Histoire sensible

Une expérience critique entre théâtre et histoire

Guillaume Mazeau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/687>

DOI : 10.4000/elh.687

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 8 octobre 2015

Pagination : 253-257

ISBN : 978-2-271-08822-2

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Guillaume Mazeau, « Histoire sensible », *Écrire l'histoire* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 08 octobre 2018, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/687> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.687>

Histoire sensible

Une expérience critique entre théâtre et histoire

Jusqu'où aller ? Surtout, pourquoi faudrait-il continuer à explorer les confins de l'histoire et de la fiction ? Posée avec insistance depuis les années 1970, cette question s'inscrit aujourd'hui dans un moment particulier¹. Un temps pointée comme un risque d'éclatement, l'ouverture de la discipline historique à la création artistique trouve de plus en plus de praticiens². Ce décroisement intervient dans un contexte politique de poussée conservatrice, qui incite certains historiens à sortir hors des mondes savants et qui, au même moment, inspire un renouveau du théâtre politique, qu'il soit d'« actualité » ou parfois fondé sur des événements passés³. Dans cette optique, j'ai commencé à collaborer à la préparation d'un spectacle consacré à la Révolution française, écrit et mis en scène par Joël Pommerat. Parce qu'il s'étend sur plus d'un an et occupe une part importante de mon temps, ce travail, mené en compagnie de la dramaturge Marion Boudier, infléchit profondément ma pratique d'historien. À mi-parcours, il est possible, sans engager ici d'autre point de vue que le mien, de marquer une pause sur ces terres communes mais peu arpentées de l'histoire et de la fiction.

Ce type de collaboration n'est pas nouveau. Toutefois, la spécificité de cette

expérience permet de pousser la réflexion sur les rapports entre histoire et création artistique, dans leur dimension à la fois esthétique, cognitive et civique. Refusant de se faire une idée préconçue, Joël Pommerat ne part pas d'un texte déjà écrit qu'il « ferait jouer » ensuite. À la manière d'un juge d'instruction ou d'un historien, dont les démarches présentent bien des similitudes⁴, il construit sa dramaturgie comme une enquête. À partir d'une question qui le pousse à choisir un objet et à tester plusieurs hypothèses, il tente de rassembler le maximum de sources d'information, aussitôt réunies dans des « corpus » de documents qui fournissent la matière d'un long travail de plateau : nourris de connaissances, dirigés par le metteur en scène, jouant à partir de discours ou de listes d'arguments défendus lors de séances d'improvisations, les acteurs construisent ainsi, petit à petit, entre erreurs et belles surprises, la substance du spectacle. Ce n'est qu'au terme de cette recherche collective que le texte peut, à la fin, s'écrire et se fixer. Évidemment, si de même que l'historien l'artiste n'a pas pour rôle, à la différence du magistrat, de juger, il n'est en revanche pas tenu, contrairement à l'historien cette fois, de se conformer à l'exactitude historique lorsqu'il explore le passé.

Bien qu'elle s'appuie sur un événement bel et bien réel, la démarche de Joël Pommerat n'a en effet rien à voir avec la volonté de «reconstituer» le passé à la manière du naturalisme littéraire, ni avec ce que Roland Barthes appelait, à propos du théâtre, le «vérisme⁵». Cette révolution-là sera sans cocarde ni bonnet. Pris dans les filets de l'illusion qui consisterait à se laisser transporter dans le «vrai passé», le spectateur risque de se voir immergé dans une histoire jouée d'avance: les référents tels que les costumes, le langage d'époque, le décor à l'identique ou la recherche de «couleur locale» créent des effets de folklore qui éloignent toujours un peu les spectateurs de ce qui se joue là et aujourd'hui. Comme les historiens le font à l'aide des protocoles fondés depuis l'«école méthodique», la dramaturgie s'appuie sur des effets de mise à distance qui permettent au spectateur de garder une autonomie critique par rapport à l'histoire qu'on lui raconte et/ou que l'on représente devant lui. Faire jouer des révolutionnaires qui étaient en quasi-totalité des hommes jeunes et blancs par des comédiennes et des comédiens de différents âges et couleurs de peau participe de cette recherche d'écart et d'universalisation. Mais si les analogies trop faciles sont rejetées, l'anachronisme contrôlé peut en revanche s'avérer utile à la restitution de l'événement: montrer aux comédiens, lors de leur travail de préparation, des vidéos sur la ségrégation raciale en Afrique du Sud peut ainsi être bien plus efficace que la lecture des archives du XVIII^e siècle pour qu'ils incarnent le type de domination qu'exerçait la noblesse et qui, aujourd'hui, nous est devenu étranger.

