

**LA DRAMATURGIE COMME RECHERCHE :
ÉCRIRE AVEC LA SCÈNE (DE L'HISTOIRE)**

MARION BOUDIER

Retour sur le processus de création de
Ça ira (1) Fin de Louis de Joël Pommerat

{thâtre}

2017

« Puisse chacun être son propre historien. Alors il
vivra avec plus de soin, et d'exigence. »

Bertolt Brecht

« La rencontre de deux disciplines ne se fait pas
lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque
l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et
avec ses moyens propres un problème semblable à celui
qui se pose aussi dans une autre. »

Gilles Deleuze

« Le positionnement juste, c'est une manière de
chercher. »

Joël Pommerat

Ça ira (1) Fin de Louis, fiction politique contemporaine inspirée de la Révolution française, a été créé par l'auteur-metteur en scène Joël Pommerat et la Compagnie Louis Brouillard à Mons en septembre 2015. Ce spectacle, porté par quatorze comédiens, est l'aboutissement de plus de deux ans de travail dont près de neuf mois de répétitions. Docteure et chercheuse en arts du spectacle, j'ai été engagée par Joël Pommerat au sein de sa compagnie en 2013 en tant que dramaturge, et c'est à ce titre que j'ai collaboré à la création de *Ça ira*. Ce texte propose de revenir sur la genèse du spectacle à travers quelques étapes du processus de création, décrites et théorisées de mon double point de vue de dramaturge et de chercheuse impliquée¹.

Joël Pommerat se définit comme un « écrivain de spectacle » : le texte n'est pas un préalable à la mise en scène mais le résultat d'une écriture développée en lien étroit avec la scène. Dans la mesure où il ne dissocie pas l'écriture de la mise en scène, Joël Pommerat annule la distinction entre les deux sens du mot dramaturgie² (composition des pièces de théâtre et pensée du passage du texte à la scène), mais la création continue à se déve-

lopper selon des temps et des étapes distincts, avec des accents spécifiques, plus ou moins textuels ou scéniques, collectifs ou solitaires. En tant que dramaturge pour *Ça ira*, j'ai accompagné certains de ces moments, depuis la recherche d'une idée de spectacle jusqu'à l'édition de la pièce³, en passant par le développement de l'écriture lors des répétitions avec les comédiens.

À chaque étape du processus de création, ce travail dramaturgique ne prend sens qu'en étroite relation avec celui de l'auteur-metteur en scène, des comédiens et des autres collaborateurs artistiques : notamment, Isabelle Deffin, François Leymarie et Éric Soyer, respectivement en charge des costumes, de l'univers sonore, et de la scénographie et des lumières, autant d'éléments qui contribuent au développement organique de l'écriture textuelle et scénique de Joël Pommerat, même si ces éléments ne seront pas évoqués dans ce texte – ou seulement partiellement. La genèse du spectacle que je me propose de retracer ici gagnerait évidemment à être complétée par les points de vue de tous les collaborateurs. De plus, si les exemples choisis permettent d'appréhender plusieurs étapes et méthodologies

d'écriture, ils sont loin de représenter l'ensemble des nuances et procédés développés en répétition. Mais l'approche génétique choisie permet, il me semble, de restituer les tâtonnements de la recherche artistique. Elle serait contre-productive si elle aboutissait à la formulation univoque d'une démarche d'écriture, ou pire d'une « méthode Pommerat ».

Un collaborateur essentiel au travail dramaturgique pour *Ça ira* a été l'historien Guillaume Mazeau⁴. D'abord sollicité comme « expert » pour des conférences introductives au début des premières recherches de plateau, Guillaume Mazeau a finalement accompagné l'ensemble de la création. Assistés d'un à trois stagiaires – Guillaume Lambert, Marie Maucorps et Pauline Collet – selon les périodes, nous formions « l'équipe dramaturgie » dont j'ai organisé le travail. Dans chaque théâtre où nous avons travaillé, nous avons disposé d'une loge, transformée en « bureau dramaturgique », espace de stockage des archives et lieu de lecture à la fois au calme et à proximité immédiate de la salle de répétition où nous avons été quotidiennement présents.

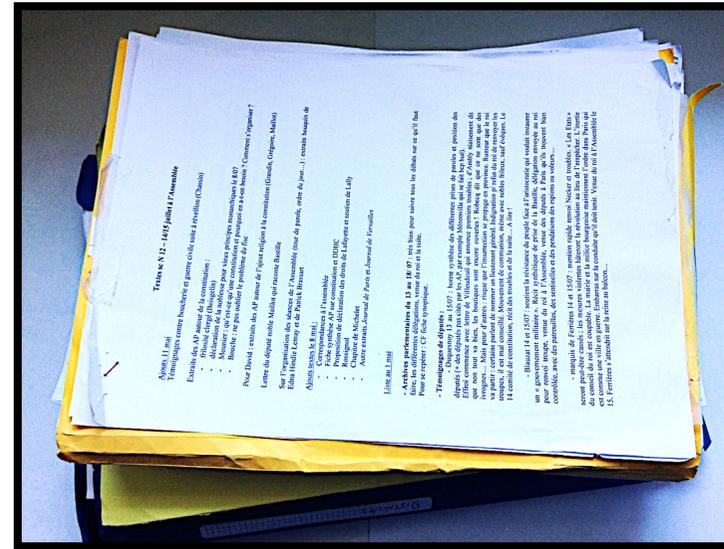
La collaboration avec un historien est une des conséquences du choix d'un sujet historique et de la méthodologie mise en place pour traiter cette matière. *Ça ira* occupe en effet une place particulière dans l'œuvre de Joël Pommerat⁵, par son ampleur (4h30 de spectacle), par ses sources historiques et par son processus de création. Après avoir notamment observé les microcosmes de la famille (*Au monde*), de l'entreprise (*Ma chambre froide*) et du couple (*La Réunification des deux Corées*), l'auteur-metteur en scène représente la sphère politique, la mise en place de la démocratie, ses courants et ses imaginaires à travers le moment fondateur de la Révolution française. Ce faisant, il continue de développer un théâtre qui travaille sur le point de vue et la perception du spectateur et il approfondit sa recherche sur les présupposés idéologiques de nos actes en s'interrogeant sur les filiations entre passé et présent. Mais à la différence des spectacles précédents, *Ça ira* développe une grande narration, épique, dans laquelle la parole occupe une place prépondérante avec des débats dans et entre différents groupes politiques (le roi et son entourage, les députés aux États généraux puis à l'Assemblée nationale, les membres des comités de quartier parisiens). Alors que pour ses créa-

tions précédentes, tout en développant des dialogues, Joël Pommerat privilégiait la suggestion et un langage scénique non textuel (ce qu'il nomme parfois « la réalité fantôme »⁶), il s'est concentré pour *Ça ira* sur l'écriture de discours et une parole politique performative (se déclarer Assemblée nationale, c'est le devenir). Cette importance du verbe n'a pas été sans conséquences sur le processus de création. Alors que les répétitions d'autres spectacles ont pu commencer par des improvisations silencieuses avec de la lumière et du son ou par une recherche sur un espace (une cité et une chaîne de montage pour *Les Marchands*, une scénographie bifrontale pour *La Réunification des deux Corées* par exemple), Éric Soyer et François Leymarie ont rejoint tardivement les répétitions de *Ça ira*. Pour cette création, les premières recherches de plateau ont consisté à travailler sur la parole politique, et une des grandes particularités de l'écriture a été le recours à des archives historiques pour développer cette parole. Les archives ont nécessité un travail dramaturgique spécifique de collecte et de « traitement », en amont et au cours des répétitions, pour accompagner les comédiens dans la production de débats politiques.

Pour appréhender la singularité de ce processus créatif, je me concentrerai surtout sur les recherches préparatoires à la création à partir des notes de Joël Pommerat, puis je décrirai et analyserai le processus d'écriture avec l'archive à travers des exemples. Les scènes dites « du district » (scène 4, 13 et 14 dans le texte édité), le « 14 juillet à l'Assemblée » (scène 15) et « l'arrestation » (scène 24) me permettront de formuler quelques éléments de réflexion sur le processus de création comme recherche et sur ses modalités dramaturgiques, notamment sur l'usage du document, l'écriture en collaboration avec les acteurs, la fonction de dramaturge et la porosité avec l'enquête historique.

Afin d'analyser plus précisément les liens entre documentation historique, dramaturgie et écriture de plateau, j'ouvrirai certains dossiers documentaires distribués aux comédiens lors des répétitions. Ces « fameuses pochettes en carton »⁷, évoquées par la journaliste Fabienne Darge dans *Le Monde*, constituent en effet une part importante du travail dramaturgique mené pour l'écriture de *Ça ira*. À la différence de la « dramaturgie du texte », qui vise à éclairer un texte préexistant en vue de

son passage à la scène, ce travail documentaire consistait à rassembler un matériau (textuel, iconographique ou autre) et à accompagner ses possibles évolutions scéniques. Comment cette « dramaturgie documentaire » a-t-elle concrètement contribué à l'« écriture avec la scène »⁸ développée par Joël Pommerat avec ses comédiens et collaborateurs ? Le matériau historique influence-t-il une manière de faire du théâtre qui, réciproquement, est peut-être aussi une manière de faire de l'histoire ?



Dossiers documentaires.

Sur la couverture de chaque dossier est collée une liste descriptive des documents qu'il contient. Cette liste était actualisée et complétée pendant les répétitions à mesure qu'étaient ajoutés de nouveaux textes selon l'évolution des improvisations.

© Marion Boudier

**2015 COMMENCE EN 2013 :
DRAMATURGIE PROSPECTIVE**

En abordant la Révolution française, Joël Pommerat s'est demandé « comment écrire une histoire dont on connaît déjà la fin »⁹. Cette question est aussi la gageure de tout article génétique : comment éviter que la description et l'analyse *a posteriori* ne se muent en justifications *ex-post* ? Quelle est la bonne distance au passé, historique ou créatif ? Pour éviter l'écueil téléologique, Joël Pommerat a choisi de redécouvrir au jour le jour cette période historique en commençant avant l'événement 1789. Je commencerai, de même, par évoquer les prémisses de *Ça ira*, bien avant le choix du titre et même du sujet. Un long processus de lecture et de maturation du projet avait déjà eu lieu avant les premières expérimentations de plateau avec l'équipe de création.

Les répétitions de *Ça ira* se sont étendues d'août 2014 à septembre 2015 : nous avons travaillé en août 2014 au CNCDC (Châteauvallon), en février 2015 au CentQuatre (Paris), en mai 2015 à La Ferme du Buisson (Noisiel), début juin 2015 à La Commune (CDN

d'Aubervilliers), de juin à mi-septembre 2015 au Théâtre Nanterre-Amandiers.

Ces répétitions ont été précédées par trois ateliers d'exploration : en mai et en juin 2014 avec deux groupes de trente-cinq comédiens à Nanterre-Amandiers puis en octobre 2014 avec les étudiants de l'ESACT – École Supérieure d'Acteurs du Conservatoire royal de Liège. Ces ateliers sont des laboratoires, ouverts à des comédiens extérieurs, et pendant lesquels Joël Pommerat a pu déterminer plus précisément le sujet avec lequel il voulait faire un spectacle avant de valider le thème de la Révolution française. Dès ce moment, nous avons commencé à accumuler des connaissances historiques tout en réfléchissant concrètement à leurs possibles théâtralisations.

**Les premières notes de Joël Pommerat :
épopée et histoire des idées**

L'absence de pièce écrite préalablement aux répétitions ne signifie pas qu'aucun texte n'existe en amont : Joël Pommerat prend, le plus souvent, un très grand nombre de notes préparatoires. Il commence à travailler

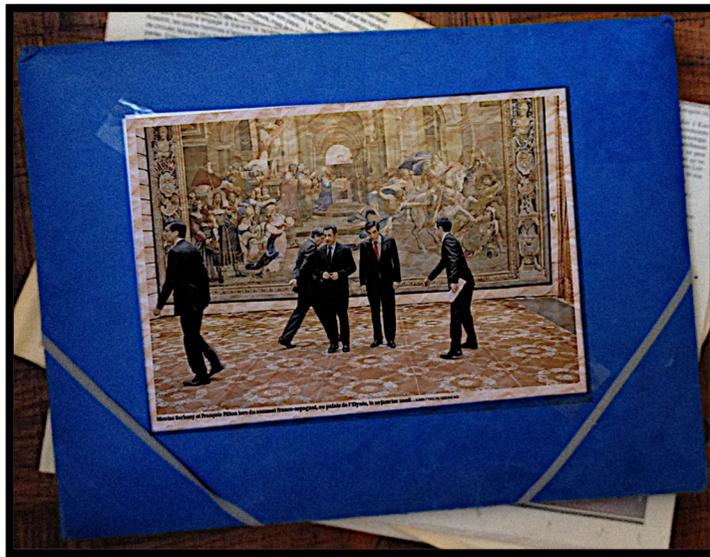
seul plusieurs mois avant les répétitions en dressant tout d'abord par écrit une sorte d'inventaire de ses idées, intuitions ou questionnements : c'est une manière de déposer des idées mais sans organiser encore cette matière, « en laissant les choses ouvertes ». Joël Pommerat considère ce travail solitaire préalable comme étant « déjà de l'écriture ». Ensuite, c'est par l'intermédiaire de ces notes qu'il communique avec ses collaborateurs.

Le 9 septembre 2013, Joël Pommerat m'a transmis sept pages de notes en prévision d'une création pour le Festival d'Avignon 2015¹⁰. Le 16 novembre, les notes faisaient douze pages, et elles n'ont cessé de s'étoffer à partir de ce moment. Les notes se présentent sous la forme de blocs de texte en style télégraphique ou semi-rédigé, classées de manière chronologique, de la plus récente à la plus ancienne. Elles consignent sans hiérarchie des pistes de réflexion, des hypothèses de travail, des thèmes, des images, des notes de mise en scène et de scénographie, des références bibliographiques, des demandes précises qui m'étaient dans ce cas adressées avec mon prénom entre parenthèses.

