



Présences et épreuves de l'archive à la scène *ÇA IRA (1) FIN DE LOUIS* DE JOËL POMMERAT

Aliénor FERNANDEZ
(Université d'Artois, Textes et Cultures)

Pour citer cet article :

Aliénor FERNANDEZ, « Présences et épreuves de l'archive à la scène – *Ça ira (1) fin de Louis* de Joël Pommerat », *Revue Proteus*, n° 17, esthétique et politique de l'archive en art, Cyrielle Lévêque et Mélodie Marull (coord.), 2021, p. 42-49.

Résumé

Le processus de création de *Ça ira (1) fin de Louis* du metteur en scène Joël Pommerat/compagnie Louis Brouillard a accordé aux archives dites historiques une place ambivalente et conséquente que nous nous proposons d'explorer et de décrypter. Il s'agira de nous demander comment la plongée dans les archives historiques de la Révolution par la troupe et leur mise en examen au plateau, notamment par l'entremise de la dramaturge Marion Boudier et de l'historien Guillaume Mazeau, ont contribué à participer à la déconstruction du mythe révolutionnaire mais ont aussi épousé un phénomène de repolitisation des archives par la scène. Ce que l'étude du spectacle et de son processus de création permet de mettre au jour c'est que l'archive n'est pas seulement, pour le théâtre, un support pouvant se décliner en témoignages, récits d'historiens ou comptes rendus d'Assemblées permettant de garantir (à supposer qu'on le puisse) l'exactitude historique d'un événement. Elle ne sert pas non plus un théâtre militant. Elle est aussi le lieu d'une recherche esthétique et d'un nouveau savoir investi par l'ensemble des membres d'une compagnie et subjectivé dans l'intime des comédiens.

Archives — Désarchivement — Révolution — Joël Pommerat

Abstract

In the process of creating Ça ira (1) fin de Louis, director Joël Pommerat / Louis Brouillard company has given so-called historical archives an ambivalent and consistent place that we propose to explore and decipher. It will be a question of asking how delving into the historical archives of the Revolution by the troupe and their examination on the set, in particular by the playwright Marion Boudier and the historian Guillaume Mazeau, contributed to the deconstruction of the revolutionary myth but also embraced a phenomenon of repoliticization of archives by the stage. What the study of the spectacle and of its creative process allows to bring to light is that the archive is not only in the theater a support which can be declined in testimonies, accounts of historians or reports of Assemblies to ensure (assuming that we can) the historical accuracy of an event. It also does not serve as a militant theater. Rather, it is the place of aesthetic research and new knowledge invested by all the members of a company and a subject in the privacy of the actors.

Archives — Unarchive — Revolution — Joël Pommerat

Présences et épreuves de l'archive à la scène

ÇA IRA (1) FIN DE LOUIS DE JOËL POMMERAT

La mise à l'épreuve de l'archive et le questionnement de sa capacité à être représentée interroge : comment envisager la (re)mise au travail d'un document *a priori* immuable par l'apport de la scène de théâtre ? Paul Ricoeur définit la notion d'archive en ces termes :

Le moment de l'archive, c'est le moment de l'entrée en écriture de l'opération historiographique. Le témoignage est originairement oral ; il est écouté, entendu. L'archive est écriture ; elle est lue, consultée¹.

C'est cette contradiction au sein du processus historiographique, entre paroles orales et écrits consignés, que tient à mettre au jour et à exploiter cet article, par l'observation d'un processus dit de *désarchivement* au travers de l'exemple du spectacle de Joël Pommerat *Ça ira (1) fin de Louis*. C'est durant l'année 2015, dans un contexte d'inquiétude généralisée face aux attentats contre Charlie Hebdo le 7 janvier et ceux dirigés contre le Bataclan le 13 novembre de la même année en France, que Joël Pommerat et la Compagnie Louis Brouillard tendent à faire renaître sur scène les prémices de la République française depuis la révolution de 1789, cela dans une démarche nourrie et documentée, notamment d'archives. Joël Pommerat, figure emblématique de la scène contemporaine, se définit comme un « écrivain de spectacle ». Il ne monte pas à la scène un texte de théâtre pré-écrit pour elle, il est défini comme « écrivain de plateau² » par Bruno Tackels. Il n'est pas non plus le premier à avoir abordé la question de la Révolution française en scène : on pensera particulièrement au spectacle *1789* d'Ariane Mnouchkine monté en 1971. C'est dans le contexte de l'après 1968 en France que la jeune

