconfort que renforçait l'ensemble de la mise en scène. [985]»

L'éclairage sert premièrement à centrer l'aire de jeu pour souligner une différence entre narration et scène dramatique. Les représentations du récit sont principalement cantonnées dans un espace resserré à l'avant-scène par un faisceau lumineux. Langhoff utilise parfois le projecteur fixe pour marquer une position distincte — comme la chaise installée au bord du proscenium dans l'« homme dans l'ascenseur » —, parfois la poursuite pour suivre le mouvement de la narratrice — comme Christiane Cohendy, qui est entourée par un halo violent en faisant un va-et-vient dans l'ouverture et l'épilogue du spectacle [voir les deux photos suivantes].

[Photo des narratrices citant la lettre de Galloudec à Antoine.]

[985] Christine Hamon-Siréjols, « *La Mission/ Au Perroquet vert* : polyvalence et élasticité de l'espace » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit*., p.242.

[Photo de Christiane Cohendy narrant le récit sur la Trahison.]

Cet effet d'isolement apparaît non seulement dans les séquences narratives, mais également dans les scènes théâtrales. Tel est le cas de la scène des trois émissaires qui masquent leur identité pour leur mission révolutionnaire, celle de l'affrontement grotesque entre Galloudec-Danton et Sasportas-Robespierre et celle où la révolution blanche est condamnée à mort par Sasportas. Ici, Langhoff tente de renforcer la théâtralité de ces situations scéniques par un effet de focalisation utilisé souvent au music-hall. Il renverse parfois l'ambiance scénique par un changement brusque d'éclairage pour matérialiser le saut brusque de la chimère au réel. Lorsque Debuisson retourne dans le giron de ses parents après la fustigation de PremierAmour, les lumières versicolores diffusées sur tout le dispositif scénographique se transforment en un rayon blême projeté sur le fond de la scène. Cette variation lumineuse témoigne d'un décalage entre les deux situations scéniques, faisant ainsi ressortir le caprice du subconscient du protagoniste [voir les deux photos page suivante].

[Photo de Debuisson chassé par les esclaves sur l'ordre de PremierAmour]

[Photo du dialogue des parents de Debuisson]

Quand le mouvement des comédiens envahit l'espace scénique, le metteur en scène éclaire tout le dispositif scénique sans suivre la distinction entre la scène dramatique et la

séquence narrative[986]. Le plein feu dévoile, d'un côté, le changement scénique exécuté par les acteurs eux-mêmes et souligne, de l'autre, la lucidité discursive et dialectique de l'écriture müllérienne. Lors de la citation du leitmotiv sur la permutabilité entre Mort et Révolution et du débat entre les trois agents confrontés à l'avortement de leur mission, la scène est illuminée par les lumières blanches, mettant ainsi en évidence un décalage entre conviction idéologique et existence individuelle.

Dans *La Mission*, Langhoff s'appuie sur des couleurs artificielles pour renforcer les effets contradictoires du spectacle. L'utilisation de gélatines sensibilise non seulement la perception du spectateur, mais exerce également une fonction suggestive. Avant l'ouverture du spectacle, le dispositif scénique est obliquement divisé en trois secteurs équivalents par des lumières de couleurs contrastées : rouge du côté cour, bleu au centre et noir du côté jardin. Cet effet évoque un drapeau tricolore tronqué et réapparaît fréquemment comme un arrière-plan dans les scènes relatives à la Révolution française ; par exemple, l'accusation de PremierAmour contre Debuisson, qui l'a trompé avec la révolution et le théâtre de la Révolution, etc. En outre, l'éclairage coloré sert à former une ambiance onirique, soulignant ainsi la résurgence mémorielle obsédant continuellement l'esprit du protagoniste. Dans la scène du « Retour du fils prodigue », les deux côtés de la scène, occupés par les personnages se mouvant comme des automates, sont embrasés par des lumières rouges. Cet effet symbolise à la fois la frénésie amoureuse et la férocité de la vengeance. L'opposition chromatique fait également ressortir l'effet antithétique produit par les tableaux juxtaposés. Dans la première scène de *La Mission*, le dialogue entre Antoine et le marin, éclairé par une lueur blafarde côté cour, contraste avec le strip-tease, illuminé alternativement par la lumière rose et la lumière verte côté jardin. Sans craindre de produire un effet « kitsch », Langhoff rajoute de surcroît, auprès de la tournette, des tubes de néon qui clignotent sans cesse [voir les deux photos page suivante].

[986] Lorsque les narratrices présentent la mission de libérer les esclaves jamaïcains, la clarté d'éclairage nous permet de voir les acteurs, qui transportent les accessoires pour disposer le décor de la scène de trois émissaires.

[Photo du strip-tease sous la lumière rose.]

[Photo du strip-tease sous la lumière verte.]

La juxtaposition de couleurs contrastées ne vise pas simplement à frapper le spectateur, mais plutôt à faire allusion aux contradictions profondes du personnage. Dans la scène de l'« ange du désespoir », le coït entre Antoine et sa femme, situé sur le podium côté cour, est plongé dans une lumière rose tandis qu'un palmier en bois, à son antipode, est éclairé

par un rayon vert, comme si le protagoniste confondait son plaisir charnel présent avec ses remords du passé en subissant une crise de conscience

Á la différence de la variabilité d'éclairage utilisée dans *La Mission*, l'effet lumineux de *Au Perroquet vert* paraît plus imperceptible et monotone. Le metteur en scène s'appuie sur un jeu de clair-obscur pour composer l'atmosphère sombre du cabaret. Au début du spectacle, les lumières se focalisent uniquement sur le côté cour de la scène. Suivant les entrées des personnages, le centre du dispositif scénique est graduellement illuminé, tandis que ses périphéries sont toujours plongées dans la pénombre. Ici, l'utilisation de l'éclairage repose, semble-t-il, sur un effet réaliste sans aucune variation chromatique. Excepté les projecteurs, diffusant une lumière ambre, certains éclairages servent à marquer la disposition intérieure de la taverne, comme la lueur émise par l'intérieur de la tour I, qui suggère la chambre de Prosper, et les reflets miroitants au fond de la scène, qui représentent la loge d'Henri. Lors du retour d'Henri, les lumières clignotent rapidement en faisant allusion à l'effondrement de la Bastille. Cet effet théâtral montre à la fois l'apogée du jeu de cabaret et les péripéties de la situation extérieure, faisant ainsi ressortir l'ambiguïté de la pièce de Schnitzler.

II.3.3. Effet sonore servant de contrepoint et d'opposition au jeu scénique

La musique inspire à Langhoff à la fois la cadence du texte dramatique et le mouvement rythmique de l'action scénique, paraissant ainsi un élément essentiel de sa mise en scène, comme il l'explique :

> Lorsque je lis une pièce, mes pensées se déclenchent sur plusieurs plans : dramatique, musical, lumineux. Ma première idée est presque d'ordre musical, je ressens tout de suite le rythme. Aucun détail ne prendra sa valeur dans la mise en scène si le rythme générique n'est pas juste. Lors des répétitions, j'ai besoin d'écouter de la musique,

> bien que ce ne soit pas la musique définitive du spectacle, c'est une ébauche qui permet de travailler.[987]

Utilisant tous les effets sonores, Langhoff essaie de faire ressortir leur fonction dramaturgique au lieu de renforcer une ambiance scénique. Afin de souligner l'écriture de l'auteur, il varie l'expression énonciative des comédiens. Une phrase écrite de façon accentuée est interprétée comme une récitation en chœur, un livret chanté ou un écho prolongé ; par exemple les parties écrites en capitales de *La Mission*, représentées tantôt par une narration collective, tantôt par une résonance émise du micro, tantôt par un chant populaire et tantôt par une opérette[988]. Grâce à la distorsion expressive, le texte dramatique devient véritablement un matériau autonome susceptible d'enrichir le jeu des acteurs, comme les autres éléments scéniques, nécessitant une coordination réciproque pour révéler une signification. Dans le spectacle, la variation sonore sert à matérialiser la situation dramatique et à rythmer l'action scénique, constituant ainsi le contrepoint du texte écrit. Selon Odette Aslan,

> Si le texte est l'épine dorsale des représentations langhoffiennes, la musique en est le corset, elle leur impose tempo et rythme, elle maîtrise la durée. Au même titre que les autres matériaux scéniques, elle est un outil, une arme pour intervenir dans l'action. Le son n'existe pas pour lui-même. Ainsi que tous les bruitages, les notes sont choisies selon une couleur, une intensité particulières, elles ne construisent jamais passivement une atmosphère. Elles ont une signification, un impact dramatique. [989]

---

[987] M. Langhoff, entretien avec Odette Aslan du 26 mai 1992, cité par O. Aslan, « Matériau textuel et mise en œuvre » in *Les voies de la création théâtrales*, *op. cit.*, p.29.

[988] Á la fin de la première scène, le discours d'Antoine, « VIVE LA RÉPUBLIQUE », résonne en écho et il chante sur un air de la comédie musicale : « C'EST L'ASCENSION POUR […DE RIEN…]. TANT QU'IL TIENT DANS LE GRILLAGE DE LA POITRINE. [IL TIENT] LE CŒUR LE [DU ?] CHIEN. » Dans la scène du « retour du fils prodigue », les répliques de Premier Amour et de Mère, écrites en majuscules, sont chantées par les deux actrices. L'une est représentée dans un style d'opérette avec un rythme rallongé [HIER J'AI COMMENCÉ/ Á TE TUER MON CŒUR/ […AUJOURD'HUI…] J'AIME/ TON CADAVRE/ QUAND JE SERAI MORTE/ MA POUSSIERE TE RÉCLAMERA Á GRANDS CRIS.] et l'autre avec une berceuse [LA-HAUT SUR LA MONTAGNE / SOUFFLE LE VENT/ ET MARIE ÉGORGE/ LE DIVIN ENFANT].

[989] O. Aslan, « Matériau textuel et mise en œuvre » in *Les voies de la création théâtrales*, *op. cit.*, p.28-29.

La mise en scène langhoffienne superpose fréquemment la parole des acteurs, la musique, le bruitage pour créer un tissu sonore complexe. Parfois la variation acoustique s'harmonise avec l'évolution de l'action scénique en animant une vibration rythmique, et parfois elle s'y oppose en saturant la perception du spectateur. Avec un débordement d'images, Langhoff tente de produire un effet polyphonique en propageant l'association d'idées ou les réminiscences. Son dessein consiste en effet à assurer l'autonomie du spectateur pour qu'il sorte lui-même de l'univocité du sens.

Dans sa mise en scène de *La Mission*, Langhoff multiple les musiques et le bruitage afin de concrétiser l'univers onirique déployé par l'écriture stylisée de Müller et de sensibiliser la perception du spectateur. Reconstituant le contenu du texte dramatique, il s'appuie non seulement sur l'interprétation des comédiens, mais recourt également à divers bruitages synchronisés susceptibles d'enrichir l'imagination du public. La variation sonore retrace des traits de l'environnement du récit et accentue l'action dramatique. Elle possède à la fois une valeur suggestive et une fonction dramaturgique, constituant ainsi un langage scénique parallèle au texte müllérien. Dans l'ouverture du spectacle, les narratrices citent la lettre de Galloudec à Antoine sous une cacophonie composée du murmure du vent, du clapotis de vague et du cri de mouettes. Les actrices doivent résister au fracas tonitruant de la bande son pour transmettre précisément le message du martyr révolutionnaire, comme les directives données par le metteur en scène pendant les répétitions en témoignent : « Ne jouez pas ni la fausse intimité, ni la déclamation. La pensée reste publique…Prendre au sérieux le bateau, le vent, la mer, les oiseaux. Je parle contre le vent, contre la mer. Parler fort pour traverser cette atmosphère : le seul étranger pour tous, c'est le marin, le marin lui n'est pas sûr d'être là ou pas là.[990] » Ici, l'effet sonore permet aux comédiennes de trouver un appui pour leur interprétation, formant ainsi une situation scénique concrète. Lorsque les narratrices présentent les trois émissaires abordant l'île jamaïcaine en changeant de décor, le metteur en scène utilise le même bruitage. Son dessein ne consiste pas vraiment à suggérer une atmosphère tropicale, mais plutôt à lancer aux acteurs des défis variés pour qu'ils proposent eux-mêmes une interprétation multidimensionnelle et se concentrent sur leur présence scénique.

[990] Cité par Claude Liscia, « Répétitions dans le théâtre de Matthias Langhoff » in *Internationale de l'imaginaire, op., cit.*, p. 61.

S'inspirant de termes métaphoriques employés par Müller, Langhoff insère dans certaines scènes un bruitage susceptible de provoquer des réactions sensorielles chez le spectateur. Lorsque le marin raconte les derniers moments de Galloudec, le bourdonnement strident d'une scie électrique apparaît par à-coups en évoquant sa souffrance causée par l'amputation de sa jambe gangrénée[991]. Le monologue de l'ange du désespoir s'accompagne à la fois d'une réitération chuchotée des narratrices et de râles amplifiés, comme si la tendresse de sa femme et la mort de son ancien camarade s'entrecroisaient dans le rêve d'Antoine. Le gémissement de l'esclave et le vacarme du marché se produisent simultanément et bruyamment au fur et à mesure que Debuisson est habillé par ses valets noirs pour rentrer dans sa famille natale. Ces tapages synchronisés constituent, d'un côté, l'ambiance tumultueuse du port jamaïcain et plongent, de l'autre, le public dans le sentiment inextricable du personnage, reprenant son rôle de l'héritier de propriétaires esclavagistes pour achever sa mission révolutionnaire. Le metteur en scène recourt parfois à un changement brusque d'effet sonore pour renforcer la contradiction d'une situation scénique. Suivant la stigmatisation de PremierAmour, les aboiements féroces des esclaves se transforment soudainement en la voix coquette d'une grisette noire, qui ressemble au jappement d'un chiot. Ce montage des deux onomatopées contrastées réduit la tension dramatique entre la vengeresse et l'infidèle et fait ressortir les caractères changeants de l'imaginaire du protagoniste.

Le metteur en scène met fréquemment en parallèle un air en contraste avec l'action scénique pour renforcer l'atmosphère dramatique et pour compliquer la perception du spectateur. La musique ne sert donc pas simplement d'élément subsidiaire au déroulement du spectacle, mais plutôt d'écriture scénique visant à matérialiser la situation dramaturgique. Chaque intervention musicale doit établir une relation interactive avec le jeu des acteurs pour exercer une fonction révélatrice et concrète. Dans la première scène

[991] Cet effet sonore est conçu par hasard pendant les répétitions. Langhoff tente de concrétiser une attitude juste pour le marin portant un message à travers des milliers de kilomètres. Après plusieurs reprises, il demeure insatisfait de l'interprétation de Charlie Nelson. Le metteur en scène lui demande donc de jouer avec les accessoires en plaçant la lettre devant le ventilateur sur la table d'Antoine. Le crissement du papier lui évoque ainsi les bruits d'une scie électrique, qui suggère l'affliction de Galloudec à son agonie.

Voir Claude Liscia, « Un théâtre traversé de dérision » in *La Dérision. Le Rire*, Arles, Acte-Sud, 1995, p.88.

de *La Mission*, la musique mielleuse et mièvre utilisée pour le striptease contraste avec la négociation tendue entre le marin et Antoine en faisant ressortir la conflictualité entre la vie aisée d'un déserteur révolutionnaire et son passé ineffaçable. Afin de montrer la dimension onirique de la scène du « retour du fils prodigue », Langhoff choisit une musique enfantine jouée par le glockenspiel. Dans cette cadence ludique et mécanique, les personnages ressemblent à des pantins dansant automatiquement, comme si la servilité s'enracinait déjà dans leur conscience. La bande musicale est parfois employée pour intensifier la tension dramatique, comme le chœur africain rythmé lors de la chasse de Debuisson par des esclaves et la symphonie solennelle accompagnée de hurlements de loups et d'une polyphonie indienne dans le théâtre de la Révolution. Certaines musiques de fond s'interposent pour renverser l'ambiance scénique ou pour suggérer un changement de situation, comme le chant diphonique pendant la condamnation de la révolution blanche à mort, le concerto lointain lors que les narratrices racontent l'arrivée de l'employé au Pérou, et la valse suivant la transition scénique entre *La Mission* et *Au Perroquet vert*.

Contrairement à son emploi musical dans les séquences rétrospectives et oniriques, Langhoff ne recourt à aucun bruitage ni musique d'ambiance ni accompagnement vocal dans les scènes concernant la mission révolutionnaire. Son dessein consiste à transmettre nettement le message politique de l'auteur dramatique. L'interruption brusque des bruits convie le public à prêter attention à un débat concret entre les engagés révolutionnaires et à appréhender leurs positions contradictoires. Parfois, le metteur en scène plonge subitement la scène dans un silence total en faisant s'arrêter complètement l'action des interprètes. Cette suspension du rythme scénique permet d'imprimer certaines idées-clés dans l'esprit du spectateur pour le faire se rapprocher du cœur de la pièce müllérienne. C'est le cas lorsque tous les personnages s'immobilisent soudainement en attendant que les narratrices récitent le leitmotiv de la pièce. Á travers ces scènes dépouillées d'effets sonores, Langhoff casse la mobilité continuelle de l'action scénique et marque les tableaux vivants suivant le déroulement du spectacle. Ces hiatus picturaux scandent non seulement le rythme du spectacle, mais mettent également en évidence la structure saccadée de la dramaturgie müllérienne.

Á travers de nombreux effets sonores, Langhoff tente en effet de concrétiser le télescopage d'éléments contradictoires pour montrer à la fois l'aspect dialectique de la pièce et la complexité de la réalité. Il s'appuie sur le simultanéisme polyphonique pour souligner la mise en abyme de l'action dramatique. Dans le spectacle, l'intervention sonore paraît généralement brutale et puissante en constituant une contrepartie du jeu scénique. L'emploi du bruitage, marqué par un effet de rupture, met en évidence la discontinuité de *La Mission*. Sans suivre l'ordre scénique, le metteur en scène superpose en outre l'action de trois émissaires et le récit inventé par Müller pour souligner une correspondance entre les diverses situations dramatiques. Durant le changement du décor entre la scène sur la mission et celle du « retour du fils prodigue », un extrait de l' « homme dans l'ascenseur », cité par Serge Merlin, apparaît sur scène. Ici, l'histoire de l'employé du XX^{e} siècle, racontée par l'acteur est confrontée avec son personnage du XVIII^{e} siècle. Ce parallélisme produit à la fois une confusion d'identité et un effet d'anachronisme, faisant ainsi ressortir l'ambiguïté inhérente à l'écriture müllérienne.

Pour composer l'atmosphère de la taverne dans *Au Perroquet vert*, Langhoff ne recourt guère à la musique[992], mais plutôt aux sons produits simultanément avec l'action des personnages. Tel est le coup de feu tiré par Grasset, le chant collectif pour fêter le mariage d'Henri, l'éclat de rire entre les grisettes, etc. Au lieu de renforcer la théâtralité à travers des effets artificiels, il tente de construire un environnement réaliste et concret pour que le spectateur se focalise sur la vraisemblance du jeu de cabaret. Le seul bruitage utilisé dans le spectacle, c'est le tumulte de la foule parisienne. En effet, ce bruit lointain marque une distinction entre le divertissement dans la taverne et la réalité tendue à l'extérieur, jouant ainsi un rôle crucial dans la dramaturgie de Schnitzler. En fonction de la situation dramatique, le metteur en scène règle son intensité en montrant l'imminence progressive de la prise de la Bastille. Dans la transition scénique, le tapage des masses couvre progressivement la valse. Ce croisement sonore suggère déjà une contradiction entre l'intérieur et l'extérieur. Au début du spectacle, l'appel pour la liberté apparaît uniquement dans l'entrée des personnages. Néanmoins, il s'apaise graduellement suivant

[992] La seule intervention musicale apparaît au moment où Filpotte tient l'épée du duc de Cadignan en dansant sur la table. Ayant la même mélodie que celle du chant pour fêter le mariage d'Henri, le volume de cet air est assez faible, comme celui d'une boite à musique. Ainsi, il sert simplement d'accompagnement de la danse du personnage sans exercer vraiment une fonction dramaturgique.

les préparatifs de la représentation de cabaret. Jusqu'au préambule du numéro d'Henri, où un grondement sourd est diffusé sur scène avec une variation des lumières, le vacarme populaire augmente à nouveau et monte à son paroxysme lors du vrai meurtre commis par la vedette. Il s'arrête finalement avec le cri de Léocadie découvrant la mort de son amant. En ce sens, la voix du peuple est employée non seulement pour casser l'illusion théâtrale, mais également pour intensifier la tension dramatique. Dans sa mise en scène, Langhoff exploite au maximum la fonction suggestive et pragmatique de l'effet sonore, enrichissant ainsi la perception du spectateur.

II.3.4. Théâtralité perturbant la perception linéaire du spectateur

> Le grotesque n'est pas quelque chose de mystérieux, c'est tout simplement un style scénique qui joue de contradictions aiguisées et produit un déplacement constant des plans de perception.
>
> Vsevolod Meyerhold[993]

En effet, il est difficile d'analyser la mise en scène langhoffienne, qui repose sur le simultanéisme des langages scéniques pour multiplier les significations possibles, comme le montre bien Odette Aslan : « Il faudrait considérer conjointement les structures rythmo-lumino-spatiales des réalisations de Langhoff, chez qui la lecture d'une œuvre déclenche « deux ou trois pensées à la fois » car tous ses sens sont en alerte en même temps que sa réflexion. [994] » La méthode de travail de Langhoff ressemble à une pratique de collage assemblant des matériaux hétéroclites et incompatibles. Á travers un montage brut et rhapsodique, le metteur en scène préserve non seulement l'expressivité autonome des éléments scéniques, mais montre également leur contradiction profonde. Il tente de composer une polyphonie discordante sur scène afin de créer une expérience particulière susceptible de stimuler l'imaginaire du public et d'ouvrir sa réflexion. Selon lui,

[993] V. Meyerhold, *Écrits sur le Théâtre*, tome IV, 1936-1940, traduction de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. Th 20, 1992, p.346.

[994] O. Aslan, « Matériau textuel et mise en œuvre » in *Les voies de la création théâtrales*, *op. cit.*, p.27.

> […le dessein de sa mise en scène consiste à…] soumettre [le spectateur] à la pression de ces expériences ou lui donner une liberté d'expérience. […] C'est aussi la possibilité de se mouvoir dans ce qu'on voit. Chercher, s'attacher à ceci, s'attacher à cela, jeter autre chose – ce qui vous donne une liberté personnelle, ce qui libère de la contrainte de l'univocité.[995]

Dans sa mise en scène de *La Mission*, Langhoff essaie d'assurer une association d'idées à travers la juxtaposition de situations antithétiques et l'interaction d'écritures scéniques. Cette confrontation d'éléments hétérogènes montre certes l'ambiguïté entre rêve et réalité en révélant les caractéristiques de la dramaturgie müllérienne. Néanmoins, la complexité des actions et le changement brusque de situation empêche le spectateur de déchiffrer le spectacle en le plongeant dans l'incertitude. Selon C. Hamons-Siréjols,

> Pour *La Mission*, la machine à jouer apparaît donc comme le support privilégié d'un système de perturbation du récit à l'œuvre dans le texte de Müller et constamment redoublé par la mise en scène de Langhoff. Le télescopage des lieux [France/ Jamaïque] et des époques [Révolution/ Empire/ XXe siècle] est rendu compréhensible par le découpage du plateau en multiples zones, mais le metteur en scène ne rend lisibles ces perturbations spatio-temporelles que pour mieux brouiller aussitôt les repères ; il introduit des micro-actions scéniques sans références qui deviennent parfois pur jeu avec le dispositif […], il crée par le déplacement insolite d'un accessoire […] ou un bruitage décalé […] un effet accentué de convention qui nous rappelle qu'en tout état de cause ces lieux de fiction sont avant tout des lieux de théâtre. La scène avec ses aires de jeu multiples ne cessant de se rétracter et de se dilater au gré des changements d'éclairage et des déplacements d'acteurs s'affirme donc constamment dans *La Mission* comme cette « scène de l'Histoire » déjà fortement suggérée dans le texte par la référence aux masques et aux rôles […]. Langhoff ne fait qu'hypertrophier avec les moyens de la mise en scène cette donnée du texte lorsqu'il crée à plusieurs reprises des tableaux vivants ou installe en position de spectateurs ou de voyeurs des personnages observant une ou plusieurs actions scéniques. Plus encore qu'un lieu de représentation de fiction éclatée, le plateau s'affirme alors comme un espace de pure convention où le plaisir ludique du théâtre l'emporte sur toute autre recherche, où les signes théâtraux sont soumis à de perpétuels déplacements […] [996]

[995] M. Langhoff, entretien avec Olivier Ortolani, « Produire le scandale » in *Outrescène*, n°6, « Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? », mai 2005, p.73.

