

« *Faire redécouvrir la Révolution comme un monde étranger* ». Entretien avec Marion Boudier et Guillaume Mazeau autour du spectacle de Joël Pommerat *Ça ira (1) Fin de Louis*

Par Maxime TRIQUENEAUX

En 2015, l'auteur et metteur en scène Joël Pommerat s'est intéressé à la Révolution française dans sa dernière création *Ça ira (1) Fin de Louis*¹. Marion Boudier², dramaturge et collaboratrice de Joël Pommerat, et Guillaume Mazeau³, historien et collaborateur de ce projet théâtral, répondent aux questions de Maxime Triquenaux (université de Lyon, Lyon 2 – IHRIM).

Maxime TRIQUENEAUX: *Il est peu fréquent de voir un chercheur ou une chercheuse en sciences humaines et sociales participer à la production d'une œuvre théâtrale. Quels peuvent être les intérêts d'une telle collaboration, tant pour l'historien que pour la dramaturge ?*

Marion BOUDIER: C'est en effet la première fois que Joël Pommerat donne autant d'importance à la présence aussi forte d'un chercheur dans son processus de création d'un spectacle, même si c'est le propre de sa démarche

¹ Spectacle créé le 16 septembre 2015 au Manège-Mons (Belgique) puis représenté au théâtre de Nanterre-Amandiers à Paris et en tournée en France lors de la saison 2016.

² Parmi ses dernières publications, voir notamment *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2015.

³ Parmi ses dernières publications, voir notamment *Le Bain de l'histoire. Charlotte Corday et l'attentat contre Marat 1793-2009*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2009, ainsi que l'édition d'Adrien Duquesnoy, *Un révolutionnaire malgré lui. Journal mai-octobre 1789*, Paris, Mercure de France, coll. « Le Temps retrouvé », 2016.

que de partir d'une connaissance du réel, en adoptant une approche plutôt sociologique ou anthropologique des sujets qui l'intéressent. Par le passé, il a été par exemple inspiré par des textes de la sociologue Dominique Méda sur le travail pour *Les Marchands*, et il a eu des échanges avec l'anthropologue François Flahaut ou le philosophe Thomas Boccon-Gibod au moment de l'écriture de *Je tremble (1 et 2)*. Quand Joël Pommerat a décidé que le sujet de son prochain projet serait la Révolution française, après quelques mois de recherche, il m'a demandé de prendre contact avec des historiens. Nous avons d'abord pensé faire appel à des experts, qui pourraient nous donner des cours, et puis finalement la relation s'est engagée autrement avec Guillaume Mazeau. Guillaume et moi avons formé un binôme pour travailler en « dramaturgie documentaire », c'est-à-dire réunir les archives et les transmettre aux comédiens. L'intérêt de travailler avec un historien, c'était de pouvoir improviser, en toute liberté, sans craindre de faire de contresens, et de gagner du temps dans le travail de sélection des sources. Guillaume étant lui-même très curieux du processus de création et des possibles (historiques) qui jaillissent dans l'improvisation, nous avons noué une forte relation humaine qui a fait évoluer notre travail commun vers une véritable collaboration.

Guillaume MAZEAU : C'est aussi parce que Joël avait besoin d'un rapport à la vérité du passé, non ?

M. B. : En effet, le postulat de départ était de travailler à partir d'une connaissance des faits et non de la lecture des interprétations qu'avaient pu en donner les historiens, et de travailler à partir de documents d'époque pour entrer directement dans la pensée des différents acteurs de la Révolution.

G. M. : De mon point de vue, ce projet rencontrait d'abord mes propres intérêts de recherche. C'est aussi pour cela que je m'y suis engagé pleinement. Cela correspondait tout à fait à ma démarche d'historien, qui essaie de tester les porosités entre le langage scientifique et la fiction. Cela correspond à une tendance actuelle du champ historique⁴, mais aussi, et on l'oublie souvent, à tout un courant qui remonte aux années 1970 et dont Paul Veyne était l'un des protagonistes⁵. De mon côté, je voulais aller un peu plus loin en essayant de tester la manière de produire du savoir sur le passé par le biais d'une expérience globale, au-delà même de la lecture et de l'écriture. Ce qui implique l'exercice actif de la sensibilité. Or le théâtre est une des formes possibles, à la fois de la transmission du passé, mais aussi de son récit et de sa compréhens-

⁴ Patrick Boucheron, *Léonard et Machiavel*, Lagrasse, Verdier, 2008.