Malgré tout, le réel demeure une exigence. C'est pourquoi Joël Pommerat a

besoin d'un historien pour le travail de recherche archivistique, de documentation, de transmission des connaissances et d'authentification de la vraisemblance de ce qui se joue sur la scène: fonction au départ classique du «conseiller historique», souvent convoqué pour son autorité, c'est-à-dire pour son pouvoir d'attestation. On ne se lance pas dans un spectacle sur la Révolution française par hasard. Dans ses pièces, Joël Pommerat s'est toujours intéressé à la question des représentations, des valeurs ou des idéaux qui influencent les actions et les visions du monde⁶. S'il a décidé de consacrer son prochain spectacle à la Révolution française, c'est qu'il en a profondément ressenti la nécessité. Intimement liée au théâtre depuis ses origines même, tant elle soulève le problème de la représentation, tant son devenir s'est joué sur une confrontation des récits et des imaginaires, la Révolution française inspire peut-être aujourd'hui la plus grande vague de spectacles depuis le Bicentenaire⁷. De même qu'il n'y a d'histoire que contemporaine, le théâtre est chaque fois un «art de son temps⁸»: s'ils le font avec des procédés différents, ce que font l'auteur de spectacles et l'historien les engage, qu'ils le veulent ou non.

Retrouver le jaillissement politique dont nous nous sentons parfois orphelins, actualiser l'opposition des idéologies au nom desquelles les hommes du passé ont tenté d'inventer un monde nouveau: cette remontée aux sources croise le besoin, ressenti par certains historiens, de retrouver l'événement sous le monument ou de «couper le cordon» qui reliait encore les Français à un de leurs mythes d'origine, afin de mieux le saisir dans son intempestivité et dans ses

futurs non advenus. Par rapport à l'expérience de lecture que le livre d'histoire propose, le théâtre possède évidemment un fort pouvoir d'actualisation : ayant la performance et non l'écrit pour finalité, l'expérience théâtrale réunit les acteurs et spectateurs au sein d'une critique collective du passé qui, d'un soir à l'autre, d'un public à l'autre, ne sera jamais exactement la même⁹. Cette histoire « sans procès », préférant un récit compréhensif, à hauteur d'homme, fondé sur la confrontation des acteurs et des idéologies, aux visions délivrées par un auteur omniscient ou aux narrations téléologiques, s'inscrit en tout cas dans une démarche profondément critique : placé par le récit et par le dispositif scénique lui-même dans une position d'observateur actif, le spectateur est, plus encore que dans la fameuse « distanciation » brechtienne, associé à la construction des issues et significations possibles de ce qui se joue dans l'instant. Parce qu'il est fondé sur un souci constant du dévoilement des effets de réel, ainsi que sur l'association constante du spectateur à la construction de l'histoire, ce travail rejoint les expérimentations de plus en plus nombreuses visant à explorer d'autres modes de connaissances sur le passé, à distance d'une discipline historique autonome et sûre d'elle-même¹⁰. Ce doute rencontre aussi ma conception d'une « histoire en partage¹¹ », qui dévoile ses propres hésitations et se conçoit comme une fabrique collective, conflictuelle et négociée du passé, dont chacun, qu'il soit ou non qualifié d'« historien », est, consciemment ou non, l'acteur.