[996] Christine Hamon-Siréjols, « *La Mission/ Au Perroquet vert* : polyvalence et élasticité de l'espace » in *Les voies de la création théâtrale*, *op. cit.*, p.243.

Au lieu de démêler l'imbroglio des situations dramatiques, le metteur en scène s'appuie plutôt sur l'ambivalence de l'apostat révolutionnaire pour montrer les problématiques sur l'idéologie révolutionnaire développées dans *La Mission*. L'enjeu de sa mise en scène consiste à démanteler le système rationnel et à renforcer la théâtralité du spectacle. Á travers la superposition de signes scéniques, Langhoff essaie de sensibiliser la perception du spectateur en le conviant à se rapprocher du paradoxe existentiel du protagoniste confronté à ses remords à l'égard du passé et à sa culpabilité face au présent. Le jeu ludique et variable lui permet en outre de souligner la permutabilité de valeurs antinomiques, mettant ainsi en cause les idées progressistes de la Révolution.

Á la différence de sa mise en scène de *La Mission*, reposant sur une mobilité fantasmagorique, Langhoff centralise l'action dans un espace clos et homogène et compose une atmosphère uniforme dans *Au Perroquet vert*. Sans utiliser de nombreux effets théâtraux, il met l'accent sur la concrétude du langage scénique et ses valeurs fonctionnelles. La théâtralité du spectacle se fonde principalement sur le jeu des acteurs, bien que le costume et le maquillage des personnages s'éloignent de l'historicisme en faisant ressortir leur figure grotesque. Au lieu d'enchaîner les deux pièces à travers un style cohérent, le metteur en scène s'appuie délibérément sur une contradiction esthétique afin de souligner leur différence et de produire un décalage de perception. Vu l'interversion de l'ordre de représentation, l'assemblage composite des éléments scéniques et leur utilisation disparate, son dessein vise, semble-t-il, à casser les conventions théâtrales et à basculer le public. En effet, ce spectacle de patchwork met non seulement en évidence les caractéristiques théâtrales inhérentes aux deux dramaturgies, mais maintient également une opération dialectique permanente tout au long de l'action. C'est la raison pour laquelle le journaliste belge, Jacques De Decker, révèle, dans sa critique, l'amphibologie formelle entre les représentations des deux pièces :

> […Langhoff…] monte […] Müller comme un numéro de music-hall et Schnitzler comme une comédie brechtienne. Du coup, les deux textes produisent d'étranges interférences, dues pour une bonne part à cet imperturbable scepticisme. On est cependant en droit de ne voir dans ce qui pourrait passer pour du style qu'une

> manifestation de plus de ce que Lipovestski appelle l'ère du vide. Ce doit être, de nos jours, la rançon de la mode. [997]

Conclusion

> Lorsque le théâtre est vraiment vivant, il entretient une relation étroite avec le tissu social. Le théâtre révolutionnaire existe, par exemple, au moment de la Révolution française ou dans les années 20, après la Révolution d'Octobre. Mais c'est un autre problème. Le théâtre ne fait pas de révolution, mais il existe d'une certaine manière dans la révolution. Mon diptyque est certes une réflexion sur l'histoire de la révolution française, curieusement selon un point de vue allemand, mais c'est surtout une réflexion sur la fonction du théâtre.
>
> Matthias Langhoff[998]

Afin d'explorer la complexité du réel, la mise en scène langhoffienne juxtapose non seulement les divers éléments tangibles sur scène, mais les exploite également à l'extrême au fur et à mesure du développement de l'action. Au fur et à mesure du déroulement scénique, des signes évoluent de façon accélérée sans suivre un lien cohérent. Ce style surchargé et outré ne tend pas à provoquer le spectateur, mais plutôt à lui poser des questions sur sa propre perception[999]. Langhoff considère en effet le théâtre comme une arme polémique visant à élucider des mystères existants et à stimuler une réflexion approfondie et ouverte, comme il l'explique lui-même :

> […] comme Brecht je crois au scandale. Le théâtre est l'art d'organiser le scandale : il doit révéler le scandaleux et l'obscène que le monde s'efforce de cacher, les inégalités, les injustices, les brutalités, et tout notre système. Afin que cela ne

[997] J. De Decker , « *La Mission* et *Le Perroquet vert* : la Révolution en tête-bêche » in *Le Soir*, le 9 décembre 1989.

[998] M. Langhoff, « Une vie de théâtre » in *Scènes Magazine*, *op. cit*., p. 8

[999] Dans son entretien avec C. Liscia, Langhoff essaie de se justifier face aux questions sur les effets parodiques et provocants produits par sa mise en scène : « Jamais ! Je ne cherche pas à provoquer ! Il vaudrait mieux dire que c'est vous qui le voyez comme caricature ou parodie. La question devient alors plus intéressante : pourquoi ce qui pour vous est parodie ne l'est pas pour moi ? »

M. Langhoff, *Le Bon Plaisir de Matthias Langhoff*, *op. cit*, cité également par Claude Liscia, « Un théâtre traversé de dérision » in *La Dérision. Le Rire*, *op. cit.*, p.67.

> demeure pas enseveli, oublié mais soit dénoncé. Á tout le moins, un spectacle doit déranger. Si tout allait bien, je ne vois pas pourquoi je ferais du théâtre.[1000]

Les œuvres de Langhoff établissent toujours une correspondance étroite avec les actualités, car il sélectionne particulièrement un texte qui, lui, évoque à la fois des interrogations sur son propre vécu et sur les problèmes liés aux circonstances sociopolitiques. Donc, l'enjeu de son théâtre ne réside pas simplement dans les valeurs littéraires d'une œuvre, mais plutôt dans son engagement artistique. Selon lui,

> Je ne choisis jamais une pièce pour ses vertus scéniques mais pour ce qu'elle nous dit dans les circonstances présentes. […pour faire] exister le théâtre comme un lieu politique. J'ai un grand réservoir de pièces que j'aimerais monter, mais il faut qu'à un moment donné je sois poussé vers une de ces pièces par une expérience personnelle ou par un événement politique. C'est cette coïncidence qui me stimule, cette relation à la vie, non pas l'intention de réaliser la énième présentation d'un texte de Tchekhov ou de Sophocle.[1001]

Face au Bicentenaire de la Révolution, Langhoff met en question les images stéréotypées du patrimoine républicain, propagées par les événements commémoratifs. Suivant l'essor du néolibéralisme et l'enlisement du socialisme, les idées révolutionnaires s'éloignent progressivement de la situation politique européenne en devenant simplement un motif de célébration ou un souvenir lointain. Un décalage entre l'idéologie progressiste et son résultat paralysé convie le metteur en scène à explorer les contradictions entre l'évolution historique et l'existence individuelle à partir de ses propres expériences artistiques. Néanmoins, ses problématiques ne reposent pas simplement sur la portée historico-politique de la Révolution, mais plutôt sur la fonction du théâtre. Selon lui,

> […*La Mission/ Au Perroquet vert* est également] une réflexion sur mon existence, car j'en ai une au théâtre. Souvent je me demande ce que je fais là. Et ce que le théâtre peut encore faire. La réponse est difficile. Donc j'ai choisi deux pièces qui posent des questions quant à l'existence du théâtre. Un peu platement. Je veux dire que le texte de Müller parle d'une vie politique qui prend toujours le masque du théâtre. Il parle d'un théâtre qui existe dans la vie et qu'il relie au problème du

[1000] M. Langhoff, *Matthias Langhoff, op. cit.*, p.60-61.

[1001] *Ibid.*, p.26.

> mensonge. Schnitzler prend le théâtre comme une réalité. Ce sont deux propositions inverses, mais semblables. Le théâtre est malheureusement un lieu destiné à la trahison. C'est ce que Schnitzler montre de façon très forte, sous l'apparence d'une comédie.[1002]

En effet, Müller recourt à un style onirique et à une structure décousue en montrant le conflit intérieur chez un désabusé révolutionnaire comme une scène théâtrale, tandis que Schnitzler s'appuie sur l'imbroglio dramatique pour représenter le simulacre de rebelles tournant en un meurtre flagrant. Les deux dramaturges théâtralisent l'un et l'autre la Révolution en la traitant comme un protagoniste invisible qui implique le destin de tous les personnages plutôt comme un fait historique. Cependant leurs procédés interprétatifs paraîssent complètement antithétiques. Dans *La Mission*, le mouvement révolutionnaire se transforme des expériences réelles en une hantise du passé. Ici, il exerce une fonction thématique en devenant une matière du jeu dialectique développé sous différentes formes, avec des angles contradictoires, dans des époques hétérogènes. Dans *Au Perroquet vert*, la révolution, montrée comme un divertissement rocambolesque, se glisse néanmoins vers une réalité incontournable. Elle n'est pas employée comme un facteur dramaturgique indispensable, mais plutôt comme les péripéties dramatiques susceptibles de percer l'illusion scénique. Selon Philippe Tesson,

> [*La Mission* et *Au Perroquet vert*] mettent en procès la mascarade humaine, rapportée à des situations révolutionnaires. Que Müller s'intéresse au mythe de la liberté et Schnitzler à celui de la vérité, la nuance est formelle, si c'est la farce qu'on veut dénoncer. S'il s'agit d'affirmer que la Révolution n'est que théâtre, alors Müller et Schnitzler, chacun dans son registre, le premier poétique et sarcastique, le second burlesque et pessimiste, se rejoignent étroitement.[1003]

D'après Langhoff, le théâtre paraît être le meilleur moyen pour montrer concrètement l'ambiguïté de la Révolution, car toutes les valeurs idéologiques s'échangent rapidement sur scène, comme les masques portés par les personnages. L'art du spectacle devient ainsi un jeu de miroirs renvoyant à l'absurdité de l'humanité enfermée dans le bastion de ses idées. Contrairement à la célébration du bicentenaire

[1002] M. Langhoff, « Une vie de théâtre » in *Scènes Magazine*, *op. cit*., p. 8

[1003] P. Tesson, « *La Mission* de Müller/ *Au Perroquet Vert* de Schnitzler » in *l'Express-Paris*, le 17 novembre 1989.

prétendant atteindre un consensus, *La Mission/ Au Perroquet vert* propose une approche à la fois carnavalesque et désabusée susceptible d'approfondir les contradictions inhérentes au patrimoine républicain. Le metteur en scène confronte directement les deux pièces pour souligner leur cynisme corrosif commun. Il renforce en outre les images grotesques de la Révolution à travers des effets théâtraux sans craindre d'offenser le public français : la devise républicaine incarnée par trois reines de beauté, les héros révolutionnaires représentés sous une forme parodique, les esclaves se transformant en aristocrates, les insurgés parisiens interprétés comme des ivrognes, etc. Suivant le déroulement scénique, tous les rôles s'intervertissent sans échapper à l'emprise dionysiaque, ni à la menace de la mort. Dans sa critique du spectacle, E. Klausner décrit très bien la confusion des valeurs produite par la mise en scène langhoffienne :

> […] la principale vertu de ces spectacles est d'en déboulonner le monolithisme, d'en perturber le sens, d'en « charivarier » les interprétations ; et ce, grâce à la corrosion active d'un pessimisme radical, lequel a le mérite de mettre à la question l'Histoire avec un grand H et son cortège de majuscules plombées [Vérité, Liberté, Nation, Dictature du Prolétariat…]. Un pessimisme auquel la tonitruante ironie de Matthias Langhoff fouette le sang. […] L'Histoire n'a plus de visage, elle n'a plus que des masques, des oripeaux kitsch. Des lumières de fête foraine allument miss Liberté, miss Égalité et miss Fraternité. Les utopies, au milieu du vin, basculent, toujours menteuses. La raison guillotine. Chaque mot, aussitôt que prononcé, est destitué sur un décor constructiviste sang de bœuf pariant rageusement pour le guingois et l'oblique. La politique est une viande avariée ne proposant que des équivalences. Et le plus formidable de ce spectacle, c'est qu'il fasse accoucher une esthétique hurleuse et chavirée d'une telle clarté.[1004]

La démarche non-conformiste de Langhoff remporte d'une part un succès éclatant dans le Festival d'Avignon et apporte, de l'autre, des appréciations élogieuses de la plupart des critiques françaises. Son interprétation caustique de la Révolution contraste en effet avec la commémoration solennelle et fastueuse en reflétant une incertitude des Français face aux valeurs controversées du mouvement révolutionnaire, comme l'écrit Pierre Marcabru :

> On aime ou on n'aime pas Langhoff, mais au cœur de la convention et du respect qui figent le Festival d'Avignon, sa façon d'appeler un chat un chat, d'ôter les masques,

[1004]E. Klausher, « La Révolution de Langhoff » in *la Croix - l'Evénement*, le 6 novembre 1989.

> de briser les statues, son insolence d'enfant méchant et qui arrache les ailes des mouches, a quelque chose de nécessaire, de simulant, de tonifiant, de scandaleusement imprévisible. […] Là le théâtre surgit comme le diable sort de sa boîte.[1005]

Á travers la déconstruction théâtrale des valeurs du patrimoine républicain, Langhoff invite en effet le public non seulement à démystifier les images idéalisées du mouvement révolutionnaire, mais également à prendre conscience de l'impuissance de son idéologie progressiste. Son spectacle met en évidence un décalage entre la Révolution et ses représentations, contestant ainsi la légitimité de la commémoration bicentenaire. C'est la raison pour laquelle Müller apprécie sa tentative audacieuse d'assembler les deux pièces discordantes pour marquer la frontière équivoque entre nos idées et notre vécu : « J'aime beaucoup le lien que Matthias a créé entre les deux textes au moment même des cérémonies du Bicentenaire. Cela montre parfaitement la différence entre la réalité du fait historique et sa célébration. Une représentation de théâtre ne doit pas être ce que dit le texte. [1006] »

Á l'approche de la fin de l'année 1989, les actualités brûlantes en l'Europe de l'Est confirment les questions posées par Müller dans *La Mission* : Comment assumer la déchéance d'idées prometteuses ? Le tournant de l'évolution historique force-t-elle

---

[1005]Pierre Marcabru, « Du théâtre en liberté » in *Figaro*, 15-16 juillet 1989.

Référons-nous également à la critique du *Quotidien de Paris* : « Si Avignon sacrifie au Bicentenaire, c'est sur le mode ironique et critique. De Müller à Schnitzler, de la défaite du rêve à ses chaotiques prémisses, le metteur en scène nous entraîne à contre-courant de l'Histoire. […] La Révolution n'est-elle qu'une mauvaise farce ? Matthias Langhoff dans un mouvement radical enchaîne les deux œuvres et propose un spectacle heurté et coloré qui métaphorise la violence du temps, le caractère chaotique de l'Histoire. Un seul lieu, donc, et une distribution unique précipitée, en un rythme de plus en plus accéléré, dans une ronde grinçante : les idéaux de *La Mission* ne peuvent que se fracasser puisqu'en amont n'était qu'un théâtre de marionnettes, tel que le donne à voir *Au Perroquet Vert*. »

Armée Heliot, « Matthias Langhoff : cabaret sarcastique » in *Le quotidien de Paris*, 18 juillet 1989.

[1006]H. Müller cité in *Festival-Avignon 89*, *op. cit.*, p.55.

Dans un entretien, Müller fait se rapprocher le choix de faire interpréter les aristocrates par des esclaves noirs, de certains numéros de la parade de Goude, en disant cyniquement : « la bourgeoisie est en train de s'orner de la négritude : Ce fut un show de nègres ? »

Cité par Régine Leisibach-Kopp, « Un spectacle drôle et terrifiant » in *Scènes Magazine*, *op. cit.*, p.15

inéluctablement les révolutionnaires engagés à trahir leur conviction politique en entraînant leur culpabilité profonde ? Comment surmonter les contradictions entre idéal et vécu ? Quel est le rôle de la révolution dans l'Histoire, une tâche chimérique ou une obsession spectrale ? Après la chute du mur, le retournement de situations nous évoque en effet le récit de l'« homme dans l'ascenseur », comme l'écrit Jean-Pierre Morel :

> […] soudain, le temps s'emballe, échappe à ceux qui croyaient le contrôler [le freiner], et tout se détraque ; les fonctionnaires zélés ne sont plus à l'heure, les ascenseurs s'affolent, le chef [le Numéro Un : souvenir d'une autre révolution, vue par Pilniak ou Koestler] s'est probablement suicidé dans son bureau et l'employé modèle se retrouve au Pérou seul, traqué et sans mission, se demandant s'il n'a pas vécu la fin du monde. Écrits dix ans plus tôt, ce passage de *La Mission* peut se lire comme une anticipation, pleine d'humour macabre, de ce qui s'est passé chez les dirigeants est-allemands, en octobre et en novembre 1989.[1007]

Les élans populaires, éclatant successivement dans les satellites soviétiques, remettent non seulement en cause l'idéologie socialiste pétrifiée, mais marquent également une permutation des valeurs révolutionnaires. La revendication de la liberté individuelle prédomine sur la poursuite de la construction d'une société égalitaire, problématisant ainsi des pensées révolutionnaires développées depuis le début du XX^{e} siècle. L'effondrement de la doctrine progressiste souligne les caractères paradoxaux de l'Histoire, plongeant ainsi la société occidentale dans une désorientation générale. Les conjonctures internationales deviennent, semble-t-il, une scène théâtrale, où les personnages sont forcés d'ôter leur masque idéologique pour reconnaître leur propre personnalité. La crise des idées révolutionnaires n'est plus un symptôme, mais une vague irréversible, qui entrainera chaque participant dans le paroxysme du sursaut historique, comme le dénouement de *Au Perroquet vert*.

Certes, l'accélération des événements depuis l'automne 1989 fait ressortir l'ambiguïté entre le théâtre et l'Histoire montrée par la mise en scène langhoffienne. Vers la fin de la tournée de *La Mission/ Au Perroquet vert*, Langhoff avoue néanmoins qu'il

[1007] J.-P. Morel, *L'Hydre et l'ascenseur – essai sur Heiner Müller*, *op. cit*., p. 106.

n'adopterait plus une approche théâtrale et sarcastique pour interpréter la Révolution[1008]. Le choc provoqué par le basculement de la situation internationale affecte en effet le metteur en scène en le conviant à délibérer son interprétation cynique de la révolution. Néanmoins, son hésitation ne réside pas vraiment dans l'effondrement de la doctrine progressiste, mais plutôt dans la disparition d'un système alternatif et l'essor du nationalisme entraîné par le déplacement des pouvoirs politico-économique. Il conserve toujours sa posture critique face au jeu du pouvoir politique susceptible de former une idéologie infructueuse, comme il le révèle à un journaliste belge :

> J'ai évidemment été surpris, comme tout le monde, par ces gouvernements criminels qui s'écroulent l'un après l'autre à l'Est. Mais je connais très bien l'Allemagne et je peux dire que sans Gorbatchev, les soulèvements populaires, à Leipzig et ailleurs n'auraient pas été possibles. Je n'ai pas oublié un cruel souvenir de jeunesse : la répression en 1956, par les Russes, de la révolte ouvrière à Berlin-Est. […] Tout le monde parle de l'Europe mais les nationalismes n'ont jamais été aussi florissants. On veut faire l'Europe culturelle mais on cherche à imposer son produit national. Dans les années 50-60, les échanges culturels étaient plus fort, même si on en parlait moins. Tout cela n'est plus spontané, est trop administratif, devient une affaire de bureaucrates ou une affaire idéologique. Il est vrai que, comme artiste, je n'ai jamais eu de bonnes relations avec la politique.[1009]

[1008]Langhoff confie à C. Liscia : « Avec la fin du mur, il me serait désormais impossible de monter *La Mission* comme je l'ai fait : ce serait une tout autre mise en scène qui s'imposerait aujourd'hui. »

Cité par Claude Liscia, « Répétitions dans le théâtre de Matthias Langhoff » in *Internationale de l'imaginaire, op. cit.*, p. 62.

[1009]M. Langhoff, « L'avenir de l'Europe laisse Langhoff sceptiqu » in *La Libre Belgique*, *op. cit*.

CONCLUSION

> Depuis 1789, l'Europe a changé en fonction de l'idée de révolution. L'histoire européenne a été dominée par cette idée. C'est exactement cette idée-là qui est en train de disparaître en ce moment.
>
> Michel Foucault[1010]

La révolution : d'un concept amphibologique à un mythe problématique

L'ambivalence inhérente à la révolution apparaît en premier lieu dans son contenu sémantique. Le terme, *révolution,* est utilisé pour désigner un phénomène naturel basé sur un mouvement circulaire en suggérant la vulnérabilité du destin humain face aux forces imprévisibles de l'univers. Avec les idées des Lumières, il se transforme progressivement en un néologisme historico-politique, marquant un retournement de situation entraîné par la volonté des hommes. Son glissement connotatif révèle en effet un rapport contradictoire entre l'humain et la nature, faisant ainsi ressortir la question fondamentale sur la conception de l'Histoire : la révolution paraît-elle un événement régulier et fugace dans une évolution à long terme ou un tournant historique susceptible d'inaugurer une nouvelle ère ?

Sortant graduellement du domaine anhistorique et métaphorique, le mot, *révolution*, devient depuis le siècle des Lumières un nom propre employé pour désigner les événements ébranlant un gouvernement établi dans l'Histoire moderne. Parmi eux, c'est surtout la Révolution française déterminant ses connotations historico-politiques et ses valeurs contradictoires. Á la différence d'autres bouleversements sociopolitiques du XVIII^{e} siècle, les réformes déclenchées par l'élan populaire de 1789 se fondent sur une théorie finaliste pour rompre avec le système de l'Ancien Régime et pour établir la vertu civique. En outre,

[1010]M. Foucault, « Michel Foucault et le zen : un séjour dans un temple zen », entretien avec la revue bouddhiste *Shunjû*, traduit de Christian Polac, paru pour la première fois en France dans *Umi*, n°197, août-septembre 1978, in *Dits et écrits*, tome III, Paris, Gallimard, 2003. p.623.

l'accélération des événements impose une vision évolutive du réel, transformant ainsi la signification de la révolution. Depuis la fin du XVIII[e] siècle, la révolution n'implique plus simplement une récurrence permanente, mais plutôt un mouvement continu et progressiste, basé sur la philosophie humaniste. Selon R. Koselleck,

> […] la Révolution se transforme dès lors en un *concept de perspective relevant de la philosophie de l'histoire*, indiquant une direction irréversible. Désormais on peut discuter d'un « avant » et d'un « après », d'un ralentissement ou d'une accélération, la direction prise par le mouvement n'en reste pas moins donnée. […] les perspectives relevant de la philosophie de l'histoire impliquent un développement irréversible, qui embrasse tous les camps à la fois. C'est la raison pour laquelle, depuis le XIX[e] siècle, la contamination qui se produit sans cesse entre « révolution » et « évolution » ne relève pas seulement de négligences de langage ou de l'adaptation politique ; la permutabilité des deux concepts renvoie à des décalages structurels dans la texture sociale globale qui n'ont suscité de réponses différentes que sur le plan politique. [1011]

Cependant les fluctuations conjoncturelles durant la décennie révolutionnaire intensifient les contradictions intrinsèques de la révolution et soulignent ses sens ambigus et litigieux. Vu l'imbroglio de circonstances extérieures et intérieures, le mouvement révolutionnaire assume en effet une diversité de phénomènes entrelacés et interactifs, constituant ainsi un concept politique complexe. Au fur et à mesure de la radicalisation des mesures réformatrices sous les menaces contre-révolutionnaires, l'orientation de la Révolution française oscille entre le soulèvement des masses plébéiennes, la réforme constitutionnelle, la crise de la monarchie, la construction de la République, la lutte fractionnelle, le centralisme politico-économique et le despotisme fondé sur une théorie idéalisée, etc. Afin d'accomplir ses objectifs prometteurs, le gouvernement jacobin justifie ses actions extrêmes à travers une logique antagoniste. La légitimation des idées révolutionnaires aggrave donc une dissidence de la société française en causant un engrenage politique et une calamité tragique et sanglante. Désormais, la révolution se caractérise à la fois par un mouvement politique d'avant-garde et par une convulsion historique. Le décalage entre son dessein transcendantal et ses conséquences sanglantes montre un abîme entre l'idéal et la réalité, qui forme le noyau problématique de la réflexion sur l'évolution historique du XIX[e] au XX[e] siècle.