⁵ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

sion. En l'occurrence, avec ce projet, je n'étais plus seul devant ma page, testant des idées par l'exercice de l'écriture – ce qui est déjà formidable! – mais dans une expérience collective et pratique, et, surtout, sur la durée puisque le travail a pris plus d'un an. Le travail de plateau m'a permis d'aller là où le rapport unique à l'écrit achoppe souvent. Ainsi, les improvisations, créées dans des conditions extrêmement précises de contextualisation (les « situations »), m'ont bien mieux montré comment certains événements auraient pu être différents. Et là je me rapproche du travail de Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou⁶, qui ont fait des expériences d'histoire contrefactuelle en situation, lors de réunions publiques. C'est exactement le genre de procédé qui permet de mieux comprendre, en complément des méthodes écrites utilisées par les historiens, ce qui s'est réellement passé. Le théâtre est un art des situations, et il n'y a donc pas mieux pour comprendre comment de « vrais » individus, situés dans des contraintes précises, interagissent entre eux. Il y a beaucoup de choses que l'écriture ne permet pas tout à fait de comprendre : les émotions, le rôle du temps et des temporalités, la mécanique des actions et l'interdépendance des protagonistes, évidemment la dimension spatiale des événements... Cela, plus encore que la littérature, la bande dessinée ou le cinéma, le théâtre permet de l'expérimenter, puisqu'il s'agit d'une expérience sensible, jouée ici et maintenant.

M. T. : *Ce n'est pas la première fois que l'événement révolutionnaire est mis en scène. Que l'on songe à La Mort de Danton de Georg Büchner, ou plus récemment au 1789 d'Ariane Mnouchkine. Qu'est-ce qui peut donner envie à des gens de théâtre de se plonger dans la période révolutionnaire ?*

M. B. : Les deux exemples que vous citez correspondent à deux contextes très différents. Büchner est lui-même un activiste politique, et c'est à ce titre que la Révolution française l'intéresse : il écrit une pièce assez digressive, qui met en scène un débat sur le rapport des hommes à l'action et à l'Histoire plutôt qu'il ne représente des faits historiques. Ariane Mnouchkine, avec le théâtre du Soleil, est habitée par les expériences collectives de Mai 68, et c'est dans et par cette expérience du collectif qu'elle se demande comment faire du théâtre. Pour *1789*, Mnouchkine s'appuie sur une certaine historiographie de la Révolution qui montre comment celle-ci aurait été confisquée au peuple, avec en arrière-plan tout un idéal de démocratie directe. Par ailleurs, d'une manière générale, si on se détache des contextes et des motivations politiques des uns et des autres, la

⁶ Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou, *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 2016.

Révolution interpelle parce qu'elle est un mythe. C'est un grand récit, au même titre que les contes sur lesquels Joël Pommerat a travaillé également. C'est un matériau culturel, patrimonial, que nous sommes censés partager et qui en même temps divise, que l'on réinterprète sans cesse. C'est donc une matière qui invite intensément à la réécriture. Pour écrire une « épopée » comme le souhaitait Joël Pommerat, et pour réfléchir aux filiations idéologiques qui irriguent notre manière de faire et de penser la politique aujourd'hui, la période de la Révolution s'est imposée à nous lors de nos lectures préparatoires.