troupe du Théâtre du Soleil s'installe à la Cartoucherie de Vincennes à l'hiver 1970, avec le projet de créer un théâtre populaire, comprenant la vie et la création artistique collective. Ariane Mnouchkine souhaitait faire « un spectacle sur la Révolution française, dans un champ de foire, en utilisant toutes les formes du théâtre populaire de l'époque³ ». Il est également important de faire mention du spectacle *Notre Terreur* de Sylvain Creuzevault créé en 2009. Le spectacle interroge la chute de Robespierre ainsi que la période historique de la Terreur et est caractérisé par une écriture au plateau. *Ça ira (1) fin de Louis*⁴, vingt-huitième spectacle de Pommerat, poursuit cette investigation théâtrale sur la Révolution française, mais avec un cheminement esthétique et un processus de création qui lui est propre. Avec une durée de quatre heures et trente minutes et quatorze comédiens au plateau, *Ça ira (1) fin de Louis* installe le spectateur dans un présent insaisissable par des costumes le renvoyant à une époque contemporaine sans que cette dernière puisse être clairement identifiable. Il est bien question d'une Assemblée nationale mais elle est également composée de femmes. Aucune date n'est mentionnée. Les comédiens transmettent au spectateur l'impression d'être confronté à des problématiques de notre temps, mais qui prennent pourtant leur source dans la Révolution française de 1789. L'action ne se situe ni au passé ni au futur, elle est dans l'instant du dialogue politique. Joël Pommerat restitue dans sa mise en scène la peur omniprésente au sein de chaque classe sociale. Cette volonté de réinterroger la Révolution française par le prisme de l'influence du contexte sociopolitique nous permet d'étudier l'apport et le travail des archives au sein même d'un processus de création. Pour *Ça ira (1) fin de Louis*, le processus de création a en

1. Paul RICOEUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 209.

2. Bruno TACKELS, *Les Écritures de plateau*, Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

3. Stefano MISSIO (réal.), *1789, Quarante ans après* (1974), La Cartoucherie de Vincennes : Bel Air Classiques, 2016, DVD.

4. La fiche technique du spectacle est disponible en annexe, à la fin de l'article.

effet accordé aux archives dites historiques une place ambivalente et conséquente que nous nous proposons d'explorer et de décrypter. Ces archives sont tout d'abord issues de la Bibliothèque nationale de France ainsi que de l'université de Stanford qui ont mis en ligne quatre-vingt-deux volumes d'archives parlementaires. D'autres archives, dont les sources ne sont pas citées clairement par l'équipe artistique, sont des correspondances de députés, des extraits de presse et des journaux intimes de l'époque révolutionnaire¹. Il s'agira de nous demander comment la plongée dans les archives historiques de la Révolution par la troupe et leur mise en examen au plateau – par le metteur en scène, les comédiens, le scénographe, mais aussi par l'entremise, notamment, de la dramaturge Marion Boudier et de l'historien Guillaume Mazeau – ont contribué à participer à la déconstruction du mythe révolutionnaire, mais ont aussi épousé un phénomène de repolitisation des archives par la scène.

Retour chronologique sur le théâtre de l'archive et sa conception dans l'histoire

Michel de Certeau situe le commencement du travail en Histoire, au sein du processus d'archivage :

En Histoire, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en « documents » certains objets répartis autrement. Cette nouvelle répartition culturelle est le premier travail².

Cette définition de l'acte de mise en archive par Michel de Certeau évoque une idée de stabilisation dans le processus culturel des événements qui le compose. Cette stabilisation implique notamment une rupture entre l'archive écrite et le témoignage oral, plus instable. Or c'est cette recherche de l'instable, de la (re)mise en situation/émotion, qu'impliquent les événements historiques comme, dans notre exemple, la Révolution française, que semblent rechercher les artistes et metteurs en

scène. Dans l'exemple cité précédemment du spectacle d'Ariane Mnouchkine *1789*, il est possible de dresser un parallèle dans son rapport au travail sur l'archive avec *Ça ira (1) fin de Louis* de Joël Pommerat. Les deux troupes, à quarante-cinq ans d'intervalle, sont parties des témoignages datant de l'époque révolutionnaire et ont collaboré avec des historiens spécialistes de la Révolution, si bien que ces derniers ont fait partie intégrante du processus de création. Les deux metteurs en scène – bien qu'ayant fait des choix dramaturgiques et scénographiques aux antipodes les uns des autres – peuvent être considérés dans leur volonté commune d'éluder toute notion de réalisme et, influencés par leurs époques respectives, de trouver le moyen de faire partager au spectateur un certain sens de l'émotion ré-insufflée dans ce monument fossilisé de l'histoire de France en le rendant à l'actualité de la scène contemporaine. Cependant, ce paradoxe questionne : comment l'étude de l'archive parvient à mener le travail scénique à la notion d'actualité retrouvée et, par conséquent, quelles sont les conséquences sur les archives elles-mêmes ? Que (re)deviennent-elles ?