[1011] R. Koselleck, « Le Concept de « révolution » des Temps modernes » in *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des termes historiques*, *op. cit.*, pp.71-72.

Bien que la Révolution française montre déjà un décalage infranchissable entre la volonté humaine et ses résultats concrets, elle met en valeur le rationalisme et l'humanisme, devenant ainsi la matrice des idéologies progressistes entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècle. L'universalité des droits de l'homme élargit non seulement le cadre géographique du mouvement politique, mais prolonge également ses influences de génération en génération. L'esprit libéral révélé par la prise de la Bastille convie les insurgés à résister à leur autorité monarchique dans tous les pays européens. Héritiers des valeurs promues par la Révolution de 93, les socialistes continuent leur combat politique pour concrétiser l'égalité sociale. Certes, le mouvement révolutionnaire est paradoxalement interrompu par l'ascension du pouvoir autocratique. Néanmoins, ses idées s'ancrent déjà dans l'esprit de tous les militants engagés luttant pour une société idéale et varient continûment selon les différents contextes. Suivant l'idéologisation du mouvement révolutionnaire, la Révolution française n'est plus traitée simplement comme un événement historique, mais plutôt comme un repère emblématique susceptible d'ouvrir une perspective prometteuse pour un individu ou un collectif, comme l'analysent Gilles Deleuze et Félix Guattari :

> Dans des phénomènes historiques comme la Révolution de 1789, la Commune, la Révolution de 1917, il y a toujours une part d'événement, irréductible aux déterminismes sociaux, aux séries causales. Les historiens n'aiment pas bien cet aspect : ils restaurent des causalités par-après. Mais l'événement lui-même est en décrochage ou en rupture avec les causalités : c'est une bifurcation, une déviation par rapport aux lois, un état instable qui ouvre un nouveau champ de possibles. Prigogine a parlé de ces états où, même en physique, les petites différences se propagent au lieu de s'annuler, et où des phénomènes tout à fait indépendants entrent en résonance, en conjonction. En ce sens, un événement peut être contrarié, réprimé, récupéré, trahi, il n'en comporte pas moins quelque chose d'indépassable. Ce sont les renégats qui disent : c'est dépassé. Mais l'événement lui-même a beau être ancien, il ne se laisse pas dépasser : il est ouverture de possible. Il passe à l'intérieur des individus autant que dans l'épaisseur d'une société.[1012]

Depuis le XIX^e^ siècle, les diverses interprétations historiques de la Révolution française reflètent des conflits politico-idéologiques entraînés par l'instabilité de la société française. Qu'ils soient témoins de l'époque révolutionnaire, historiens, hommes politiques, publicistes, philosophes et poètes, tous essaient d'évoquer ce souvenir lointain exerçant encore des influences sur leurs contemporains. Certes, la Révolution considérée comme une plaie historique au début du XIX^e^ siècle est graduellement reconstituée à travers les différents

[1012]G. Deleuze et F. Guattari, « Mai 68 n'a pas eu lieu » in *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995*, *op. cit.*, p. 215.

angles narratifs. Il est néanmoins difficile d'y dégager un large consensus à cause des jugements antagonistes de la Terreur. Dans la plupart des ouvrages historiques, le mouvement est principalement divisé en deux phases opposées : l'une, qui hérite de l'esprit des Lumière en témoignant des pensées libérales, et l'autre, qui dépend du pouvoir populiste en dérivant vers une centralisation inflexible. Pour révéler les valeurs historiques du patrimoine républicain, certains auteurs mettent en parallèle l'évolution de circonstances révolutionnaires et la situation sociopolitique de leur époque. La Révolution française devient donc progressivement un mythe historique interprété de façon contradictoire selon les divers penchants politiques. Ses images discordantes stimulent des polémiques historico-politiques ininterrompues jusqu'aujourd'hui. Bien que vers la fin du XIX^{e} siècle, certaines recherches sondent scientifiquement l'Histoire controversée de la fin du XVIII^{e} siècle, le débat idéologique s'étend à des écoles historiographiques opposées dont l'une exalte l'indulgence de Danton et l'autre défend les mesures nécessaires exercées par Robespierre. Durant le XX^{e} siècle, grâce aux approches analytiques multidimensionnelles, la Révolution française s'écarte de plus en plus d'un litige légendaire en suspens, mais se transforme plutôt en un thème problématique à travers lequel les contemporains s'interrogent à la fois sur les facteurs objectifs d'un soubresaut historique et sur la formation de la démocratie moderne.

Étant à la fois un enchevêtrement de circonstances politiques et un foyer de conflits, la Révolution française est toujours considérée comme une matière dramatique fertile en inspirant de nombreux dramaturges : le bouleversement sociopolitique servant à développer les péripéties et à renforcer la tension dramatique, les figures de proue révolutionnaires offrant des esquisses d'un héros tragique, la divergence sociale permettant de créer un affrontement entre l'individu et le collectif, etc. Certes, la plupart des pièces adaptées de la révolution encadrent simplement l'action dramatique dans le contexte troublant de la fin du XVIII^{e} siècle pour produire des effets historicistes. Néanmoins, leur représentation reflète des problèmes politiques tangibles de l'époque en stimulant souvent des vifs débats susceptibles d'exacerber le conflit social. Dans un autre registre, certains auteurs dramatiques s'appuient sur les fonctions pédagogiques et civiques de l'art théâtral en revisitant les épisodes révolutionnaires. Ils tentent non seulement de démystifier cette légende colorée d'images stéréotypées et d'idéologies antagonistes, mais également de ranimer la festivité révolutionnaire et l'esprit patriotique à travers la communion interactive entre salle et scène. Grâce à la concordance entre le thème dramatique et l'action scénique, le théâtre se transforme donc en lieu de

mobilisation, où la participation collective correspond aux caractéristiques de l'acte insurrectionnel basé à la fois sur l'engagement physique et la fraternité.

En effet, dans le théâtre contemporain, la Révolution n'est pas simplement un sujet historique, mais plutôt un objet problématique à travers lequel les artistes interrogent la structuration des idéologies développées depuis le siècle des Lumières ou l'institution du système sociopolitique de notre temps. Plusieurs œuvres dramatiques mettent en abyme des faits historiques et des situations fictives pour souligner un parallélisme entre les affaires politiques et la scène théâtrale. Les images révolutionnaires sortent donc du cadre historique particulier en devenant de plus en plus diversifiées et composites. Cette approche théâtralisée et dialectique permet au public, d'un côté de déconstruire lui-même les valeurs idéalisées du patrimoine républicain, et de l'autre, d'approfondir sa réflexion sur une corrélation entre le passé et le présent.

Ranimer l'esprit révolutionnaire à travers la prise de conscience individuelle

> Tout jadis. Jamais rien d'autre. D'essayé. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux.
>
> Samuel Beckett[1013]

Mai 68 témoigne non seulement du dynamisme non-conformiste de la jeune génération française, mais réveille également la conscience de la classe populaire. Cependant son avortement hâtif entraîne les déboires des activistes et souligne un décalage entre les principes démocratiques et le système politique du moment. Dans les années soixante-dix, la régression de l'esprit contestataire va de pair avec le développement de l'individualisme, remettant ainsi en question la réalisation politique du mouvement étudiant, voire sa portée concrète. Au fur et à mesure de la démoralisation des militants, se développant dans la société française, et du reflux du marxisme, les idées révolutionnaires paraissent de plus en plus équivoques et litigieuses. Suivant l'expansion néolibérale, la crise de l'idéologie progressiste atteint paradoxalement son paroxysme dans le bicentenaire de la Révolution française. Face à la pétrification du système communiste et au recentrage du gouvernement mitterrandien, les valeurs œcuméniques exaltées dans les activités commémoratives s'éloignent de la situation

[1013]Samuel Beckett, *Cap au pire*, traduit par E. Fournier, Paris, Minuit, 1991, p.8.

politique internationale en constituant simplement des promesses prétentieuses mais vaines. Avec un écart avec les actualités politiques, la Révolution française devient ainsi, dans son anniversaire bicentenaire, un souvenir lointain idéalisé par des cabotins sur leur scène politique. En outre, le basculement des circonstances internationales vers la fin de 1989 problématise les conceptions de la révolution fondée sur le marxisme-léninisme depuis le début du XX^{e} siècle et produit une désorientation générale, comme le décrit Enzo Traverso :

> […] le changement de siècle symboliquement marqué par la chute de mur de Berlin constitue le *momentum* d'une époque de transition dans laquelle l'ancien et le nouveau se mêlent. Au cours de ce quart de siècle, des mots comme révolution ou communisme ont pris une signification différente au sein de la culture, des mentalités et de l'imaginaire collectif : au lieu de désigner une aspiration ou une action émancipatrice, ils évoquent désormais un univers totalitaire. Au contraire, des mots comme marché, entreprise, capitalisme ou individualisme ont connu le chemin inverse : ils ne qualifient plus un univers d'aliénation, d'égoïsme ou de valeurs acceptables uniquement à condition d'être sous-tendues par un ethos ascétique intramondain […], mais les fondements « naturels » des sociétés libérales post-totalitaires.[1014]

Se focalisant sur les quatre spectacles montés dans les deux périodes, où la conception orthodoxe de la révolution socialiste est remise en question suivant la sclérose du communisme et l'expansion du néo-libéralisme, ma thèse vise à révéler simultanément leur diverse approche problématique du mythe historique et leur lien indissociable avec les problèmes sociopolitiques de l'époque. L'enjeu de mon analyse repose non seulement sur l'interrogation profonde posée par chaque artiste, mais également sur la méthode pragmatique sur laquelle il s'appuie pour matérialiser la réflexion dialectique des valeurs contradictoires de la révolution. Dans leur adaptation scénique, les trois metteurs en scène démystifient les images du patrimoine républicain sous un angle rétrospectif sans produire aucun effet pathétique. Leur dessein ne consiste pas à porter un jugement sur un sujet historique controversé, mais plutôt à approfondir des questions sur la combativité individuelle d'aujourd'hui et sur le progrès de toute l'humanité. Face au déclin de l'esprit révolutionnaire, aggravé de plus en plus dans la société française depuis les années soixante-dix, les quatre œuvres théâtrales invitent le public à pénétrer dans l'ambivalence d'un révolutionnaire pour qu'il prenne conscience d'un décalage insurmontable entre l'existence humaine et les idées révolutionnaires.

[1014]Enzo Traverso. *L'Histoire comme champ de bataille – Interpréter les violences du XX^{e} siècle*. *op. cit*., pp. 6-7.

Sous l'influence des événements de Mai 68, le Théâtre du Soleil rompt avec les conventions théâtrales par la création collective pour trouver une relation originale et solide avec les masses populaires. Au lieu de reconstituer l'Histoire révolutionnaire développée autour de notabilités historiques, il choisit de revisiter la résistance inflexible, menée par les héros anonymes, pour réexaminer les motifs du revers d'un combat plébéien. Á travers les fables jouées par les bateleurs, *1789* montre la festivité spontanée de l'élan collectif et dénonce la récupération du pouvoir populaire par les arrivistes bourgeois. Fondé sur un va-et-vient entre une scène macro historique et un récit individuel, *1793* met en valeur la conscientisation politique des sectionnaires et leur concrétisation de la démocratie directe. Sans endoctrinement idéologique ni didactisme politique, les deux spectacles font ressortir le ressort du peuple susceptible de faire progresser l'évolution historique, réconfortant ainsi les militants démoralisés de 68. Á travers une approche à la fois critique et empathique, Ariane Mnouchkine et ses partenaires artistiques dévoilent non seulement un esprit militant commun entre les différentes générations engagées, mais percent les problèmes cruciaux de ses actualités politiques. La Révolution devient donc un intermédiaire pour marquer une filiation entre passé et présent et pour réveiller la conscience sociopolitique du spectateur. En effet, le diptyque révolutionnaire du Soleil crée une communion de sentiments entre salle et scène et inspire une élévation individuelle face à la dégradation de l'esprit civique. Il permet à la troupe de déterminer son orientation artistique pour ouvrir une nouvelle perspective du théâtre public après le décès de Jean Vilar.

Á la différence de la plupart des représentations de *La Mort de Danton*, reposant sur le tragique du héros confronté à la fatalité historique, Klaus Michael Grüber se rapproche de la perception ambivalente de Georg Büchner face au mouvement révolutionnaire manqué en Allemagne. Pour reconstituer les images des meneurs révolutionnaires, il s'appuie sur leur juvénilité et sur leur amitié sans se référer à leur valeur politico-idéologique imposée par des polémiques historiographiques développées durant le XIX^{e} et le XX^{e} siècle. Il révèle la crise intérieure des militants révolutionnaires, comme s'il essayait d'apaiser leur âme tourmentée à travers un geste sincère et tendre. Sa mise en scène repose sur une esthétique contrastée pour souligner le dilemme des individus entraînés dans la vague irrésistible de l'Histoire : la balance entre le diorama historique et l'intimité des personnages, la pénombre du clair-obscur suggérant la fragilité du destin humain, la contradiction entre les discours démagogiques et leur interprétation minimale, etc. Dans le spectacle grüberien, la Révolution française est donc représentée comme une réminiscence lointaine et subjective des combattants prenant

conscience de l'impasse de leur propre acte politique. Cette approche distanciée et humaniste de la Révolution française s'oppose complètement à ses images transcendantales magnifiées par la commémoration du bicentenaire. Le metteur en scène allemand invite en effet le public français à pénétrer dans l'incertitude profonde d'un révolutionnaire désabusé pour le sensibiliser à la vulnérabilité existentielle de l'homme face aux fluctuations des circonstances.

Face à l'enlisement du socialisme, Matthias Langhoff choisit de télescoper deux textes hétérogènes, mais complémentaires, pour mettre en cause l'idéologie progressiste et pour faire ressortir l'ambiguïté de l'existence individuelle confrontée au revirement de la situation sociopolitique. Basée sur une structure onirique, *La Mission* de Heiner Müller montre à la fois un affrontement dialectique entre les différentes postures engagées et la complexité contradictoire chez un transfuge révolutionnaire. Dans *Au Perroquet vert*, Arthur Schnitzler s'appuie sur un jeu oscillant entre réalité et fiction pour révéler l'absurdité des hommes fermant les yeux sur la vague incontournable de l'Histoire. Dans les deux pièces, la révolution n'est pas interprétée comme un mouvement en marche, mais plutôt comme un fait établi, qui plonge tous les personnages dans un trouble intellectuel et sensoriel. Afin de matérialiser les univers équivoques construits par les deux dramaturges, Langhoff met d'un côté en abyme des situations scéniques antithétiques et fait, de l'autre, intervertir des figures opposées. Sa mise en scène repose sur la théâtralité produite par tous les langages scéniques pour souligner la permutabilité de signes antinomiques et pour renforcer les images grotesques de la révolution. Cette interprétation cynique et caustique met en évidence le décalage cognitif du patrimoine républicain, déconstruisant ainsi ses valeurs consensuelles exaltées par la célébration du bicentenaire. La confusion de repères soulignée dans *La Mission/ Au Perroquet vert* fait en outre écho à la désorientation générale causée par la désintégration du bloc de l'Est vers la fin de l'année 1989. Néanmoins, le mouvement révolutionnaire devient-il vraiment une chimère après l'écroulement du système soviétique ou se débarrasse-t-il de l'emprise idéologique en évoluant vers des résistances sporadiques et variables ? Les valeurs effectives de la révolution résident-elles dans la prise de conscience individuelle ou dans l'ouverture d'une nouvelle époque basée sur l'humanisme universel ? Á notre époque, un engagement révolutionnaire consiste-t-il à stimuler un progrès collectif ou à changer le destin individuel ? Pour tous les contemporains héritant de l'esprit républicain, la Révolution française représente-t-elle un souvenir lointain obsédant continuellement la conscience générale ou le nœud susceptible de révéler les problèmes politiques et démocratiques d'aujourd'hui ?

Le théâtre français s'inspire sans cesse de la Révolution française pour développer ses problématiques sur les actualités sociopolitiques. En 2009, une jeune troupe française, *D'ores et déjà,* dont la plupart des membres ont grandi après la déchéance du socialisme[1015], s'interroge sur l'inachèvement du rêve de l'égalité et sur l'hypertrophie de la politique libérale en réexaminant l'épisode le plus litigieux de la Révolution française dans *Notre terreur*[1016]. Au lieu de s'appuyer sur la lutte sanglante de l'époque, elle se focalise sur la formation du Comité du salut public et montre la discussion entre ses neuf membres pour prendre des décisions politiques susceptibles d'atténuer les crises extérieure et intérieure du gouvernement jacobin. Son dessein ne consiste pas à réhabiliter les images autoritaires d'une oligarchie, mais plutôt à approcher le paradoxe profond de ces hommes fondant un totalitarisme au nom de la régénération de la société. Á travers la création collective, les jeunes artistes tentent d'approfondir les contradictions des meneurs révolutionnaires face à l'enchevêtrement de circonstances complexes sans les sacraliser. La pratique politique du Comité est interprétée dans sa quotidienneté avec anachronisme, évoquant ainsi un conseil d'administration d'une entreprise ou une réunion syndicale, comme le décrit la critique de *Libération* : « Sandwichs,

[1015] « […] nous sommes nés avec la chute du mur de Berlin, de la fin entamée du socialisme [….] Nous sommes nés des années quatre-vingts dont le spectre hante l'oubli du déjà-vu ; quelque chose depuis n'a cessé d'être détournée ; quelque chose a été contournée si vous voulez. […] »

Sylvain Creuzevault, « Premier cercle : le récit / Deuxième cycle : la problématique » in « Programme de *notre terreur* et du *Père Tralalère* » Théâtre de la Colline, 2009-2010, pp.11-12.

[1016] Le titre du spectacle est marqué par les lettres en minuscules pour empêcher la création collective de se réduire à une pièce historique sur le moment de la Révolution française. *notre terreur*, création collective *D'ores et déjà*. Mise en scène de Sylvain Creuzevault, avec Samuel Achache, Benoit Carré, Antoine Cegarra, Éric Charon, Pierre Devérines, Vladislav Galard, Lionel Gonzalez, Arthur Igual, Léo-Antonin Lutinier. Costume : Pauline Kieffe, Scénographie : Julia Kravstrova, Marionnette et masques : Joseph Lapostolle et Loïe Nébréda, Lumière : Vyara Stefanova. Production : d'ores et déjà, La Colline – théâtre national, Festival d'Automne à Paris, Nouveau Théâtre d'Angers, Centre dramatique national des Pays de la Loire, Célestins – Théâtre de Lyon, Culturgest à Lisbonne avec la participation artistique du Jeune Théâtre National. Création 16 septembre 2009 à la Colline.

Vu le sujet du spectacle et la manière de travailler, plusieurs critiques se rapprochent *D'ores et déjà* du jeune du Théâtre du Soleil. Cependant leur approche de la Révolution française paraît complètement différente. En outre, avant de créer *notre terreur*, Sylvain Creuzevault est invité par le Schauspielhaus de Hambourg pour montrer *La Mission* de Heiner Müller [voir les photos du spectacle : [En ligne.] http://www.berthonkravtsova.com/der-auftrag [page consulté le 6 avril 2015.]]

Concernant la méthode de création collective d'ores et déjà, voir Aurore Migeon, *La compagnie d'ores et déjà : une utopie théâtrale ?*, mémoire de Master II sous la direction d'Eloi Recoing, Université Paris III, septembre 2011 et Louise Roux, « Le d'ores et déjà – une utopie pragmatique » in *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, sous la direction de R. Doyon et G. Freixe, Lavérune, Entretemps, 2014, pp.127-144.

cigarettes, bouteilles de vin et verres en plastique, grands sujets et petites piques personnelles, les révolutionnaires de 1794 sont des militants d'aujourd'hui, dopés à l'enthousiasme et à la fatigue, obsédés par l'intérêt général, quel que soit leur niveau de sincérité, terrifiés aussi par l'œuvre déjà accomplie. [1017]»

En effet, la jeune troupe interprète la radicalisation du mouvement révolutionnaire à travers un jeu familier et actualisé pour que le spectateur perçoive directement l'enjeu politique d'une administration centralisée et son dilemme face à la tension diplomatique et la guerre civile. Elle tente de démystifier l'Histoire de France souillée pour soulever le débat public sur les valeurs essentielles de la démocratie. Selon le metteur en scène, « notre terreur, ce n'est pas la Terreur, ce sont nos voix discordantes et violentes si belles qu'on ne peut les voir sans rougir, étouffées qui appellent et que meurent sans qu'on les ait écoutées. Notre terreur n'est pas de soigner un ulcère, c'est de l'ouvrir. [1018]» C'est la raison pour laquelle les acteurs désacralisent délibérément les images solennelles et univoques des héros révolutionnaires à travers un style sarcastique et grotesque pour montrer leur ambivalence complexe envers leur acte excessif[1019]. Bien que cette interprétation ironique voire désinvolte soit mise en question par certains critiques[1020], son dessein ne consiste-t-il pas à déconstruire

[1017]René Solis, « La Colline éprise de « Terreur » » in *Libération*, 22 septembre 2009.

[1018]S. Creuzevault, « Premier cercle : le récit / Deuxième cycle : la problématique » in « Programme de *notre terreur* et du *Père tralalère* », Théâtre de la Colline, op. cit., p.12.

[1019]Selon le metteur en scène, « Que nous pouvons être révolutionnaires et drôles, que l'utopie n'est pas la chasse gardée du géographe naïf, que le symbolique, quand il est métabolisé dans le lieu d'un corps, est toujours impressionnant comme une mythologie, mais que sa réalité pratique incarnée est toujours belle et ridicule comme un être humain. Nous sommes burlesques, pas les statues. »

S. Creuzevault, « Entretien avec Sylvain Creuzevault », propos recueillis par Eve Beauvallet, in *Dossier de presse de* notre terreur *du Théâtre de la Colline* [reprise], 2010, p.7.

[1020]Les questions posées par Olivier Neveux : « Peut-on […] simplement réduire à « n'importe qui » ceux qui n'ont pas baissé le regard devant l'immensité d'une tâche sans précédent ni commune mesure ? Et, plus largement, quel est ce « notre » qui unit les terreurs, quelle est cette communauté qui unifie nos pratiques, transversales aux circonstances des époques ? […] »

O. Neveux, « Le poids des générations mortes, le cerveau des vivants – Théâtre, histoire et politique : *Notre terreur* et *Que faire ? [le retour]* » in *Théâtre/Public*, n°203, mars 2012, p.58.