M. T. : *L'historienne Lynn Hunt a utilisé certaines catégories littéraires, et plus particulièrement théâtrales, pour étudier la Révolution. Par exemple, elle a considéré que « le cours incertain de la Révolution peut être perçu dans la transformation des structures narratives de la rhétorique révolutionnaire⁷ », en séquençant les événements entre moment comique, moment romanesque, moment tragique de la Révolution. Pensez-vous également que le théâtre est utile pour comprendre la Révolution ?*

G. M. : Le théâtre en général, je ne sais pas, mais cette pièce-là en particulier, certainement. Et principalement en raison de la manière dont Joël Pommerat travaille, en partant d'un processus d'enquête, de recherche par rapport au vrai (et non pas par rapport à l'érudition), à la réalité des événements qui se sont passés à la fin du XVIII^e siècle. Et pour moi, l'apport principal de cette pièce est de faire redécouvrir la Révolution comme un monde étranger, c'est-à-dire lavée d'une partie des stéréotypes que nous pouvions avoir accumulés, nous autres Français, par rapport à cet événement séminal. En la représentant ainsi dans tout son exotisme, Joël Pommerat nous permet de mieux saisir comment les gens ont pu vivre la Révolution comme un événement qui les emmenait vers l'inconnu – c'est bien là le propre d'un événement en général et surtout d'une révolution. C'est le principal tour de force de cette pièce, et c'est quelque chose que nous autres historiens n'arrivons pas toujours à faire lorsque nous racontons le passé avec le langage et les codes de l'écriture savante. La pièce permet de redécouvrir la Révolution française de manière beaucoup plus intéressante, beaucoup plus juste et beaucoup plus vraie, d'une certaine manière, grâce à son fort pouvoir cognitif. Même si la connaissance de la Révolution n'est pas le but de ce spectacle.

M. B. : Paradoxalement, « faire redécouvrir la Révolution comme un monde étranger », pour reprendre la formule de Guillaume, met en valeur l'ex-

⁷ « *The uncertainty about the course of the Revolution can be seen in the transformation of narrative structures that informed revolutionary rhetoric* » [traduction de M. Triquenaux] (Lynn Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution* [1984], Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2004, p. 34).

trême proximité des questionnements de cette époque. En se détachant des stéréotypes qui ont pu être véhiculés par des historiographies très polarisées, en revenant au fait, à la chronique, à la surprise, à l'imprévu et aux motivations – pas uniquement idéologiques – des acteurs, on sent aussi que la situation de 1789 peut avoir des points communs, ou du moins des questionnements communs, avec le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui. Il ne s'agit cependant pas de plaquer une situation sur l'autre, mais de redonner vie (et sens?) à certaines questions. Quand Guillaume dit « étrangeté », j'entends étonnement, au sens brechtien d'un réveil du regard. Cette idée de « redécouverte » était en effet fondamentale dans les intentions de départ. Mais cette étrangeté ne passe pas par une distance, il y a au contraire tout un travail de contemporanéisation dans la langue et le costume qui aspirent à créer un effet de présence et de proximité. En proposant au spectateur d'être en quelque sorte « au présent du passé », le spectacle réactualise les questions fondamentales de la communauté et de la représentation (théâtrales et politiques). Il invite à une compréhension narrative et sensible des événements et de leurs enjeux plus philosophiques.

M. T. : *La pièce commence avec les difficultés de la France monarchique à se réformer, dans la période qui précède 1789, et s'arrête juste avant Varennes. Pourquoi privilégier ce découpage, qui occulte d'autres événements marquants comme la Terreur et la chute de Louis XVI? Est-ce pour un éventuel Ça ira (2) ?*

G. M. : Ce découpage chronologique n'était pas prévu. C'est le résultat *a posteriori* de l'évolution du travail de Joël Pommerat qui fonctionne par prospection, sans plan préétabli. Ce découpage s'est imposé peu à peu, à mesure que le travail avançait. En revanche il y a un choix clair de la part de Joël Pommerat, qui est de faire commencer la pièce avant la Révolution. Choix intéressant parce que peu habituel, même s'il rencontre les analyses de certains historiens qui font commencer la Révolution dans cette crise que subit la monarchie dans les quelques années précédant 1789. Et cela correspond aussi à une envie de renverser le regard habituel que l'on porte sur l'événement. L'idée c'est de montrer que la Révolution est le fruit d'une série de situations, d'une série de conflits, dans laquelle la noblesse était par exemple autant engagée que le tiers état. C'est quelque chose que l'on oublie d'ailleurs tout le temps : ceux qui sont les premiers qui cherchent à piéger le roi en le poussant à convoquer les États généraux du royaume, ce sont bien les membres de la noblesse libérale. Donc il y a un double renversement de regard, intéressant à la fois d'un point de vue historique, mais aussi d'un point de vue dramaturgique. À cet égard, à travers leur travail d'enquête, des gens comme Joël Pommerat et Marion Boudier deviennent eux-