Joël Pommerat – en travaillant les improvisations des comédiens à partir de témoignages écrits d'archives historiques – a procédé à ce que l'on pourrait appeler une ingurgitation des voix (historiques) par les comédiens, portées à nouveau à travers leurs corps mais fusionnées avec leur parole improvisée au présent. Marion Boudier évoque cette interaction entre l'archive et les comédiens dans son essai *Avec Joël Pommerat, L'écriture de "Ça ira (1) fin de Louis"* :

Lors des répétitions, l'improvisation devenait un espace d'appropriation, d'interprétation et de compréhension des archives. À partir de celles-ci, les acteurs mettaient leur imagination au service d'une reconstruction du passé. Sans archives, ils butaient sur des approximations ou des clichés. Inversement, l'archive serait restée muette sans leurs imaginaires et leurs corps qui permettaient de figurer le passé en lui redonnant l'effectivité d'un temps présent vécu³.

1. Marion BOUDIER, *Avec Joël Pommerat L'écriture de "Ça ira (1) Fin de Louis"*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2019, p. 61.

2. Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 84.

3. Marion BOUDIER, *Avec Joël Pommerat, op. cit.*, p. 87-88.

Cet accouplement entre voix passées et voix présentes exacerbe ce rapport à l'intimité intestinale que semble entretenir le théâtre de l'archive : Alexandra Moreira Da Silva évoque à ce sujet dans son article intitulé « le travail de l'archive » portant sur le théâtre de Sanja Mitrovic et datant de 2018 que :

ce théâtre installe au sein du dispositif théâtral un espace autobiographique qui donne un point de vue subjectif et intime¹.

Cette notion de l'intime par le travail d'archives est également rendue possible par l'aspect autobiographique qu'injectent les comédiens dans les improvisations basées sur les documents historiques et témoignages dans *Ça ira (1) fin de Louis*. Ainsi peut-on théoriser un théâtre de l'archive : le théâtre compose avec cette dernière au sein de son fondement dramatique dans un but précis, celui de l'émotion retrouvée. Ce travail des archives auquel se sont employés A. Mnouchkine et J. Pommerat ne se situe pas dans un pur besoin de contextualisation ou de validation historique mais dans cette ambition de l'émotion retrouvée : l'archive est à nouveau ingérée (intimement) puis accouchée par la troupe et devient spectacle. L'archive permettrait certes de donner une genèse, une impulsion à la création dramaturgique, mais, en devenant investie de l'émotion au présent du metteur en scène et de la troupe, elle est dépossédée de son objectification en tant qu'archive (de sa stabilité) ; elle devient hybride, mêlant fiction et témoignage (qui n'est pas sans évoquer plus récemment encore le travail de Mohamed el Khatib avec des spectacles comme *Finir en beauté* en 2014, *C'est la vie* en 2016 et *Stadium* en 2017) intime et réel, et devient spectacle vivant.

Le concept de l'archive nouvellement né de cette hybridité et du théâtre de l'archive pourrait donner lieu au concept d'un réel réinvesti : c'est en ces termes que l'on pourrait théoriser rétrospectivement le travail de Erwin Piscator et son spectacle *Malgré tout*, datant de 1925 et retraçant l'his-

toire du mouvement communiste depuis le soulèvement de Spartacus jusqu'à la révolution russe. C'est avec une ferveur communiste non dissimulée que Piscator monte ce projet pharaonique aux deux mille participants : Piscator tient à faire sensation, à ce que la sensation imprègne les spectateurs en contemplant les images d'archives que ce dernier met en scène, par une projection sur scène en direct :

Nous avons utilisé dès l'abord des prises de vues authentiques de la guerre, de la mobilisation, une parade des maisons régnautes d'Europe, etc., tirées des archives impériales que des amis avaient mises à notre disposition. Ces prises de vue montraient avec brutalité l'horreur de la guerre : attaques au lance-flamme, tas de cadavres déchiquetés, villes en feu. La "mode" des films de guerre ne s'était pas encore implantée et ces photos visaient à secouer et à éveiller les masses prolétariennes, plus que ne l'auraient fait des centaines d'exposés².