Voir aussi Martial Poirson, « Neuf hommes en colère : *Notre Terreur* [2009], horizon d'attente imprescriptible d'une politique des gestes ? » in *Études théâtrales*, n°59, « La Terreur en scène », Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, juin 2014, pp.127-143.

les images des politiciens pour accentuer l'exigence d'une action directe susceptible de démasquer le jeu politico-idéologique, comme l'écrit exactement Heiner Müller :

> De par leur expérience, les gens disposent d'un avantage en matière d'informations qui ruine la politique. Ainsi s'efface l'image professionnelle de l'homme politique. La fin de la politique s'observe à travers cette fin de la profession d'homme politique. La réalité a été tellement déformée par les idées qu'il est temps de laisser la réalité et l'expérience s'exprimer. Et en se séparant des idées il faut aussi se défaire des hommes politiques. C'est une époque où il faut enterrer la doctrine le plus profondément possible, comme dirait Brecht, pour que les chiens ne puissent pas l'atteindre. Et ce, jusqu'à ce qu'on puisse à nouveau la déterrer et la confronter à une réalité nouvelle, transformée. La libération des morts a lieu au ralenti.[1021]

Dans les principaux exemples de spectacle, cités dans ma thèse, les artistes soulignent la résistance individuelle contre la fatalité, au lieu de démêler les causes et conséquences du mouvement révolutionnaire. Ils mettent l'humanité au premier plan du spectacle pour éclairer le mythe historique. Leur adaptation scénique sort graduellement du cadre historique, soulignant ainsi les contradictions de l'humanité face au sursaut historique. En outre, ils interprètent la Révolution française comme un événement révolu mais en suspens, afin de montrer ses caractères problématiques et de déconstruire son emprise idéologique. Le mouvement révolutionnaire est donc représenté comme un foyer de contradictions où sont confrontés le concept idéologique, le pouvoir politique, le fait historique, les conditions socio-économiques, le jugement moral et l'expérience humaine, etc. Dans ce carrefour d'idées opposées, des éléments conflictuels se multiplient, s'affrontent, se compressent, s'entremêlent, voire échangent sans cesse leur valeur, posant ainsi au public des questions dialectiques et heuristiques. L'art du spectacle contribue à matérialiser cette osmose inextricable et permanente de sujets antinomiques, car chaque écriture scénique interagit continuellement en composant un ensemble polyphonique sans se priver de son autonomie.

Pénétrant dans le noyau de la Révolution à travers un angle anthropologique, les artistes invitent en effet le public à assimiler ses valeurs significatives et intemporelles avec un recul nécessaire, comme l'analyse Kant :

[1021]H. Müller, « Arracher l'utopie au terrorisme », entretien avec Frank M. Raddatz in *Fautes d'impression*, *op. cit.*, pp.168-169.

> C'est tout simplement la manière de penser des spectateurs qui, à l'occasion de ce qui joue dans de grandes métamorphoses, se trahit *publiquement* et qui, même au risque de voir ce choix partisan leur attirer de graves désagréments, exprime néanmoins hautement une sympathie si universelle et en même temps si désintéressée pour les acteurs d'un bord contre ceux de l'autre bord. Voilà qui prouve bien [à cause de l'universalité] un caractère du genre humain dans sa totalité et en même temps [à cause de désintéressement] un caractère moral au moins dans son fonds, qui ne laisse pas seulement espérer le progrès vers le mieux, mais qui, en tant que la faculté de progresser suffit pour le présent, en est déjà un lui-même.[1022]

Cette approche ambivalente et antinomique ramène le mythe historico-politique dans un domaine existentiel, permettant ainsi au public de prendre conscience d'une relation paradoxale entre action et introspection, entre histoire et actualité, entre idéal collectiviste et vécu individualiste, entre ce que l'on a raté et comment on va « moins échouer ». Elle convie en outre chaque spectateur à approfondir son propre esprit révolutionnaire pour transformer la conscientisation individuelle en un acte révolutionnaire virtuel, qu'il s'agisse du militantisme susceptible de renverser le *statu quo*, ou du cynisme constructif visant à résister à la réalité absurde sans aucune intransigeance.

Étant parallèlement dispositif de participation et déclencheur de réflexion, le théâtre nous invite, non seulement à éprouver de nouveau notre sympathie pour un mouvement populaire, mais également à réexaminer notre responsabilité face à l'évolution sociale et démocratique. À travers l'interaction des effets scéniques, il nous propose un exercice de sensibilité pour que nous poursuivions la lutte contre la fatalité des circonstances avec une perspicacité et une attitude humble. Si la Révolution ouvre une perspective à travers une action collective, le théâtre sollicite une prise de conscience individuelle pour concrétiser les valeurs révolutionnaires dans la réalité. En effet, la Révolution ressemble à une scène où chacun est entraîné par un destin incertain, où chacun a l'aptitude de percevoir ses valeurs immuables et transcendantales. Le théâtre nous donne alors l'élan pour nous projeter dans cette scène pour révéler les limites de nos actes passés et créer des nouvelles opportunités à nos actions futures.

[1022]E. Kant. « Le Conflit des facultés – Le Conflit de la Faculté de Philosophie avec la Faculté de Droit » in *Histoire et Politique*, *op. cit*., pp.124-125.

Bibliographie

I. Révolution

I.1. Sur l'étymologie du mot *révolution*

Ouvrages

KOSELLECK Reinhart, *Le futur passé – contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand par J. Hoock et M.-C. Hoock. Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1990, 334 p.

REY Alain, Révolution *: histoire d'un mot*. Paris, Gallimard, 1989. 376p.

RACHUM Ilan, *REVOLUTION – The entrance of a new word into western political discourse*. Lanham, University Press of America, 1999, 304 p.

Articles

MAILHOS Geroges, « Le mot « révolution » dans *l'Essai sur les mœurs* et *la Correspondance* de Voltaire », *Cahiers de lexicologie*, n° 13, 1968-II, pp. 84-93.

I.2. Ouvrages historiographiques

AULARD François-Alphonse, *Histoire politique de la Révolution française : origines et développement de la démocratie et de la République, 1789-1804*, Paris, A. Colin, 1909.

BERTAUD Jean-Paul, *Initiation à la Révolution française*, Paris, Perrin, 1989.

BODINIER Bernard et TEYSSIER Éric, *L'événement le plus important de la Révolution : la vente des biens nationaux [1789 -1867] en France et dans les territoires annexé*s, Paris, Société des études robespierristes, 2000.

BOURDIN Isabelle, *les Sociétés populaires à Paris pendant la Révolution*, Paris, Librairie du Recueil Sirey, 1937.

CERATI Marie, *Le Club des citoyennes républicaines révolutionnaires*, Paris, Éditions sociales, 1966.

DOMMANGET Maurice Dommanget, *Enragés et curés rouges en 1793 – Jacques Roux et Pierre Dolivier*, Paris, Spartacus, 1993.

FURET François, *La Révolution française – Penser La Révolution française, La Révolution, de Turgot à Jules Ferry : 1770-1780, Portraits, Débats autour de la Révolution, L'avenir d'une passion*, Paris, Gallimard, 2007.

GAXOTTE Pierre, *La Révolution française*, Paris, Fayard et Cie, 1928.

GUÉRIN Daniel, *La Lutte de classes sous la première République, 1793-1797*, Paris, Gallimard, 1968.

JAURÈS Jean, *Histoire socialiste de la Révolution française*, Paris, Humanité, 1923.

KESSEL Patrick, *La Nuit de 4 août*, Paris, Arthaud, 1969.

LABROUSSE Ernest, *Esquisse du mouvement des prix et des revenus en France au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 1984.

LABROUSSE Ernest, *La crise de l'économie française à la fin de l'Ancien régime et au début de la Révolution*, Paris, PUF, 1990.

LAMARTINE Alphonse, *Histoire des Girondins*, deux tomes, Paris, Plon, 1983-1984, 893 p. et 970 p.

LEFEBVRE Georges, *Les Paysans du Nord pendant la Révolution française*, Paris, Recueil Sirey, 1934.

LEFEBVRE Georges, *Quatre-vingt-neuf*, Paris, éditions sociales, 1970.

LEFEBVRE Georges, *Études sur la Révolution française*, Paris, P.U.F., 1963.

MATHIEZ Albert, *La vie chère et le mouvement social sous la Terreur*, Paris, Payot, 1973.

MICHELET Jules, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Gallimard-Pléiade, 1989.

MICHELET Jules, *Scènes de la Révolution française*, Paris, Union Générale d'Editions, 1972.

SOBOUL Albert, *Les Sans-culottes parisiens en l'an II,* Paris, Clavreuil, 1958.

SOBOUL Albert, *Précise d'Histoire de la Révolution française*, Paris, éditions sociales, 1962.

SOBOUL Albert, *Histoire de la Révolution française de la Bastille à la Gironde*, Paris, Gallimard, 1983.

SOBOUL Albert [sous la dir.], *Dictionnaire historique de la Révolution française*, Paris, PUF, 1989.

SOBOUL Albert, *La Révolution française*, Paris, PUF, 2006.

TAINE Hippolyte-Adolphe, *Les origines de la France contemporaine*, Paris, Robert Laffont, 2011.

I.3. Sur les réflexions politico-historiques du mouvement révolutionnaire

Ouvrages

ARENDT Hannah, *Essai sur la Révolution*, traduction de l'anglais par Michel Chrestien, Paris, Gallimard, 1985.

BABEUF Gracchus, *Le Manifeste des Plébéiens*, notes et postface par André Bellon, Paris, Mille et une nuits, 2010.

FURET François, *Marx et la Révolution Française*, Paris, Flammarion, 1986.

LEFEBVRE Henri, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968.

LÉNIN Vladimir Ilitch, *Que faire ? – Les questions brûlantes de notre mouvement*, Pékin, Langues étrangères, 1974.

MARX Karl, *Œuvres*, IV. I, Politique, Paris, Gallimard, 1994.

QUINET Edgar, *Philosophie de l'histoire de la France*, Paris, Payot & Rivages, 2009.

OZOUF Mona, *L'Homme régénéré – Essai sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1989,

SOREL Georges, *Réflexions sur la violence* in *Textes choisis*, Paris, Kontre kulture, 2014.

TOCQUEVILLE Alexis de, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Paris, Gallimard, 1989.

TOCQUEVILLE Alexis de, *De la Démocratie en Amérique* in *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, 1992.

WAHNICH Sophie, *La liberté ou la mort – essai sur la Terreur et le terrorisme*, Paris, La fabrique, 2003.

Articles

KANT Emmanuel, « Sur le lieu commun : il se peut que ce soit juste en théorie, mais en pratique cela ne vaut rien » in *E. Kant. Œuvres philosophiques*, tome. III, traduction de Luc Ferry, Paris, Gallimard, 1986, pp. 249-300.

KANT Emmanuel. « Le Conflit des facultés – Le Conflit de la Faculté de Philosophie avec la Faculté de Droit » in *Histoire et Politique*, introduit et annoté par Monique Castillo, traduit par Gérard Leroy, Paris, VRIN, 1999, pp.119-132.

I.4. Autour de l'historiographie de la Révolution française

Ouvrages et études monographiques

DUCANGE Jean-Numa, *La Révolution française et l'Histoire du monde – deux siècles de débats historiques et politiques 1815-1991*, Paris, Armand Colin, 2014.

GÉRARD Alice, *La Révolution française, mythes et interprétations 1789-1970*. Paris, Flammarion, 1970.

CHASSIN Charles-Louis, *Edgar Quinet – sa vie et son œuvre*, Genève, Slatkine, 1970.

Articles

LEFEBVRE Georges, « Critique sur *La lutte des classes sous la première République* de D. Guérin » in *Annales historiques de la Révolution française*, n°106, avril-juin 1947. pp.173-179.

LEFEBVRE Georges, « Le mythe de la Révolution française» in *Annales historiques de la Révolution, française*, n° 145, 1956, p. 337–45.

II. Adaptations dramatiques et cinématographiques de la Révolution française

II.1. Adaptations dramatiques de la Révolution française

ANOUILH Jean, *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes*, Paris, Gallimard, 1972.

DUMAS Alexandre, *Chevalier de Maison-Rouge*, Neuilly-sur-Seine, Éditions de Saint-Clair, 1975.

GENET Jean, *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002.

GUÉNOUN Denis, *La levée*, Reims, Les Cahiers du Grand Nuage, 1989.

PONSARD François, *Charlotte Corday* in *Théâtre complet*, Paris, Michel-Lévy frères, 1859.

PONSARD François, *Lion amoureux* in *Théâtre complet*, Paris, Michel-Lévy frères, 1859.

ROLLAND Romain, *Le Jeu de l'Amour et de la Mort*. Paris, Albin Michel, 1925.

ROLLAND Romain, *Les Loups*, Paris, Albin Michel, 1925.

ROLLAND Romain, *Quatorze juillet* in *Théâtre de la Révolution*, Paris, Albin Michel, 1926.

ROLLAND Romain, *Danton* in *Théâtre de la Révolution*, Paris, Albin Michel, 1926.

ROLLAND Romain, *Robespierre*, Paris, Albin Michel, 1939.

SARDOU Victorien, *Thermidor* in *Théâtre complet*, Paris, Albin Michel, 1934.

SARDOU Victorien, *Robespierre* in *Théâtre complet*, Paris, Albin Michel, 1934.

YACINE Kateb, *Le Bourgeois sans-culotte ou le spectre du parc Monceau* in *Boucherie de l'espérance*, Paris, Seuil, 1999. pp.453-567.

WEISS Peter, *La Persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade*, traduit par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1965.

II.2. Adaptations cinématographique de la Révolution française

GANCE Abel, *Napoléon*, Gaumont, 1927.

GRIFFITH David Wark, *Les Deux orphelines*, United Artists, 1921.

RENOIR Jean, *La Marseillaise*, R.A.C., 1938.

WAJDA Andrzej, *Danton*, Gaumont - TF1 Films, 1983.

III.3. Théâtre et Révolution

Ouvrage

BARFOOT Cederic Charles et D'HEAN Theo [sous la direction de], *Tropes of revolution: writer's reactions to real and imagined revolutions 1789-1989*, Amsterdam, Rodopi, 1991.

BERTHIER Patrick [sous la direction de], *Robespierre, saisi par le Théâtre*, Arras, noroit, 1991.

DUVIGNAUD Jean, *Fêtes et civilisations*, Arles, Actes sud, 1991.

EHRARE Jean [sous la direction], *Images de Robespierre,* actes du colloque international de Naples, Napolo, Vivarium, 1996.

MARIER-SCHAEFFER Francine, PAGE Christiane, VAISSIÉ Cécile [sous la direction de], *La Révolution mise en scène,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

MILLER Judith Graves, *Theater and Revolution in France since 1968*. Lexington & Kentucky, French Forum Publishers, 1977.

POIRSON Martial [sous la direction de], La Révolution française et le monde d'aujourd'hui : mythologies contemporaines, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Monographie

MAKACH Zohra, *La Mise en scène de l'Histoire - du texte à la représentation [La Révolution française]*, thèse de Paris III, sous la direction de M. Corvin, 1995.

Revue

POIRSON Martial [sous la direction de], *Études théâtrales,* n°59, « La Terreur en scène », Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, juin 2014.

Articles

DUVIGNAUD Jean, « la Tragédie en liberté » in *Théâtre populaire*, n°1, mai-juin, 1953, pp. 7-17.

DUVIGNAUD Jean, « Théâtre sans révolution, révolution sans théâtre » in *Sociologie du Théâtre*, Paris, PUF, 1999, pp. 383-415.

DENIS Romain, « Révolution et théâtre » in *Le Théâtre*, Paris, Christian Bourgois, 1er trimestre 1969, pp.87-112.

LÜSEBRINK Hans-Jürgen, « Événement dramatique et dramatisation théâtrale, la prise de la Bastille sur les tréteaux français et étrangers » in *Annales historiques de la Révolution française*, n°278, 1989, pp.337-355.

ORENSTEIN Claudia, "Festivals, Revolutions, and French Stage" in *Festive revolutions: the politics of popular theater and the San Francisco mime troupe*, Jackson, University press of Mississippi, 1998, pp. 28-53.

III.4. Autour du *Thermidor* de Victorien Sardou

Ouvrages et études monographiques

BIDOUZE René, *Lissagaray, la plume et l'épée*. Normandie, éditions ouvrières. 1991.

CLEMENCEAU Georges, *L'Iniquité*. Paris, Mémoire du livre, 2001.

HAMEL Ernest, *Thermidor : d'après les sources originales et les documents authentiques, avec un portrait de Robespierre gravé sur acier*, Paris, Flammarion, 1891.

SARDOU Victorien, *Les papiers de Victorien Sardou*, notes et souvenirs rassemblés et annotés par Georges Mouly, Paris, Albin Michel, 1934.

Articles

BOULAIRE Alain, « Maximilien, Victorien, Clio et les autres » in *Robespierre, saisi par le Théâtre*, sous la direction de Patrick Berthier, Arras, noroit, 1991, pp. 37-41.

DUBAR Monique, « Aux alentours du centenaire de la Révolution française, son image dans le théâtre de Victorien Sardou » in *Révolution française, peuple et littératures – images du peuple révolutionnaire/ théâtralité sans frontière*, Actes du XXIIe congrès de la Société française de littérature générale et comparée, recueillis par André Peyronix, Lille Klincksieck, 1991, pp. 285-294.

LUCET Sophie, « Révolution et Réaction : les ambiguïtés du théâtre historique de Victorien Sardou » in *Victorien Sardou – Un siècle plus tard*, textes réunis par Guy Ducrey. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007. pp. 111-128.

POUFFARY Marion, « 1891, l'Affaire Thermidor » in *Histoire, économie & société*. Paris, 2009/2 28e année, pp. 87-108.

SARDOU Victorien, « préface » in *Légendes et archives de la Bastille* de Funck-Brentano. Paris, Hachette et Cie, 1898, p. V-XLVIII.

SCHNEIDER Louis, « Échos de théâtre » in *La Revue illustrée*, le 15 mars 1896, pp. 238-239.

II. 5. Autour du *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland

Ouvrages

ROLLAND Romain, *Par la révolution, la paix*. Paris, Éditions sociales internationales, 1935.

ROLLAND Romain, *Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland*. Paris, Albin Michel, 1949.

ROLLAND Romain, *Mémoire*s. Paris, Albin Michel, 1956.

ROLLAND Romain, *Compagnons de Route*. Paris, Sablier, 1961

ZWEIG Stefan, *Romain Rolland : sa vie – son œuvre*. Paris, Pittoresque, 1929.

Monographie

MARTIN Véronique, *De l'audace ! La Rhétorique argumentative dans le théâtre « engagé » en France à la fin du XIXe siècle*, thèse de doctorat en lettres, dirigée par François-Charles Gaudard, université de Toulouse-Le Mirail, 2007.

Articles

BATTAGLIA Valérie, « Romain Rolland et le théâtre de la révolution » in *Revue d'histoire du théâtre*, n° 162, deuxième trimestre, Paris, Société d'histoire du théâtre, avril-juin 1989, pp. 170-187.

BERTHIER Patrick, « Jean Anouilh, Romain Rolland et l'écriture de la Révolution » in *Les Arts de la scène et la Révolution française*, Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux [sous la dir.], Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 509-524.

COUTELET Nathalie, « *Le Quatorze Juillet* de Romand Rolland – l'épopée au répertoire du Théâtre du Peuple » in *Théâtre/Public*, n°195, Gennevilliers, mars 2010, pp.50-56.

DENIZOT Marion, « Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : versant esthétique du Théâtre du peuple ? » in *Théâtre populaire et représentation du peuple*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp.193-203.

DENIZOT Marion, « Le *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland : le proche et le lointain » in *La Révolution – mise en scène*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 43-54.

DENIZOT Marion, « Robespierre de Romain Rolland : une écriture de l'histoire par analogie » in *Études théâtrales*, n°59, « La Terreur en scène », Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, juin 2014, pp. 73-84.

DUCHATELET Bernard, « Romain Rolland et Robespierre » in *Robespierre, saisi par le Théâtre*, sous la direction de Patrick Berthier, Arras, noroit, 1991, pp.50-58.

FRANTZ Pierre, « Tragique Terreur : Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland à l'époque de l'Affaire Dreyfus » in *Études théâtrales*, n°59, « La Terreur en scène », Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, juin 2014, pp. 85-98.

MORAUD Yves, « *Robespierre* de Romain Rolland : une tragédie épique » in *Robespierre, saisi par le Théâtre*, sous la direction de Patrick Berthier, Arras, noroit, 1991, pp. 59-70.

SILHOUETTE Marielle, « La Révolution à l'épreuve de l'histoire : *La Mort de Danton* de George Büchner et *Danton* de Romain Rolland sur les scènes de Max Reinhardt » in *La Révolution – mise en scène*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 83-96.

Correspondances

ROLLAND Romain, « Lettre de Romaine Rolland à Malwida von Meysenbug, 30 décembre 1899 », *Choix de Lettres à Malwida von Meysenbug*, 1948, établi par Marie

II. 6. Autour de *La Marseillaise* de Jean Renoir

Ouvrages et études monographiques

BERTIN Célia, *Jean Renoir*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1986.

BONNET Jean-Claude et ROGER Philippe [sous la direction de], *La Légende de la Révolution au XX^e siècle – de Gance à Renoir, de Romain Rolland à Claude Simon*, Paris, Flammarion, 1988.

GAUTEUR Claude, *Jean Renoir – le double mépris 1925-1939*, Paris, Français Rénnis, 1980.

RENOIR Jean, *La Marseillaise - un film de Jean Renoir*, Paris, Éditions Crépa, 1938.

RENOIR Jean, *Écrits 1926-1971*. Paris, Pierre Belfond, 1974.

RENOIR Jean, *La Marseillaise,* Paris, Avant-scène, 1989.

SERCEAU Daniel, *Jean Renoir, l'Insurgé*. Paris, Sycomore, 1981.

Entretien

RENOIR Jean, Entretien avec Michel Delahaye et Jean Narboni in *Jean Renoir-entretiens et propos*. Turin, l'étoile. 1979, pp. 79-88.

III. La société française contemporaine [1960 – 1990]

III. 1. Ouvrages sur l'ensemble de la période

ARTIÈRES Philippe et ZANCARINI-FOURNEL Michelle [sous la direction de], *68 – une histoire collective [1962-1981]*, Paris, La Découverte, 2008.

BECKER, Jean-Jacques, CANDAR Gilles [sous la direction de], *Histoire des gauches en France*, tome II, XX^e siècle : à l'épreuve de l'histoire, Paris, La Découverte, 2004.

BENSAID Daniel et KRIVINE Alain, *Mai si ! – 1968-1988 : Rebelles et Repentis*, Montreuil, PEC-La Brèche, 1988.

BERNARD Mathias, *La France de mai 1958 à mai 1981- la grande mutation*, Paris, Librairie Générale Française, 2003.

III. 2. Autour des événements de Mai 68

III. 2.1. Essais philosophiques et politiques

CHE GUEVARA Ernesto, *Combats d'un révolutionnaire – journaux de voyage et autres textes*, Paris, Robert Laffont, 2010.

COHN-BENDIT Daniel et Gabriel, *Le Gauchisme, remède à la maladie sénile du communisme*, Paris, Seuil, 1968.

COLLECTIF, *Quelle université ? Quelle société ? – textes réunis par le centre de regroupement des informations* universitaires, Paris, Seuil, 1968.

COLLECTIF, *L'insurrection étudiante 2-13 mai 1968, Ensemble critique et documentaire,* établi par Marc Kravetz ; avec la collaboration de Raymond Bellour et Annette Karsenty, Paris, Union générale d'édition, 1968.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*. Strasbourg, A.F.G.E.S., novembre 1966.

LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide – essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993.

MAO Tsé-Toung, *Les Citations de Mao Tsé-Toung*, Paris, Chez Jean de Bonnot, 1975.