« J'ai besoin que tu fasses des recherches pour savoir ce que je cherche. Je ne le sais pas », m'avait dit Joël Pommerat lorsqu'il m'a proposé de le rejoindre comme dramaturge quelques mois avant. Loin d'être une coquetterie, cet aveu de non-savoir me semble être l'une des caractéristiques de notre collaboration : étant donné que l'auteur-metteur en scène refuse de formuler trop rapidement et trop clairement un projet à réaliser et préfère laisser ses intuitions et sensations décanter à leur rythme, une partie du travail de dramaturge consiste alors à prendre le risque de nommer des problématiques, de circonscrire des sujets et des directions de recherche. Ainsi, à partir d'une première proposition, une idée peut s'affirmer et être approfondie ou une nouvelle piste émerger. Dans ce cas, le dramaturge, en éclaireur, « défriche le terrain ». Je nomme cette période de réflexion et de rêverie préalable la « dramaturgie prospective ».

Cette étape de dramaturgie prospective s'est étendue de septembre à décembre 2013, en parallèle des répétitions d'*Une année sans été*¹¹. À partir des premières notes qu'il m'avait transmises, j'ai lu, en tous sens, des pièces, de l'histoire, de l'économie... J'ai fait des fiches

sur la crise des *subprimes* et j'ai visionné des documentaires sur le Vatican. Une émission entendue par hasard sur France Culture ouvrait soudain de nouvelles perspec-



Nicolas Sarkozy et François Fillon lors du sommet franco-espagnol, au palais de l'Élysée, le 10 janvier 2008.

Photo parue dans *Le Monde* le 6 juin 2013, mise de côté par Joël Pommerat lors des recherches préparatoires.

© Laurent Troude/Divergence

tives. Dans ces moments, tout semble faire écho aux premières intuitions... Joël Pommerat savait qu'il voulait écrire sur les idéologies en développant une grande narration « épique », avec de nombreuses situations et un arrière-plan historique. Peu à peu, la recherche s'est resserrée sur « les différentes conceptions de l'Homme », le capitalisme et les grands hommes politiques. Joël Pommerat a plus clairement formulé son envie d'esquisser une histoire des idées politiques et économiques afin de révéler des filiations entre le passé et aujourd'hui.

Dans cette période de prospection, les lectures ne sont pas les seules sources d'inspiration. En juin 2013, Joël Pommerat m'avait demandé de mettre de côté une photographie de Laurent Troude parue dans *Le Monde* montrant Nicolas Sarkozy et François Fillon au palais de l'Élysée : cette photo interpelle par le mouvement des corps, les différents plans de l'image, le contraste entre le décor et les costumes contemporains notamment. Rétrospectivement, on peut dire qu'elle est l'une des premières images « subliminales » du spectacle.

Le 7 décembre 2013, Joël Pommerat m'a renvoyé ses notes à nouveau augmentées, dans lesquelles il formulait une « hypothèse 1 » à partir de laquelle il proposait que nous travaillions jusqu'en février 2014 pour en tester la solidité. Il s'agissait d'aborder l'idéologie capitaliste de manière transhistorique :

Partir de l'idéologie néo-libérale, le « capitalisme », se placer au cœur de, à l'intérieur de
Montrer sans caricature sa logique, sa logique économique, sa philosophie, sa logique « économiste », sa pensée du monde et de l'homme, son idéologie [...] traverser l'histoire

Partir de la guerre 14/18 jusqu'à aujourd'hui
100 ans
Épopée

Le héros de cette pièce, ce serait une pensée un imaginaire¹²

Mais le 18 décembre 2013, Joël Pommerat m'a annoncé au téléphone qu'il souhaitait explorer « l'hypothèse d'une pièce sur la Révolution française ». Il venait de lire *Une histoire de la révolution* d'Éric Hazan¹³. Comment vraiment développer un spectacle sur les idéologies contem-

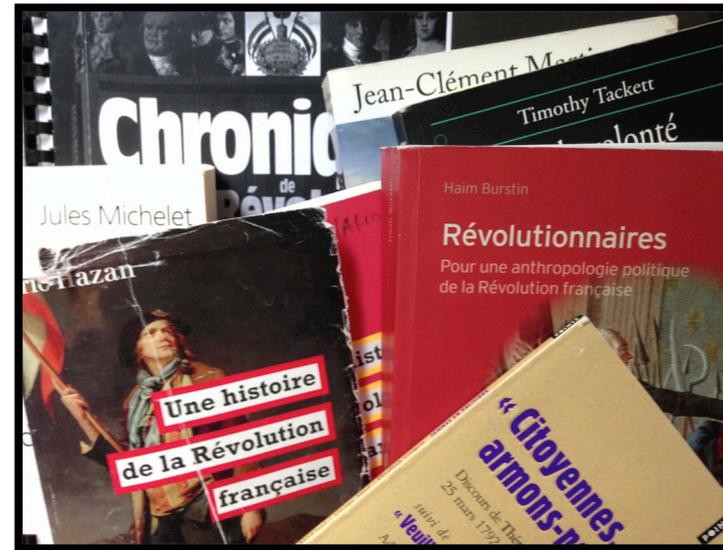
poraines sans revenir à cette période fondatrice ? Joël Pommerat se demandait également alors si ce détour historique pouvait être une façon de reconsidérer l'activité politique de manière noble et positive. Un désir d'écriture était né, première orientation encore fragile, qui demandait à être explorée avant d'être validée, mais quelque chose avait cristallisé. Ce sujet faisait surgir immédiatement de nouvelles questions, notamment la périodisation (quand s'arrête la Révolution ? est-elle terminée ?), la polarisation politique de l'historiographie (tradition marxiste vs. François Furet), l'écueil de la reconstitution folklorique, la question de la place des femmes dans ces événements – d'autant que Joël Pommerat souhaitait travailler avec « ses » comédiennes¹⁴...

Pragmatique, Joël Pommerat proposa que nous commençons par « nous faire une culture sur la question » et que nous repartions « des faits ». En tant que dramaturge, je replonge alors dans les livres, dans les encyclopédies et les dictionnaires. J'établis des listes de références sur les différentes interprétations de la Révolution, sur des aspects méconnus ou de nouvelles approches, des mises en perspective avec l'époque contemporaine. Je compulse

des bibliographies et des chronologies existantes pour acquérir une vue d'ensemble.

À partir de janvier 2014, la part la plus importante de notre travail a consisté à prendre précisément connaissance des « faits » à travers la lecture d'une *Chronique de la Révolution*¹⁵, qui relate la période au jour le jour. Cet ouvrage nous intéressait, car il déroule l'histoire apparemment sans la commenter, cite des archives et juxtapose sur chaque page des faits de différentes natures (événements historiques majeurs, découvertes scientifiques, anecdotes individuelles, etc.). Joël Pommerat tenait dans son ordinateur un fichier intitulé « Inventaire » dans lequel il relevait au fur et à mesure de sa lecture les éléments qui l'intéressaient. Fin janvier, ce fichier faisait déjà plus de deux cents pages ! J'ai été chargée de continuer les recherches à partir de ce relevé, de dresser des inventaires d'événements sous forme chronologique (faits majeurs et mineurs), d'établir une liste des principaux acteurs de la Révolution (sans oublier les acteurs oubliés !), de rassembler des portraits, des écrits, des documentaires, des films, des pièces de théâtre sur la Révolution, afin de préparer « une bibliothèque où piocher

de la matière » pour deux mois d'atelier d'exploration prévus à Nanterre-Amandiers en mai et juin 2014. Après la dramaturgie prospective, cette première étape de documentation était à la fois très balisée quant au sujet (la



Quelques ouvrages consultés pendant la période de dramaturgie prospective et pour certaines répétitions.

© Marion Boudier

Révolution française) et très ouverte, avec des demandes à la fois très générales ou très érudites.

**Hypothèse Révolution française :
premiers partis pris d'écriture**

Le 20 janvier 2014, Joël Pommerat m'a transmis ses premières notes intitulées « Projet révolution ». Leur lecture m'a permis de continuer à déduire et sélectionner des orientations pour les recherches documentaires. Dans le foisonnement d'informations qu'elles contiennent, il me fallait hiérarchiser les demandes (explicites ou implicites), choisir par lesquelles commencer et comment procéder. Dans ces notes, je prenais connaissance de diverses informations, plus ou moins directement utiles à mon travail. Très rapidement, par exemple, y sont apparues des hypothèses techniques ou scénographiques, notamment celle de mettre « le spectateur dans la position d'un membre d'une assemblée, entouré de nombreux intervenants », ce qui concernait autant le travail d'Éric Soyer (scénographe et éclairagiste) que la dramaturgie, car il allait falloir « développer l'écriture de toutes ces interventions »¹⁶.

Le rapport à l'espace est souvent l'une des premières impulsions de l'écriture de Joël Pommerat (cercle ou couloir bifrontal pour *Cercles/Fictions*, *Ma chambre froide*, *La Réunification des deux Corées* par exemple). Avec *Ça ira*, il a poursuivi ses expérimentations spatiales en faisant se rencontrer frontalité et circularité immersive. Comment, en effet, aborder au théâtre la question de la représentation démocratique sans interroger la représentation théâtrale elle-même et la convention qui sépare ceux qui regardent de ceux qui représentent en action¹⁷ ?

En tant que dramaturge, à la différence d'Éric Soyer, je ne travaille pas directement sur l'espace avec Joël Pommerat, mais j'ai pu lui donner certaines pièces du Théâtre de la Révolution de Rolland, certaines vidéos des spectacles de Mnouchkine, des articles sur *Notre terreur* de Sylvain Creuzevault, un spectacle qui l'avait marqué et dont nous avons reparlé. Ces références théâtrales fonctionnent comme des éléments de comparaison à partir desquels reformuler et réaffirmer une théâtralité propre. En dépit de certaines proximités dans la démarche (écriture avec des documents, écriture en répétition par exemple), *1789* du Théâtre du Soleil a plutôt

fonctionné comme un contre-modèle pour la réflexion sur l'écriture de *Ça ira*, en raison du style de sa « reconstitution » historique, du traitement caricatural de certains personnages (le couple royal traité en effigie, l'entrée en scène de la figure charismatique de Marat ...) et d'une lecture partisane revendiquée (une révolution confisquée au peuple). D'autres pièces à sujet politique développant des débats et des conflits idéologiques, comme *Sibanouk* d'Hélène Cixous ou *Une saison au Congo* d'Aimé Césaire, ont été des références beaucoup plus fortes pour Joël Pommerat que le strict corpus des pièces traitant de la Révolution française.

Parmi les premières notes du « Projet Révolution », celle du 22 décembre 2013 a particulièrement retenu mon attention, car Joël Pommerat y énumérait sept « points essentiels » : on peut les considérer comme les grands partis-pris de l'écriture (textuelle et scénique) dont il restait à inventer une mise en œuvre concrète. Joël Pommerat formulait dans cette note une première hypothèse spectaculaire (matérialiser sans reconstituer, « rendre présent ») et un effet à produire (« tenter de déplacer le regard, surprendre, troubler »). Ce souci du présent se rapproche

de l'actualisation déjà menée pour ses réécritures de contes (*Le Petit chaperon rouge*, *Pinocchio* et *Cendrillon*), mais les termes d'« actualisation » et de « transposition » historique nous posaient problème, ainsi que celui de « reconstitution » ; nous en avons par la suite reparlé souvent. Joël Pommerat ne souhaitait pas reconstituer une image du passé mais placer les spectateurs « au présent du passé », les rendre contemporains de l'événement. Cela rendait nécessaires à la fois un travail de reconstitution des processus révolutionnaires (les étapes, les forces en présence, etc., sont bien celles de 1789 et non des clés renvoyant à aujourd'hui) et la transformation de tout ce qui aurait pu créer une fausse reconnaissance ou une trop grande distance. Ce double geste de reconstitution et de contemporanéisation sans actualisation a eu plusieurs conséquences scéniques et dramaturgiques. Pour que les spectateurs (re)découvrent la Révolution plutôt qu'ils ne la reconnaissent à travers ses représentations établies, la langue, les costumes, la musique, les accessoires ont été modernisés. Il nous semblait que voir le roi en costume contemporain pouvait créer plus d'étrangeté que de reconnaître sur scène la représentation historique de

Louis XVI avec une chemise à jabot et ses cheveux en rouleaux.

À ce moment du travail, refuser la reconstitution historique participait de la volonté de revenir à la compréhension et à la narration de processus humains et politiques, en se débarrassant des images et interprétations préétablies. Il s'agissait de penser à nouveau cette histoire comme un problème, une énigme, pour la redécouvrir plutôt que de dérouler le récit établi des grands moments d'une histoire patrimonialisée. Le projet de *Ça ira* se démarquait ainsi d'emblée de « la politique-spectacle du geste commémoratif », selon la formule de Martial Poirson au sujet des spectacles du Bicentenaire qui proposaient selon lui une « réitération hypnotique de notre patrimoine historique ». Peut-on pour autant assimiler *Ça ira* à la tendance théâtrale opposée qui consiste à réamorcer la charge critique et mobilisatrice de l'événement révolutionnaire en proposant au spectateur une « expérience d'émancipation ou d'encapacitation (*empowerment*) »¹⁸ ? Quels peuvent être les effets sensibles du spectacle sur la conscience (historique, politique) du spectateur ? Ces questions n'étaient pas explicitement

formulées par Joël Pommerat à ce stade du travail, même s'il écrivait dans ses notes vouloir troubler le regard et « démythifier » le récit.

La note du 22 décembre proposait en revanche la formulation claire d'un positionnement d'écriture : « concret », « au cœur des choses », linéaire, qui « déroul[e] l'épopée » pour « montrer la pensée, les idées à l'œuvre, les représentations, la lutte, les conflits idéologiques ». Au nombre des « grandes idées de base » apparaissait aussi que « tout découle de la parole ». Cette note allait à l'encontre du théâtre que Joël Pommerat avait jusqu'ici défendu, relativisant l'importance de la parole au profit des autres éléments concrets de la scène ou d'un théâtre d'action. C'est un choix qui a en grande partie déterminé la méthodologie de travail lors des répétitions.