Il n'est pas ici question de théâtre historique mais plutôt d'un théâtre de l'archive réinvesti, et par conséquent un réel réinvesti dans l'intime de son auteur : Piscator ne part pas uniquement du fait divers, de la dimension historique rattachée ou de l'actualité, il l'investit d'une base émotionnelle (son quotidien de la guerre, la ferveur communiste). L'ouvrage de Jean-Pierre Sarrazac *Théâtres intimes* permet d'étayer cette théorie. J.-P. Sarrazac y évoque la dramaturgie épique de Bertold Brecht comme « la négation de l'intime et de son théâtre » :

Et il n'en va pas différemment pour Piscator, l'autre grand promoteur du théâtre épique, dont Brecht fut un temps le collaborateur : « ouvrir la chambre à la dimension du monde » tel était le mot d'ordre de celui qui se proclamait lui-même « ingénieur de la scène » et entendait, à grand renfort de projections cinématographiques, tapis roulants et « scène hémisphérique », élever dans ses spectacles les « scènes de la vie privée à la dimension historique »³.

1. Alexandra MOREIRA DA SILVA, « Sanja Mitrovic : le travail de l'archive », Joseph DANAN, Catherine NAUGRETTE (dir.), *Les Nouveaux matériaux du théâtre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Coll. Registres, 2018, p. 164.

2. Erwin PISCATOR, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972, p. 65.

3. Jean Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, Le temps du théâtre, Arles, Actes Sud, 1989, p. 93.

Cette volonté épique « d'ouvrir la chambre à la dimension du monde » serait incompatible avec la notion de théâtre intime, que définit Sarrazac dans son essai en évoquant :

cette dimension de l'intime – du moi divisé errant dans sa propre obscurité – qu'ont négligée Brecht et sa grande forme épique du théâtre¹.

Il s'agirait de compléter cette étude par le prisme de l'étude du théâtre de l'archive. La dimension spectaculaire des dispositifs de la scène piscatorienne ne semble pas aller de pair avec la conceptualisation du théâtre intime, indissociable de la conception du théâtre de l'archive. Pourtant, si Piscator se tourne vers des images d'archives afin de « secouer les masses prolétariennes² » ce n'est pas pour leur aspect purement historique ou contextuel mais bien pour leur potentiel émotionnel. Leur aspect spectaculaire est quant à lui mis en avant par le dispositif de Piscator mais l'enjeu est surtout que les images d'archive se trouvent amplifiées par la mise en scène.

Afin d'étayer encore davantage le cheminement historique qu'il est possible d'observer par le prisme d'autres créations scéniques, il sera question dans la suite de ce texte de désarchivement : il s'agit pour les metteurs en scène et les compagnies d'activer le potentiel dramaturgique de l'archive. Cela défendrait l'idée selon laquelle le fait divers, les faits historiques et les reconstitutions dites « objectives » ne peuvent avoir leur place dans le spectacle vivant. Chaque document d'archive étant investi d'un potentiel émotionnel qu'il serait absurde ou tout simplement impossible de vouloir évincer, il s'agirait d'assumer pleinement ce potentiel car c'est par un réinvestissement émotionnel de l'archive que cette dernière cesse d'être archive ancienne et devient, ingérée par les comédiens, source d'émotions et donc de dramaturgie potentielle. Elle s'en retrouve par conséquent *désarchivée*. Or, pour en arriver à ce stade de désarchivement, le document d'archive doit passer par des mues successives au sein du processus de création.

1. *Ibid.*, p. 98.

2. Erwin PISCATOR, *Le Théâtre politique*, op. cit., p. 65.

Les territoires et mues de l'archive de *Ça ira (1) fin de Louis* : processus de création et démarches archivistiques

L'archive connaît dans le spectacle des mues successives mettant à l'épreuve autant le théâtre qu'elle-même et participe à ce que j'appelle un processus de désarchivement. Les écritures de l'archive au plateau accompagnent une recherche, voire un « acte de fouille³ », pour reprendre l'expression du dramaturge Michel Vinaver⁴. L'acte de fouille et le savoir qui en résulte renvoient dans *Ça ira (1) fin de Louis* autant au geste de la dramaturge que de l'historien et du metteur en scène lui-même. Guillaume Mazeau, l'historien de *Ça ira (1) fin de Louis*, évoque ce savoir produit par la scène :

nous avons réuni des corpus, compris des choses et produit une autre forme de savoir sur la Révolution française. C'est donc pour moi une forme de recherche⁵.

Joël Pommerat en tant qu'écrivain de spectacle permet d'autant mieux ce travail avec l'archive qui est hissée au rang de matériau dramaturgique pratique et non plus seulement théorique : il n'y a pas – ou très peu – de travail en amont à la table. Les comédiens, le metteur en scène, le scénographe s'emparent de manière immédiate de ces archives historiques et en font un matériau de travail concret à la scène au même titre que les costumes, le jeu, la lumière etc. Mais l'archive n'en est pas pour autant déconsidérée et déconstruite.