TROTSKI Léon, *Écrits : 1928-1940*, tome III, Pairs, édition de la Quatrième Internationale, 1959.

VANEIGEM Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1992.

III.2.2. Interprétations du mouvement de Mai 68

Ouvrages et études monographiques

ATACK Margaret, *May 68 in French fiction and film: rethinking society, rethinking representation*, Oxford, Oxford university press, 1999.

BRIALLENT Bernard, *Les Clercs de 68*, Paris, PUF, 2003.

CAPDEVIELLE Jacques et REY Henri [sous la direction de], *Dictionnaire de Mai 68*, Paris, Larousse, 2008.

COHN-BENDIT Daniel, *Le Grand Bazar*, Paris, Belfond, 1975.

DREYFUS-ARMAND Geneviève, FRANK Robert, LEVY Marie-Françoise, ZANCARNINI-FOURNEL Michelle [sous la direction de], *Les Années 68. Le temps de la contestation*, Bruxelles, Complexe, 2000.

JOFFRIN Laurent, *Mai 68, une Histoire du mouvement*, Paris, Seuil, 1988.

KESSEL Patrick, *Les gauchistes de 89*, Paris, Union générale d'édition, 1969.

KESSEL Patrick, *Le mouvement maoïste en Franc*e, tome 2, Paris, l'Union générale d'édition, 1978.

LE GOFF Jean-Pierre, *Mai 68, l'héritage impossible*, Paris, La Découverte & Syros, 2002.

LINDENBERG Daniel, *Choses vues – une éducation politique autour de 68*, Paris, Batillat, 2008.

ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Marseille, Agone, 2010.

SCHNAPP Alain et VIDAL-NAQUET Pierre, *Journal de la Commune étudiante – Textes et documents. Novembre 1967 – juin 1968*, Paris, Seuil, 1988.

TARNERO Jacques, *Mai 68 – La Révolution fiction*, Toulouse, édition Milan, 1988.

VIÉNET René, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1998.

WEBER Henri, *Que reste-t-il de Mai 68 ? – Essai sur les interprétations des « événements »*, Paris, Seuil, 1998.

Entretiens et débats

ARON Raymond, *La Révolution introuvable – réflexions sur la Révolution de Mai*, entretien avec Alain Duhamel, Paris, Fayard, 1968.

BAYNAC Jacques, COHN-Bendit Daniel, FERRY Luc, FINKIELKRAUT Alain, GÈZE François, GRÉMION Pierre, LE BRAS Hervé, LE GOFF Jean-Pierre, PINTO Diana, POMIAN Krzyztof, RENAUT Alain, VIGNE Éric, WEBER Henri, YONNET Paul, *Mai 68, Le Débat*, Paris, Gallimard, 2008.

COHN-Bendit Daniel, *Forget 68*, entretiens avec Stéphane Paoli et Jean Viard, La Tour-d'Aigues, l'Aube.

ROTMAN Patrick, *Mai 68 raconté à ceux qui ne l'ont pas vécu*, entretien avec Laurence Devillairs, Paris, Seuil.

Revues

Pouvoirs, n° 39, « mai 68 », Paris, PUF, novembre 1986.

EspaceTemps, n°38-39, « Concevoir la Révolution : 89, 68, confrontations », 1988.

Mai 68, l'héritage, Télérama hors-série, Paris, Télérama, 2008.

Articles

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, « Mai 68 n'a pas eu lieu » in *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, pp.124-126.

Récits et adaptations dramatiques

ASSAYAS Olivier, *Une adolescence dans l'après mai – lettre à Alice Debord*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

CAUBÈRE Philippe, *68 selon Ferdinando*, Paris, Joëlle Losfeld, 2002.

HAMON Hervé et ROTMAN Patrick, *Génération, tome I : Les Années de rêve et tome II : Les Années de poudre*, Paris, Seuil, 1988.

Document audiovisuel

HAMON Hervé et ROTMAN Patrick, *Génération* [documentaire], épisodes 1-10, Kutv production, La Cinq, INA, 1988.

III. 3. Autour du Bicentenaire de la Révolution française

III.3.1. Réaction sociale face à la commémoration controversée

Ouvrages

DEBRAY Régis, *Que vive la République*, Paris, Odile Jacob, 1989.

GARCIA Patrick, LÉVY Jacques, MATTEI Marie-Flore [sous la direction de], *Révolutions, fin et suite - Les mutations contemporaines du changement social et de ses représentations saisies au travers de l'image de la Révolution française et des pratiques du Bicentenaire*, Paris, EspaceTemps, 1991.

GARCIA Patrick, *Le Bicentenaire de la Révolution française – Pratiques sociales d'une commémoration*, Paris, CNR, 2000.

KAPLAN Steven Laurence, *Adieu 89*, Paris, Fayard, 1993.

MISSION DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE ET DE LA DÉCLARATION DES DROITS DE L'HOMME ET DU CITOYEN, *89 - Livre du Bicentenaire*, Paris, La Chêne-Hachette.

ORY Pascal, *Une Nation pour mémoire – 1889, 1939, 1989, trois jubilés révolutionnaires*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1992.

VOVELLE Michel [sous la direction de], *Les colloques du Bicentenaire: répertoire des rencontres scientifiques nationales et internationales*, Paris, La Découverte / IHRF / Société des robespierristes, 1991.

Articles

AGULHON Maurice, « La Révolution française au banc des accusés » in *Vingtième siècle*, n°5, janvier-mars 1985, pp.7-18.

DEBRAY Régis, « Diviser pour rassembler » in *EspaceTemps*, n°38-39, « Concevoir la Révolution : 89, 68, confrontations », 1988, pp.13-20.

FONTAINE André, « Après la fête » in *Le Monde*, 19 juillet 1989.

FURET François, « La Révolution dans l'imaginaire politique français » in *Le Débat*, n° 26, septembre 1983, pp.173 – 182.

GARCIA Patrick, « La Révolution momifiée » in *EspaceTemps*, n° 38-39, 1988, p. 4-12.

JULY Serge, « le Miroir français » in *Libération*, 12 juillet 1989.

LANG Jacques, « Triple hommage solennel – Panthéon, 12 décembre 1989 » in *François Mitterrand – Fragments de vie partagée*, Paris, Seuil, 2011, pp.187-194.

NORA Pierre, « La Loi et la mémoire » in *Le Débat*, n°78, janv.-fév. 1994, pp.187-191.

OZOUF Mona, « Peut-on commémorer la Révolution française ? » in *Le Débat*, n° 26, septembre 1983, pp.161 – 172.

VOVELLE Michel, « Discours d'Arras » in *Annales historiques de la Révolution française*, n°274, octobre-décembre 1988, pp.498-506.

WINOCK Michel, « Mais où est passé la droite républicaine ? » in *L'Événement du Jeudi*, n°233, 20-26 avril 1989, pp. 24-25.

WINOCK Michel, « La gauche, la droite et la Révolution » in *L'Histoire*, n°113, « 1789 - 1989, deux cents ans de Révolution française », juillet-août 1988 p.94-100.

III.3.2. Spectacles dans le cadre du Bicentenaire

Articles

BRUN Catherine, « Gatti dedans/dehors : de l'avant-garde aux contre-cultures » in *Contre-cultures !*, sous la direction de Christophe Bourseiller et d'Olivier Penot-Lacassagne, Paris, CNRS, 2013, pp.91-96.

CHEMAIN-DEGRANGE Arlette, « Bicentenaire de la Révolution et Affranchissement – Recherches francophones en théâtralité » in *Révolution française, peuple et littératures – images du peuple révolutionnaire/ théâtralité sans frontière*, Actes du XXIIe congrès de la Société française de littérature générale et comparée, recueillis par André Peyronix, Lille Klincksieck, 1991, pp.343 -356.

DECAUX Alain, HOSSEIN Robert, « *la Liberté ou la Mort – Danton et Robespierre*, suite » in *Acteurs/Auteurs*, n° 64-65-66, quatrième trimestre 1988, pp. 45-48.

HAN Jean-Pierre, « Maison d'arrêt de Fleury-Mérogis : *Combat du jour et de la nuit* » in *Acteurs/Auteurs*, n°71, Paris, juillet 1989, pp.58-59.

HAN Jean-Pierre, « Instantanés d'Armand Gatti » in *Europe*, n°726, Paris, octobre 1989, pp.113-116.

JUNGMANN Jean-Paul et TONKA Hubert, « Inventer Quatre-vingt-neuf » in *Vaisseau de pierre 3*, Champ Vallon/ Association de la Grande Halle de la Villette, 1988. Non paginé.

SADOWSKA-GUILLON Irène, « La Révolution mise en scène » in *Acteurs/ Auteurs*, n°71, juillet 1989, pp.43-53.

VILLIEN Bruno, « Jean-Louis Martin-Barbaz, le pouvoir de l'imagination » in *Acteurs/Auteurs*, n°71, Paris, juillet 1989, pp.56-58.

VILLIEN Bruno, « Théâtre du Chêne Noir Avignon – *Marat/Sade* de Peter Weiss » in *Acteurs/Auteurs*, n°71, Paris, juillet 1989, p.61.

Document audiovisuel

MNOUCHKINE Ariane, *la Nuit miraculeuse*, commande de l'Assemblée Nationale pour le Bicentenaire de la Déclaration des Droits de l'Homme, 1989.

STÉRIN Gérard, *Opéra Goude : l'Aventure de* la Marseillaise, Paris, Téléma-Arcanal, 1989.

III.4. Réflexions sur l'évolution historique et sur la démocratie contemporaine

Ouvrages et études monographiques

BADIOU Alain, BOURDIEU Pierre, BUTLER Judith, DIDI-HUBERMAN Georges, KHIARI Sadri, RANCIÈRE Jacques, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013.

BINOCHE Bertrand, *Critiques des droits de l'homme*, Paris, PUF, 1989.

FUKUYAMA Francis, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, traduction de l'anglais par Francis Fukuyama, Paris, Flammarion, 2008.

GAUCHET Marcel, *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985.

GAUCHET Marcel, *La Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 2002.

JOHNSTON William-Michael, *Post-modernisme et Bimillénaire*, Paris, PUF, 1992.

MONGIN Olivier, *Face au scepticisme. Les mutations du paysage intellectuel ou l'invention de l'intellectuel démocratique*, Paris, La Découverte, 1994.

MONGIN Olivier, *L'après 1989 - les nouveaux langages du politique*, Paris, Hachette, 1998

RANCIÈRE Jacques, *Aux bords de la politique*, Paris, Gallimard, 2004.

RANCIÈRE Jacques, *La haine de la démocratie*, Paris, La fabrique, 2009.

RIALS Stéphane, *La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, Paris, Hachette, 1989.

TRAVERSO Enzo, *L'Histoire comme champ de bataille – Interpréter les violences du XX^{e} siècle*. Paris, La Découverte, 2011.

Articles

CHOMSKY Noam, « Le lavage de cerveau en liberté » in *Le Monde Diplomatique*, août 1989.

FUKUYAMA Francis, « la Fin de l'histoire ? », traduit de l'anglais par Paul Alexandre, in *Commentaire* n° 47, automne 1989, pp. 457-469.

FURET François, « Les feuilles mortes de l'utopie » in *Le Nouvel Observateur*, 26 avril – 2 mai 1990.

GAUCHET Marcel, « Les droits de l'homme ne sont pas une politique » in *Le Débat*, n°3, juillet-août 1980. Publié dans *la Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 2-21.

LEPARMENTIER Arnaud, « La fin de « la fin de l'Histoire » » in *Le Monde*, 15 octobre 2014

LEVINAS Emmanuel, « Entretien avec Roger-Pol Droit » in *Le Monde*, 2 juin 1992.

IV. *1789* et *1793* du Théâtre du Soleil

IV. 1. Corpus

Corpus dramaturgique

THÉÂTRE DU SOLEIL, *1789. La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, Paris, Théâtre Ouvert-Stock, 1972.

THÉÂTRE DU SOLEIL, *1793 – la cité révolutionnaire est de ce monde*, Paris, Théâtre Ouvert-Stock, 1972.

THÉÂTRE DU SOLEIL, *1789 – la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* et *1793 – la cité révolutionnaire est de ce monde*, Paris, Théâtre du Soleil, 1989.

Corpus cinématographique

MNOUCHKINE Ariane, *1789*, Théâtre du Soleil, 1974.

IV.2. Autour du Théâtre du Soleil et d'Ariane Mnouchkine

BABLET Denis et Marie-Louise, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, Ivry, C.N.R.S. /S.E.R.D.D.A.V., 1979.

BEGENAT-NEUSCHÄFER Anne, *De l'improvisation au rite - l'épopée de notre temps : le Théâtre du Soleil au carrefour des genres*, Frankfurt am Main, P. Lang, 2002.

CELIK Olivier [sous la direction de], *Le Théâtre du Soleil, notre théâtre – portraits, entretiens, textes, notes de répétitions*, Paris, l'avant-scène, 2010.

CRAMENSNIL Joël, *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2004.

FÉRAL Josette, *Dresser un monument à l'éphémère*, Paris, édition théâtrales, 1995.

FÉRAL Josette, *Trajectoires du Soleil – autour d'Ariane Mnouchkine,* Paris, édition théâtrales, 1998.

MILLER Judith Graves, *Ariane Mnouchkine*, Oxon, Routledge, 2007.

LABROUCHE Laurence, *Ariane Mnouchkine – un parcours théâtral – Le terrassier, l'enfant et le voyage*, Paris, Harmattan, 1999.

MNOUCHKINE Ariane, *l'Art du présent : entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon, 2005.

PICON-VALLIN Béatrice, *Ariane Mnouchkine*, Paris, Actes Sud – Papiers, 2009.

PICON-VALLIN Béatrice, *Le Théâtre du Soleil – les cinquante premières années*. Arles, Actes Sud, 2014.

TACKELS Bruno, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil*, Besançon, les Solitaires Intempestifs, 2013.

TEMKINE Raymonde, *Metteur en scène au présent – Victor Gracia, Gérard Gélas, Daniel Mesguich, Ariane Mnouchkine, Henri Ronse, Antoine Vitez.* Lausanne, L'Age d'Homme-la Cité, 1977.

WILLIAMS David [sous la direction de], *Collaborative theatre : the Théâtre du Soleil sourcebook*, London, Routledge, 1999.

Articles

ALEXANDER Caroline, « Les Soleils d'Ariane » in *Journal du théâtre*, 9 février 1998. pp. 6-7.

BANU Georges, « Le théâtre et les anciens lieux de travail » in *Travail théâtral*, n°27, avril-juin 1977. pp.59-60.

CHOLLET Jean, « Entretien avec Ariane Mnouchkine » in *Construire pour le temps d'un regard – Guy-Claude François, scénographe,* Nantes, Musée des beaux-arts de Nantes, 2009, pp.75-82.

FREYDEFONT Marcel, « Entretien avec Guy-Claude François » in *Construire pour le temps d'un regard – Guy-Claude François, scénographe,* Nantes, Musée des beaux-arts de Nantes, 2009, pp. 83-93.

MEYER Philipe, « Ariane, c'est une grande chose qui commence… », table ronde avec BENSASSON Lucia, CAUBÈRE Philippe, MNOUCHKINE Ariane, PENCHENAT Jean-Claude et SIMON Alfred » in *Esprit*, n°5, « Théâtre et création collective », juin 1975, pp.945-964.

MNOUCHKINE Ariane, « Une prise de conscience » in *Le Théâtre 1968.1*. Paris, C. Bourgeois, 1968. pp. 119-126.

MNOUCHKINE Ariane, « L'exemple », entretien avec Françoise Kourilsky in *Travail théâtral*, n°5, octobre-décembre 1971, pp.117-118.

MNOUCHKINE Ariane, « L'œuvre de tous » in *Arc*, n°55, « Après Brecht », Aix-Provence, l'Arc, 1973, pp.41-42.

MNOUCHKINE Ariane et PENCHENAT Jean-Claude, « L'Aventure du Théâtre du Soleil » in *Preuves*, n°7, 3e trimestre, 1971. pp. 123-127.

MNOUCHKINE Ariane, « Déjà, il y a trente ans le Soleil investissait la Cartoucherie » in *Lieux possibles,* Paris et Caen, Thécif & la Scène, mars 2001, pp.4-7.

MNOUCHKINE Ariane, « Entretien avec Ariane Mnouchkine » de Jean-Claude Lallias in *La Décentralisation Théâtrale, n°4, « Le Temps des incertitudes 1969-1981 »,* ouvrage collectif sous la direction de R. Abirached, ANRAT, Actes Sud-Papier, 2005, pp.118-125.

MNOUCHKINE Ariane avec D. Méreuze in « la Tragédie du sang » in *La Croix,* 4 juin 1994.

PENCHENAT Jean-Claude et MONOD Richard, « La Vie d'une troupe : le Théâtre du Soleil » in *Le Théâtre,* sous la direction de D. Couty et A. Rey, Paris, Bordas, 1981. pp.210 -225.

SIMON Alfred, « Un rêve vécu de théâtre populaire » in *Esprit*, n°5, « Théâtre et création collective », juin 1975, pp.933-944.

Document audiovisuels

CHEVALLIER Philippe, SABIDO Sergio, VANNUCCINI Duccio Bellugi, *Un Soleil à Kaboul... ou plutôt deux*, coproduction Bel Air Media, Théâtre du Soleil, Bell Canto Laï, 2009.

DARMON Éric et VILPOUX Catherine, *Au Soleil même la nuit*, coproduction La Sept ARTE, Agat Film & Cie et le Théâtre du Soleil, 1997.

MNOUCHKINE Ariane, *Tambours sur la digue*, Arte Vidéo et Bel Air Media, 2002.

MNOUCHKINE Ariane, *Le Dernier Caravansérail*, coproduction Théâtre du Soleil, ARTE France, Bel Air Media, 2006.

PASCAUD Fabienne et THOMAS Thierry, *Ariane Mnouchkine au pays du théâtre*, production de C^{ie} des Phares & Balises, 2014.

SOBEL Bernard, *Méphisto, le roman d'une carrière*, 1980.

TACKEL Bruno, *L'École Jacques Lecoq, un héritage en mouvement*, France culture, novembre 202.

VILPOUX Catherine, *D'après la Ville parjure ou le réveil des Erinyes*, 1999.

VILPOUX Catherine, *L'aventure du Théâtre du Soleil*, Arte vidéo, 2009.

WERNER Schroeter, *À la recherche du Soleil*, tourné pendant les représentations de *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, 1986.

ZITZERMANN Bernard, *Les Ephémères*, coproduction Théâtre du Soleil, Bel Air Media, Arte France, 2009.

Divers

CHENVEZ Alain, *La saline d'Arc-et-Senans : de l'industrie à l'utopie*, Éditions L'Harmattan, 2006.

MONOND Théodore, *Révérence à la vie : conversation avec Jean-Philippe de Tonnac*, Paris, Grasset 1999.

IV. 3. Autour le diptyque révolutionnaire du Théâtre du Soleil

IV.3.1. Entretiens sur la création des spectacles

ALEXANDER Caroline, « Les 48 de 93 » in *Express*, 8 mai 1972.

BISSEGGER Jürg, « Rencontre avec Ariane Mnouchkine avant la présentation de *1789* à Thonon » in *Journal de Genève*, 6 janvier, 1971.

CASANOVA Antoine, DEMARCY Richard, MNOUCHKINE Ariane et POULET Jacques, « *1789* - au théâtre et dans l'histoire » *in La Nouvelle Critique*, n°45, Paris, Libraire nouvelle, juin 1971, pp.75-82.

KUSTOW Michael, MILLER Jonathan, MNOUCHKINE Ariane, TYNAN Kenneth et WESKER Arnold Wesker, « Le Théâtre du Soleil : *1789, la Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* », propos recueillis par Irving Wardle, in *Performance*, vol.1, n°2, New York, New York Festival Public Theater, avril 1972, pp.127-141.

LEMASSON Sophie, « Un exemple de travail » in *Texte-programme de 1793*, Paris, Théâtre ouvert, pp.139-155.

MADRAL Philippe, « Héritiers ou bâtisseurs » in *l'Humanité*, 6 mai 1969.

MNOUCHKINE Ariane, « Le Rôle du metteur en scène » in *L'Avant-Scène Théâtre, n°526-527 :* 1789-1793, octobre 1973.

OLIVIER Jean-Jacques, « Les tribulations du Théâtre du Soleil. Ariane Mnouchkine : le théâtre doit participer à la connaissance » in *Combat*, 11 février 1970.

THÉÂTRE DU SOLEIL, « Théâtre du Soleil » in *L'architecture d'aujourd'hui*, n°152, « les lieux du spectacle », oct.-nov. 1970, p.43.

TEMKINE Raymonde, « Un théâtre populaire : le Théâtre du Soleil » in *Le Peuple Français*, n°12, oct.-déc., 1973. pp.21-22.

WARDLE Irving, « Equal, but not identical – an interview with Ariane Mnouchkine » in *Collaborative Theatre – The Théâtre du Soleil source book*, David Williams, London and New York, Routledge, 1999. pp.25-28.

IV.3.2. Études sur *1789* et *1793*

Ouvrages et études monographiques

COLLECTIF, *Travail théâtral*, n° spécial, « Le Théâtre du Soleil », Lausanne, La Cité, 1976.

GOURDON Anne-Marie, *Théâtre, public, perception*, Paris, CNRS, 1982.

MAKACH Zohra, *1789 : la Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur - le Théâtre du Soleil, une autre conception de l'histoire*, Saint-Denis, Édilivre, 2012.

Articles

BABLET Denis, « Une scénographie pour *1789* » in *Interscaena - acta scaenographica*, n°3, Prague, Institut de scénographie, automne 1971, pp.29-43.

DORT Bernard, *Théâtre en jeu – Essai de critique 1970-1978*, Paris, Seuil, 1979, pp. 64-71.

FAIVRE Bernard, « *1789* et la Cartoucherie de Vincennes [décembre 1970] » in *Les Voies de la création théâtrale*, n°15, « le théâtre dans la ville », Paris, CNRS, 1989, pp.194-208.

FRANTZ Pierre, « De Romain Rolland à Ariane Mnouchkine : une scène pour la Révolution » in *La Légende de la Révolution au XX^e^ siècle – de Gance à Renoir, de Romain Rolland à Claude Simon*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet et Philippe Roger, Paris, Flammarion, 1988. pp.17-33.

GRACIA Joëlle, « *1793*, la cité révolutionnaire est au Théâtre du Soleil » in *Études théâtrales*, n°59, « La Terreur en scène », Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, juin 2014, pp.114-126.

GOURDON Anne-Marie, « Le Théâtre du Soleil, un théâtre populaire ? » in *Revue d'esthétique*, n°1, janvier-mars 1973, pp. 93- 96.

MOUNIER Catherine, « Deux créations collectives du Théâtre du Soleil - *1793* et *l'Âge d'or* » *in Les voies de la création théâtrale*, n°5, Paris, CNRS, 1977, pp. 121-278.

MOUNIER Catherine, « Le plaisir de raconter nos Histoires, l'Histoire, notre Histoire – évolution du récit dans les quatre créations collectives du Théâtre du Soleil » in *l'Envers du théâtre – revue d'esthétique*, n°1-2, Paris, Union générale, 1977, pp. 153-167.

NES KIRBY Victoria, "*1789* at the Cartoucherie" in *Collaborative theatre : the Théâtre du Soleil sourcebook*, London, Routledge, 1999. pp. 3-15.

RUYTER-TOGNOTTI Danielle, « The Revolution in the French contemporary Théâtre : Critical reflection in *1789* by the Théâtre du Soleil » in *Tropes of Revolution – Writer's*

reactions to real and imagined revolutions 1789-1989. Amsterdam, Atlanta. GA, 1991. p. 286-304.