mêmes historien et historienne, dans la mesure où ils tiennent un discours qui consiste à ne pas raconter la Révolution comme d'habitude, uniquement du point de vue du peuple-héros, dans une lignée de Michelet – même si ce dernier nous a beaucoup inspirés et influencés. Quant à la possibilité d'un *Ça ira* (2), nous ne savons pas encore...

M. B. : Le projet initial s'étendait jusqu'en 1792. Mais comme le texte est créé pendant les répétitions, à travers un processus d'improvisation de plateau et de réécriture, nous n'avons pas eu le temps d'aller aussi loin que prévu. À mi-temps des répétitions, Joël Pommerat s'est rendu compte que ce ne serait pas possible d'aller jusqu'à la République, donc nous avons décidé d'une fin située chronologiquement aux alentours de Varennes, tout en restant assez flous. Et d'ailleurs, à mesure que le spectacle avance, il y a de plus en plus d'ellipses ou de contractions temporelles entre les scènes, allant de plusieurs mois à une année entière. Alors que le début du spectacle, d'un point de vue chronologique, se construit plutôt pas à pas en suivant le déroulement des États généraux.

M. T. : *Si l'on peut reconnaître des figures historiques derrière certains personnages aux noms fictifs (Necker, par exemple, est dans la pièce le Premier ministre Müller), les deux seuls personnages à se voir clairement nommés sont Marie-Antoinette et Louis XVI, et ce dernier est d'ailleurs présent dans le titre. Pourquoi? Est-ce parce qu'ils sont les personnages les plus importants du drame de la Révolution? Est-ce qu'il n'y a pas un risque, d'un point de vue historiographique, de privilégier une vision peut-être datée de l'histoire comme le produit des actions et des destins de grands personnages?*

G. M. : Il y en a quelques autres : Foulon, l'un des premiers morts célèbres de la Révolution, ou le prince de Broglie, le général qui dirigeait les troupes de Paris lorsqu'éclate le 14 Juillet, mais ce sont des personnages très secondaires, qui ne sont pas joués sur scène par des acteurs. Donc vous avez raison.

M. B. : Marie-Antoinette n'est pas nommée explicitement, elle est toujours appelée « la reine ». Le seul à être véritablement nommé, c'est effectivement Louis. En fait, le parti pris général était de ne pas s'en tenir aux héros, de ne pas jouer sur des phénomènes de reconnaissance de tel ou tel, mais de partir des idées, des idéologies. Le député Lefranc, par exemple, est autant Marat que Le Chapelier ou Desmoulin, ou d'autres figures radicales. Chaque personnage fictif dans la pièce a plusieurs sources historiques réelles. Pour le roi, c'était structurellement plus difficile de combiner différentes figures. Et puis c'est quand même un personnage à part. Il y avait un important travail

à mener en termes d'image, pour se défaire des représentations stéréotypées de Louis XVI et notamment retrouver la jeunesse du personnage.