En effet, deux personnes ont été embauchées par la Compagnie Louis Brouillard et se sont entièrement dédiées à ce travail sur toute la durée de cette création : il s'agit de Marion Boudier, dra-

3. Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1998, p. 313.

4. Il faut préciser ici que Michel Vinaver utilise le terme « d'acte de fouille » pour évoquer des chantiers d'écritures dramatiques et non de plateau.

5. Patrick BOUCHERON, Guillaume MAZEAU et Sophie WAHNICH, « Usages de l'histoire, fétiches de la Révolution. Retour sur *Ça ira (1) Fin de Louis* de Joël Pommerat », *thâtre* [en ligne], Chantier #2 : La Révolution selon Pommerat, mis en ligne le 9 juin 2017. Voir : <<https://www.thatre.com/2017/04/21/usages-de-lhistoire-fetiches-de-revolution/>>, consultée le 14 juillet 2021.

maturge, et de Guillaume Mazeau, historien spécialiste de la Révolution française. La troupe a travaillé sur une grande quantité d'archives historiques, qu'il s'agisse de travaux d'historiens, ou d'études de discours de députés de l'Assemblée en 1789. Cette exigence des spectacles consistant à canaliser l'imaginaire révolutionnaire du spectateur n'est rendue possible que par un solide travail préliminaire sur l'Histoire, encadré par ce que l'on pourrait appeler familièrement des « gardes fous », ou des « canalisateurs d'imaginaire » pour paraphraser Marion Boudier. Cette dernière évoque sa collaboration à la dramaturgie par un apport constant de documents, « pour nourrir l'écriture et canaliser les imaginaires¹ ». Cette déclaration de Marion Boudier sous-entend l'importance des dramaturges, aide-mémoires et historiens sur lesquels s'est appuyé Joël Pommerat, tout comme ses comédiens de la Compagnie Louis Brouillard, pour composer leur spectacle. Marion Boudier et Guillaume Mazeau ont collecté la parole orale de l'histoire retranscrite à la main dans les archives de l'Assemblée nationale. Ces archives peuvent être qualifiées de matière vivante car composée de discours oraux, « mués en documents² » (pour reprendre l'expression de Michel de Certeau afin de qualifier le processus de mise en archive). Le travail des dramaturges, de Pommerat et des comédiens est de faire muer à nouveau ces documents en les remettant à l'oral, il s'agit donc de les désarchiver pour en retrouver le timbre et les vibrations, en bref, l'impact sonore, par leur travail à la scène, la notion de désarchivement se caractérisant comme un processus de réinvestissement émotionnel par les artistes de documents d'archives, mués en documents mais originellement paroles orales.

Le désarchivement passe par un véritable phénomène organique *via* la troupe – les comédiens – d'ingurgitation et de régurgitation de ces archives historiques *a priori* figées : durant les répétitions, Pommerat demande à ses comédiens de chercher des points d'accroche aux situations scéniques par le souvenir biographique. Ainsi l'archive n'est pas un simple support composé de documents de

témoignages et de lettres qui servirait de base, de garantie et d'exactitude historique, elle devient active au sens où elle « re-naît » par le travail au plateau des comédiens. Elle se mue, à nouveau ingurgitée à un très haut niveau de connaissance par tous – notamment les comédiens et le metteur en scène. Chaque comédien joue plusieurs rôles, et chaque rôle de député est nommé³. Ces personnages de députés répartis entre la scène et la salle sont des anonymes de la Révolution française, mais leur parole – travaillée en amont pendant de longs mois par la relecture d'archives nationales et de discours historiques – est indéniablement empreinte de l'émotion révolutionnaire. En passant par des sujets vivants (les comédiens et la troupe) l'archive (re)trouve sa sonorité et s'en trouve transformée : l'archive sans en être, tout en l'étant, ainsi pourrait finir de se définir le phénomène de désarchivement par la pratique de l'écriture de plateau, illustré par l'exemple de *Ça ira (1) fin de Louis*. C'est dans une volonté de suspension de jugement, du fait de son esthétique, que Pommerat poursuit cet investissement de l'émotion révolutionnaire retrouvée mais insaisissable dans sa temporalité, remise au présent de son origine avant qu'elle n'ait été faite archive.