SALADO Régis, « 1789 par le Théâtre du Soleil ou la Révolution mise en scène » in *Révolution française, peuple et littératures – images du peuple révolutionnaire/ théâtralité sans frontière*, Actes du XXIIe congrès de la Société française de littérature générale et comparée, recueillis par André Peyronix, Lille Klincksieck, 1991, pp.335-342.

SARRAZAC Jean-Pierre, *l'Avenir du Drame - Écritures dramaturgiques contemporaines*, Lausanne, L'aire théâtrale, 1981, p.162-175.

Articles sur internet

KARCH Agnieszka, "Theatre for the people: the impact of brechtien theory on the production and performance of 1789 by Ariane Mnouchkine's Théâtre du Soleil" in *Opticon 1826*, n°10, London, Spring, 2011 :
[http://www.opticon1826.com/article/view/opt.101102]

IV.3.3. Critiques de la presse

ATTOUN Lucien, « 1793 : la révolution est de ce monde » in *Témoignage chrétien*, 1er juin 1972, p.23.

CARTIER Jacqueline, « Chaque soir au Théâtre du Soleil installé à la Cartoucherie de Vincennes – Avec Ariane Mnouchkine, la Révolution commence… » in *France soir*, 25 janvier 1971.

CHATEAU Gilbert, « 1793 et le théâtre politique » in *Nouvelle Revue française*, n°236, juillet-août 1972, pp. 108-112.

COPFERMANN Émile, « Milan ouvert au Théâtre du Soleil » in *Les lettres françaises*, 25 novembre 1970.

DORT Bernard, « Le théâtre du peuple : Ariane Mnouchkine » in *Politique hebdo*, n°8, 26 novembre 1970.

GODARD Colette, « *1789*, une création française à Milan par la compagnie du Théâtre du Soleil » in *Le Monde*, 17 novembre 1970.

GODARD Colette, « Le Théâtre du Soleil et le travail de groupe » in *Le Monde*, 27 décembre 1970.

LAUDENBACH Francine, « *1793* : la fête est finie, la lutte commence » in *Journal de Genève*, 10 juin 1972.

LÉONARDINI Jean-Pierre, « Théâtre et Histoire » in *l'Humanité*, 23 juin 1972.

MARCABRU Pierre, « *1793* : De discours en discours » in *France Soir*, 19 mai 1972.

MONTAGNARD Jean : « *1793* : Comme une grande vague » in *l'Unit*é, n°17, 19 mai 1972. p.18.

MORAND Claude, « L'élaboration d'un travail » in *ATAC Informations*, n°40, Avril, 1972. pp.4-6.

OLIVIER Claude, « …Nous savons où nous voulons aller », entretien avec Ariane Mnouchkine in *Les lettres française*, 20 janvier 1971.

OLIVIER Claude, « Les improvisations – un exemple du travail au Théâtre du Soleil » in *Les lettres française*, 17 février 1971.

POIROT-DELPECH Bertrand, « *1789*, par le Théâtre du Soleil » in *Le Monde*, 14 janvier 1971.

POIROT-DELPECH Bertrand, « *1793*, par le Théâtre du Soleil » in *Le Monde*, 20 mai 1972.

REBÉRIOUX Madeleine, « L'austérité spectacle révolutionnaire » in *Politique d'aujourd'hui*, décembre 1972, pp.97-99.

SANDIER Gilles, « Le Théâtre du Soleil – La dynamique révolutionnaire : *1793* » in *Théâtre en crise* [Des années 1970 à 1982], Grenoble, La pensée sauvage, 1982, pp.29-31.

SIMON Alfred, « Théâtre et Révolution : *1793* » in *Esprit*, n°7-8, juillet-août 1972, pp.114-117.

SAURET René, « Le pain noir de l'égalité : 1793 » in *Les Temps modernes*, n°312, juillet-août, 1972, pp.312-322.

VIGNAL Philippe du, « *1789*…ou le travail de la compagnie du Soleil » in *Revue d'esthétique*, n°3, Paris, 3ème trimestre, 1971, pp. 213-214.

IV.3.4. Extraits filmés des deux spectacles

[Extrait des répétitions de *1789*]

24 heures sur la deux, Paris, ORTF, 30 décembre 1970.

Nat LIENSTEIN, *Théâtre et Histoire*, Paris, ORTF, 1971.

Le Monde est un théâtre, « La France », Paris, ORTF, 22 mars 1984.

[Extrait de *1793*]

BOUSSAGUET Jean-Michel, *Théâtre /Théâtres*, 4, « Les journées du jeune théâtre », Paris, ORTF, 11 juin 1972.

V. *La Mort de Danton* mise en scène de Klaus Michael Grüber

V. 1. Corpus

Corpus dramaturgique

BÜCHNER Georg, *La Mort de Danton* in *Georg Büchner- Théâtre complet*, traduit par Arthur ADAMOV, Paris, Arche, 1953. pp.13-96.

BÜCHNER Georg, *La Mort de Danton : un drame : texte et sources*, traduction de Jean-Louis BESSON et de Jean JOURDHEUIL, Montreuil, éditions théâtrales, 2005.

Corpus cinématographique

SELIGMANN Guy [réalisateur], *La Mort de Danton*, Sodaperaga, Théâtre des Amandiers, La Sept.

V. 2. Autour de Georg Büchner

Ouvrages et études monographiques

BAILLY Jean-Christophe, *Du récit au geste, endurance de la modernité*, Strasbourg, École supérieure des arts décoratifs, 1998.

BESSON Jean-Louis, *Le Théâtre de Georg Büchner – Un jeu de masques*, Belfort, Cirée, 2002.

BESSON Jean-Louis, *Georg Büchner : Des sources au texte. Histoire d'une autopsie,* Berne, Peter Lang, 1992.

BÜCHNER Georg, *Œuvres complètes, inédites et lettres*, sous la direction de Bernard Lortholary, Paris, Seuil, 1998.

DUVIGNAUD Jean, *Les grands dramaturges : Büchner*, Paris, L'Arche, 1954.

HAUSCHILD Jan-Christoph, *Georg Büchner*, traduit par Christian BOUNARY, Nîmes, Jacqueline Chambon.

METE Frédéric, *Georg Büchner biographie générale*, tome central, « le scalpel, le sang », Rennes, Pontcerq, 2012.

Articles monographiques

BAILLY Jean-Christophe, « La beauté de Marion » in *Le paradis du sens*, Paris, Christian Bourgois, 1988, pp. 117-122.

BAILLY Jean-Christophe, « La fin de l'hymne » in *La fin de l'hymne*, Paris, Christian Bourgois, 1991, pp. 139-170.

BESSON Jean-Louis, « *le Messager hessois* – Autopsie d'un « cadavre qui semble mort» » in *Théâtre/Public* n°98, « Georg Büchner ». Paris, théâtre de Gennevilliers, mars-avril 1991, pp.51-57.

BESSON Jean-Louis, « *La Mort de Danton* : une dramaturgie de stagnation » in *Théâtre/Public* n°98, « Georg Büchner ». Paris, théâtre de Gennevilliers, mars-avril 1991, pp.58-61.

BESSON Jean-Louis, « Le dedans et le dehors » in *Théâtre/Public*, n°90, novembre-décembre 1989, pp.19-23.

BESSON Jean-Louis, « Autopsie d'une révolution » in Georg BÜCHNER, *La Mort de Danton – texte et sources*, traduction de Jean-Louis BESSON et de Jean JOURDHEUIL, Montreuil, éditions théâtrales, pp. 5-16.

BLUCHE Frédéric, « Büchner, Danton et l'histoire » in *Revue d'histoire du théâtre*, n° 162, deuxième trimestre, Paris, Société d'histoire du théâtre, avril-juin 1989, pp. 164-169.

DIETRICH Auguste, « avant-propos » in *La Mort de Danton : drame en trois actes et en prose ; suivi de Wozzeck, Lenz, le Messager hessois, lettres, etc*. Paris, L. Westhausser, 1889. pp. XXV.-XXVIII.

FRANÇOIS Jean-Claude, « L'image de la Révolution française dans *La Mort de Danton* : du texte à la mise en scène » in *Révolution française, peuple et littératures – images du peuple révolutionnaire et théâtralité sans frontières,* Actes du XXIIe congrès de la Société française de littérature générale et comparée, recueillis par André Peyronix, Lille Klincksieck, 1991, pp. 223-228.

LEHMANN Hans-Thies, « Forme dramatique et Révolution – La Mort de Danton de Georg Büchner, La Mission de Heiner Müller » in *Théâtre/Public* n°98, « Georg Büchner ». Paris, théâtre de Gennevilliers, mars-avril 1991, pp. 77-87.

LUKÁCS Georg, « La falsification fasciste et la réalité effectué de Georg Büchner » in *Europe*, n°952-953, août-septembre 2008, pp.38-54.

MORTIER Daniel, « Le Danton de Büchner et celui de Przybyszewska » in *Révolution française, peuple et littératures – images du peuple révolutionnaire/ théâtralité sans frontière,* Actes du XXIIe congrès de la Société française de littérature générale et comparée, recueillis par André Peyronix, Lille Klincksieck, 1991, pp. 229-236.

MUSIL Robert, « *La Mort de Danton* de Georg Büchner – un spectacle du théâtre populaire allemand à Vienne » in *Essais, conférences, critiques, aphorismes et réflexions*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1978, pp. 447-452.

RAVY Gilbert, « Le Robespierre de Georg Büchner » in *Robespierre, saisi par le Théâtre*, sous la direction de Patrick Berthier, Arras, noroit, 1991, pp. 30- 34.

SALINO Brigitte, « À 23 ans, il réinventait Danton » in *L'événement du jeudi*, 21-27 septembre 1989, pp.120-121.

SZONDI Peter, « *La Mort de Danton* » in *Essai sur le tragique,* Belval, Circé, 2003. pp.128-135.

Revues monographiques

Europe, n°952-953, « Georg Büchner/ Rolland Barthes », août-septembre 2008.

Théâtre/Public n°98, « Georg Büchner ». Paris, théâtre de Gennevilliers, mars-avril 1991.

V. 3. Autour de Klaus Michael Grüber

Ouvrages

AILLAUD Gilles, BAILLY Jean-Christophe, GRÜBER Klaus Michael, *La Medesima Strada*, Paris, Christian Bourgois, 1989.

BANUS Georges Banu et BLEZINGER Mark [sous la direction de], *Klaus Michael Grüber … il faut que le théâtre passe à travers les larmes…*, Paris, Regard, 1993.

BROCHEN Julie [sous la direction de], *Klaus Michael Grüber*, Strasbourg, Théâtre national de Strasbourg, 2012.

Faust-Salpêtrière, texte de la mise en scène présenté par Bernard PAUTRAT, Paris, Christian Bourgois, 1975.

Monographie

MAIDON Gaëlle, *Le dépassement de la mise en scène et la question de la théâtralité dans l'itinéraire de Klaus Michael Grüber*, thèse de Doctorat de Théâtre et Arts du spectacle de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, sous la direction de Jean-Louis BESSON, vol. I.

Articles et entretiens

AILLAUD Gilles et SOBEL Bernard, « Ce qui n'est pas dit » in *Théâtre/ Public*, n°66, Gennevilliers, novembre 1985, pp.55-63.

ARROYO Eduardo, « L'œil frais, Klaus Michael Grüber et les peintres» in *Théâtre/ Public*, n°72, Gennevilliers, novembre 1986, pp.69-71.

BANU Georges, « Des mots, des rêves et le Sable du temps » in *Travail théâtral*, XXI, 1975, pp.105-107.

BLEZINGER Mark, « Écouter la différence – à la Schaubühne, avec Stein, Grüber et Bondy », entretien avec Georges Banu in *les Répétitions, – Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, sous la direction de Georges Banu, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 233-244.

DEBARY Jacques, « D'Orgon à Paulin » in *Théâtre/ Public*, n°5-6, Gennevilliers, novembre 1985, pp.49-54.

DEUTSCH Michel, « Voyageur devant la mer de nuages » - sur K.M. Grüber » in *Le Théâtre et l'Air du temps*, Paris, l'Arche, pp.64-77.

DEUTSCH Michel, « L'art est bien réussi un naufrage – sur K.M. Grüber » in *Le Théâtre et l'Air du temps*, Paris, l'Arche, pp.78-84.

DEUTSCH Michel, « Matthias Langhoff, Klaus Michael Grüber – propos en désordre sur deux rapports remarquables à l'espace du théâtre » in *Inventaire après liquidation*, Paris, L'Arche, 1990. p.107-112.

DORT Bernard, « Le mystère Grüber » in *Comédie française*, n°111, septembre –octobre 1982, pp. 17-19.

DORT Bernard, « Au pied du mur ou le voyage immobile » in *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, 1988, pp. 117-126.

DORT Bernard, « Le « geste latéral » de Klaus Michael Grüber » in *Le spectateur en dialogue*, Paris, POL éditeur, 1995, pp.205-216.

ESTIENNE Marie-Hélène, « Deux berlinois à Paris » in *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 14 octobre 1976.

FINTER Helga, « Klaus Michael Grüber et l'éthique de la parole : un espace pour la voix de l'autre » in *Les voies de la création théâtrale*, n° 24, « mises en scène d'Allemagne[s] », Paris CNRS, 2014, pp. 164-187.

GODARD Colette, « Reflets d'Allemagnes – Vicent-Jourdheuil, La Schaubühne de Berlin, Peter Stein, Klaus Grüber » in *Le théâtre depuis 1968*, Paris, J.-C. Lattès, 1980, pp.111-130.

GODARD Colette, « Détruire l'illusion de la connaissance » in *Le Monde*, 15 mai 1975.

GODARD Colette, « Klaus Michael Grüber » in *Le Monde*, 13 janvier 1983.

GRÜBER Klaus Michael, « *Faust-salpêtrière* », entretien avec Yvon DAVIS, Michèle RANOUL-DAVIS et Bernard SOBEL in *Théâtre/ Public*, n°5-6, Gennevilliers, juin-août 1975, pp.32-34.

GRÜBER Klaus Michael, entretien avec Colette GODARD, « Les « motivations biographiques » de Klaus Michael Grüber » in *Le Monde*, 19 septembre 1974.

GRÜBER Klaus Michael, « On nous a volé Hölderlin » in *l'Humanité*, Paris, 6 octobre 1976.

GRÜBER Klaus Michael, « le combat du poète », propos recueillis par Philippe du VIGNAL in *Art Press*, nov. 1976. pp. 28-29.

GRÜBER Klaus Michael, « Á propos de *Winterreise* – entretien avec Franco Quadri » in *Théâtre/Public*, n°209, Gennevilliers, juillet-septembre 2013, pp. 100-114.

GRÜBER Klaus Michael et STEIN Peter, « Peter Stein, Klaus Grüber, grands timoniers », propos recueillis par Colette GODARD in *Le Monde*, 7-8 octobre 1976

GRÜBER Klaus Michael, « Le bonheur de se taire », propos recueillis par Jean-Pierre LÉONARDINI in *Théâtre en Europe*, n°2, avril 1984, pp. 97-99.

GÜNTHER André, « Grüber le voyant » in *Comédie-Française*, n°152, Paris, 1986, p.12.

HAMMER Ellen, « Merci, ça suffit pour aujourd'hui », entretien réalisé par G. Maidon in *Théâtre/Public*, n°209, juillet-septembre 2013, pp.25-31.

HAMMER Ellen et PAUTRAT Bernard, « Dramaturges ? », entretien réalisé par G. Maidon in *Théâtre/Public*, n°209, juillet-septembre 2013, pp.39-41.

HAVIARAS Sotiri, « *Les Bacchantes* d'Euripide, le travestissement de Dionysos, mises en scène de Grüber, Langhoff et Ronconi » in Alternatives théâtrales, n°92, 1er trimestre, 2007, Bruxelles, pp.44-48.

HEED Sven, « Ironie et distances : deux approches majeures dans l'interprétation scéniques des classiques » in *Littératures classiques*, n°48, « Jeux et enjeux des théâtres classiques [XIX^{e} – XX^{e} siècles], Paris, printemps 2003, pp. 255-261.

IVERNEL Philippe, « *Voyage~~r~~ d'hiver dans le stade olympique* : l'*Hypérion* de Hölderlin mis en scène par Grüber » in *Les voies de la création théâtrale*, n°24, « Mises en scènes d'Allemagne[s] », Paris, CNRS, 2013, pp.188-203.

LÉONARDINI Jean-Pierre, « Un sculpteur de silence » in *Programme de* La Mort de Danton *du Théâtre National populaire Villeurbanne*, non paginé.

LOCKE Stephen, « Klaus Michael Grüber » in *The drama review*, juin 1977, pp. 47-58.

MAIDON Gaëlle, « *Winterreise im Olympiastadium*, Berlin 1977 » in *Théâtre/Public*, n°209, Gennevilliers, juillet-septembre 2013, pp. 128-135.

MAIDON Gaëlle, « Klaus Michael Grüber 1970-1981 – un voyage de scène en scène : l'antifascination du lieu. » in *Théâtre/Public*, n° 206, Gennevilliers, octobre-décembre 2012, pp. 44-49.

MICHAËLIS Rolf, « Voyage d'hiver », traduit par François Rey et Bernard Sobel in *Théâtre/ Public*, n°20, Gennevilliers, juin 1979, pp. 10-11.

MICHAËLIS Rolf, « Une ruine nommée Allemagne » in *Théâtre/ Public*, n°27, Gennevilliers, novembre 1982, pp. 98-100.

MICHAËLIS Rolf, « Théâtre pour le troisième œil » in *Théâtre/ Public*, n°48, Gennevilliers, novembre 1982, pp. 98-100.

MICHAËLIS Rolf, « Tonnerre discret – l'*Affaire de la rue de Lourcine* à la Schaubühne », *Théâtre/ Public*, n°90, Gennevilliers, novembre 1989, pp. 87-89.

MICHAËLIS Rolf, « Chaque phrase une catastrophe. Nuits de répétitions avec K. M. Grüber » in *Les répétitions — Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, sous la direction de Georges Banu, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 215-232.

PAUTRAT Bernard, « Dans la nuit allemande », entretien réalisé par Gaëlle Maidon in *Théâtre/Public*, n°209, Gennevilliers,juillet-septembre 2013, pp. 32-38.

SALINO Brigitte, « Klaus Michael Grüber » in *Le Monde*, 25 juin 2008.

SCARPETTA Guy, « Fragments sur Grüber » in *Art Press*, n° spécial, « théâtre », 4ème trimestre 1989, pp. 110-114.

SCHEFER Jean-Louis, « Les deux objets » in *Comédie-Française*, n°133-134, novembre-décembre, 1984, pp.52-53.

SCHITTHELM Jürgen, « Création de la Schaubühne », entretien réalisé par J.-L. Besson et Gaëlle Maidon à Berlin, le 26 avril 2013 in *Théâtre/Public*, n°209, juillet-septembre 2013, pp. 6-11.

SOBEL Bernard, « Le vide dans la présence » in *Théâtre/ Public*, n°48, Gennevilliers, novembre-décembre 1982, pp.101-102.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Klaus Michael Grüber est grand » in *Libération*, 6 décembre 1984.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Klaus Michael Grüber » in *Chroniques d'un chasseur d'oubli*, Breteuil-sur-Iton, Christian Bourgois, 1989, pp. 104-127.

Document audiovisuel

RÜTER Christophe, *L'Homme de passage*, Production Tag/ Traum, 1999.

V. 4. Autour de *La Mort de Danton* mise en scène de Klaus Michael Grüber

Programmes et dossiers de presse

Programme de *La Mort de Danton* du Théâtre National populaire Villeurbanne.

Livre-programme pour *La Mort de Danton* dans la mise en scène de Klaus Michael Grüber, Paris, Festival d'Automne.

Dossier de coupures de presse de *La Mort de Danton*, Festival d'automne.

Ouvrages

REYMOND Dominique, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, Paris, Archimbault et Klincksieck, 2014.

Entretiens avec l'équipe de création

AILLAUD Gilles, « Entretien », propos recueillis par Bernard Sobel in *Théâtre Public*, n° 98, Gennevilliers, mars-avril, 1991, pp.7-10.

AILLAUD Gilles, « Entretien avec Gilles Aillaud », propos recueillis par Didier Méreuze in Le programme de *La Mort de Danton* du Théâtre National populaire Villeurbanne, non paginé.

ARROYO Edouard, « La révolution par colère », propos recueillis par Nicole Boulanger in *Le Nouvel Observateur*, 21 septembre 1989.

HAMMER Ellen, « Le mariage », propos recueillis par Ruth Valentini in *Le Nouvel Observateur*, 21 septembre 1989.

MARCON André, « André Marcon : la reconnaissance », propos recueillis par Anne Andreu in *L'événement du jeudi*, 21 – 27 septembre 1989.

MARCON André, « André Marcon le ton Danton », propos recueillis par Jean-François Abert in *Libération-Lyon*, 13 novembre 1989.

MARCON André, « Taureau blessé », propos recueillis par Emmanuel Daydé in *7 à Paris*, 6 octobre 1989.

Critiques

BENHAMOU Anne-Françoise, « L'Inflexible et l'Incorruptible » in *Livre-programme pour La Mort de Danton dans le mise en scène de Klaus Michael Grüber*, Paris, théâtre Nanterre-Amandiers. 1989.

BERNASCONI Marie-Louise, « Les ténèbres de la Révolution » in *Reforme*, 7 octobre 1989.

BLIN Véronique, « La politique contre l'homme » in *Panorama du médecin*, 3 octobre 1989.

CARLSON Marvin, « Klaus Michael Grüber's *Danton's Death* in Paris » in *Western European stages*, novembre 1989, pp.23-26.

COLIN Nelly, « Un regard de poète » in *Lyon-Figaro*, 14 novembre 1989.

DAYDÉ Emmanuel, « La mort dedans ton âme » in *7 à Paris*, 6 octobre 1989.

DESHOULIERD Christophe, « Robespierre peut-il abolir le privilège de vivre ? » in *Centre Presse*, 10 novembre 1989.

DUMUR Guy, « L'empire allemand » in *Le Nouvel Observateur*, 5 octobre 1989.

FERNEY Frédéric, « Klaus Michael Grüber, l'ensorceleur » in *Figaro*, 21 septembre 1989.

FRIEDEL Christine, « Mort de Danton » in *Révolution*, n°500, 29 septembre 1989.

GODARD Colette, « Danton, les mots et la mort » in *Le Monde*, 23 septembre 1989.

GRAPIN Jean, « La Terreur sublime » in *Impact médecin*, 21 octobre 1989.

GRIMM-WEISSERT Olga, « Humain, historiquement juste, sans illusions », traduit par Service de presse du Festival d'automne, in in *Der Standard*, recueilli dans le dossier de coupures de presse de *La Mort de Danton*, pp. 50-51.

GUEZ Lisa, « Les mises en scène de *La Mort de Danton* en France, surface de projection active du conflit des mémoires sur la Terreur » in *Études théâtrales*, n°59, « La Terreur en scène », Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, juin 2014, pp.147-158.

KOPP Régine, « *La Mort de Danton* selon Grüber » in *Scènes magazine*, novembre 1989.

LÉONARDINI Jean-Pierre, « la Révolution est glacée » in *l'Humanité*, 26 septembre 1989.

LEBAILLIF Pierre, « Le profil d'un mécène » in *Livre-programme pour La Mort de Danton dans la mise en scène de Klaus Michael Grüber*, Paris, Festival d'Automne.

MARCABRRU Pierre, « Des murmures dans la nuit » in *Figaro*, 22 septembre 1989

MÉREUZE Didier, « *La Mort de Danton* » in *Témoignage chrétien*, 2 octobre 1989.

MUSY Pascal, « La Mort de Danton » in *Lyon Poche*, n°921, 1er novembre 1989, p.5.

NOTEZEL-AUBRY Chantal , « La marque du vampire » in *La Croix*, 27 septembre 1989.