G. M. : Il y a une vraie volonté de « déshéroïser » la Révolution. Il ne s'agit pas tant de refuser de montrer les acteurs de la Révolution, dans leur courage ou leur bassesse, que de produire un autre effet, qui est de souligner le caractère extraordinaire de l'expérience qu'ils vivent. En enlevant les grands noms, nous voulions montrer ces figures comme des gens ordinaires, dont le destin ne devient véritablement extraordinaire qu'à la faveur des événements dont ils sont les acteurs. Alors que si nous avions mis les noms de Danton, Robespierre et Marat, le public aurait vu devant lui des héros déjà là, il les aurait « reconnus » et il ne se serait finalement rien passé devant eux. Ici c'est tout l'inverse. Ces gens-là étaient à l'époque des personnages totalement anonymes. En prenant des noms comme Gigart ou Lefranc, d'une banalité totale, l'idée était de montrer que c'est « M. Dupont » qui fait, ou non, la Révolution ! Et c'est seulement à travers l'événement que ces personnages se font un nom, adviennent véritablement. La Révolution est un propulseur de noms. En revanche, évidemment, il était bien plus difficile de traiter la reine et le roi de la sorte.

M. B. : Le roi est incarné par Yvain Juillard qui a été distribué dès le début des répétitions dans ce rôle, alors que les autres acteurs sont passés par différents personnages et différentes idéologies. En l'occurrence, il y a eu vraiment une sorte de cristallisation de Joël Pommerat sur cet acteur précis, sans doute parce qu'il dégage à la fois de la jeunesse, de la force et de la fragilité, une sorte d'aura énigmatique...

G. M. : Je crois qu'il faut faire attention aussi à ne pas trop théoriser les choses. Il s'agit parfois de décisions qui sont prises plutôt à la fin du processus. Le fait d'enlever les noms s'est par exemple fait au fur et à mesure du travail, et parfois même très en aval, de manière beaucoup plus pratique que théorique.

M. T. : *Le fait que Louis XVI et Marie-Antoinette aient probablement été les personnages les plus haïs de la Révolution a-t-il compté dans votre manière de les concevoir ?*

M. B. : La figure de haine, c'est plutôt celle de Marie-Antoinette. Nous avons beaucoup improvisé autour du *bashing*, notamment pour la scène au balcon lors des journées d'Octobre 1789. Mais ce qui nous a intéressés, c'était plutôt l'ambivalence entre la haine et l'amour. Ce que nous avons découvert en nous plongeant dans la période, c'est la force incroyable du respect envers la monarchie, qui s'étendait même aux plus radicaux. Le roi est en cela une

sorte d'énigme. Peut-on avoir confiance dans son amour? Est-il manipulé par son entourage? Nous avons cherché comment pouvait s'exprimer la haine, et en même temps la fascination, et toujours le respect du monarque. En bref, c'est la nuance qui est intéressante pour Joël Pommerat, l'ambivalence du sentiment envers ces figures du roi et de la reine.

G. M. : D'un point de vue historien, il faut savoir que le rapport aux émotions en général est central dans la société du XVIII^e siècle. On est là dans une époque qui met en avant le rôle de l'empathie en littérature, qui promeut le sensualisme et l'empirisme en philosophie, etc., autant de mouvements qui insistent énormément sur le rôle des affects dans la formation des idées. En partant de là, travailler les sentiments et les émotions comme l'amour, la haine et la colère était nécessaire pour parler de politique, puisque les émotions sont absolument centrales dans la vie politique de cette époque et dans les liens qui unissent les sujets à leur souverain. Le langage politique est un langage émotionnel, car ce sont les émotions qui font tenir ensemble les corps sociaux. C'est-à-dire que l'on exprime son adhésion ou son opposition politique à travers un langage de l'émotion : le roi aime ses sujets comme ses enfants, pleure devant les malheurs de la France, etc. Et au début de la Révolution, le roi incarne ce désir de renouveau. La plupart des gens le saluent comme le « restaurateur de la liberté ». Dans la pièce il est appelé d'une formule un peu différente : « grand restaurateur du progrès social ». Nous avons voulu montrer l'omniprésence de cette émotivité dans le spectacle. Il y a par exemple une femme, lors des journées d'Octobre, qui embrasse le roi puis qui s'évanouit. Ce sont là des gestes caractéristiques du XVIII^e siècle. On peut s'évanouir en voyant le roi, on peut même mourir en voyant le roi... L'un des propos de la pièce qui est à mon avis d'ordre politique aussi, c'est de montrer comment la haine et la colère – peut-être plutôt la colère, d'ailleurs – sont parfois une source de changement politique, ce qui peut nous sembler, à nous autres, un peu improbable. On retrouve aussi ces émotions comme force motrice de l'action politique entre les députés. C'est quelque chose qui ne correspond plus du tout à notre manière de percevoir la vie politique.