Le plus souvent, l'auteur de spectacles est tenu par l'obligation d'intéresser son public. Même s'ils ne l'avouent que rarement, les historiens recourent aussi à la

dramaturgie dans le but de convaincre et d'apporter des preuves. Or, les uns et les autres le savent bien, les occasions sont nombreuses de perdre l'attention du lecteur/spectateur, surtout lorsque les sujets abordés présentent le risque du déjà-vu. Monter un spectacle sur la Révolution française s'avère de ce fait extrêmement ardu. Comment éviter de susciter le réflexe confortable mais anesthésiant de la « reconnaissance » ? Comment éviter de commémorer, dérouter les attendus sans pour autant éviter de se confronter aux événements importants que sont le Jeu de paume ou la prise de la Bastille ? Face à cette question, le dramaturge et l'historien peuvent se fixer le même but : raconter l'histoire comme si celle-ci se jouait, à chaque fois, pour la première fois ; bâtir un récit donnant à voir ses propres incertitudes. D'où le refus des effets de jeu et des postures préfabriquées, qui enferment souvent les représentations de la Révolution française dans des clichés téléologiques, les députés déclamant comme s'ils avaient parfaitement conscience de « faire l'histoire ».

Dans ce spectacle, notre capacité à « rejouer » l'événement dépendra donc étroitement de celle des spectateurs à oublier ce qu'ils savent déjà de la, de « leur » Révolution française. Cet objectif nous a conduits à saisir l'histoire sur le vif, dans toutes ses complexités, en évitant les partis pris. Pour saisir la mesure du monde que prétendent inventer les patriotes de l'été 89, il faut d'abord bien faire comprendre l'intelligence des idéologies conservatrices auxquelles ils s'opposent. Or, comment les rendre crédibles aux spectateurs si on ne les prend pas au sérieux, si on ne les présente que comme des survivances archaïques ? De

ce point de vue, s'il n'est pas partisan ni explicitement engagé, s'il prétend « montrer la vie, presque sans jugement » et s'il refuse l'univocité, le théâtre de Joël Pommerat fait acte de politique¹².

Cette esthétique de la polysémie, de l'« ignorance », ce « désir de neutre¹³ » entre en affinité avec l'actuelle recomposition du savoir historique sur la Révolution française, tournant le dos aux manichéismes qui avaient fini par assécher la compréhension d'un moment pourtant bouillonnant. Fondée sur les improvisations, cette approche compréhensive, interactionniste et contre-factuelle de l'événement constitue un laboratoire exceptionnel pour observer, presque *in vivo*, les possibilités d'agir des acteurs de l'histoire. Nourrie par les travaux d'Haim Burstin, pour ses approches anthropologiques, son travail sur l'action et le rôle du « protagonisme », mais aussi de Timothy Tackett, montrant que les députés de 89 ne sont pas nés mais « devenus » révolutionnaires, cette expérience permet, bien mieux qu'aucun texte ne pourra le faire, de tester l'importance des contraintes d'une « situation » ou d'un « contexte » sur le jeu des conflictualités et des interactions dans la construction des événements¹⁴. Bien mieux que les lectures, cette expérience d'observation participante m'a ainsi mieux fait

« sentir » certaines dimensions du passé auxquelles j'étais resté insensible : rien de tel qu'une interprétation d'un discours de Louis XVI, de Barentin ou de Necker pour comprendre la manière dont une parole ou une idéologie a pu exercer un effet, être une action ; rien de tel qu'une séance d'improvisation à bâtons rompus sur la notion de « représentation nationale » pour mesurer combien les idées ne sont pas préformées mais se façonnent et se radicalisent au gré des oppositions, etc. Cette expérience théâtrale confirme ce que les sciences cognitives montrent à l'envi : puisque les émotions contribuent autant que l'usage de la raison à la connaissance du passé, autant rompre avec les illusions cartésiennes et les utiliser pour ce qu'elles apportent de spécifique et de précieux. À mi-chemin, l'expérience croisée porte en tout cas ses fruits : au fur et à mesure que Joël Pommerat, Marion Boudier et les acteurs deviennent historiens, je mesure moi-même de mieux en mieux ce que l'histoire « savante » gagne à assumer d'utiliser les émotions et la fiction dans la construction d'un savoir sur le passé. Une fois achevé, le spectacle explorera, je l'espère, l'un de ces rivages communs entre texte et expérience, vérité historique et fiction, politique, connaissance et création artistique.