P. A., « Le sifflet de l'assassin » in le *Quotidien de Paris*, 25 septembre 1989

PASCAUD Fabienne, « Grüber, la rigueur » in *Télérama*, 27 septembre 1989, p.22.

PASCAUD Fabienne, « Beauté fatale » in *Télérama*, 4 octobre 1989,

PAULINO-NETO Brigitte, « Grüber : noir, c'est noir » in *Libération*, 25 septembre 1989.

LE ROUX Monique, « Un rêve de Klaus Michael Grüber » in *la Quinzaine littérature*, n°540, 1er octobre, 1989, pp. 27-28.

SADOWSKA-GUILLON Irène, « *La Mort de Danton* de George Büchner - Lumières étouffées » in *Acteurs/ Auteurs*, n°73-74, novembre-décembre 1989, pp.52-54.

SUCHER C. Bernd, « « Danton » - un rêve, une remémoration [« Danton – ein Traum, ein Eriwnern »]» in *Süddeutsch Zeitung*, 28 septembre 1989, recueilli dans le *dossier de coupures de presse de* La Mort de Danton, pp. 53-56.

STADELMAIER Gerhard, « la Nuit de Danton [Die Nacht des Danton] », traduit par Service de presse du Festival d'automne, in *Frankfürter Allgemeine Zeitung*, 23 septembre 1989 ; recueilli dans le dossier de coupures de presse de *La Mort de Danton*, pp. 58 – 61.

THÉBAUD Marion, « La Révolution à l'heure allemande » in *Figaro*, 18 septembre 1989.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Grüber, la naissance de Danton » in *Libération*, 20 septembre 1989.

« Une ténébreuse affaire » in *Quotidien du médecin*, 27 septembre 1989.

V. 5. Autour des autres mises en scène de *La Mort de Danton*

Articles

BERGERON Régis, « Danton de Büchner, Danton de T.N.P. et Danton de l'Histoire » in *l'Humanité, le* 7 mai 1953.

ERTEL Evelyne, « Büchner, notre contemporain – *La Mort de Danton*, Büchner/ Ostermeier » in *Théâtre/Public*, n°163, Gennevilliers, janvier 2002, pp. 50-54.

LAUVAUDANT Georges, propos recueillis par Jean-Luc BERTET, « Danton, le perdant magnifique » in *Le journal du dimanche*, 21 avril 2002.

LAUVAUDANT Georges, « C'est une mappemonde que chacun retrouve intimement en soi. – Georges Lauvaudant et sa troupe, à propos de la reprise de *La Mort de Danton* de Georg Büchner en 2012 », entretien avec Martial POIRSON, *Études théâtrales*, n°59, « La Terreur en scène », Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, juin 2014, pp.159-176.

LOAYZA Daniel, écrits dans le programme de *La Mort de Danton* du Théâtre de l'Odéon, mise en scène par Georges LAUVAUDANT, du 25 avril au 31 mai 2001 au Théâtre de l'Odéon.

TINAZZI Noël, « Les paroles mortelles de la vertu politique » in *La Tribune*, 6 mai 2002.

VILAR Jean, « Pourquoi j'ai monté *La Mort de Danton* » *in Le Monde illustré –théâtre et littéraire*, n°35, 13 novembre 1948, p.30.

V. 6. Divers

Ouvrages

AILLAUD Gilles, *Le Masque de Robespierre,* Paris, Christian Bourgois, 1996.

BALLESTRA-PUECH Sylvie, *Les Parques : essais sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, Toulouse, Editions de l'Université du Sud, 1999.

JOURDHEUIL Jean, *Un théâtre du regard*, Paris, Christian Bourgois, 2002.

Articles

GODINEAU Dominique, « Histoire du mot : Tricoteuse de la Révolution française à nos jours » in *Langages de la Révolution [1770-1815]*, Paris, INALF-Klincksieck, 1995, pp.601-613.

GRAMSCI Antonio, « Critères de critique littéraire » in *Œuvres choisies*, traduit par G. Moget et A. Monjo, Paris, éditions Sociales, 1959. pp.442-435.

SZAMBIEN Werner, « Les Concours de l'an II » in *les architectures de la liberté 1789-1799*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1989, pp.180-201.

VI. *La Misson/ Au Perroquet vert* mise en scène de Matthias Langhoff

VI.1. Corpus

Corpus dramaturgique

MÜLLER Heiner, *La Mission suivi de Prométhée – Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil Rêve Cri de Lessing – Quartett*, traduction de Jean JOURDHEUIL et Heinz SCHWARZINGER, Paris, Minuit, 1982, pp. 7-42.

SCHNITZLER Arthur, *Au Perroquet vert*, traduction de Marie-Louise AUDIBERTI et Henri CHRISTOPHE, Paris, Actes Sud-Papiers, 1986.

Enregistrements du spectacle en VHS

La Mission/ Au Perroquet vert, Festival d'Avignon. Couleur, PAL, 2h05', 1989.

VI.2. Autour de Heiner Müller

VI.2.1. Sur Heiner Müller et ses œuvres

Ouvrages et études monographiques

BAILLET Florence, *Heiner Müller*, Paris, Belin, 2003.

DEUTSCH Michel, *Germania, tragédie et état d'exception – une introduction à l'œuvre de Heiner Müller*, Genève, mussé d'art moderne et contemporain, 2012.

KLEIN Christian, *Heiner Müller ou l'idiot de la République*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1992.

KLUGE Alexander et MÜLLER Heiner, *Esprit, pouvoir et castration*, Paris, éditions théâtrales, 1997, 75 p.

MARIER-SCHAEFFER Francine, *Heiner Müller et le «* Lehrstück *»*, Berne, Peter Lang, 1992.

MÜLLER Heiner, *Hamlet-machine, précédé de Mauser*, Paris, Minuit, 1979.

MÜLLER Heiner, *La Bataille et autres textes*, Paris, Minuit, 1987.

MÜLLER Heiner, *Germania 3*, Paris, l'Arche, 1996.

MÜLLER Heiner, *Poèmes* [1949-1995], Paris, Christian Bourgois, 1996.

MÜLLER Heiner, *Guerre sans bataille – vie sous deux dictatures*, Paris, l'Arche, 1996.

MÜLLER Heiner, *Erreurs choisies*, Paris, l'Arche, 1998.

MÜLLER Heiner, *Fautes d'impression*, Paris, l'Arche, 1991.

MÜLLER Heiner, *L'homme qui casse les salaires, La construction, Tracteur*, Paris, éditions théâtrales, 2000.

MÜLLER Heiner, *Hamlet-machine et autres pièces*, Paris, Minuit, 2006.

MÜLLER Heiner, *La Déplacée*, Paris, Minuit, 2009.

MÜLLER Heiner, *Philoctète*, Paris, Minuit, 2009.

Articles

JOURDHEUIL Jean, « Un deux trois quatre cinq six sept des betteraves dans mon assiette » in *Didascalies*, n°7, « Heiner Müller », décembre 1983, pp.6-7.

JOURDHEUIL Jean, « Préambule » in *Manuscrits de* Hamlet-machine, Paris, Minuit, 2003, pp.15-23.

JOURDHEUIL Jean, « La métamorphose du « *Lehrstück* » de Brecht à Müller » in *Théâtre/Public*, n° 206, Gennevilliers, octobre-décembre 2012, pp. 54-59.

LINZER Martin, « Heiner Müller : Repères » in *Cahiers du Regard*, n°9, « Prétexte Müller », mars 1992, pp.89-96.

MOREL Jean-Pierre, « En souvenir d'une mission » in *Théâtre/Public*, n° 100, Gennevilliers, 3ème trimestre, pp. 30-34.

MOREL Jean-Pierre, « *Out of joint* : les révolutions dans *La Mission* » in *Les voies de la création théâtrale*, n°19, « Matthias Langhoff », Paris, CNRS, 1994.

MOREL Jean-Pierre, « Heiner Müller : un anarchiste dans le communisme ? » in *Études littéraires*, volume 41 n°3, automne 2010, pp.103-115.

MÜLLER Heiner, « Viv[r] e la contradiction ! », entretien avec Jacques Poulet in *France Nouvelle*, n°1733, 29 janvier 1979, pp. 43-50.

MÜLLER Heiner, entretien avec Olivier ORTOLANI, « Le refus d'une vision globale » in *Théâtre/ Publi*c, n°98, Gennevilliers, mars-avril, 1991, pp.70-76.

MÜLLER Heiner, entretien avec BATHRICK D., TORTON BECK E., BERGHAHN K. L., FEHERVARY H., GRIMM R., HERMAND J., HOLUB R., LANGE W., MOSSE G. L., POLLAK F., SCHMIDT H., VEDDER-SCHUTS N. et WEISSTIEN U., « Histoire et drame » in *Frictions*, n°3, Paris, 2000. pp.132-148.

MÜLLER Heiner, « Le théâtre s'engendre seulement au point d'intersection entre angoisse et géométrie », entretien avec NEDDAM Alain et ODENTHAL Johannes in *Frictions*, n°24, 4ème trimestre 2014, pp.91-102.

MÜLLER Heiner, « Texte de rêve ou la nuit des metteurs en scène » in *Frictions*, n°24, 4ème trimestre, 2014, pp.87-90.

VI.2.2. Sur *La Mission*

Ouvrages et études monographiques

SEGHERS Anna, *La lumière sur le gibet* in *Histoire des Caraïbes*, traduit par PRÉVOST Claude, Paris, Arche, pp.129-252.

MOREL Jean-Pierre, *L'hydre et l'ascenseur – essai sur Heiner Müller*, Paris, Circé, 1996.

Articles

BANU Georges, « Dans la fange de la révolution » in *Alternatives Théâtrales*, n° 27, Bruxelles, 1986, p.58-60.

CHIARLONI Anna, « La Lumière de l'Histoire et le ciel de la trahison : Anna Seghers et Heiner Müller, ou deux générations face à face » in *Connaissance de la RDA*, n°22, juin 1986, pp.79-89.

DEUTSCH Michel, « Inventaire après liquidation – notes sur Heiner Müller dans les marges de *La Mission* » *in Inventaire après liquidation*, Paris, l'Arche, 1990, pp.113-121.

KALB Jonathan, « Müller as Genet : *The Mission* » in *The Theater of Heiner Müller*, Combridge, University Press of Cambridge, 1998, pp. 127-137.

MOREL Jean-Pierre, « Utopie, sexe et trahison dans *La Mission* de Heiner Müller » in *Révolution française, peuple et littératures – images du peuple révolutionnaire/ théâtralité sans frontière*, Actes du XXIIe congrès de la Société française de littérature générale et comparée, recueillis par André Peyronix, Lille Klincksieck, 1991, pp. 325-334.

QUIROT Odile, « Le grand cirque des révolutions » in *Le Monde*, 21 octobre 1987.

UMBRECHT Bernard, « Fin de mission » in *Connaissance de la RDA*, n°12, mai 1981, pp.69-79.

VODOZ Isabelle, « Deux lettres de Jamaïque sur la révolution. Anna Seghers, *La Lumière sur le gibet*, et Heiner Müller, *La Mission*» in *Germanica*, n°6, « La Révolution française dans l'imaginaire allemand », études réunies par Michel Vanoosthuyse, Lille, Université Charles de Gaulle Lille III, 4e trimestre, 1989, pp. 181-194.

VI.2. Autour d'Arthur Schnitzler

Ouvrages et études monographiques

DÉRRE Françoise, *L'œuvre d'Arthur Schnitzler – imagerie viennoise et problèmes humains*, Paris, Didier, 1966.

LE RIDIER Jacques, *Arthur Schnitzler ou La belle époque viennoise*, Paris, Belin, 2003.

SCHWARZINGER Heinz, *Arthur Schnitzler, auteur dramatique 1862-1931*, Paris, Actes Sud-Papier, 1989.

SCHNITZLER Arthur, *Une jeunesse viennoise 1862- 1889 – autobiographie*, traduit par Nicole et Henri ROCHE, Paris, Hachette, 1988.

SCHNITZLER Arthur, *Briefe 1875-1912*, Berlin, S. Fischer, 1981.

SCHNITZLER Arthur, *Relations et solitudes – Aphorismes*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1988.

SCHNITZLER Arthur, *La transparence impossible – Aphorismes*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1990.

SCHORSKE Carl E., *Vienne fin du siècle – politique et culture*, traduit par Yves THORAVAL, Paris, Seuil, 1983.

Articles

LE RIDIER Jacques, « La subversion de l'historicisme dans *Le Perroquet vert* » in *Austriaca*, n°39, « Arthur Schnitzler », décembre 1994, pp.33-49.

NEHRING Wolfgang, « Arthur Schnitzler and the French Revolution » in *Moderne Austrian Littérature*, vol. 25, n°3/4, 1992, pp.75-94.

PASCAUD Fabienne, « Arthur Schnitzler – Un homme de cœur » in *Marie France*, novembre 1989.

ROUSSEL Geneviève, «Arthur Schnitzler et la Révolution – *Le Perroquet vert* : prologue en forme de grotesque » in *Germania*, n°6, « La Révolution française dans l'imaginaire allemande », 4e trimestre 1989, Lille, Université Charles de Gaulle Lille III, pp.71-86.

ZIEGER Karl, « La Révolution française dans le théâtre autrichien de la fin du XIX[e] siècle [De Robert Hamerling et Richard V. Kralik à Arthur Schnitzler] » in *Révolution française, peuple et littératures – images du peuple révolutionnaire/ théâtralité sans frontière*, Actes du XXIIe congrès de la Société française de littérature générale et comparée, recueillis par André Peyronix, Lille Klincksieck, 1991, pp. 243-250.

VI.3. Autour de Matthias Langhoff

Ouvrages et études monographiques

ALSAN Odette [sous la direction de], *Les voies de la création théâtrale*, n°19, « Matthias Langhoff », Paris, CNRS, 1994.

ALSAN Odette, *Matthias Langhoff*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2005.

LANGHOFF Matthias, *Le Rapport Langhoff*, traduit par Monica BUDALE, Genève, Zoé, 1987.

Articles monographiques et Entretiens

ALSAN Odette, « De l'idée force à l'image choc dans le théâtre de Matthias Langhoff » in *Le Spectaculaire*, sous la direction de Christine Hamon-Siréjols et André Gardies, Lyon, Aléas, pp.87-96.

COHENDY Christiane, « Tu dois devenir celui qui décide – Travailler avec Matthias Langhoff », propos recueillis par Fabienne Arvers in *Théâtre/ Public*, n°122, Gennevilliers, 1995, pp. 62-65.

DAVIE Claire, « Le Rapport Langhoff » in *Actualité de la scénographie*, n°41, avril-mai 1989, p.54-57.

DEUTSCH Michel, « Matthias Langhoff, Klaus Michael Grüber – propos en désordre sur deux rapports remarquables à l'espace du théâtre » in *Inventaire après liquidation*, Paris, L'Arche, 1990, p.107-112.

HOSSENLOPP Sophie, « Matthias Langhoff, un théâtre du concret » in *Les répétitions – – Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, sous la direction de Georges Banu, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 277-292.

LANGHOFF Matthias, « Entretien avec M. Langhoff et Heiner Müller» in *Connaissance de la RDA*, Paris, mai 1978, pp.8-14.

LANGHOFF Matthias, « Entretien : S'il avait été possible de conserver au B.E. sa forme initiale », entretien avec Bernard DORT, traduit par Jean-François POIRIER in *Brecht*, Cahier dirigé par Bernard Dort et Jean-François Peyret, Quetigny, l'Herne, 1979, n°1, pp. 56-67.

LANGHOFF Matthias, « Matthias Langhoff, Monsieur Lux 1984 », entretien avec Jean-Pierre THIBAUDAT in *Libération*, 27 juillet 1984.

LANGHOFF Matthias, entretien avec Bernard DORT, « La machine-*Lear* » in *T.N.S. 85/86*, n°11, Strasbourg, mars 1986, pp.3-15.

LANGHOFF Matthias, « Lire le théâtre ? c'est mon métier » in *Gazette de Lausanne*, 16-17 mai 1987.

LANGHOFF Matthias, « Langhoff signe avec le Théâtre de Vidy », interview avec Pascal AUCHLIN in *Gazette de Lausanne*, 19 juin 1988.

LANGHOFF Matthias, « Le théâtre, une activité concrète », entretien avec Georges BANU et Jean-Pierre THUBAUDAT, in *Art Press*, n° spécial sur le théâtre, 1989, pp.148-153.

LANGHOFF Matthias, « Langhoff à l'abordage », propos recueillis par Roger GAILLARD et Ariane RACINE, in *L'Hebdo*, n°21, 25 mai 1989

LANGHOFF Matthias, « Qu'est-ce qui arrive là, entre les gens ? », entretien avec Jean-Pierre MOREL in *Théâtre/ Public*, n°122, Gennevilliers, 1995, pp. 67-71.

LANGHOFF Matthias, « Une activité en mouvement », entretien avec Georges BANU, in *Les répétitions — Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, sous la direction de Georges Banu, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 269-276.

LANGHOFF Matthias, entretien avec Olivier ORTOLANI, « Produire le scandale » in *Outrescène*, n°6, « Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? », mai 2005, pp. 65-77.

LISCIA Claude, « Un théâtre traversé de dérision » in *La Dérision. Le Rire*, Arles, Acte-Sud, 1995, pp. 67-95.

PASCAUD Fabienne, « La classe Langhoff » in *Télérama*, 12 janvier 1989.

QUIROT Odile, « L'obstination du concret » in *Le Monde*, 9 janvier 1989.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Matthias Langhoff » in *Chroniques d'un chasseur d'oubli*, Breteuil-sur-Iton, Christian Bourgois, 1989, pp. 148-159.

Document radiodiffusé

LANGHOFF Matthias, entretien avec Claude LISCIA , *Le Bon plaisir de Matthias Langhoff*, programme radiodiffusé de France-Culture, 16 juin 1990.

VI.3. Autour de *La Mission/ Au Perroquet vert* mise en scène de Matthias Langhoff

Programmes

Le programme de *La Mission/ Au perroquet vert* du Festival d'Avignon.

Le programme de *La Mission/ Au perroquet vert* du Théâtre de la ville de Paris.

Le programme de *La Mission/ Au perroquet vert* du Théâtre National populaire Villeurbanne.

Ouvrages

PIDOUX Jean-Yves, *Langhoff à Lausanne – L'ouragan lent. Lausanne,* édition Theaterkultur et d'en bas, 1994.

Entretiens et notes des répétitions

CHATTOT François, « François Chattot, le laboureur de mots » in Libération, 13 juillet 1989.

CHATTOT François, « *La Mission/ Au Perroquet vert* », propos recueillis par Marielle Creac'h, in *Lyon-Poche*, 11 octobre 1989.

COHENDY Christiane, « Les mises en révolution de Matthias Langhoff – de l'infiniment grand à l'infiniment petit ou la cosmogonie de l'histoire » in *Frictions,* n°1, 4e trimestre 1999, p.111-112.

LANGHOFF Matthias, « Après une représentation », propos recueillis par C. Godard in *Festival d'Avignon 89*, Paris, Le Monde/ Actes Sud-Papiers, 1989, pp.52-53.

LANGHOFF Matthias, « Si des bords du Léman, si loin, Matthias Langhoff », propos recueillis par Chantal Noetzel-Aubry in *La Croix*, 9-10 juillet 1989.

LANGHOFF Matthias, « Les projets de Langhoff », interview avec René Zahnd in *Gazette de Lausanne*, n°223, 24-25 septembre 1988.

LANGHOFF Matthias, « Une vie de théâtre », propos recueillis par Sandrine Fabbri in *Scènes Magazine*, novembre 1989.

LANGHOFF Matthias, « Langhoff : Quelque chose de shakespearien… », propos recueillis par Jacques De Decker in *Le Soir*, le 9 décembre 1989.

LANGHOFF Matthias, « L'avenir de l'Europe laisse Langhoff sceptique » in *La Libre Belgique*, 9-10 décembre 1989.

LISCIA Claude, « Répétitions dans le théâtre de Matthias Langhoff » in *Internationale de l'imaginaire*, n°13, hivers 89-90. pp.42-82.

LISCIA Claude, « Extrait d'un journal de répétitions » in *Théâtre/Public*, n°92, Gennevilliers, mars-avril 1990, pp.25-30.

PIDOUX Jean-Yves, « Crayonné en répétition – Esquisser le costume » in *Théâtre/ Public*, n°92, Gennevilliers, mars-avril 1990, pp.31-34.

Étude monographique

HAMON-SIRÉJOLS Christine, « *La Mission*/ *Au Perroquet vert* : polyvalence et élasticité de l'espace » in *Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, pp. 237-245.

Articles et critiques

BRÈS Martine, « Perfection de la démesure » in *Midi Libre*, 17 juillet 1989.

CURTIS Antony, « Curtain up on the eve of Revolution » in *Fiancial Times*, 21 juillet 1989.

DE DECKER Jacques, « *La Mission* et *Le Perroquet vert* : la Révolution en tête-bêche » in *Le Soir*, le 9 décembre 1989.

DUMUR Guy, « Le retour de Langhoff. Matthias le scandaleux » in *Le Nouvel Observateur*, n° spécial Avignon, juillet 1989.

F. C., « La Révolution et les masques » in *Révolution*, 17 novembre 1989.

GODARD Colette, « À la poursuite d'une impossible liberté » in *Le Monde*, 6 juillet 1989.

JANY, « Vidy en Avignon. Langhoff, c'est le meilleur » in *Nouvelle Revue de Lausanne*, 28 juillet 1989.

KLAUSNER Erich, « La Révolution de Langhoff » in *la Croix - l'Evénement*, le 6 novembre 1989.

HELIOT Armée, « Matthias Langhoff : cabaret sarcastique » in *Le quotidien de Paris*, 18 juillet 1989.

LEISIBACH-KOPP Régine, « Un spectacle drôle et terrifiant » in *Scènes Magazine*, septembre 1989.

LÉONARDINI Jean-Pierre, « Un desperado sans peur » in l'*Humanité*, 15 juillet 1989.

MARCABRU Pierre, « Du théâtre en liberté » in *Figaro*, 15-16 juillet 1989.

NOTEZEL-AUBRY Chantal, « Si des bords du Léman, si loin, Matthias Langhoff » in *La Croix*, 9-10 juillet 1989.

NOTEZEL-AUBRY Chantal, « Matthias Langhoff, cabaretier de la Révolution » in *La Croix*, 17-18 juillet 1989.

PAULINO-NETO Brigitte, « Matthias Langhoff, remettez-nous ça » in *Libération*, 15-16 juillet 1989.

PAULINO-NETO Brigitte, « Langhoff : deux pièces sous intuition » in *Libération*, 4-5 novembre 1989.

RACINE Ariane, « Les invités d'Avignon » in *L'Hebdo*, Lausanne, 29 juillet 1989, pp.49-50.

ROULLIER Vincent, « *Mission* et *Perroquet Vert* » in *Méridional*, 13 juillet 1989.

SABAN René, « Une optique étrange et insolite de la Révolution » in *Gazette provençale*, 19 juillet 1989.

SALINO Brigitte, « L'un et l'autre auteur » in *Festival d'Avignon 89*, Paris, Le Monde/ Actes Sud-Papiers, 1989, pp. 44-47.

SARRAZAC Jean-Pierre, « *Au Perroquet vert* et *Mademoiselle Julie* » in *Théâtres intimes*, Arles, Acte-Sud, 1989, pp.165-167.

SCHMITT Olivier, « Les folies Langhoff » in *Festival d'Avignon 89*, Paris, Le Monde/ Actes Sud-Papiers, 1989, pp.40-43.

TEMKINE Raymonde, « De Weimar à Soweto » in *Europe*, janvier-février, 1990, pp. 230-235.

THÉBAUD Marion, « Matthias Langhoff. Le troisième homme » in *Figaro scope*, juillet 1989.

TESSON Philippe, « *La Mission* de Müller/ *Au Perroquet Vert* de Schnitzler » in *l'Express-Paris*, le 17 novembre 1989.