M. B. : L'étendue du spectre émotionnel qui est en jeu lors de la Révolution est large... Par exemple, ce n'est pas tout à fait la haine, mais plutôt le mépris intransigeant de la noblesse qui fait que le député conservateur Gigart passe finalement du côté des radicaux pour déclarer l'Assemblée nationale. C'est une réaction épidermique à ce mépris et à la violence physique qui s'est exercée à son égard dans la scène de l'ultime tentative de conciliation entre les ordres.

M. T. : *Ce qui peut frapper en voyant la pièce, c'est l'absence totale de tout mani-chéisme. Les députés qui défendent la noblesse ou la monarchie semblent aussi crédibles que ceux qui défendent la fin de l'Ancien Régime. On a le sentiment, en tant que spectateur, qu'il y a un soin apporté à ce que chaque prise de parole, chaque opinion exprimée, chaque point de vue semblent légitimes, ou du moins que l'on puisse percevoir la positivité qu'ils portent en eux. Ce qui est encore renforcé par le dispositif scénique, puisqu'une large partie des scènes se passe dans les assemblées, et place le public dans la position des députés. Est-ce que c'est quelque chose de voulu ?*

M. B. : C'est effectivement quelque chose qui faisait partie des postulats de départ dans le processus de création : partir des documents, du vrai, du concret, et travailler le plus possible sur le point de vue, en retenant le plus longtemps possible son jugement pour prendre au sérieux tous les acteurs. Essayer de travailler sans parti pris, sans préjugé. Pour jouer des contre-révolutionnaires et des députés réactionnaires, les comédiens ont cherché à se débarrasser de leurs propres opinions et à trouver l'intelligence de ces idées, à comprendre de l'intérieur quelle était la vision du monde de ces gens-là. On a d'autant plus travaillé sur les idéologies qui étaient les moins proches des nôtres. Par exemple, pour retrouver le rapport à la transcendance qui pouvait être celui de la noblesse.

G. M. : Cela correspond aussi tout à fait au théâtre de Joël Pommerat, qui est un théâtre de la complexité, qui cherche en général à retenir le jugement le plus longtemps possible. Celui-ci finit bien sûr par arriver à un moment donné, c'est inévitable, mais par rapport à beaucoup d'auteurs, la particularité de Joël Pommerat est de chercher à faire comme s'il était possible de le mettre en suspens : avec cette méthode, il explore le monde fictif de la même manière que les chercheurs en sciences sociales cherchent à comprendre le monde réel. C'est d'autant plus intéressant sur un événement aussi clivant que la Révolution. Cette méthode permet d'appréhender la Révolution comme un événement complexe dans lequel ceux que l'on sait être les gagnants de l'histoire ne l'étaient pas encore. Et c'est très difficile, presque contre-nature, puisque c'est de l'ordre de l'anachronisme. C'est selon moi une vraie réussite de ce spectacle, que Joël Pommerat et les comédiens sont parvenus à accomplir. Il faut savoir que l'Assemblée que l'on présente toujours comme gagnée dès l'été 1789 par les révolutionnaires est en fait dominée par les conservateurs, c'est-à-dire des gens qui croient fermement à la monarchie et qui veulent tout arrêter. On a beau le dire et le répéter, c'est très difficile de prendre conscience que, normalement, ce sont ces gens-là, les conservateurs, qui auraient dû gagner, et que c'était eux qui gagnaient en effet à ce moment-là. Au niveau