1

Se Mettre au cœur des choses,
à l'intérieur d'une aventure politique humaine quasiment incroyable, miraculeuse, À
l'échelle d'une communauté entière d'un pays, plusieurs millions de personnes qui se
passionnent pour les règles les lois les principes d'une nouvelle organisation sociale
une société qui décide que tout repart de zéro

2

Développer et faire dérouler l'épopée
Comme un grand mythe, une grand histoire mythique
Faire dérouler les événements, à travers des moments, des actions
(Par exemple se dire qu'on traite les dix ans 89 /99
Une heure pour 2 ans ???)

3

S'approcher au plus près du réel
Du concret
Au-delà du détail historique
Et aussi
Chercher l'humour, la drôlerie aussi
Une comédie ?
Parce que excès, quasi folie

4

Montrer la pensée, les idées à l'œuvre, les représentations, la lutte, les conflits idéologiques
Confronter à la réalité, à l'action
Montrer ce moment comme archéologie de la pensée contemporaine

GRANDES IDEES DE BASE

Ramener ce temps ancien dans une sensation de temps présent
(sans doute la question du costume, de vêtement sera essentielle, aussi du langage, du
vocabulaire, la question de l'« utilisation » des éléments de la mythologie de la révolution, ces
grands événements, ces grands personnages, et autres grands clichés)

En ces circonstances, Tout (en tous cas beaucoup) découle de la parole, la parole est
« action »

On doit DECIDER donc DEBATTRE
SE METTRE D ACCORD RASSEMBLER CONVAINCRE
SE DEFENDRE ATTAQUER

POUR RECHERCHES

Des sources réelles, journaux articles, éditoriaux, discours, lettres, retranscriptions de débats,
commentateurs de l'époque ETC

Notes préparatoires de Joël Pommerat,
« Projet Révolution », 22 décembre
2013.

La note du 22 décembre précisait également une recherche documentaire particulière à mener : « sources réelles, journaux articles, éditoriaux, discours, lettres, retranscriptions de débats, commentateurs de l'époque ». Avec ces indications, les contours du travail dramaturgique devenaient de plus en plus clairs : j'ai délaissé les bibliographies en cours d'élaboration pour me concentrer sur la recherche de sources primaires d'où extraire la parole et la pensée des protagonistes de la Révolution. Si « tout découle de la parole », il allait nous falloir des arguments, des points de vue, des idées singulières et polémiques, etc., pour écrire de la parole concrète, en situation de débat, à partir d'archives. À ce moment-là, une ligne méthodologique peut commencer à émerger.

L'idée de travailler à partir de sources primaires s'est confirmée peu à peu. Heureuse coïncidence, quelques semaines plus tard, la Bibliothèque Nationale de France et l'Université de Stanford ont mis en ligne les « archives numériques de la Révolution française » : il s'agit principalement des Archives parlementaires dont j'ai pu télécharger les quatre-vingt-deux volumes. C'est une source essentielle que nous avons beaucoup utilisée

pour certaines scènes, tout en la complétant avec des correspondances de députés, des extraits de presse, des journaux intimes et autres prises de position orales ou écrites – j'y reviendrai.

Travailler à partir des témoignages d'époque participait aussi d'une tentative, dans le temps de l'écriture, de suspension du jugement, « tension vers le neutre »¹⁹ caractéristique de la démarche de Joël Pommerat selon moi. Tel un enquêteur, il refusait de prendre parti pour une lecture préalable de la Révolution afin de se mettre à l'écoute directe des acteurs de l'événement à travers les archives. La volonté de se défaire des images ou interprétations préexistantes de la Révolution est allée de pair avec une tentative de neutralisation des préjugés pour tenter de raconter l'histoire comme si nous n'en connaissions pas déjà la fin. Il nous fallait retrouver l'intempestivité des événements, les hésitations de leurs acteurs, le chaos du moment. Plutôt que de raconter l'histoire des grands hommes et celle des grands événements dans leur succession connue, Joël Pommerat souhaitait explorer l'inventivité et l'imprévisibilité du moment et proposer une histoire à hauteur d'homme,

faite en partie par des anonymes («à l'époque, Robespierre c'est Monsieur Dupont» écrit-il dans une note).

Rétrospectivement, les premières notes de Joël Pommerat peuvent sembler visionnaires ; tout y est presque, mais «noyé» au milieu d'autres pistes ou questions abandonnées par la suite. Au moment où il a écrit ces notes, Joël Pommerat ne savait pas encore exactement ce qu'il voulait représenter, même s'il avait déjà beaucoup lu et réfléchi à la complexité politique et humaine de cette période. Pour la connaître véritablement, concrètement, il lui manquait encore de l'éprouver en situation, au plateau, dans des corps. Cette écriture de plateau ne partira pas de rien (il ne s'agit pas d'attendre de voir ce qui sortira des improvisations), mais je n'ai pas élaboré avec Joël Pommerat de dramaturgie préalable²⁰ au sens d'une hypothèse narrative et interprétative que la mise en scène serait venue concrétiser. La démarche a été processuelle, expérimentale, tâtonnante. Il s'agit d'une enquête, dont la logique se rapproche de l'enquête chez Dewey²¹, c'est-à-dire qu'elle fuit l'excès de certitude et entretient un questionnement permanent à partir d'hypothèses et d'improvisations. Le travail dramaturgique

préalable pour *Ça ira* a donc consisté à rassembler de la documentation et à réfléchir à une méthodologie du processus d'écriture afin de passer des «grandes idées de base» et «points essentiels» à l'écriture concrète du spectacle. Cette collaboration au service de l'émergence d'une idée puis d'une écriture a évolué pendant les répéti-



Repérage de sources et liste d'éléments à chercher dans mes cahiers de notes.
© Marion Boudier

tions, en se concentrant de plus en plus sur le « traitement » des archives en situation.

Devenir historienne ?

Joël Pommerat complète ses notes tout au long de la création ; il poursuit ses lectures et propose sans cesse de nouveaux thèmes, demande des nouveaux textes, etc. Cette manière de travailler en continu et à plusieurs parallèlement produit une émulation collective. Un dossier documentaire n'est jamais clos – et personnellement, jamais en tant que « dramaturge documentaliste », je n'ai pleinement eu le sentiment du devoir accompli, du travail achevé ; je retournais aux archives, à l'écoute de cette insatiable demande de sources, à l'affût d'une source manquée... Dès nos premières discussions sur le « projet Révolution », Joël Pommerat m'avait demandé de « devenir historienne », de regrouper et d'assimiler des connaissances, de connaître par cœur la chronologie révolutionnaire. Je suis entrée dans une dimension du travail dramaturgique dont je n'avais pas jusqu'ici fait l'expérience, en raison de son ampleur principalement, mais aussi parce que jamais encore, je n'avais ressenti à ce point l'exigence et l'urgence de la recherche chez un

créateur. Lire une chronique de la Révolution au jour le jour de 1789 à 1799 et y relever des centaines d'éléments comme autant de pistes à explorer exhaustivement une à une en quelques mois, d'une certaine façon, c'est complètement fou ! Dire oui à l'impossible et inventer ses conditions de possibilité a été une dimension importante et stimulante de notre collaboration.

Je ne suis pas historienne, et j'ai décidé dès le début du projet de ne pas le devenir. Le dramaturge n'est pas selon moi un spécialiste, ni du texte, ni de quelque autre domaine de connaissance. Joël Pommerat souhaitait écrire une « fiction vraie » à partir d'événements historiques, je me suis donné comme tâche d'être la vigie de cet oxymore : fournir du vrai, des faits historiques, des archives, sans jamais perdre de vue que nous faisons du théâtre, une vérité fabriquée, non scientifique mais humaine et sensible.

Après quelques mois de lecture et de discussion, j'ai cherché à rencontrer des historiens : Joël Pommerat souhaitait solliciter un spécialiste pour des conférences sur des sujets précis en amont des répétitions. Je pressentais également que pour bien travailler comme drama-

turge, tout en intégrant un très grand nombre de connaissances historiques, il fallait que l'érudition et la validation scientifique soient prises en charge par une autre personne, qui pourrait aussi me soulager dans la recherche des sources. Une véritable entente s'est produite avec Guillaume Mazeau lors de notre premier café place de la Sorbonne fin mars 2014. Nous avons parlé de l'histoire et du présent, du rôle de l'historien engagé dans la société mais aussi de l'impartialité du chercheur... J'ai présenté Guillaume Mazeau à Joël Pommerat, qui lui a demandé de nous accompagner pour les ateliers à Nanterre-Amandiers en mai et juin 2015. Après cette première étape de travail, Guillaume Mazeau a été invité pour le premier mois de répétition à Châteaувallon en août 2015. C'est à ce moment que s'est véritablement formé notre binôme dramaturge-historien. Nous n'avons pas procédé à une stricte répartition des tâches. L'historien n'a pas été cantonné à la recherche d'archives. Il n'est pas non plus resté un regard extérieur, car il a participé à la recherche de sources et à leur transmission auprès des acteurs, il a fait des retours sur certaines improvisations et sur des premiers jets du texte. Il m'a aidé à compléter les bibliographies, à repérer et à accéder

à d'autres sources ; il a beaucoup lu et sélectionné de textes, rédigé des fiches synthétiques, répondu à toutes nos questions historiques, à tout moment. Tout en cherchant et en traitant les archives comme lui, j'ai plus spécifiquement pris en charge la sélection et la transmission des demandes de Joël Pommerat à partir de ses notes, l'organisation et la répartition du travail entre les stagiaires et nous pour la constitution des dossiers documentaires, la mise en place de discussions en équipe réduite avec Joël Pommerat, la réflexion sur la construction des scènes, les coupes, la dramaturgie du texte. Au bout de quelque temps, à la manière dont Joël Pommerat disait « Guillaume et Marion » ou « Marion et Guillaume », nous pouvions deviner si sa question allait porter sur un point d'histoire, une date, l'interprétation d'un événement, une analogie possible (Guillaume était dans ce cas nommé en premier), ou si elle allait concerner la recherche d'un texte, d'un point de vue (j'étais nommée la première dans ce cas) !

Le travail avec les archives pour le processus de création de *Ça ira* me conduit à penser la « dramaturgie documentaire » avant tout comme un outil pratique,

inspirant et enrichissant qui, tout en étant précis et le plus exhaustif possible, doit trouver une efficacité scénique, produire du jeu, de la pensée... Le risque était grand avec un tel sujet que les documents et connaissances historiques ne deviennent un fardeau, lourd de l'autorité d'un savoir érudit et incontestable, auquel le théâtre aurait dû soumettre ou dont il aurait dû se faire l'instrument. Le mariage forcé du théâtre avec des idées qu'il devrait transmettre relève selon moi d'un « arraisonnement », manœuvre visant à le contrôler en le soumettant à des exigences extérieures – ce qui revient peut-être à le haïr²². Le théâtre pense par lui-même, c'est-à-dire qu'il produit de la pensée, du savoir, autant qu'il en communique en relayant des discours exogènes. À sa manière, *Ça ira* fait plus, il me semble, qu'incarner de manière vivante une connaissance de la Révolution : le spectacle produit du savoir sur la Révolution, en immergeant le spectateur au sein d'un groupe humain dont il peut observer les mécanismes, en le confrontant à une certaine tension, à l'énergie des corps, à la longueur des débats par exemple. Cette portée anthropologique de la représentation repose sur une expérience temporelle et émotionnelle qui est une pensée en mouvement, distincte de la transmission

de connaissances également à l'œuvre par la reprise d'arguments politiques et historiques dans les dialogues. Un certain type de questionnement et la méthodologie du processus de création de *Ça ira* s'apparente de surcroît aux manières de procéder de sciences humaines (j'y reviendrai).

Je partage avec Joël Pommerat la recherche d'un théâtre qui questionne le réel sans imposer de réponse, méfiant envers les missions que certains lui assignent (le théâtre comme « purgation » des passions selon Aristote ou comme médiation pédagogique de Diderot à Brecht par exemple) et envers le savoir souvent prêté à l'auteur par rapport à ses spectateurs. Cette affinité d'esprit est sans doute indispensable dès lors que mon rôle de dramaturge a consisté en grande partie à accumuler du savoir, des documents exogènes, avec lesquels son théâtre devait pouvoir se déployer librement. Nous avons partagé cet état d'esprit avec Guillaume Mazeau qui, *a contrario* de la position de surplomb de l'historien possesseur du savoir, défend l'idée d'une « histoire en partage » : comme il l'écrit, il existe plusieurs manières de faire de l'histoire, et même « si toutes les propositions ne se

valent pas, le savoir sur le passé ne tombe pas seulement d'en haut, il sourd aussi d'en bas, se construit, se négocie, se corrige en permanence dans l'espace public»²³. Pendant les répétitions, nous, comédien ne s, auteur-metteur en scène, costumière, assistant e s dramaturges, etc., avons à notre manière fait de l'histoire, empruntant parfois aux historiens leurs méthodes. Mais avant de revenir sur cette porosité épistémologique et méthodologique, je souhaite en donner quelques exemples concrets en continuant d'analyser la démarche d'écriture de Joël Pommerat pour mettre en valeur les liens entre dramaturgie documentaire, histoire et écriture de plateau.