VISDEI Anca, « Matthias Langhoff dans ses œuvres et en Avignon » in *L'Avant-scène/ Théâtre*, Paris, juin, 1989. pp. 77-79.

ZAHND René, « Le phénomène Langhoff » *in Gazette de Lausanne*, 22-23 juillet 1989.

« *La Mission* et *Au Perroquet Vert* : un « deux-pièces » magique » in *France Soir*, le 2 novembre 1989.

Documents audiovisuels

Contes d'auteurs – Autour d'Arthur Schnitzler, programme radiodiffusé de France-Culture, le 22 juillet 1989

Télé-Journal, 16 juillet 1989, sur *La Mission/Au Perroquet vert* au Festival d'Avignon.

VII. *Notre terreur* d'ores et déjà

Programmes

Programme de *notre terreur* et du *Père Tralalère*, Théâtre de la Colline, 2009-2010.

Programme de *notre terreur* [reprise], Théâtre de la Colline, 2010-2011.

Dossier de presse de *notre terreur* du Théâtre de la Colline [reprise], 2010.

Études monographiques

MIGEON Aurore, *La compagnie d'ores et déjà : une utopie théâtrale ?*, mémoire de Master II sous la direction d'Eloi Recoing, Université Paris III, septembre 2011.

Articles monographiques

NEUVEUX Olivier, « Le poids des générations mortes, le cerveau des vivants – Théâtre, histoire et politique : *Notre terreur* et *Que faire ? [le retour]* » in *Théâtre Public*, n°203, Gennevilliers, mars 2012, pp.54-62.

POIRSON Martial, « Neuf hommes en colère : *Notre Terreur* [2009], horizon d'attente imprescriptible d'une politique des gestes ? » in *Études théâtrales*, n°59, « La Terreur en scène », Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, juin 2014, pp.127-143.

ROUX Louise, « Le d'ores et déjà – une utopie pragmatique » in *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, sous la direction de R. Doyon et G. Freixe, Lavérune, Entretemps, 2014, pp.127-144 ;

Critiques

ARVERS Fabienne, « En direct de la Révolution » in *Les Inrockuptibles*, 29 septembre-9 octobre 2009, p.94.

BOUCHHEZ Emmanuelle, « La Terreur est dans la salle » in *Télérama*, 3 octobre 2009, pp.78-79.

C. Ph. « Max la menace » in *Les Échos*, 21 septembre 2009, p.12.

DARGE Fabienne, « *Notre Terreur*, la Révolution à la Colline » in *Le Monde*, 24 septembre 2009.

ROBERT Catherine, « Critique de *Notre Terreur* » in *La Terrasse*, n°180, septembre 2010.

SOLIS René, « La Colline éprise de « Terreur » » in *Libération*, 22 septembre 2009.

VIII. Sur le théâtre

VIII. 1. Ouvrages théoriques

ASLAN Odette, *Metteurs en scène et scénographes du XX^e^ siècle*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 2014.

ARISTOTE, *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Paris, Libraire Générale Française, 1990.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, 252 p.

BANU Georges, *Nocturnes – Peindre la nuit / Jouer dans le noir*, Paris, Brio, 2005.

BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 2009.

BENJAMIN Walter, *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique, 2003.

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, 2006.

BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte & Syros, 1996.

BOISSON Bénédicte, FOLCO Alice et MARTINEZ Ariane, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, tome I, Paris, l'Arche, 1963.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, tome II, Paris, l'Arche, 1963.

BRECHT Bertolt, *Sur le réalisme*, Paris, l'Arche, 1970.

BRECHT Bertolt, *Les Arts et la révolution*, Paris, l'Arche, 1970.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur la politique et la société*, Paris, l'Arche, 1971.

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, l'Arche, 1978.

DOMENACH Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.

DUVIGNAUD Jean, *Les Ombres collectives*, Paris, P.U.F., 1973.

FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre –Au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011.

FO Dario, *Mystère Bouffe - Jonglerie populaire*, Paris, Arche, 1984.

GÉMIER Firmin, *le Théâtre*, entretiens réunis par P. Gasell, Paris, Bernard Grasset, 1925.

KOTT Jan, *Shakespeare notre contemporain*, traduit par A. Posner, Paris, Payot & Rivages, 2006.

LECOQ Jacques, *Le corps poétique – un enseignement de la création théâtrale*. Paris, Actes-Sud-Papiers, 1997.

MEYERHOLD Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre*, tome IV, 1936-1940, traduction de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. Th 20, 1992.

PAVIS Patrice, *La mise en scène contemporaine – origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007.

PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique*, Paris, l'Arche, 1972.

PISCATOR Maria et PALMIER Jean-Michel, *Piscator et le théâtre politique*, Paris, Payot, 1983.

SCHECHNER Richard, *Performance – expérimentation et théories du théâtre aux USA*, édition établie par Anne Cuisset et Marie Pecorari, Montreuil-sous-Bois, éditions théâtrales, 2008.

SIMON Alfred, *Les Signes et les songes – Essai sur le théâtre et la fête*, Paris, Seuil, 1976.

STORCH Wolfgang [sous la direction de], *Brecht après la chute - confessions, mémoires, analyses*, Paris, l'Arche, 1994.

UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre I.*, Paris, éditions sociales, 1981.

UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre II. – l'école du spectateur*, Paris, éditions sociales, 1982.

VIII. 2. Sur le théâtre français de l'époque révolutionnaire

BOURDIN Philippe et LOUBINOUX Gérard [sous la direction de], *Les Arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004.

CARLSON Marvin, *Le Théâtre de la Révolution française*, traduit par Jules et Louise Bréant. Paris, Gallimard, 1970.

DARLOW Mark et ROBERT Yann, *Laya – L'Amis des lois*. London, Modern Humanities Research Association, 2011.

ÉTIENNE Charles-Guillaume et MARTAINVILLE Alphonse, *Histoire du théâtre français, depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, 1802.

JOMARON Jacqueline [sous la direction de], *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992,

PETITFRÈRE Claude, *1784, le scandale du Mariage de Figaro, prélude à la Révolution française*. Bruxelles, Complexe. 1989.

POIRSON Martial [sous la direction de], *Le Théâtre sous la Révolution – politique du répertoire* [1789-1799]. Paris, Desjonquères, 2008.

Articles monographiques

BIANCHI Serge, « Théâtre et engagement sur les scènes de l'An II », *Littérature et engagement pendant la Révolution française*, sous la direction de Isabelle BROUARD-ARENDS et Laurent LOTY, Rennes, PUR, 2007. pp. 27-50.

LUCET Sophie, « *La Patrie en danger*, de Jules et Edmond de Goncourt – un drame historique à contretemps ? » in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°13, décembre 2006, p.55-76.

VIII. 3. Sur le théâtre français contemporain

ABIRACHED Robert [sous la direction de], *La décentralisation théâtrale* 2. – les années Malraux 1959-1968, Paris, Actes Sud-Papier, 1992.

ABIRACHED Robert [sous la direction de], *La décentralisation théâtrale* 3. – 1968, le tournant, Paris, Actes Sud-Papier, 1994.

ABIRACHED Robert [sous la direction de], *La décentralisation théâtrale* 4. – Le temps des incertitudes 1969-1981, Paris, Actes Sud-Papier, 1995.

ABIRACHED Robert, *Le Théâtre et le Prince I. 1981-1991*, Paris, Plon, 1992.

BARRAULT Jean-Louis, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 2010.

BRADBY David, *Le théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, H. Champion, 2007.

COPEAU Jacques, *Appels*, Paris, Gallimard, 1974, 360 p.

COPEAU Jacques, *Anthologie inachevée à l'usage des jeunes généra*tions, Paris, Gallimard, 2012.

DORT Bernard, *Théâtre réel - Essais de critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971.

DORT Bernard, *Théâtre en jeu – Essai de critique 1970-1978*, Paris, Seuil, 1979.

DORT Bernard, *Théâtres – essai*, Paris, Seuil, 1986.

HAMIDI-KIM Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2013.

MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Théâtre populaires, enjeux politiques de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, éditions complexe, 2006.

NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte – le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

NEVEUX Olivier, *Politiques du spectateur - les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.

RAUCH Marie-Ange, *Le théâtre en France en 1968 : crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Paris, Amandier, 2008.

ROLLAND Romain, *Le Théâtre du Peuple*, Bruxelles, éditions complexe, 2003.

SANDIER Gilles, *Théâtre et combat*, Paris, Stock, 1970.

SANDIER Gilles, *Théâtre en crise* [des années 1970 à 1982], Grenoble, La pensée sauvage, 1982.

VIII. 3. Ouvrages techniques

LADJ Michel, *Le lexique de la scène*, Paris, Editions AS, 1998.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, A. Colin, 2014.

IX. Philosophie et Esthétique

Ouvrages

BENJAMIN Walter, *Thèse sur la philosophie de l'histoire*, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971.

BENJAMIN Walter, *Œuvres I. II. III*., Paris, Gallimard, 2000.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.

DELEUZE Gilles, *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, tome III, Paris, Gallimard, 2003.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964-1965.

IEHL Dominique, *Le grotesque*, Paris, PUF, 1997.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1985.

NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà bien et mal – prélude d'une philosophie de l'avenir*, traduit par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1971.

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2009.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Émile* in *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1995.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert, Paris*, Flammarion, 2003.

Articles

FOUCAULT Michel, « Vérité et pouvoir », entretien avec M. Fontana in *L'Arc*, n°70, « La crise dans la tête »,4ème trimestre 1977, pp.16-26.

X. Ouvrages littéraires

BECKETT Samuel, *Cap au pire*, traduit par E. Fournier, Paris, Minuit, 1991

HUGO Victor, *Quatre-vingt-treize*, Paris, Gallimard, 2001.

HUGO Victor, *Les Misérables*, Paris, Gallimard-Pléiade, 1951.

KAFKA Franz, *Un message de l'empereur*, traduit par Bernard Lortholry in *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 1991.

MUSSET Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle* in *Œuvres collectives,* Paris, Figaro, 1993.

POE Edgar Allan, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, traduit de Charles Baudelaire, Paris, Aubier-Montaigne, 1973.

THUCYDIDE, *La Guerre du Péloponnèse*, traduction de D. Roussel, Paris, Gallimard, 2000.

Table des matières

INTRODUCTION.....10

PREMIÈRE PARTIE .....

MYTHIFICATION DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE : DE SON ORIGINE SÉMANTIQUE À SES DIVERSES INTERPRÉTATIONS 24

CHAPITRE I .....

Popularisation du mot *révolution* et ses contradictions sémantiques 26

I.1.Origine étymologique du mot *révolution* et son évolution sémantique du Moyen Âge au XVII^{e} siècle 27

I.1.1. Glissement de la terminologie astronomique vers un terme métonymique marquant des vicissitudes inéluctables 27

I.1.2. Sens contradictoires étymologiques 29

I.2.Diffusion de l'emploi du mot *révolution* et ses différentes interprétations dans le mouvement des Lumières 30

I.2.1. Émergence sur la scène politique contemporaine – Deux révolutions anglaises 30

I.2.2. Divers usages de *révolution* dans les ouvrages philosophiques et littéraires au début du XVIII^{e} siècle 31

I.2.3.Affermissement des sens politiques de *révolution* - Influences de la Révolution américaine et expectative réformatrice de la société du XVIII^{e} siècle 35

I.3. Multiplication sémantique de *révolution* à la fin du XVIII^{e} siècle 37

I.3.1.Politisation du mot *révolution* suivant les fluctuations sociales en France durant les années 1789-1799.....37

I.3.2. Caractères contradictoires de la Révolution française - La révolution *ou* une série d'événements révolutionnaires ? 39

I.4. Qu'est-ce que *révolution* signifie ? 50

CHAPITRE II.....

Diverses interprétations historiographiques de la Révolution française durant le XIX^{e} et le XX^{e} siècles 54

II.1.Témoignages européens contemporains : les premières analyses de la Révolution française durant les années 1789-1799.....55

II.2. Dichotomie de la Révolution française [1799-1830].....57

II.3. Réflexions sur la Révolution française durant la vague révolutionnaire du XIX^{e} siècle [1830-1848] 60

II.4. Démystification du mouvement révolutionnaire et recherches approfondies sur ses valeurs contradictoires [1848-1870].....63

II.5. Institutionnalisation de l'histoire de la Révolution française et développement d'écoles historiographiques révolutionnaires [1870-1914].....68

II.6. Actualisation des problématiques sur le mouvement révolutionnaire : Impacts de la Première Guerre mondiale et de la Révolution soviétique [1914-1940].....76

II.7. Le cent-cinquantenaire de la Révolution française et la Seconde Guerre mondiale [1930-1945] 80

II.8. Développement de l'historiographie révolutionnaire après la Seconde Guerre mondiale.....83

II.9. « La révolution, comme la vie qu'elle annonce, est à réinventer. ».....92

CHAPITRE III .....

Représentations dramatiques et cinématographiques du mouvement révolutionnaire sous les contextes sociopolitiques particuliers du XVIII^{e} au XX^{e} siècle 96

III.1.La Révolution française reconstituée par ses contemporains – Exploitation des sujets patriotiques 97

III.1.1. Première pièce faisant allusion aux actualités politiques – *Ami des lois* de Jean-Louis Laya 98

III.1.2. Développement du théâtre révolutionnaire sous l'influence du pouvoir politique...100

III.1.3. Émergence des pièces de circonstance 105

III.2. Adaptations d'un sujet historique controversé 107

III.2.1. Entrée de la Révolution en coulisses durant la première moitié du XIX^{e} siècle.....107

III.2.2. La plaie de la République ré-ouverte par *Thermidor* de Victorien Sardou.....111

III.3. Revisiter la Révolution française pour réveiller l'esprit républicain.....119

III.3.1. Le cycle révolutionnaire de Romain Rolland 119

III.3.2. *La Marseillaise* - Reflet cinématographique de la Révolution française.....129

Conclusion.....136

DEUXIÈME PARTIE.....

APPROFONDISSEMENT DE L'ESPRIT RÉVOLUTIONNAIRE APRÈS LA TEMPÊTE DE MAI 68 - ANALYSES DE *1789* ET DE *1793* AU THÉÂTRE DU SOLEIL.....140

INTRODUCTION.....141

Quête de l'esprit révolutionnaire dans les années soixante 141

CHAPITRE I .....

Commencement de l'aventure du Théâtre du Soleil et son évolution artistique au début des années soixante-dix 160

I.1. Zèle de Novice [1959 - 1968] 162
I.1.1. À l'aurore du Soleil 162
I.1.2. Premiers balbutiements du Théâtre du Soleil 165
I.2. Théâtre du Soleil, confronté à Mai 68 : une façon différente d'être engagé 170
I.2.1. Réactions du Théâtre du Soleil face aux mouvements populaires en mai-juin 1968 ..170
I.2.2. Accès à la création collective 174
I.3. Orientation vers un théâtre populaire [1969-1972] 181
I.3.1. Quête d'un thème de spectacle, reflétant la société française d'après Mai 68 182
I.3.2. Crises et nouveau départ pour le Théâtre du Soleil 185
I.4. Le Théâtre du Soleil appartient-il aux « enfants de Mai 68 » ? 193

CHAPITRE II .....
Conformité et Différence des approches de la Révolution - Analyse des créations de *1789* et *1793* 196
II.1. Démystification de l'Histoire de la Révolution française 200
II.1.1. Documentation historique 200
II.1.2. Division du mouvement révolutionnaire en deux phases 203
II.1.3. Interprétations scéniques sous perspective populaire 207
II.2. De la conception à la concrétisation – Exploration des improvisations de *1789* et de *1793* 213
II.2.1. Méthode de création collective 215
II.2.2. *1789* – Construction de fables par le jeu de bateleur 220
II.2.3. *1793* – Composition du récit basé sur le vécu des Sans-culottes 229
II.3. Évolution de *1789* à *1793* – approfondissement de l'histoire révolutionnaire 245

CHAPITRE III .....
Double image du mouvement révolutionnaire 247
III.1. Continuité et discontinuité – Analyse des structures dramaturgiques de deux spectacles ..249
III.1.1. *1789* – Démonstration historique fragmentaire 249
III.1.2.*1793* – Flux et reflux du mouvement révolutionnaire dans la quotidienneté sectionnaire 265
III.2. Diverses images scéniques de la Révolution 281
III.2.1. *1789* - Théâtralisation de la révolution sur les tréteaux 283
III.2.2. *1793* – Focalisation sur l'intimité dans la section 293
III.3. Différentes images du peuple révolutionnaire dans *1789* et *1793* 310
III.3.1. Hétérogénéité de la participation publique 310
III.3.2. Evolution du peuple révolutionnaire 313

CHAPTIRE IV. .....
Histoire de la Révolution française confrontée à la société d'après Mai 1968 318
IV.1. Recherche d'une forme du théâtre populaire après Mai 68.....318
IV.2. Diverses festivités révolutionnaires – les images de Mai 68 renvoyées dans *1789* et *1793*322
IV.3. Recherche de l'esprit révolutionnaire contemporain.....332

PARTIE III. .....
PROBLÉMATISATION DE LA RÉVOLUTION SUIVANT LA DÉCHÉANCE DE L'IDÉOLOGIE SOCIALISTE – DEUX APPROCHES THÉÂTRALES DISTANCIÉES 338

INTRODUCTION.....339

CHAPITRE I. .....
Révolution désabusée – analyse de *La Mort de Danton* mise en scène de Klaus Michael Grüber372
I.1 Position en marge – analyses sur l'engagement politique de Georg Büchner et sur l'approche artistique de Klaus Michael Grüber.....377
I.1.1. Un révolutionnaire désabusé – les expériences militantes de Georg Büchner et ses conceptions de la révolution.....378
I.1.2. Le théâtre comme moyen introspectif et arme interrogeant la réalité – le parcours artistique vagabond de Klaus Michael Grüber.....389
I.1.3. Georg Büchner et Klaus Michael Grüber : deux inquisiteurs pénétrant dans les fractures de l'histoire pour porter un diagnostic sur leur actualité.....399
I.2. Révélation des âmes tragiques – analyse de l'adaptation dramaturgique de *La Mort de Danton*408
I.2.1. Comparaison des méthodes d'adaptation entre Büchner et Grüber 408
I.2.2. La mort engloutit la conscience individuelle – les enjeux de l'adaptation grübérienne de la pièce de Büchner 413
I.3. Mise en contraste entre macro historique et micro intime 432
I.3.1. Représenter la révolution comme un diorama.....432
I.3.2. Révolution noctambule – analyse sur l'éclairage de *La Mort de Danton* 444
I.3.3. « Il y a la Révolution mais on se regarde et on s'aime, on s'aime, sinon je ne souffre pas. » - analyse des images révolutionnaires représentées par la mise en scène grübérienne.452
Conclusion.....473

CHAPTIRE II. .....
La Révolution représentée comme un tourbillon vertigineux – Analyse de *La Mission*/ *Au Perroquet vert*, mise en scène de Matthias Langhoff.....478
II. 1. La révolution située à la lisière entre réalité et chimère 481

II. 1.1. *La Mission* – Problématisation d'un modèle idéologique désuet et quête de nouvelles énergies révolutionnaires.....481

II.1.2. *Au Perroquet vert* – Théâtralisation du soubresaut historique dans un lieu clos de l'équivoque.....507

II.2. Construction d'un carrefour d'idées contradictoires à travers un télescopage de deux textes520

II.2.1. Établissement d'une corrélation dramaturgique.....520

II.2.2. Recherche du déséquilibre 527

II.2.3. Matérialisation des situations scéniques 529

II.2.4. Mise en scène de l'hétéroclisme de la dramaturgie müllérienne 535

II.2.5. Explorer concrètement la frontière entre fiction et réalité dans le monde théâtral 541

II.3. Intensification des effets contradictoires à travers les utilisations des éléments scéniques..548

II.3.1. Superposition hiérarchique de zones scéniques et leur usage polyvalent 548

II.3.2. Éclairer les deux univers ambigus.....563

II.3.3. Effet sonore servant de contrepoint et d'opposition au jeu scénique.....571

II.3.4. Théâtralité perturbant la perception linéaire du spectateur 577

Conclusion.....580

CONCLUSION.....588

Bibliographie.....600

Images de la Révolution dans le théâtre français de 1968 à 1989 - Analyses de *1789* et de *1793,* dans l'après Mai 68, de *La Mort de Danton* et de *La Mission/ Au Perroquet vert,* dans le cadre du Bicentenaire

Se focalisant sur les quatre spectacles montés dans les deux périodes où la conception orthodoxe de la révolution socialiste est remise en question par l'expansion du néo-libéralisme, cette thèse vise à révéler simultanément les diverses approches théâtrales et problématiques du mythe historique et leur lien indissociable avec les problèmes sociopolitiques de l'époque. Face à la démoralisation profonde chez les militants suite à la défaite politique du mouvement de Mai 68, le Théâtre du Soleil essaie de démystifier l'Histoire de la Révolution française pour s'interroger sur l'esprit révolutionnaire contemporain et sur le développement démocratique des temps modernes. Son diptyque révolutionnaire – *1789* et *1793* – dévoile non seulement la combativité commune entre les différentes générations engagées, mais perce également les problèmes cruciaux de ses actualités politiques. Contrairement à l'atmosphère commémorative et festive du bicentenaire de la Révolution française, Klaus Michael Grüber et Matthias Langhoff adoptent parallèlement une approche distanciée et problématique pour révéler les ambiguïtés entre la prise de conscience individuelle et l'engagement collectif, entre le dilemme existentiel d'un révolutionnaire désabusé et son idéal politique. *La Mort de Danton* et *La Mission/ Au Perroquet* vert font écho à la désorientation générale entraînée par la désintégration du bloc de l'Est vers la fin de l'année 1989. À travers ces quatre créations théâtrales, nous nous rapprochons des contradictions de l'humanité confrontée au sursaut historique pour surmonter les limites des révolutions passées et créer des nouvelles possibilités d'actions révolutionnaires futures.

Mots clés :Révolution, Mai 68, Bicentenaire de la Révolution française, Théâtre du Soleil, Klaus Michael Grüber, Matthias Langhoff

Images of the Revolution in French theatre from 1968 to 1989 - Studies of *1789* and *1793* in the aftermath of May 1968, and of *Danton's Death* and *The Mission/The Green Cockatoo* as part of the Bicentennial

This thesis focuses on four performances staged in two periods when the orthodox view of the socialist revolution was being challenged by the spread of neo-liberalism. In parallel, it aims to throw light on the various theatrical and theoretical approaches to the historical myth and their inextricable link with the sociopolitical problems of the age. In light of the deep sense of demoralisation felt by activists in the wake of the political defeat of the May 68 movement, the Théâtre du Soleil tries to demystify the history of the French Revolution to examine the contemporary revolutionary spirit and the growth of democracy in our modern age. In *1789* and *1793* it reveals the general sense of combativeness that pervaded all age groups, and turns the spotlight on the critical problems of current political issues. In contrast to the commemorative and festive atmosphere of the bicentennial of the French Revolution, Klaus Michael Grüber and Matthias Langhoff adopt a more objective, theoretical approach in order to reveal the ambiguities that exist between individual understanding and collective engagement, between the existential dilemma of disillusioned revolutionaries and their political ideals. *Danton's Death* and *The Mission/The Green Cockatoo* reflect the general sense of disorientation felt in the wake of the collapse of the Eastern bloc at the end of 1989. These four theatrical pieces allow us to gain an insight into the contradictions of humankind when confronted with momentous historical events in order to move beyond the limits of previous revolutions and create new possibilities for future revolutionary actions.

Key words: Revolution, May 68, Bicentennial of the French Revolution, Théâtre du Soleil, Klaus Michael Grüber, Matthias Langhoff

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 267 Arts & Médias
Centre Bièvre - 3e étage, porte B 1 rue Censier 75005 Paris