de la dramaturgie, c'est bien plus intéressant de raconter cette histoire plutôt que celle, déjà faite, de la victoire des héros révolutionnaires. En revanche, l'un des risques de cette méthode « sans jugement », consistant à prendre tout le monde au sérieux, c'est la mise en équivalence des idéologies. Je sais que certains spectateurs l'ont regrettée en disant que l'on sombrait dans le relativisme, que l'absence de point de vue pour le peuple brisait les échelles de valeurs. Je ne suis pas d'accord avec cela (je crois bien qu'il y a un point de vue, même s'il n'est effectivement pas « classique »), mais je comprends que ce parti pris puisse porter en lui ce risque. Mais le jeu en vaut la chandelle selon moi. Et de fait, c'est un spectacle qui perturbe nos idées les plus fermement ancrées. On se demande parfois si l'on ne serait pas plus conservateur qu'on ne le pensait... Parce que, parfois, ils sont convaincants, ces députés conservateurs! [*Rires*] C'est là un point fondamental qui fait que cette pièce, si elle n'est pas vraiment militante ou « politicienne », est éminemment politique et critique, au sens noble du terme. Ce qui signifie qu'elle perturbe le public au plus profond de ses certitudes. Ce qui n'est jamais agréable, surtout lorsque cela consiste à être dérangé dans ses convictions de démocrate et de progressiste. Et je comprends que cela puisse être mal pris. Mais je suis persuadé qu'il n'y a rien de pire pour la vitalité du débat démocratique que ce ronronnement des certitudes acquises, consistant à tout bien ranger « à la place qu'il faut ».

M. T. : *Autre chose qui frappe beaucoup, c'est le jeu permanent avec l'anachronisme. Quand une confiseuse s'indigne sur scène de la concurrence déloyale que lui fait un couvent parce que les nonnes ne paient pas de taxes, on pense obligatoirement à des débats socio-politiques très actuels, comme ce que l'on appelle aujourd'hui l'« uberisation » de l'économie. Comment utilisez-vous ces anachronismes, en tant qu'historien et en tant que dramaturge, pour produire ainsi un effet théâtral?*

M. B. : En l'occurrence, la scène de la confiseuse reprend un extrait du cahier de doléances des électeurs de Paris! Donc c'est un cas où le texte de la pièce est presque directement issu d'une archive historique. C'est en cela qu'on peut parler de « fausse étrangeté », et d'une étonnante proximité entre les débats de l'époque et nos propres interrogations économiques, politiques et sociales.

G. M. : Cela révèle à quel point l'événement en lui-même résonne avec le présent, ou du moins comment le présent fait écho avec l'événement. Mais jamais nous n'avons voulu créer des analogies ou des clin d'œil. C'est simplement que l'événement révolutionnaire est suffisamment puissant pour provoquer des échos et des sentiments de proximité très forts. Et c'est parce que les débats soulevés à cette époque sont, du moins encore, univer-

sels, pour peu qu'on arrive à faciliter leur passage parmi nous, au présent, ce que nous avons fait, je crois. Les acteurs de cet événement sont allés à l'essentiel pour sonder au plus profond les problèmes des sociétés humaines.

M. B. : Cela me fait penser au débat qui a lieu à l'Assemblée nationale, au moment de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, alors que la prison centrale est attaquée, le 14 juillet 1789 : faut-il légiférer en état d'urgence, pour réagir aux circonstances présentes ? Ou bien doit-on légiférer pour l'avenir et les siècles futurs ? C'est un débat que nous avons eu il y a quelques mois, et cette scène a été écrite bien avant les derniers attentats⁸...

G. M. : À chaque fois, au-delà des anecdotes et des problèmes précis, les révolutions se posent cette question essentielle : en cas d'urgence concrète, lorsque des gens meurent, doit-on continuer à légiférer sur des grands problèmes philosophiques ? Quelle est la temporalité de la politique en temps de crise ? À chaque fois, cette Révolution a soulevé de grands problèmes moraux et philosophiques qui concernent les sociétés modernes. C'est ce qui fait qu'il y a de l'actualité, mais cette actualité n'est pas de notre responsabilité.