**ÉCRIRE AVEC LE DOCUMENT :
COMMENT TRANSFORMER DES ARCHIVES EN
OUTILS POUR LA SCÈNE ?**

Comment transformer des archives en outils pour la scène ? Comment écrire avec le document ? Est-il une simple source d'inspiration ou une part entière de l'écriture ? Sous quelles formes : citations, hypotexte, palimpseste ? En tant que dramaturge et chercheuse, ces problématiques me semblent représentatives de nombreuses pratiques contemporaines. Par exemple, pour leurs derniers spectacles, le Raoul collectif (*Rumeur et petits jours*) et l'équipe de Sylvain Creuzevault (*Le Capital et son singe, Angelus Novus*) ont fait du théâtre avec de l'essai : le passage à l'écriture dans l'improvisation demande dans ce cas aux acteurs d'inventer des situations et des personnages où mettre en jeu les idées et théories de Marx, des économistes du Mont Pèlerin ou des situationnistes. Pour *Ça ira*, nous avons principalement sélectionné des documents historiques dans lesquels s'exprimaient des points de vue singuliers, qu'ils appartiennent au genre du discours, du témoignage ou du récit. Après avoir commencé à travailler à partir des discours

des notables et des députés principalement, nous avons élargi la sélection des textes au-delà des paroles ayant été réellement prononcées à tout texte où s'exprimait un point de vue personnel, une prise de position : article de presse, manifeste, pétition, lettre, mémoires intimes, récit, etc. Comment faire travailler les comédiens avec cette matière ? Allaient-ils devoir reconstituer l'identité des auteurs des archives ? Apprendre le texte du document comme un texte dramatique et reconstituer théâtralement le contexte de son adresse ? Comment produire une parole vivante et théâtrale à partir d'une matière documentaire non-discursive ?

Dans *Théâtres en présence*, Joël Pommerat compare sa démarche au palimpseste, notion désignant l'intertextualité littéraire (*Au monde réécrit « sur le parchemin des Trois sœurs »*²⁴) que j'élargis à sa manière de réécrire le réel : à partir de témoignages recueillis, de l'observation directe de certains métiers ou de la lecture d'archives historiques, l'auteur-metteur en scène a développé dans ses derniers spectacles des « palimpsestes documentaires »²⁵, c'est-à-dire une forme d'écriture avec et par-dessus le réel, à la fois documentée et fictionnelle. Ce qui est extrait du réel

devient constitutif d'une fiction qui se veut « vraie » sans être la transcription directe du document. Si un même souci de vérité rapproche ces « palimpsestes documentaires » du « théâtre documentaire » (tel que défini par Piscator et Weiss), leur finalité diverge, car dans le travail de Pommerat, le document n'a pas vocation à apparaître dans l'œuvre achevée comme une preuve dans un réquisitoire ou un élément d'authentification du réel (sous la forme de citations ou de projections par exemple²⁶). Le document disparaît dans l'écriture, il est en quelque sorte consommé dans le processus de création : il est l'un des combustibles à partir desquels les comédiens et Joël Pommerat entrent en écriture. L'ampleur prise par la documentation pour *Ça ira* n'est pas uniquement la conséquence du choix d'un sujet historique : elle est profondément liée à la manière singulière dont Joël Pommerat cherche à mettre ses acteurs au travail pendant la répétition.

Méthodologie : discours politiques et improvisations collectives dirigées

Les deux premiers ateliers d'exploration à Nanterre-Amandiers en mai et juin 2014 ont été essentiels pour réfléchir à la manière d'opérer cette transformation de l'archive et expérimenter des « méthodes » de travail. Ma « bibliothèque portative » contenait alors principalement des dictionnaires de la Révolution et des anthologies : Pléiade des *Orateurs de la Révolution française – Les constituants*, *Les Voix de la Révolution* de Sophie Wahnich et Yannick Bosc, *C'était dans le journal pendant la Révolution française* de Jean-Paul Bertaud, 1789. *Cahiers de doléances des femmes* édité par Paule-Marie Duhet aux Éditions des femmes, *Notre patience est à bout : 1792-1793, les écrits des enragé(e)s* de Claude Guillon, des anthologies des grands discours de Danton, Marat, Robespierre, etc. Joël Pommerat et moi avons également à ce moment commencé à lire des archives *in extenso* dans lesquelles sélectionner des textes : les *Mémoires* de Bailly, le *Journal de l'Assemblée des notables* de Loménie de Brienne, la *Correspondance inédite* du Marquis de Ferrières, député de la noblesse des États généraux, les *Lettres à ses commettants* de Mirabeau, les

Mémoires de Lafayette et de Necker, la Correspondance de Marie-Antoinette...

J'ai constitué les premiers dossiers documentaires pour classer cette matière à mesure que nous la défri-chions. Ces dossiers, en partie désossés par la suite pour redistribuer leur contenu, adoptaient un classement chronologique et sociologique : « grands » textes par année de 1787 à 1793, classement des principaux personnages historiques par catégorie sociale et par idéologie. Ce classement par catégorie témoigne d'une première direction de travail rapidement abandonnée. Pendant les premières semaines, Joël Pommerat a en effet essayé de travailler à partir des principaux acteurs de la Révolution, distribuant de brèves biographies aux comédiens selon leur sexe et leur âge. Cette approche biographique a rapidement montré ses limites, le projet du spectacle étant de surcroît d'explorer des idées, des idéologies et non des identités historiques. L'approche biographique contraignait une distribution dans laquelle les femmes étaient mal représentées, elle enfermait les comédiens dans une personnalité et le souci de sa reconstitution au détriment de la recherche d'arguments

politiques. Faute d'idées politiques précises, le travail de plateau tournait vite court.

Pendant le second laboratoire à Nanterre-Amandiers (juin 2014), deux axes méthodologiques se sont alors précisés : un travail individuel sur la parole politique sous la forme d'improvisations de discours à partir d'un texte d'époque, et l'exploration de moments historiques précis à travers des improvisations collectives dirigées. Avec les discours individuels, nous cherchions à identifier les critères d'une (« vraie ») parole politique, la moins fabriquée possible, pour éviter de voir les comédiens se reproduire des postures politiques. Il s'agissait de les « charger » et de les « muscler politiquement » avant les improvisations collectives dirigées. Dans la plupart des cas, Joël Pommerat attribuait les textes aux comédiens à partir de sélections préétablies par l'équipe dramaturgie. Il distribuait pour créer des contre-emplois, déjouer des affinités électives entre l'acteur et les arguments à défendre, ou parce qu'il avait parfois besoin d'entendre un texte en particulier, d'entrer dans une pensée singulière.

Les improvisations solitaires de discours, que nous avons prolongées pendant une partie des répétitions après les ateliers exploratoires, consistaient pour les comédiens ne s à s'approprier le contenu d'un texte et à le reformuler. Il s'agissait de mémoriser un contenu, des arguments, et non un texte dans son ensemble, afin d'être capable d'improviser à partir de lui. Ce faisant, les comédiens ne s pouvaient prendre de la liberté par rapport au registre de l'hypotexte (passer du descriptif à l'argumentatif, du lyrique au délibératif par exemple) et traduire, moderniser la langue d'époque. Certains termes nous ont particulièrement posé problème : les « ordres » remplacés par « catégories de la population » ou « classes », le mot « agiotage » remplacé par « spéculation »... Les États généraux ont été traduits par « consultation nationale » ou « parlement ». Ces modifications n'ont pas été systématiques, mais témoignent d'un souci de clarification et de remotivation sémantique pour des expressions figées ou appartenant à des champs lexicaux spécifiques (juridiques, professionnels, etc.).

Les improvisations de discours ont conduit Joël Pommerat à formuler quelques parallèles entre la parole

théâtrale et la parole politique en réexplicitant quelques fondamentaux du théâtre pour sa direction d'acteur : une parole ancrée dans un contexte, adressée avec un objectif, et « sincère ». Ce dernier critère est le plus difficile à appréhender : la sincérité désigne pour l'acteur rice une recherche d'authenticité, de conviction personnelle, d'adhésion avec les paroles prononcées. Même un stratège ou un menteur doivent, dans cette perspective, être sincères. Joël Pommerat incitait les comédiens ne s à chercher l'intelligence de leurs personnages, même les plus réactionnaires ou bornés, et à chercher des points de résonance intimes en eux²⁷. L'improvisation de discours, pendant lesquels chacun e explore différentes lignes idéologiques, reformule et écoute des arguments, a été un préalable indispensable à l'improvisation collective : cela nous a permis de nourrir un imaginaire commun. Dans ce processus, il apparaît que la documentation est pour Joël Pommerat le moyen de nourrir l'imaginaire des comédiens ne s et leurs sensibilités.

Depuis plusieurs années, l'improvisation collective dirigée est l'un des principes récurrents de la démarche de Joël Pommerat. Pour *Ça ira*, il indiquait par exemple

aux comédiens ne s'agit d'un moment ou une date, un lieu, des thèmes à aborder ; il les distribuait ou leur proposait de choisir un positionnement idéologique. Guillaume Mazeau faisait parfois des topos introductifs pour aider les comédiens ne s'agit de se repérer rapidement dans les enjeux d'un moment historique. Progressivement, à travers l'improvisation dont il continuait de préciser les éléments, Joël Pommerat faisait émerger une situation et des personnages de plus en plus caractérisés. Reprise et approfondie pendant plusieurs jours, l'improvisation permettait ainsi de dégager un premier canevas ou synopsis, des situations, des personnages, et de commencer à écrire des dialogues. Si Joël Pommerat préfère écrire à partir de ce qu'il a observé et ressenti, il n'y a cependant pas de règle systématique pour cette écriture palimpseste : il met en forme certains éléments ayant eu lieu au plateau ou propose tout autre chose.

Un premier jet du texte pouvait ensuite être envoyé à chacun individuellement, lu à tous par Joël Pommerat ou bien lu collectivement puis remis à l'épreuve de l'improvisation (rarement texte en main, mais en mémorisant rapidement les grandes lignes du premier jet), et

ainsi il était réécrit autant de fois que nécessaire pour que la situation atteigne sa pleine justesse. Tant qu'elle était en cours d'écriture, une scène restait ouverte à la reprise de l'improvisation, mais certaines scènes ont aussi été écrites sans avoir entièrement été improvisées, voire sans aucune improvisation dans le cas des dernières scènes de *Ça ira* (j'y reviendrai). L'écriture s'est ainsi développée par aller-retour entre le collectif du plateau et l'écriture solitaire à l'ordinateur, par couches successives, par reprises, approfondissements, coupes, etc., à mesure qu'ont été également développés les costumes, la lumière, le son, les autres éléments de la scène.

Chaque improvisation collective a été préparée et nourrie avec de nombreux documents en plus des discours travaillés individuellement, comme je le montrerai à travers les exemples des « scènes de district ». Partir d'une source unique était de toute façon exclu étant donné la méthode « impartiale » à laquelle tenait Joël Pommerat pour ce projet comme pour les précédents : il me fallait croiser les documents comme il croise les points de vue pour chercher les nuances et la complexité. Une fois seulement, pendant le premier mois de répétition, en

août 2014 à Châteauvallon, nous avons tenté de travailler à partir d'une source unique : pour traiter le début des États généraux, assis à la table, le texte des Archives Parlementaires sous les yeux, nous suivions l'ordre des débats. Joël Pommerat distribuait et les comédiens ne s'essayaient en direct à la reformulation des prises de parole. Cette lecture collective a abouti à un canevas que les comédiens ne se sont même « filé » (un filage dès le premier mois de répétition !). Pourtant la scène ne prenait pas. Cette modalité d'écriture collective à partir d'une source unique travaillée à la table aboutissait certes à une forme d'exactitude historique mais dénuée du type de théâtralité recherchée par Joël Pommerat. La démonstration l'emportait sur la création de situations saillantes et humainement riches.

**Faire parler les archives :
« traitement dramaturgique du matériau »**

Comme toute écriture de l'histoire, *Ça ira* pose la question de l'entrecroisement du vrai (le référent auquel renvoie le document) et de la fiction. La réalité du passé est problématique puisqu'il ne nous en reste que des

traces, documents, archives qui ne prennent sens que si on peut les replacer dans un contexte, dans leur environnement humain. Dans le processus de création, l'improvisation devenait un espace d'appropriation, d'interprétation et de compréhension des archives. À partir d'elles, les acteurs se mettaient leur imagination au service d'une reconstruction du passé. Sans l'archive, ils butaient sur des approximations ou des clichés. Inversement, sans leurs imaginaires et leurs corps qui permettaient de figurer le passé en lui redonnant l'effectivité d'un temps présent vécu, l'archive serait restée muette. Le processus de création de *Ça ira* illustre la nécessité d'une certaine « *fictionalisation* au service même de sa visée de représentance du passé », comme l'écrit Ricœur dans *Le Temps raconté*²⁸. L'improvisation a été le lieu de cette fictionalisation, à la fois expérimentation (incorporation) et mise en intrigue, qui permettait d'accéder à une certaine compréhension du passé sans explication ni démonstration surplombante.

Au cœur de ce processus, la dramaturgie demeurait d'une certaine manière cette activité de pensée du passage d'un texte à la scène, comme la définissait Bernard Dort.

La différence tient au fait qu'il fallait produire ce texte, qui n'était pas une pièce existante mais un ensemble de documents à partir desquels les comédiens et Joël Pommerat devaient pouvoir entrer en écriture. Le matériau dramaturgique proposé influençait ainsi la direction que pouvait prendre une improvisation et réciproquement, l'évolution de l'improvisation et le développement de l'écriture réorientaient en permanence la recherche documentaire.

La manière de constituer les dossiers documentaires a évolué tout au long de la création, pour chaque scène, et selon le temps dont nous disposions. Lors des ateliers à Nanterre-Amandiers, j'avais commencé à constituer des dossiers thématiques (doléances, violence, pauvreté notamment) et un recueil de documents « femmes du 5 octobre [1789] » pour préparer une improvisation collective. Peu exploité lors de l'atelier de juin 2014, ce dossier a finalement servi un an plus tard pour écrire les scènes 20 et 21. Sur le principe de ce dossier, une quinzaine d'autres ont par la suite été constitués. Entre deux périodes de répétitions, je rassemblais le plus possible de sources de manière quantitative, puis pendant

les répétitions, en fonction des improvisations et avec l'aide de Guillaume Mazeau et de stagiaires, je reconstituais et complétais les dossiers de manière plus qualitative.