La déconstruction du mythe révolutionnaire par le travail sur l'archive ou un phénomène de repolitisation des archives par le plateau

La mise en scène du spectacle *Ça ira (1) fin de Louis* est en elle-même un appel à la neutralité avec une scénographie dépouillée. Il n'est pas question de simuler scéniquement le faste royal ou la pauvreté du tiers état, mais bien d'installer le spectacle dans une temporalité insaisissable. *Ça ira (1) fin de Louis* replace la Révolution française dans un passé-présent trouble, qui brouille nos repères chronologiques et qui permet de réinvestir l'archive poussièreuse et gigantesque de la Révolution française finalement dépossédée de ses émotions et érigée au rang de mythe fossilisé. C'est la pratique de l'archive par la scène qui lui redonnerait sa jus-

1. Marion BOUDIER *Avec Joël Pommerat, op. cit.*, p. 47.

2. Michel DE CERTÉAU, *L'Écriture de l'histoire, op. cit.*, p. 84.

3. Voir la fiche technique de la liste des personnages à la fin de l'article.

tesse, sa vérité, *via* le désarchivement par le plateau (rendre à nouveau sensible un document archivé, répertorié). Pour déconstruire le mythe révolutionnaire, il faut en revenir aux sources avec les archives historiques et le travail des comédiens qui tentent de s'emparer de l'émotion suscitée par ces dernières. La démarche de Joël Pommerat ne se revendique pas militante mais demeure pour autant politique. En effet, Pommerat revendique dans son spectacle une suspension de jugement, la plus forte possible. Le travail de l'archive dans le spectacle *Ça ira (1) fin de Louis* n'a pas pour but d'être mis en avant. À ce sujet, Marion Boudier rappelle que :

Les documents disparaissent dans l'écriture, ils sont en quelque sorte consumés par le processus de création : ce sont des combustibles à partir desquels les comédiens et Joël Pommerat entrent en écriture¹.

Guillaume Mazeau évoque également cet état de re-travail permanent des archives comme générant un inconfort productif :

Pour rendre les choses concrètes et les plus vraies possibles, nous avons utilisé énormément d'archives : pour les discours des députés, ce sont les Archives parlementaires, la presse naissante, les pamphlets et les libellés ; pour le roi, on a ajouté les mémoires et l'iconographie. Ces archives ont ensuite été transcrites, réécrites, montées, recomposées. Nous étions en effet dans un entre-deux, d'où mon inconfort permanent... et mon enthousiasme aussi² !

Cette pratique du théâtre de l'archive se met au service d'un spectacle assumant une fiction imprégnée de l'émotion contenue potentiellement dans le document d'archive, travaillée par un processus de désarchivement et retransmise par le spectacle. Au même titre qu'un marionnettiste met sa main dans la marionnette à gaine, le comédien de *Ça ira (1) fin de Louis* ingurgite l'archive et par son corps et sa voix, lui insuffle un mouvement inédit, fai-

sant ainsi oublier son état d'inertie initiale. Nous pourrions ici parler d'une forme de délégation, entre le comédien imprégné de l'archive, et l'archive devenant animée par le comédien.

Historiquement, la démarche de Pommerat et son rapport aux archives tend à s'inscrire dans un nouveau théâtre de l'archive car il ne sert aucune démarche militante et cela imprègne son esthétique. Comme nous avons pu le constater au travers des exemples d'Ariane Mnouchkine avec *1789* ou d'Erwin Piscator avec *Malgré Tout !* ces derniers, en travaillant sur l'archive, visent à servir une démarche militante (la lutte communiste pour Piscator, et la remise en cause des institutions pour Mnouchkine). Or, comme le définit Paul Ricoeur :

comme toute écriture, un document d'archive est ouvert à quiconque sait lire ; il n'a donc pas de destinataire désigné, à la différence du témoignage oral adressé à un interlocuteur précis ; en outre, le document dormant dans les archives est non seulement muet, mais orphelin. [...] Dans une phase aujourd'hui jugée périmée des études historiques, le travail aux archives avait la réputation d'asseoir l'objectivité de la connaissance historique, ainsi mise à l'abri de la subjectivité de l'historien³.

Cette incomplétude du document d'archive - aujourd'hui pleinement assumée au sein des processus archivistiques et des démarches historiques de consultation - transparait dans la manière dont s'en empare le spectacle *Ça ira (1) fin de Louis* : en revendiquant la multiplicité des points de vue et en se bornant à une suspension de jugement et à une neutralité spatio-temporelle, l'archive peut y exprimer la totalité de son mutisme au travers de la voix des comédiens. Joël Pommerat se livre à un exposé de réel, non pas des faits (qui pourraient entrer dans une démarche militante en ne choisissant que certaines voies d'archives comme Piscator ou Mnouchkine) mais des émotions, en passant par la suspension de jugement aussi bien dans le récit que dans l'esthétique, la dramaturgie, le travail au plateau sur les documents historiques, etc. Ce nouveau théâtre de l'archive dans l'écriture de plateau de Joël Pommerat tend à faire entrer en