M. T. : *De même, lorsque le roi joue le jeu des photos et des selfies, ou qu'il participe à une grande émission de télévision, il nous dit quelque chose de notre actualité politique. Et sa difficulté à incarner la figure royale n'évoque-t-elle pas les problématiques contemporaines concernant le rôle politique et symbolique d'un président de la V^e République ?*

M. B. : Dans la manière dont on travaille avec Joël Pommerat, il ne s'agit pas vraiment d'entrer dans un rôle prédéfini, étant donné qu'être comédien avec lui signifie aussi être co-auteur de son rôle. Par ailleurs, c'était l'une des lignes fortes de notre travail : la différence entre parole politique et posture politique. On n'essaie pas de représenter un homme politique. On essaie de trouver en soi-même la sincérité et la force de conviction de la parole, avec des idées empruntées à d'autres, mais en partant de soi. Les scènes que vous citez sont de grands moments de politique-spectacle propres à cette époque, même si là encore on peut voir des échos avec le présent. Donc le problème de l'incarnation était bien une question pour nous : comment être des hommes et des femmes politiques sans représenter des postures politiques. Ne pas recopier des images, mais partir de son propre corps, de son propre rythme, de sa propre mémoire intime et subjective qui se mélange aux documents et aux archives historiques. Comment incorporer, plutôt qu'incarner pourrait-on

⁸ Référence aux débats politiques sur la déclaration de l'état d'urgence, à la suite des attentats du 13 novembre 2015 en France.

dire. Concernant la question de l'incarnation royale – ou présidentielle –, il me semble que ce spectacle pose plutôt la question de la représentation, de la délégation de la souveraineté à des représentants. Au roi comme aux députés. Et à la fin de la pièce, on se retrouve emporté par les ultra-radicaux qui refusent de déléguer cette représentation et défendent plutôt une démocratie directe, et donc la poursuite de la révolution de manière violente s'il le faut. De là à dire que c'est un débat sur la représentation présidentielle, ce serait un peu forcé. Mais il est vrai que cela peut y faire penser.

G. M. : Je suis complètement d'accord avec Marion. S'il y a un vrai point de vue défendu dans cette pièce, c'est avant tout sur la question de la représentation. Dans un moment de crise politique, comment se débrouille-t-on pour construire un espace démocratique qui ne soit pas anarchique ? Il s'agit d'un projet qui rend nécessaire de construire quelque chose, de convertir politiquement le soulèvement initial sans lequel rien ne serait arrivé, de canaliser une énergie qui est certes nourricière et fondatrice, mais qui peut aussi devenir un poison si l'on n'installe pas un ordre politique sur les débris de l'ordre ancien, si l'on ne donne pas un sens concret au désir de commun qui s'exprime de manière bouillonnante. Et c'est ce que disent tout de suite certains révolutionnaires. Au cœur de cette interrogation-là git la question de la représentation. La représentation est une nécessité pour construire un nouvel ordre politique efficace, et ce sont les députés qui doivent l'incarner. Et en même temps, très rapidement, cette représentation devient un obstacle à l'exercice réel de la démocratie. Et c'est là le problème central de la Révolution. C'est pour cela que la pièce se passe essentiellement dans le décor d'une assemblée, que ce soit l'Assemblée nationale ou les assemblées de quartier. Et plutôt qu'une réflexion sur les institutions de la V^e République, c'est cela qui rentre en écho à mon avis avec les problèmes que nous posons aujourd'hui sur les décalages que chaque citoyen peut ressentir vis-à-vis de ses représentants.

M. B. : C'est l'une des questions posées dans le dernier livre de Myriam Revault d'Allonnes⁹, dont la couverture présente d'ailleurs une photo de *Ça ira (1) Fin de Louis...* À l'opposé d'une pensée de la représentation politique comme représentation mimétique, est-ce qu'il n'y a pas dans les décalages ressentis un espace d'invention et de responsabilité politiques dont se (re)saisir ?

⁹ Myriam Revault d'Allonnes, *Le Miroir et la Scène. Ce que peut la représentation politique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2016.