La collecte des archives est la première étape avant ce qu'on pourrait appeler le « traitement dramaturgique du matériau » pour désigner les opérations d'appropriation et de transformation qui ont conduit du document à la parole théâtrale. Si certaines improvisations ont pu être menées directement à partir de sources « brutes », d'autres archives ont subi une première transformation : surlignage, sélection, découpage, montage, réécriture, reformulation, mise en perspective... Guillaume Mazeau et moi avons par exemple réécrit certaines sources narratives ou discursives sous la forme de brèves prises de parole pour en faciliter l'accès aux comédiens. Il nous est également arrivé de « fabriquer des sources » (et, dans ce cas, la présence de Guillaume Mazeau était essentielle pour ne pas complètement trafiquer l'histoire), en fusionnant des textes ou en recontextualisant certains arguments : plusieurs discours du député conservateur du tiers état Malouet synthétisés en une page par exemple, ou des arguments tenus en 1793

contre la violence utilisés pour travailler une scène sur le même thème mais située en 1789.

La transmission des documents aux comédiens ne s'était un moment important pour permettre à l'archive de devenir vivante et utile. Pour qu'elle devienne un support d'imagination et un véritable combustible pour l'improvisation, l'archive devait d'une manière ou d'une autre être comprise et assimilée par l'acteur·rice. Cette compréhension n'est pas nécessairement intellectuelle, et c'est parfois une expression, une image contenue dans le texte plus que son raisonnement argumentatif qui a inspiré les comédiens·es. Le travail de lecture et d'appropriation de l'archive a été appréhendé différemment par chacun·e, certain·es s'efforçant à la synthèse, d'autres utilisant le texte comme un tremplin pour improviser autre chose. Guillaume Mazeau et moi avons parfois regretté que la singularité d'un texte soit manquée ; il nous a fallu « repêcher » une archive pour lui donner une seconde chance dans la bouche d'un·e autre comédien·ne afin que Joël Pommerat puisse entendre les idées de ce texte qui nous semblait important. Mais des

propositions ont également pu être très fertiles à partir de malentendus ou contre-sens involontaires.

Selon les moments et les besoins de chacun·e, nous avons travaillé individuellement avec les comédiens·es pour les aider à reformuler certains arguments ou leur fournir des documents sur des points précis qu'ils souhaitaient ou devaient développer dans l'improvisation. Guillaume Mazeau, à toute heure, présent ou à distance, a répondu à un nombre incalculable de questions sur telle ou telle mention historique. Ce travail d'appropriation-reformulation a également pu être mené de manière collective et ludique : en février 2015 au CentQuatre par exemple, pour préparer les improvisations concernant le blocage des États généraux par le tiers état et l'ultime tentative de conciliation entre les trois classes, Joël Pommerat a distribué les comédiens·es entre radicaux, modérés, conservateurs, ministre, clergé, tiers et noblesse, puis, après une heure de lecture, il nous a fait tous asseoir en cercle sur le plateau où nous (comédiens·es, auteur-metteur en scène et équipe dramaturgique) avons dû proposer des phrases à la volée. Guillaume Mazeau, nos stagiaires et moi avons également fait des heures de

remue-méninges collectif pour la reformulation de certains termes.

À travers le travail de collecte, de sélection, de réécriture et de transmission des sources aux comédiens, et en interaction permanente avec la recherche de plateau, la dramaturgie documentaire était donc partie prenante du développement de l'écriture textuelle et scénique.



Moment d'étude des textes et de préparation d'arguments lors des répétitions au CentQuatre en février 2015.

© Marion Boudier

**« DRAMATURGIE DOCUMENTAIRE » ET
ÉCRITURE DE PLATEAU : QUELQUES EXEMPLES**

Pour aborder plus précisément les liens entre documentation historique, dramaturgie et écriture de plateau, je vais à présent rouvrir certains dossiers documentaires et décrire plus en détail l'écriture des scènes 4, 14 et 15. Les scènes de *Ça ira* ont dans leur majorité été écrites à partir d'improvisations collectives dirigées, réalisées de manière chronologique. Lors des ateliers d'exploration, Joël Pommerat, Guillaume Mazeau et moi avons réfléchi à différents découpages possibles pour créer un spectacle en plusieurs parties ou plusieurs spectacles. En juillet 2014, un mois avant les premières répétitions à Châteauvallon, Joël Pommerat m'a transmis son « fil » narratif : un inventaire des grandes séquences historiques qu'il pensait que le spectacle devrait aborder, depuis l'Assemblée des notables en 1787 jusqu'à l'instauration de la République en 1792²⁹.

Dans ce « fil », une séquence pouvait correspondre à un événement précis ou à une période plus large ; elle pouvait être découpée en plusieurs « moments » ou

« temps », qui ont donné lieu à plusieurs scènes ou qui ont été fusionnés et amalgamés à travers une situation fictive. Certaines séquences du « fil » proposaient déjà une situation et des actions particulières, d'autres étaient des listes de thèmes sans protagonistes. Lorsqu'il m'a transmis le « fil », le lieu depuis lequel chaque moment allait être raconté n'était pas encore défini, bien que le principe d'une alternance entre plusieurs groupes et plusieurs points de vue ait déjà été dégagé dès les premiers ateliers. En août 2014, lors des premières répétitions à Châteauvallon, les trois groupes (les habitants de Paris, les députés, le roi et son entourage) n'étaient pas encore clairement décidés. Joël Pommerat s'interrogeait notamment sur la manière de représenter la paysannerie.

Séquences 1

Année 87 (Assemblée des notables réelle et « fictionnelle », contracter l'assemblée des notables avec la révolte des parlements).

Début : discours du roi, puis des ministres.

Solennité

Gravité et poids

Tables en ligne face public. Grand rituel. Mouvements. Allées et venues autour du roi.

Discours royal : « paternel » « affectif »

La crise. La dette du pays, angoisse

Difficulté à faire des « réformes ». Blocage. Situation grave du pays.

Plusieurs moments : discours d'ouverture et débat dans les « bureaux » conflits et oppositions

Séquences 2

Début 89 jusqu'en Avril 89

Vote en vue d'élire députés aux états généraux

Une intervention : cette assemblée doit être nationale, abolition des ordres

Tout le reste de l'assistance trouve ça trop, important qu'il y ait encore 3 « corporations », trois ordres...

Mais voter par têtes ou voter par « corps » ?

Effervescence démocratique

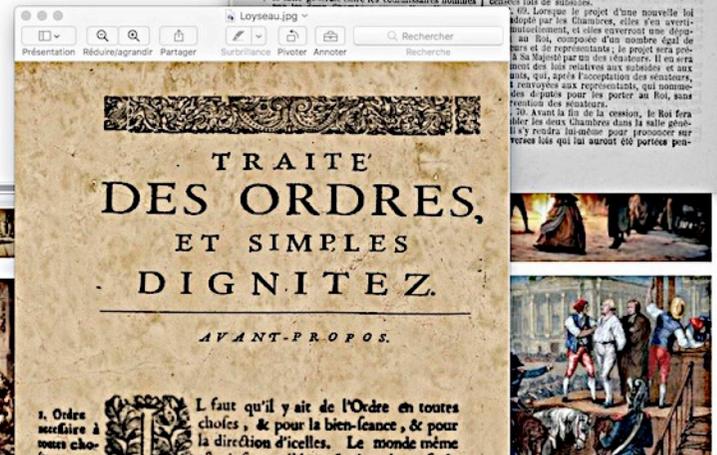
dans un district de Paris Tiers état

dans une ville (de Bretagne ?) Noblesse

Problèmes alimentaires, crise sociale, inégalités, les ordres

Extraits du premier « fil ».

Séquençage historique établi par Joël Pommerat pour *Ça ira* en juillet 2014.



À partir du « fil », j'ai continué à rassembler des documents. Avant la première étape de répétitions à Châteauvallon, j'ai transmis aux comédiens des photocopies de *Chronique de la Révolution française* (Favier), des textes de Michelet, plusieurs chronologies afin qu'ils se familiarisent avec la période, et quelques traces écrites des ateliers afin qu'ils aient un premier aperçu de la méthode de travail à venir.

À Châteauvallon, Joël Pommerat a repris la méthode élaborée lors des ateliers laboratoires : chaque soir, il attribuait une archive à chaque comédien-ne à partir de laquelle il elle devait improviser un discours le lendemain. Je soulignais et annotais les textes, j'en résumais le contenu en quelques lignes afin de pouvoir les « défendre » rapidement au moment de ces distributions, pour aider Joël Pommerat à les attribuer, car le plus souvent il ne les avait pas encore lus. Le matin, Guillaume Mazeau et moi accompagnions les comédiens qui le désiraient dans la compréhension des documents. Les répétitions ont commencé par l'improvisation de discours de la noblesse pour nourrir la première séquence autour de l'Assemblée des notables, puis après une dizaine de jours, nous avons

abordé le district. En plus des textes d'archive attribués chaque jour individuellement pour les discours, tous les comédiens ont également reçu des extraits de la biographie de Louis XVI par Petitfils, où il est question de l'Assemblée des notables et des relations avec le ministre Calonne, et un chapitre de *La Prise de la Bastille* de Godechot³⁰ qui retrace les élections à Paris.

La « scène du district électoral »

La scène du district électoral est la quatrième scène du spectacle, nommée « séquences 2 » d'après le « fil » au moment de sa mise au travail en août 2014. Elle représente les élections primaires pendant lesquelles les membres des différentes circonscriptions électorales, par ordre, ont dû rédiger des cahiers de doléances et choisir les « grands électeurs » qui allaient ensuite élire les députés aux États généraux.

Dans la volumineuse « pochette documentaire » cartonnée de couleur bleue sur laquelle il est écrit « district », on trouve aujourd'hui trois intercalaires : textes par comédien-ne s, textes distribués à tous et textes non

explorés. Cet ensemble documentaire a en majorité été constitué au jour le jour, en parallèle des répétitions, à un rythme assez effréné... À partir de la deuxième session de répétition au CentQuatre en février 2015, certains dossiers documentaires ont été préparés avec plus d'anticipation et distribués aux acteurs avant les improvisations dirigées.

Pour aborder cette séquence, la lecture de l'ouvrage de l'historien Timothy Tackett, *Par la volonté du peuple. Comment les députés de 1789 sont devenus révolutionnaires*, et *Les Élections et les cahiers de Paris en 1789*, documents recueillis, mis en ordre et annotés par Charles-Louis Chassin en 1888 (quatre imposants volumes imprimés par nos soins depuis Gallica) ont été des lectures importantes. À partir de Tackett, Joël Pommerat et moi avons identifié des sujets de débats, et à partir des notes en bas de page, je suis « remontée » aux sources primaires, notamment pour des textes politiques écrits avant les États généraux par de futurs députés du tiers état (Robespierre, Languinai, Rabaut de Saint-Étienne, Target, Pétion par exemple). À partir du 13 août, pour inverser la perspective (passer des notables au « peuple ») et amorcer

le travail de « la scène du district », Joël Pommerat m'a demandé de distribuer des textes sur la pauvreté et des témoignages émanant du tiers état. Dans la liste qui synthétise les textes attribués pendant ce mois d'août apparaît clairement cette double orientation du travail (notables/tiers état, habitants de Paris – équivalence des scènes 1 à 4).

Yannick

Séance du 2 mars : Calonne

La mort du tiers état (on nous entend pas, danger des capitalistes, mécaniques anglaises...)

Avertissement aux mémoires de Calonne, Pierre Jean Gerbier

Extraits d'*Essais sur la noblesse* de Boulainvilliers (race noble = vertu ; les nobles font la royauté et non l'inverse)

Textes de Lambert sur les pauvres : les aider, les représenter, mais aussi les mettre au travail...

Robespierre, *A la nation artésienne*, 1788, pp. 24-31 : la dette qui nous accable; le peuple importe peu aux aristocrates tant qu'ils ont du pouvoir; les membres de l'état sont des corrompus et profiteurs (rappel de certaines de leurs dépenses fastueuses); le malheureux cultivateur est spolié, les fonds publics sont absents pour des dépenses nécessaires au peuple... Mais moi je vais vous dire la vérité... la justice et la raison triompheront !

Pétion, *Avis au français sur le salut de la patrie*, pp. 126-131 : suivre l'exemple de l'Amérique et développer la liberté civile pour les individus + liberté politique à l'échelle de la nation
Assemblée des électeurs de Paris (en juillet mais transposable) : on risque la famine, il faut baisser le prix du pain

Pétition des ouvriers

-> texte extrait de *Renouvin, L'Assemblée des notables de 1787 : la séance du 2 mars*

-> référence repérée à la lecture de *Chronique de la Révolution* (texte complet retrouvé dans les fonds d'archives en ligne)

-> référence repérée à la lecture de la biographie de Louis XVI de Petitfils (texte complet retrouvé dans les fonds d'archives en ligne)

-> référence repérée à la lecture de *La Première Contre-révolution* de Saint-Victor (texte complet retrouvé dans les fonds d'archives en ligne)

-> personnalité repérée à la lecture de l'anthologie *Les Voix de la Révolution* de Wahnich et Bosc (textes sélectionnés dans plusieurs fonds d'archives en ligne)

-> référence repérée à la lecture de *Par la voix du peuple* de Tackett (texte complet retrouvé dans les fonds d'archives en ligne)

-> référence repérée à la lecture de *Par la voix du peuple* de Tackett (texte complet retrouvé dans les fonds d'archives en ligne)

-> texte extrait du *Procès-verbal des séances et délibérations de l'Assemblée générale des électeurs de Paris, du 6 mai 1789 au 16 juillet 1789* (2 vol. accessibles sur Gallica)

-> texte extrait du recueil de documents *Les Élections et les cahiers de Paris en 1789* de Chassin, t. 2

À gauche : liste des textes travaillés par comédien (ici Yannick Choirat) à Châteauvallon le 25 août 2014 – mémo rédigé pendant la création.

À droite : explication des références et du parcours de recherche.