1. Marion, BOUDIER, *Avec Joël Pommerat*, *op. cit.*, p. 87.

2. Patrick BOUCHERON, Guillaume MAZEAU et Sophie WAHNICH, « Usages de l'histoire, fétiches de la Révolution », *op. cit.*

3. Paul, RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 213.

scène l'ensemble des liens de parenté qu'il est possible d'attribuer à un même document. Ce mutisme de l'archive souligné par Ricoeur n'est pas un aveu d'échec mais une révélation de toutes les éventualités dramaturgiques. En refusant l'orientation potentiellement militante qu'il est possible d'accorder à un document d'archive historique, *Ça ira (1) fin de Louis* laisse le discours historique retranscrit sur la scène, riche de tous les partis pris dont il est possible de l'investir, cet investissement appartenant au spectateur.

Le processus de désarchivement ne va pas de soi au sein de *Ça ira (1) fin de Louis* s'il n'est pas accompagné par les spectateurs d'une résonance au présent. Cette résonance est avant tout soulignée par Guillaume Mazeau qui en tant qu'historien évoque le travail des archives au plateau comme une manière « pratique », « expérimentale » de tester ses connaissances :

il s'agissait de dire quelque chose d'une époque qui fait de l'expérience sensible un des principaux outils de la construction des idéologies. Enfin, ce qui m'intéressait en tant qu'historien, c'était de tester une plongée au long cours – la création a duré plus d'un an – en dehors de mon « monde ». Je voulais saisir l'occasion que la compagnie Louis Brouillard me donnait pour tester, de manière non théorique ou en laboratoire, mais expérimentale, de nouvelles manières de faire de l'histoire, au sens pratique du terme. [...] Mon envie était également de déterminer si et comment une expérience ne passant pas seulement par la lecture et l'écriture, mais par l'épreuve du plateau, permet de sonder le passé et de le faire vibrer autrement. Ce point m'intéressait en particulier : le sensible comme catégorie singulière de l'expérience du passé révolutionnaire, mais aussi comme procédé possible de la connaissance historique aujourd'hui¹.

La démarche artistique s'inscrit dans une volonté de l'émotion révolutionnaire retrouvée. Joël Pommerat en est lui-même conscient, il livre à Olivier Neveux et Christophe Triau sa vision de la fidélité historique par les émotions :

La question des émotions a été centrale dans ce projet. En ce qui concerne le rapport à la vérité historique, c'est par rapport aux émotions que la question de la fidélité s'est le plus posée. J'ai placé plus haut l'ambition de fidélité aux émotions qu'aux textes, aux mots et aux styles du langage. Nous avons cherché à comprendre les émotions vécues par les protagonistes de cette révolution puis à les "recréer".[...] Peut-être que ce spectacle vient ranimer ou réveiller chez certains spectateurs un sentiment politique (ou ressentiment ?), le sentiment d'un pouvoir politique que chacun d'entre nous, citoyens, avons perdu ou délégué à d'autres, à une classe politique professionnelle dont nous nous sentons exclus.

Les sentiments sont au cœur de la réflexion de l'élaboration de *Ça ira (1) fin de Louis*. Pommerat évoque l'idée selon laquelle la mise en scène de la Révolution française permet de générer une émotion du débat retrouvé. À l'heure actuelle, la mise en scène de la Révolution française par un processus actif de désarchivement serait un moyen concret et sensible de liaison du public avec le sentiment engourdi d'un pouvoir politique individuel et collectif.

Une stratification du spectacle, une archive au passé-présent : *Ça ira (1) fin de Louis* un palimpseste historico-sensible

Joël Pommerat compare son processus d'écriture à un palimpseste : son écriture est issue de l'improvisation des comédiens au plateau, reprise, reformulée et réécrite pendant plusieurs mois de répétitions, et ce même lorsque l'exploitation du spectacle a débuté. Cependant, il faudrait pour le cas de *Ça ira (1) fin de Louis* élargir la notion de palimpseste au-delà de l'écriture dite textuelle. Le travail de collecte des différents documents d'archives, comme le ferait un anthropologue ou un sociologue (auxquels Pommerat se compare) compose une grande partie des différentes strates dont est assemblé le spectacle dans sa forme aboutie. Le spectacle n'est pas l'aboutissement d'une réécriture d'archives ou d'une retranscription de l'improvisation : il s'agit d'un phénomène de stratification. À la fin, il est presque impossible de savoir d'où proviennent les différents éléments.