Notes

- 1 Gérard NOIRIEL, *Histoire, théâtre et politique*, Agone, 2009.
- 2 Citons en particulier le dernier livre d'Ivan JABLONKA, *L'histoire est une littérature contemporaine*, Éd. du Seuil, 2014.
- 3 Marion BOUDIER, « Faire du théâtre avec ce dans quoi nous sommes. Réflexions sur la notion de

« théâtre d'actualité » », *ELFe XX-XXI*, n° 3, 2013, p. 19-39 ; Olivier NEVEUX, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, La Découverte, 2013.

- 4 Jean-Clément MARTIN, « La démarche historique face à la vérité judiciaire. Juges et historiens », *Droit et société*, n° 38, 1998, p. 13-20.

- 5 Roland BARTHES, *Écrits sur le théâtre*, Éd. du Seuil, 2002, p. 129-144.
- 6 Marion BOUDIER, *La Représentation du monde sans jugement. Réalisme et neutralité dans la dramaturgie moderne et contemporaine*, thèse de doctorat en Études théâtrales, sous la dir. de Jean-Loup Rivière, Lyon, ENS, dact., 2012.
- 7 Irène SADOWSKA-GUILLON, «La Révolution dans tous ses états», *Jeu. Revue de théâtre*, n° 53, 1989, p. 112-118. Parmi les pièces récentes montées ou rejouées: Sylvain CREUZEAULT, *Notre Terreur* (La Colline, 2009), Heiner MÜLLER, *La Mission* (La Colline, 2014) ou, à venir, Pauline SUSINI, *Marie-Antoinette* (Théâtre Montansier, 2015).
- 7 Roland BARTHES, *op. cit.*
- 8 «Le théâtre reste une idée neuve en France», tribune collective, *Le Monde*, 17 févr. 2015 ; Benedetto CROCE, *Théorie et histoire de l'historiographie*, trad. de l'italien par Alain Dufour, Genève, Droz, 1968, p. 14.
- 9 Sophie WAHNICH (dir.), *Histoire d'un trésor perdu. Transmettre la Révolution française*, Les Prairies ordinaires, 2013.
- 10 Entre autres: Philippe ARTIÈRES *et al.*, *Le Dossier Bertrand. Jeux d'histoire*, Manuella, 2008 ; ou Sylvain VENAYRE, Patrick BOUCHERON, *L'Histoire au conditionnel. Textes et documents à l'usage de l'étudiant*, Mille et une nuits, 2012.
- 11 Guillaume MAZEAU, «L'histoire en partage», dans Sophie WAHNICH, *La Révolution française. Un événement de la raison sensible (1787-1799)*, Hachette supérieur, 2012.
- 12 Joël POMMERAT, rencontre publique, Théâtre de l'Odéon – Ateliers Berthier, 13 mars 2011 –, inédit, cité par Marion BOUDIER, «Des dramaturges "ignorants"? Pensée et poétique de la réception chez Michel Vinaver, Oriza Hirata et Joël Pommerat», *Théâtre/public*, n° 208, *Penser le spectateur*, juin 2013, p. 43.
- 13 Marion BOUDIER, «Des dramaturges "ignorants"?...», *art. cit.*
- 14 Haim BURSTIN, *Révolutionnaires. Pour une anthropologie politique de la Révolution française*, Vendémiaire, 2013 ; Timothy TACKETT, *Becoming a Revolutionary. The Deputies of the French National Assembly and the Emergence of a Revolutionary Culture (1789-1790)*, University Park (Pa.), Penn State University Press, 2006.