Anne

Ouverture Assemblée des notables : discours de Miromesnil

Narbonne, clôture de l'assemblée des notables 1788

Mémoire des princes

Journal de Marie-Antoinette en 1787 puis jusqu'à ouverture EG + correspondance

Texte sur le quatrième ordre évincé par les bourgeois, demande d'une représentation des campagne (*Les français ont la parole*)

Revendications des marchands épiciers confiseurs de Paris : commerce de l'épicerie est menacé, droit d'entrée des sucres trop cher, concurrence des religieuses qui fabriquent des sucreries, le prix que ça coûte d'apprendre la profession de confiseur (Chassin, p. 522)

« Le cri de la nation » : appel au rassemblement autour de Louis, notre père et notre ami, contre le despotisme des aristocrates ; nous sommes 23 millions ! Nécessité de réformer les lois constitutives. Propose réforme éducation, imposition et sur les trottoirs (Chassin, p. 209-211 = exemple intéressant de proposition politiques et de naïveté)

Protestation d'un membre du district de la Sorbonne contre l'éloquence (p. 295) + trop forte présence des avocats et hommes de loi (Chassin, p. 332-335)

Dès ces premières répétitions, Joël Pommerat a souhaité travailler sur les interventions depuis la salle pendant les prises de parole solitaires : il demandait que ces interjections et protestations soient portées avec « la même exigence de jeu que celle développée sur le plateau »³¹, c'est-à-dire avec authenticité, sans composer. Pour que ces interruptions ne se limitent pas à des huées et des applaudissements, les comédiens ne s'étaient invités à contester à partir de textes et de positionnements idéologiques qu'ils avaient déjà travaillés ou qu'ils explo-raient à ce moment.

TRAJETS DE L'ÉCRITURE :
DES DISCOURS AUX PERSONNAGES

On peut considérer que le travail d'écriture de la « scène du district » a commencé le 13 août, lorsqu'ont été distribués plusieurs textes concernant la réalité sociale, celle que déplorent nombre de révolutionnaires sans la décrire précisément dans leurs discours. Il nous fallait rompre avec les images d'Épinal pour aborder concrète-

Liste des textes travaillés par comédien (ici Anne Rotger) à
Châteauvallon le 25 août 2014.

ment les conditions de vie des plus défavorisés. Agnès Berthon a reçu le « Cahier du quatrième ordre » de Dufourny, Simon Verjans une pétition de curés du bas clergé témoignant pour leurs ouailles, Yannick Choirat, des extraits de *Supplique* et *Précis pour les pauvres* de Lambert, Éric Feldman, une sélection de doléances paysannes de Saumur en Auxois, David Sighicelli une « Lettre d'un paysan à son curé », Saadia Bentaïeb « L'argument des pauvres aux États généraux » de Sophie Rémy de la Fosse. Joël Pommerat imaginait alors un groupe d'une quarantaine de personnes, avec un bureau au lointain et un micro où chacun e viendrait proposer ou demander quelque chose.

Le 14 août, de nouveaux textes ont été attribués, notamment des sélections de doléances que mon assistant Guillaume Lambert a réalisées à partir de l'anthologie *Les Français ont la parole* :

- des doléances qui clament l'amour du roi, ensemble surnommé « vive le roi » attribué à Philippe Frécon (à partir du 18 août, Anthony Moreau a travaillé également sur cet ensemble) ;

- une sélection de critiques et descriptions de la misère du peuple (travail, maladie, guerre) attribuée à Maxime Tshibangu ;

- une sélection pour le « quatrième ordre » attribuée à Anne Rotger ;

- des doléances de nobles attribués à David Sighicelli.

Yannick Choirat et Agnès Berthon ont reçu des extraits d'une adresse de Robespierre « à la nation artésienne ». Anthony Moreau a travaillé un discours de Malouet présentant le cahier des doléances de Rioms, Simon Verjans, un montage d'extraits des *Vœux d'un citoyen, discours adressé au tiers de Bordeaux à l'occasion des lettres de convocation des États Généraux* de De Sèze. Yvain Juillard, engagé pour être distribué dans le rôle du roi (à la différence des autres comédiens qui n'ont su que tardivement quels étaient leurs personnages), continuait à travailler sur des textes de l'Assemblée des notables.

Dans le recueil de Chassin, j'ai extrait un « Avis aux parisiens » donné à Éric Feldman et un « projet d'assemblées de quartier » distribué à Saadia Bentaïeb. Le discours proposé par la comédienne a particulièrement

retenu l'attention de Joël Pommerat : « avec ce texte, on est au cœur de ce qui est remarquable dans la révolution. À partir du moment où il y a table rase des institutions, chacun y voit le besoin d'agir. Aujourd'hui, on a délégué nos pouvoirs. À l'époque, il faut s'y mettre soi-même. »

Le texte de De Sèze retravaillé par Simon Verjans, qui affirme en substance que la monarchie est le régime naturel de la France et qu'il faut se méfier de l'esprit de nouveauté, a également retenu l'attention de Joël Pommerat ce jour-là. À l'écoute des doléances portées par Maxime Tshibangu et Éric Feldman, Joël Pommerat a souhaité entendre davantage de textes sur la misère, « des textes descriptifs et non revendicatifs ». J'ai alors distribué à Ruth Olaizola et à Maxime Tshibangu des extraits des *Tableaux de Paris* de Louis-Sébastien Mercier (« Mendiants », « Bicêtre »). Faute d'autres sources « prêtes à l'emploi » dans ma bibliothèque portative, j'ai rapidement élaboré un montage à partir de la lecture de *Vivre dans la rue* d'Arlette Farge et d'un article trouvé sur Internet concernant une enquête de la Société Française de Médecine sur les maladies des pauvres à la fin du XVIII^e siècle.

Lorsque Joël Pommerat faisait des retours aux comédiens sur leur interprétation, il précisait parfois que « ce texte [lui] a semblé intéressant », indication un peu floue qui pouvait à la fois désigner le texte-source et le discours improvisé par l'acteur rice, et que je prenais aussi pour une validation et une orientation à approfondir dans la recherche documentaire.

Le 15 août, afin d'affiner des prises de parole politiques, Simon Verjans et Saadia Bentaïeb ont reçu des extraits des *Considérations sur le tiers* de Rabaut de Saint-Étienne à partir duquel travailler sur les trois ordres et la définition du tiers état. Yannick Choirat a travaillé des extraits de *l'Avis aux Français pour le salut de la patrie* de Pétion, notamment sur la liberté civile individuelle et la liberté politique à l'échelle de la nation. Après avoir entendu Saadia Bentaïeb discourir avec Rabaut, Joël Pommerat m'a demandé de lui donner du Mirabeau pour qu'elle continue d'explorer le positionnement d'un intellectuel « libre et puissant, qui bouscule l'Assemblée ». À partir de ce moment, il a poussé la comédienne dans le registre de la revendication radicale, orientation qui a

abouti au personnage de la députée Lefranc dans le spectacle.

Pour continuer la recherche de doléances concrètes et prosaïques, Maxime Tshibangu a reçu un texte de Chassin sur la salubrité publique et les politiques sociales à Paris, extrait du cahier du district de Saint-Philippe du Roule. David Sighicelli a travaillé sur deux textes décrivant des assemblées de quartier, le mécontentement de certains électeurs et les perturbations produites par les délégations des autres districts. Parallèlement, Yvain Juillard explorait la lettre du roi pour la convocation des États généraux et son discours d'ouverture. Anne Rotger travaillait à partir du journal de Marie-Antoinette reconstitué par Évelyne Lever et d'un important volume de sa correspondance complète, pour répondre à l'hypothèse d'écriture de « moments Marie-Antoinette », qui constitueraient une sorte de commentaire sur l'histoire en cours.

Le 18 août, après le discours d'Anthony Moreau à partir du texte de Malouet, Joël Pommerat a demandé aux comédiens de réfléchir plus précisément à la façon de nommer les trois « ordres » :

Je cherche comment gérer le terme d'« ordre ». Je cherche un texte pouvant le rendre clair, parce que pour nous il ne l'est pas. Je pense plus à des « castes ». Quand vous êtes du tiers et que vous parlez du tiers, ce mot même vous écorche : vous devez le remettre en question. Est-ce que l'on pourrait utiliser le terme de « classe » ? Quand nous réfléchissons, c'est trois classes séparées, c'est de l'*apartheid*. C'est humiliant à ce point. Il faut dans la parole trouver des synonymes. Et trouver un texte pédagogique pour le spectateur avec la description d'un avis : un texte qui dirait vraiment que c'est absurde de diviser le peuple en ordres³².

En attendant, Joël Pommerat proposait de remettre en travail des textes de Sieyès (*Qu'est-ce que le tiers état ?*), Rabaut et Languinais que j'avais distribués précédemment. Le travail de recherche devenait une véritable gageure lorsque l'auteur-metteur en scène demandait précisément « un texte qui parle de... ». Mais c'est aussi à partir de ce genre de demande que la recherche documentaire, après une longue période d'accumulation quantitative, est devenue de plus en plus qualitative et a pu accompagner l'écriture de personnages singuliers.

Pour approfondir cette recherche sur les trois ordres, j'ai donné à Simon Verjans des extraits des *Nouveaux essais sur la noblesse* de Barthès dans lequel il est question de la « supériorité de la race noble » sur les autres. Simon Verjans s'est révélé particulièrement « brillant » avec ce texte à partir duquel il a improvisé un discours lors de la répétition du 20 août : sa jeunesse produisait un contraste saisissant avec le propos. Cette piste d'un jeune ultra réactionnaire a été reprise et approfondie lors des répétitions au CentQuatre en février 2015, notamment avec des textes de Burke, Sénac de Meilhan, mais aussi Maurras et Finkielkraut, pour aboutir au personnage du député de la noblesse De Lacanau. L'appropriation de Barthès par Simon Verjans a trouvé sa pleine « utilité » au moment de l'écriture de la scène de l'ultime tentative de conciliation entre députés du tiers et députés nobles (scène 7). À Châteauevallon, dans la perspective de l'écriture de la « scène du district », le travail sur Barthès permettait de mieux sentir la distance entre les classes, le mépris et l'indignation qu'il suscite, le désir de revanche, etc. Il nous permettait d'entrer dans le point de vue de « l'adversaire » et de ne pas laisser de côté la noblesse³³, même si la scène était située dans un district

du tiers état. On voit avec cet exemple qu'une même source peut nourrir plusieurs scènes ou nourrir la recherche d'une identité et d'une idéologie sans nécessairement avoir de conséquence directe en terme de production de paroles (dans l'improvisation ou dans l'écriture de Joël Pommerat).

Quelques jours plus tôt, pour pénétrer la vision du monde des notables de l'assemblée de 1787 qui inspire les premières scènes du spectacle, j'avais sélectionné plusieurs textes concernant la société d'ordres et le caractère « naturel » de cette division selon certains. Cette hiérarchisation discriminatoire de la société étant bien antérieure à 1789, j'avais remonté le temps et découvert *Le Traité des ordres et simples dignités* de Charles Loyseau écrit en 1610. Joël Pommerat a attribué ce texte à Maxime Tshibangu le 13 août au moment où nous commençons à travailler sur le tiers et le district. Choisi pour alimenter un discours de noble, les arguments de Loyseau se retrouvaient finalement portés par un représentant du tiers. La conviction avec laquelle Maxime Tshibangu s'en est emparé, le style « prédicateur » qu'il a exploré et le choix du costume (notamment le nœud

papillon) dessinaient une première silhouette de personnage que nous avons alors nommée entre nous « Monsieur Loyseau ». Débaptisé pour l'édition et renommé selon sa fonction de « secrétaire de séance », ce « Monsieur Loyseau », fervent défenseur de la monarchie tient aussi du Monsieur Loyal (proximité onomastique inconsciemment à l'œuvre pendant la répétition ?) dans la manière dont il cherche à canaliser et organiser la réunion ; fonction d'animation dont on retrouve une autre facette, exacerbée, lorsque le même comédien, Maxime Tshibangu, incarne un Homme au micro, chauffeur de salle pour l'arrivée du roi à Paris (scène 16).

TRAITE
DES ORDRES,
ET SIMPLES
DIGNITEZ.

AVANT-PROPOS.

1. Ordre
nécessaire à
toutes cho-
ses.



Il faut qu'il y ait de l'Ordre en toutes choses, & pour la bien-séance, & pour la direction d'icelles. Le monde même est ainsi appellé en Latin, à cause de l'ornement & la grace provenant de son admirable disposition; & en Grec *ἀσμος*, à cause de son bel Ordre & agencement: parce que le parfait Ouvrier *εἰς τὴν ἀρτίαν ἐκ τῆς ἀρτίως ἰσχυρῆς*, dit Platon en son Timée, que Ceceron au 5. des loix tourne, *ex inordinato ordinem constituit.*

2. Ordre:
general du
monde.

Les creatures inanimées y sont toutes placées selon leur haut ou bas degré de perfection: leurs temps & saisons sont certaines, leurs proprietés sont réglées, leurs effets sont assurés. Quant aux animées, les Intelligences celestes ont leurs Ordres hiérarchiques, qui sont immuables. Et pour le regard des hommes qui sont ordonnez de Dieu, pour commander aux autres creatures animées de ce bas monde, bien que leur ordre soit muable & sujet à vicissitude, à cause de la franchise & liberté particulière, que Dieu leur a donné au bien & au mal; si est-ce qu'ils ne peuvent subsister sans Ordre.

3. Ordre
parmy les
hommes.

Car nous ne pourrions pas vivre ensemble en égalité de condition, mais il faut par nécessité, que les uns commandent, & que les autres obeissent. Ceux qui commandent ont plusieurs Ordres, rangs, ou degrés: les Souverains Seigneurs commandent à tous ceux de leur Etat, adressans leur commandement aux grands, les grands aux mediocres, les mediocres aux petits, & petits au peuple. Et le peuple, qui obeyt à tous ceux-là, est encore separé en plusieurs ordres & rangs, afin que sur chacun d'iceux, il y ait des Superieurs, qui rendent raison de tout leur Ordre aux Magistrats, & les Magistrats aux Seigneurs Souverains. Ainsi par le moyen de ces divisions & subdivisions multipliées il se fait de plusieurs Ordres un Ordre general, & de plusieurs Etats un Etat bien Des Ordres,

4. Effet de
l'Ordre.

SECRÉTAIRE DE SÉANCE. Pour qu'une armée puisse être efficace, on a mis à sa tête un général, et en suivant un capitaine, un caporal, et c'est parce qu'elle est organisée comme ça qu'on a une armée efficace. Pour que notre État soit solide et fort, il faut qu'il y en ait qui commandent, qui dirigent, et d'autres qui obeissent. Même saint Thomas d'Aquin, quand il parle du paradis, nous apprend que les anges ne sont pas tous de même valeur. Entre un chérubin qui est proche de Dieu, et un archange, il y a au moins deux écarts de hiérarchie.