1. Patrick BOUCHERON, Guillaume MAZEAU et Sophie WAHNICH, « Usages de l'histoire, fétiches de la Révolution », *op. cit.*

Pommerat et sa troupe ont cette volonté d'être dans le vrai avant d'entrer dans la fiction, et cette circulation au sein de *Ça ira (1) fin de Louis* est rendue possible par l'ingurgitation d'archives réinvesties sincèrement et émotionnellement par les membres de la troupe. Cette énergie du plateau si complexe à décrire et si caractéristique de la Compagnie Louis Brouillard résiderait non pas entre les lignes de l'écriture, mais bien entre les strates du plateau.

L'étude du spectacle et de son processus de création a permis de mettre au jour que l'archive n'est pas seulement dans le théâtre de Pommerat un support pouvant se décliner en témoignages, récits d'historiens ou comptes rendus d'Assemblées permettant de garantir (à supposer qu'on le puisse) l'exactitude historique d'un événement. On aura aussi constaté que l'archive n'a pas servi non plus dans ce spectacle un théâtre militant. Dans *Ça ira (1) fin de Louis*, l'archive est plutôt le lieu d'une recherche esthétique et d'un nouveau savoir investi par l'ensemble des membres d'une compagnie et « subjectivée » dans l'intime des comédiens. Plus que l'archive dans le théâtre de Pommerat, c'est le théâtre de l'archive, dans ses dimensions tant esthétiques que politiques, qui se fait jour au contact de ce spectacle. Au même titre que l'histoire est à réinterroger sans cesse, notre rapport aux matières premières de l'histoire est lui aussi en constante évolution comme en témoigne *Ça ira (1) fin de Louis*. La Compagnie Louis Brouillard atteste d'un rapport aux archives que l'on pourrait qualifier de cyclique et c'est sur cette observation que nous clôturerons cette réflexion : les archives historiques prises dans la mise en scène deviennent archives de spectacle qui elles-mêmes viennent s'archiver au sein de la compagnie par un travail dédié et rigoureux de la part de la Compagnie Louis Brouillard et de sa codirectrice, Anne de Amézaga. L'héritage historique et artistique n'est plus linéaire, il devient cyclique, et à ce titre il est en constante évolution. Il témoigne ici de la pertinence du théâtre dans cette recherche historique de l'émotion organique riche d'apprentissages, des corps et des archives investis mutuellement.

Aliénor FERNANDEZ

Annexe : FICHE TECHNIQUE *Ça ira (1) fin de Louis*

Création du spectacle en septembre 2015, au théâtre Le Manège de Mons, création de la compagnie Louis Brouillard. Mise en scène : Joël Pommerat. Scénographie et lumière : Eric Soyer. Costumes et recherches visuelles : Isabelle Deffin. Son : François Leymarie. Recherche musicale : Gilles Rico

Recherche sonore et spatialisations : Grégoire Leymarie et Manuel Poletti

Dramaturgie : Marion Boudier

Avec

Saadia Bentaïeb : conseillère / membre de la famille royale / député Lefranc / membre du district puis du comité de quartier / l'enfant

Agnès Berthon : députée Versan de Faillie / Marie Sotto, membre du district puis du comité de quartier / Elisabeth soeur du roi / députée Boulay

Yannick Choirat : Premier ministre / député Cabri / membre du district puis du comité de quartier

Éric Feldman : garde des Sceaux / député Carray / la voix de l'interprète / membre du comité de quartier

Philippe Frécon : Decroy, archevêque de Narbonne / militaire / député Boudin / membre du district / Charles Dutreuil, membre du comité de quartier puis milicien / autre membre du comité de quartier

Yvain Juillard : roi / député Possion-Laville / membre du district puis du comité de quartier

Anthony Moreau : député Dumont Brézé / chef du protocole / député Lagache / membre du district puis du comité de quartier

Ruth Olaizola : conseillère / journaliste / députée Hersch / membre d'un district voisin et du comité de quartier

Gérard Potier : conseiller / membre du district puis du comité de quartier / évêque / député Lamy puis maire de Paris / député du Réau / domestique / militaire

Anne Rotger : membre du district / reine / autre membre du comité de quartier / députée Camus

David Sighicelli : député Gigart / membre du comité de quartier / milicien

Maxime Tshibangu : secrétaire du district / cardinal / député Ménonville / membre du comité de quartier / présentateur à l'Hôtel de ville / Jobert, assistant du premier ministre / milicien

Simon Verjans : député Lacanau / membre du district puis du comité de quartier / député Boberlé / domestique

Bogdan Zamfir : député Marbis / Kristophe Hémé, membre du district puis du comité de quartier / soldat étranger / député Maduro / membre du conseil municipal de Paris / militaire / domestique