Joël POMMERAT, *Ça ira (1) Fin de Louis*, Arles,
Actes Sud-Papiers, 2016, p. 23.

Les deux exemples de Simon Verjans avec Barthès et Maxime Tshibangu avec Loyseau illustrent la manière dont, dans certains cas, le personnage naît soudainement de la rencontre d'un texte et d'un acteur. Parmi la masse de textes travaillés, certains provoquent des déclics, des évidences. Mais ces impulsions se seraient-elles produites sans tout le travail autour, sans les lectures et textes « inutiles » ? À partir de cette première esquisse, alliant un positionnement idéologique et une silhouette³⁴, le personnage demande encore à être nourri d'autres textes et approfondi dans les improvisations. Cette première identité donne parfois aussi sens, rétrospectivement, à des discours précédemment travaillés, par exemple les textes sur la salubrité explorés par Maxime Tshibangu : Monsieur Loyseau aime l'ordre social et la propreté ! Il représente le tiers état conservateur, peu soucieux de réformer la société et ses fondements politico-philosophiques. En même temps, les répliques de Maxime Tshibangu dans la scène 4, sur la nécessité d'ouvrir de nouvelles rues dans Paris afin de mieux y faire circuler l'air, ont un accent réformateur écologiste extrêmement contemporain. Cet exemple me semble révélateur de la complexité propre au théâtre de Joël

Pommerat, une complexité qui s'est élaborée au jour le jour, dans la rencontre tâtonnante des archives et des acteur rices au plateau. Avec des personnages comme Loyseau, le spectacle brouille le cliché du peuple révolutionnaire. Le travail sur les idéologies nous a conduit à dépasser l'approche sociologique et les schématisations qu'elle peut parfois entraîner : Loyseau, membre du tiers état, une catégorie de la population réputée engagée face aux problèmes de la misère et de l'absence de liberté, est un conservateur qui ignore les vraies questions pour se concentrer sur des problèmes mineurs. Et en travaillant sur cet aveuglement, « cerise sur le gâteau », nous avons découvert des textes dont les enjeux, secondaires en 1789, sont devenus d'une grande actualité pour le spectateur du XXI^e siècle (pollution des grandes villes, urgence climatique et particules fines).

Pour le 19 août, Saadia Bentaïeb et Yannick Choirat ont approfondi une ligne politique radicale en continuant à travailler à partir des textes de Rabaut de Saint-Étienne et Robespierre ; Simon Verjans, David Sighicelli et Anthony Moreau ont reçu des textes de Marat sur la presse, sur la manière de convoquer les États généraux et

contre les privilégiés. Pour continuer dans le registre des revendications concrètes, j'ai donné à Anne Rotger des revendications d'épiciers confiseurs, document à partir duquel s'est construit le personnage de « Madame Bonbon » (débaptisée par la suite) et dont l'on retrouve les arguments (contre les pâtes de fruits fabriquées de manière déloyale par des bonnes sœurs !) dans la scène finalement écrite.

Le travail sur l'improvisation de discours en amont des improvisations collectives n'a pas toujours abouti à une silhouette ou à une identité, mais il a permis de préciser des positionnements idéologiques et émotionnels possibles, de dégager des thèmes et des arguments, d'imaginer des débats ou des situations.

PRÉ-RÉÉCRITURE PAR LE COMÉDIEN

Chaque comédien a élaboré sa propre méthode pour se préparer à l'improvisation de discours politiques : certains soulignaient et réécrivaient en marge des archives distribuées, d'autres prenaient des notes, voire réécrivaient un texte afin de mémoriser une argumentation à

partir de laquelle ils improvisaient ensuite. Ce travail a été conséquent et je n'en rends ici que partiellement compte. Il était interdit aux comédiens de venir au plateau avec des notes ou un texte. Même si elles ont pu être élaborées avec la complicité de Guillaume Mazeau ou mon aide, les premières réécritures ou « brouillons » appartiennent donc à l'intimité de chaque comédien et je n'en ai normalement pas trace dans mes dossiers d'archives. Les répétitions sont filmées et différents assistants ou stagiaires consignent dans le « journal de bord » les textes entendus, mais nous n'avons pas trace du travail des comédiens en amont. Pourtant, le dossier « district » contient un texte de la main d'Anne Rotger, réécriture d'une brochure intitulée *Le Cri de la nation ou doléances de 23 millions de Français* à partir de laquelle elle a improvisé un discours le 20 août. Ce document est un hapax dans les archives concernant le travail dramaturgique pour *Ça ira*. Je me souviens l'avoir demandé à Anne Rotger, car la caméra ne fonctionnait pas et je souhaitais garder une trace de sa proposition, Joël Pommerat ayant trouvé ce discours très intéressant.

MÉMOIRE
POUR LES MARCHANDS ÉPICIERS CONFISEURS
DE LA VILLE DE PARIS ¹

« Depuis environ dix ans, le Gouvernement a mis tant d'impôts désastreux sur le commerce des marchands épiciers-confiseurs de la Ville de Paris, qu'il est impossible qu'ils n'occasionnent insensiblement la ruine de cette branche importante du commerce d'épicerie de la capitale du royaume, si, dans les États généraux, on n'apporte un prompt remède à un abus d'administration aussi douloureux que ruineux pour les marchands qui se livrent à ce négoce particulier.

« Les nouveaux droits d'entrées sur les sucres qui entrent dans Paris forcent nécessairement les marchands confiseurs à vendre leurs marchandises plus cher que les marchands des environs de Paris qui ne payent pas les mêmes droits d'entrées; ce qui détermine les consommateurs à ne plus acheter leurs provisions chez les marchands de Paris, et cette préférence qu'ont les marchands des environs altère et diminue insensiblement leur commerce et doit en occasionner la ruine.

« Mais un malheur qu'éprouvent encore les marchands confiseurs de Paris résulte du commerce frauduleux, que font en contravention de leurs statuts un nombre infini de maisons de religieux et de religieuses, lesquelles, sans droit et sans payer de maîtrise ni industrie, exercent leurs fonctions impunément, sans qu'aucun officier de police y apporte le plus léger empêchement.

« Cette entreprise frauduleuse de la part de ces maisons religieuses est d'autant plus cruelle et préjudiciable pour les marchands confiseurs que, d'après l'opinion publique, on préfère toujours acheter des sucreries chez des religieuses plutôt que dans leurs boutiques, quoiqu'il soit bien certain, d'après l'expérience, que jamais le public ne peut trouver de marchandises plus parfaites, en beauté et en bonté, comme chez eux, lesquelles, d'après le jugement des connaisseurs, surpassent de beaucoup toutes celles que vendent ces maisons religieuses; mais tel est l'effet du préjugé général qui veut que tout ce qui vient de la fraude soit préférable à ce qui est autorisé par les règlements.

« Ce qui doit encore ajouter à l'importance des faits contenus en ce mémoire, c'est le prix qu'il en coûte non seulement pour apprendre la profession de confiseur, mais encore le prix de la réception à la maîtrise, le loyer de boutique, le fond de commerce qu'il faut acheter, le nombre considérable de marchandises pour s'approvisionner et les gages et nourriture d'un nombre infini d'ouvriers que ce commerce nécessite.

« Par ces considérations, les marchands épiciers confiseurs supplient MM. les députés aux États généraux de vouloir bien écouter les condoléances ci-dessus, en conséquence demander : 1^o la diminution des droits d'entrées sur les sucres; 2^o que défenses soient faites, sous telles peines qu'il appartiendra, à toutes personnes de s'immiscer dans leur commerce, et notamment aux religieuses de l'Abbaye-aux-Bois, de Belle-Chasse, Saint-Antoine, Miramionnes, la Roquette, les Hospitalières de la rue Mouffetard, Montmartre, les Ursulines de Chaillot, de Pontoise, l'abbaye de Poissy, etc., etc., etc.

« Signé : DUVAL, OUDARD, et dix-huit autres signatures. »

FEMME 1. Pardon mais je ne voudrais pas qu'on en reste à des propositions d'ordre général. Moi je me présente, je suis artisan confiseur de Paris. Je ne sais pas si vous connaissez bien ce métier de la confiserie, un métier de bouche. Ce que nous faisons, c'est mettre en valeur le sucre, on a des spécialités différentes, fruits confits, pâtes de fruits, nougats, calissons, sucres d'orge, caramels, bonbons. Malheureusement en ce moment, mesdames messieurs, notre métier est en train de disparaître sur Paris et je veux profiter de ces états généraux pour tirer une sonnette d'alarme et que des mesures soient prises au plus haut niveau. Mesdames messieurs, il se trouve qu'actuellement sur Paris les établissements de religieuses, en toute impunité, se sont mis à faire des confiseries. Ces personnes, ces bonnes sœurs, ne payent aucun droit, aucune taxe, n'ouvrent pas de boutique et tranquillement, comme ça, font des pâtes de fruits et les vendent en cassant les prix.

Joël POMMERAT, *Ça ira (1) Fin de Louis*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016, p. 21.

« Mémoire pour les marchands épiciers confiseurs de la ville de Paris »
Extrait de *Les Élections et les cahiers de Paris en 1789*, documents recueillis,
mis en ordre et annotés par Charles-Louis Chassin, 1888.

LE CRI DE LA NATION OU DOULANCES DE VINGT-TROIS MILLIONS DE FRANÇAIS
malgré son titre, est un modèle de Cahier, en 97 articles, très parisien.
Publié l'un des derniers et distribué à l'Assemblée du Tiers, il a été
écrit par un bourgeois fort animé contre la Noblesse, malgré les
avances des « citoyens Nobles de Paris ». Nous en extrayons quelques
lignes du préambule et quatre articles :

«..... Rassemblons-nous, pressons-nous autour de Louis, notre
souverain, notre père et notre ami, et sauvons-le, ainsi que nous, de
l'aristocratie criminelle et despotique des grands; arrêtons, confondons
leurs projets! Il en est temps : bientôt il s'élèverait au milieu d'eux un
nouveau Maire du Palais qui nous précipiterait, ainsi que notre Roi,
dans le plus affreux esclavage!....

« Nous sommes 23 millions d'individus, nous sommes la Nation,
nous sommes tout; et vous êtes assez hardis, aristocrates ingrats, pour
vouloir nous opprimer, nous écraser, vous qui ne vivez, qui n'existez
que par nos mains laborieuses et bienfaisantes : le nom Français n'est
grand que par nous, et vous, hommes vains et inutiles, vos richesses
et votre bonheur viennent de nous, tandis que nous ne sommes pauvres,
indigents et malheureux que par vous.....

« Malgré la maxime odieuse des ministres, qu'il faut tenir le
peuple dans l'ignorance et dans la misère pour mieux lui commander,
pour mieux l'asservir et l'opprimer, la raison est venue à notre secours;
nous sommes éclairés, et bientôt nous sortirons de l'état d'opprobre où
on espérait nous faire éternellement croupir!.....

« Il sera reconnu et arrêté pour toujours que le pouvoir consti-
tutif, qui réside dans la Nation, est infini et sans bornes et, qu'en con-
séquence, les États généraux, légalement assemblés, auront la faculté
perpétuelle de rectifier les lois constitutives.....

« L'éducation publique a besoin d'une grande réforme : le temps
le plus précieux de la jeunesse se passe dans nos collèges à apprendre
une langue qu'on ne parle plus; le latin est utile, sans doute, mais
l'étude des autres langues ne peut-elle pas y être réunie? Ne devrait-on
point commencer à faire connaître à la jeunesse l'histoire de son pays
avant l'histoire romaine? Enfin, ne serait-il pas possible de faire
cultiver aux jeunes gens les sciences et les arts dans les collèges, afin
qu'en en sortant ils puissent être utiles à la société et à eux-mêmes et
qu'ils ne soient plus hérissés de latin et couverts de la crasse de l'igno-
rance.....

« Les riches capitalistes soustraient facilement leurs porte-
feuilles à la contribution juste et naturelle qu'ils doivent à l'État; où
trouver un moyen de la faire payer? Si on impose sur le papier qu'on
emploie aux billets, lettres de change, reconnaissances, etc., ce ne
sera pas le capitaliste qui payera, l'impôt retombera sur celui qui
contracte et qui conséquemment est le moins riche. Faudra-t-il donc
imposer sur le luxe? Mais les arts en souffriront...

« Nos villes, bourgs et villages sont presque impraticables dans
les mauvais temps pour les piétons. Les États généraux y devraient or-
donner :

Mesdames, messieurs,

Hier, nous étions muets
Aujourd'hui nous parlons
On nous disait incapables
Aujourd'hui nous montrons notre force,
nous sommes là, présents.
Des aristocrates despotiques et criminels
voulaient nous laisser dans l'ignorance et dans la
misère -

Et comme un immense espoir
s'est affaibli les États généraux
C'est notre salut, c'est notre avenir
Et c'est notre Roi qui a décidé de nous donner
la parole -

~~Et~~ Et ce que nous savons utiliser cette parole?
Aujourd'hui je voudrais lancer un cri, le
cri de la nation, le cri de 23 m d'individus,
un cri d'espoir, un cri de défi =

- LOUIS!

Tu es notre souverain
Tu es notre père
Tu es notre ami

À gauche, début de la brochure *Le Cri de la Nation*, extrait de *Les Élections et les cahiers de Paris en 1789*,
documents recueillis, mis en ordre et annotés par Charles-Louis Chassin, 1888.

À droite, « brouillon » d'Anne Rotger avant l'improvisation du 20 août 2014.

Une rapide comparaison du texte-source et des réécritures (textuelle et scénique) proposées par la comédienne permet de mettre en valeur les choix opérés. J'avais sélectionné ce texte, parce qu'il fait entendre l'amour des Français pour leur roi (un de nos axes de recherche depuis les ateliers de Nanterre, parallèlement exploré par Philippe Frécon et Anthony Moreau à travers la sélection de doléances intitulée « vive le roi » distribuée les 14 et 18 août) et qu'il juxtapose des « grandes » revendications d'intérêt général (réforme de l'éducation publique et de la fiscalité) et des requêtes plus parisiennes et prosaïques (construction de trottoirs solides dans Paris, élimination des gouttières saillantes, construction d'égouts souterrains aux frais des propriétaires dans la proportion de leur façade ou terrain...). Pour improviser son discours, Anne Rotger n'a conservé que la première partie du texte qui appelle à se rassembler autour de « Louis, notre souverain, notre père et notre ami ». Elle n'a pas respecté l'ordre du texte et elle a fait résonner ces trois qualificatifs (« LOUIS ! Tu es notre souverain / Tu es notre père / Tu es notre ami ») après une entrée en matière qui déplaçait l'intention du texte-source : dans cette appropriation personnelle de la brochure, la critique

d'une noblesse cherchant à étouffer la voix du peuple laissait place à un cri d'espoir, espoir suscité par la libération de la parole que rendent possibles les États généraux convoqués par un roi juste et sage. Le discours réécrit puis improvisé par Anne Rotger était moins une critique de la noblesse (sur ce point le texte-source a des accents du *Qu'est-ce que le tiers état ?* de Sieyès) qu'un éloge et une déclaration d'allégeance envers un roi qu'il faudrait sauver des mains des aristocrates.

Dans le spectacle, le personnage de la confiseuse incarné par Anne Rotger dans la scène 4 ne tient pas ce genre de propos, mais on en trouve la trace dans les répliques du Secrétaire de séance incarné par Maxime Tshibangu : « Je pense que sans Louis XVI, rien de ce que nous sommes en train de vivre n'aurait été possible. »³⁵ Le cri d'amour pour Louis (l'usage du prénom nous avait marqué) explorée par Anne Rotger se fait en revanche entendre dans les scènes 20 et 21 dans lesquelles elle est la Femme 12 :

Je vais vous dire, depuis que je suis née j'ai pas arrêté de penser que le roi de France nous aimait comme ses enfants, qu'il nous nourrissait de son amour, et qu'il

préférerait mourir à notre place s'il le pouvait [...] je suis déçue, je suis déçue³⁶...

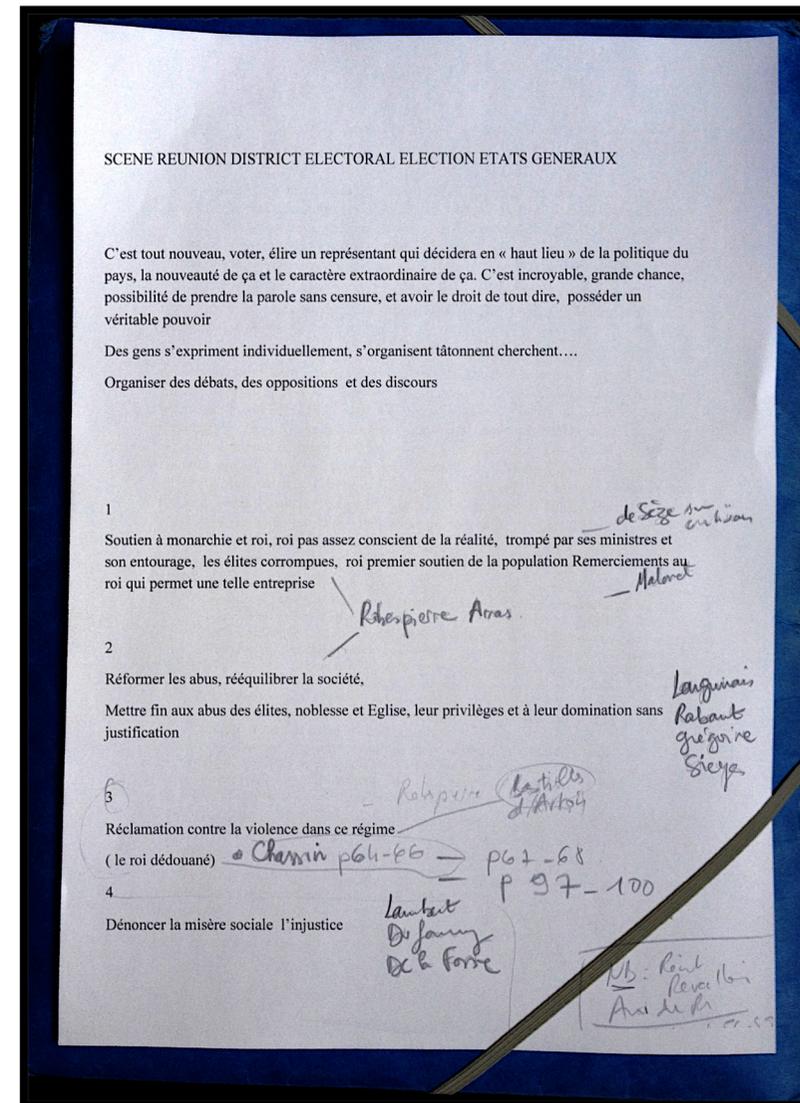
Une fois encore, on voit comment la matière incorporée est réinterprétée et mise en commun.

DU SYNOPSIS À LA SCÈNE, ET VICE-VERSA

Le 19 août, j'ai synthétisé en une liste de six pages des thèmes et des textes qui me semblaient pouvoir être utiles à la scène du district. Le même jour, Joël Pommerat m'a envoyé dix grands thèmes qui devaient y être abordés. À partir de ses nouvelles notes, j'ai reclassé et complété la matière.

Le 20 août, pour compléter le dossier « district », j'ai écrit des arguments sur la justice en m'inspirant de discours du roi et de Lamoignon (mai 1788) et de *L'avis aux Français sur le salut de la patrie* de Pétion. À partir de la lecture des cahiers de doléances de Paris, Guillaume Mazeau a établi une liste de revendications et de débats regroupés selon trois thèmes : « politique / droits individuels », « justice », « économie ».

Extrait des notes de Joël Pommerat le 19 août 2014.
Liste de dix thèmes pour la « scène du district », annotés de ma main avec des références de textes utiles à leur développement.



DEBAT DANS LES DISTRICTS

POLITIQUE/DROITS INDIVIDUELS

- Egalité des droits
- Souveraineté nationale
- Provinces du pays transformées en pays d'Etats (chaque province est administrée par une Assemblée provinciale composée des 3 Ordres votant ensemble et par tête)
- Le roi doit partager son pouvoir de faire la loi avec l'Assemblée de la Nation
- Le pouvoir doit avoir le bonheur pour finalité et non plus la puissance ni l'agrément de quelques-uns
- Défense de la propriété privée (minorité radicale : NON ! mise en commun de certaines terres, préservation des communaux)
- Défense de la sûreté individuelle
- Importance de la loi, fin de l'arbitraire
- La loi doit servir à garantir ces deux principes et non à satisfaire l'intérêt particulier
- La loi doit être publiée
- Impôts consentis, contrôlés et décidés par la nation
- Fin de l'arbitraire judiciaire (emprisonnement après jugement seulement) et fin des lettres de cachet Accès aux fonctions et dignités selon le mérite et non la naissance
- Liberté d'expression (minorité : illimitée, majorité : pas de diffamation)
- Abolition de la servitude personnelle, du travail forcé
- Minorité radicale ajoute : droit au travail ! Pensions pour les pauvres.
- Les ministres peuvent être poursuivis s'ils outrepassent leurs fonctions, ils sont responsables devant la Nation
- Les courriers privés ne devront plus être ouverts par la police
- Fin de l'espionnage
- Egalité des héritages dans les familles : fin des privilèges au sein des familles qui avantagent les aînés et les garçons
- Interdiction des espions en civil dans les villes et sur les marchés : on ne sait plus à qui faire confiance !
- Les Etats Généraux doivent être réunis autrement que ceux de 1614, ils doivent être une Assemblée nationale des représentants de la nation (NON (aristocrates) : risque de désordre politique, social, les bases même de la société s'effondrent, dissolution des valeurs)
- Périodicité des Etats Généraux (tous les trois ans), sorte de chambre des représentants
- Invention du crime de lèse-nation (acte le plus grave, celui qui empêche les Etats Généraux de se réunir : ministre par ex)
- Le Tiers Etat aura la moitié des représentants dans cette assemblée
- Possibilité pour les Etats Généraux de nommer un conseil de régence en cas de transition de pouvoir.
- Proposition d'une monarchie élective en cas d'extinction de la dynastie des Bourbon (très rare)
- Que les Etats Généraux s'assemblent désormais à Paris et non à Versailles (NON : ils doivent être à l'abri des pressions populaires)
- Demande d'un serment prêté par le roi à la nation, et la nation au roi, en début de règne (NON : le roi n'a pas à se soumettre à la nation)
- Admission des représentants des colonies aux Etats Généraux (NON : ce ne sont pas des territoires comme les autres)

Le soir du 20 août, Joël a distribué les comédiens dans une improvisation collective prévue le lendemain. On retrouve dans cette première distribution des références aux textes travaillés pour les discours solitaires.

David : bourgeois, notable, avec des idées économiques.

Ruth : souci de changement de l'ordre social avec question de la noblesse et pauvres, engagée.

Eric : mélanger le médecin indigné avec « Avis aux parisiens », aspiration à réformer les institutions.

Philippe : Narbonne mais sans être archevêque, fortuné et conservateur, pour l'ordre social et la division en classes mais attention de ne pas nous faire prendre le pouvoir par la noblesse.

Anthony : un Malouet.

Simon : ligne progressiste à la Rabaut, Sieyès, un magistrat, un intellectuel, ambition de se faire élire ; jeune loup de la politique sincère.

Maxime : Loyseau avec noeud papillon, très respectable et très conservateur, soucieux de la propreté, de l'hygiène concrète (pas la pauvreté).

Anne : confiseuse plutôt conservatrice, mais pas idéologue, aime le roi, presque apolitique.

Yannick : (Robespierre, Pétion, Lambert) intellectuel qui s'intéresse vraiment à la politique, avec une réflexion, qui pourrait aimer s'engager.

Saadia : partir des assemblées de quartiers, avec un argumentaire d'organisation, avec Rabaut et de la Fosse pour s'indigner qu'il n'y ait pas une forte mobilisation.

Si on fait rentrer un noble : Anthony

Agnès : président ou bien un président élu qui donne aussi son avis ?

Extrait de l'inventaire établi par Guillaume Mazeau à partir de la lecture des « Cahiers de Paris » reproduits dans les *Archives parlementaires*.

Distribution proposée par Joël Pommerat pour la première improvisation de la scène du district le 21 août 2014.

Cette fois, Joël Pommerat a écrit un premier canevas avec quelques prises de parole. Ce n'est pas toujours le cas : pour nombre de scènes, les situations ont d'abord été improvisées à partir d'indications données oralement avant de trouver une première forme sur le papier.

La répétition du 21 août a commencé par la lecture de la procédure de fonctionnement d'une réunion de district, puis Joël Pommerat a reparlé du contexte : la libération de la parole, les nombreux écrits avant les États généraux, les recherches sur la façon de les organiser, le conflit dans Paris pour l'organisation des élections primaires, etc. Il a lu son premier synopsis avant que les comédiens ne commencent l'improvisation. Les premiers retours de Joël Pommerat sur cette improvisation ont concerné l'état général des membres du district : ils ne semblent pas avoir assez conscience de l'enjeu de la parole, de la prise de risque, de la peur, de l'inédit, car cette monarchie « est une sorte de dictature » (mot anachronique à dessein, toujours dans la perspective de « rendre présent » le passé). Joël Pommerat a également demandé aux comédiens de s'essayer à rédiger des propositions pour leur cahier de « recommandations » (doléances). Remplir ce cahier devait leur faire sentir la temporalité de la situation. Pour être

ECRITURE

Une hypothèse : peu de monde mais des débats

Il y a un président de séance chargé du bon déroulement

Quelqu'un parle et dénonce la pauvreté la misère

Ça tombe un peu un plat

Après question quelqu'un rappelle à un autre le règlement, la procédure de ce qui va se passer exactement, élection à 2 niveaux

Le président dit combien d'électeurs doivent être élus pour ce district

Quelqu'un déplore qu'il y ait si peu de monde

On dit que dans un autre quartier (district) ils sont des centaines et que c'est le chaos et que dans toute la France ces réunions ont un énorme succès

Quelqu'un dit qu'à Paris les gens ne sont pas intéressés par la question politique

Un autre dit c'est faux

Quelqu'un dit à propos de la forme de ces états généraux, qu'il faut élire quelqu'un qui défendra l'idée qu'on ne peut pas appliquer aujourd'hui en 89 les formes de 1614

Un autre dit problème que dans ces assemblées électorales et après dans les assemblées générales il n'y ait pas qu'une seule assemblée mais 3 séparées qui voteront chacune séparément

Quelqu'un dit désuétude d'un système où trois classes séparées avec des droits et devoirs différents, d'autant que les classes les moins nombreuses sont celles qui ont le plus de poids en terme de richesses et de privilèges

Quelqu'un s'insurge contre l'abolition de cet ordre des choses dans la société, dit que l'égalité n'est pas naturelle, dit qu'il a beau appartenir à la classe non privilégiée il croit que ces distinctions sont justes et utiles

Quelqu'un dit qu'il voudrait parler, va à la tribune pour démontrer le fonctionnement des 3 ordres

Quelqu'un va à la tribune pour dire quand même sa reconnaissance au roi et sa confiance

Quelqu'un va à la tribune pour dénoncer l'état de misère extrême d'une majorité de personnes dans ce pays et les abus, le contraste avec les classes privilégiées

Extrait du premier synopsis de la « scène du district »
écrit par Joël Pommerat le 20 août 2014.

votée, une recommandation devait recevoir une majorité de soutiens ; Joël Pommerat leur a demandé de trouver des points de conflit. Les comédiens prenaient le micro lorsqu'ils le voulaient pour porter leurs revendications. L'improvisation, interrompue et reprise plusieurs fois, a duré tout l'après-midi.

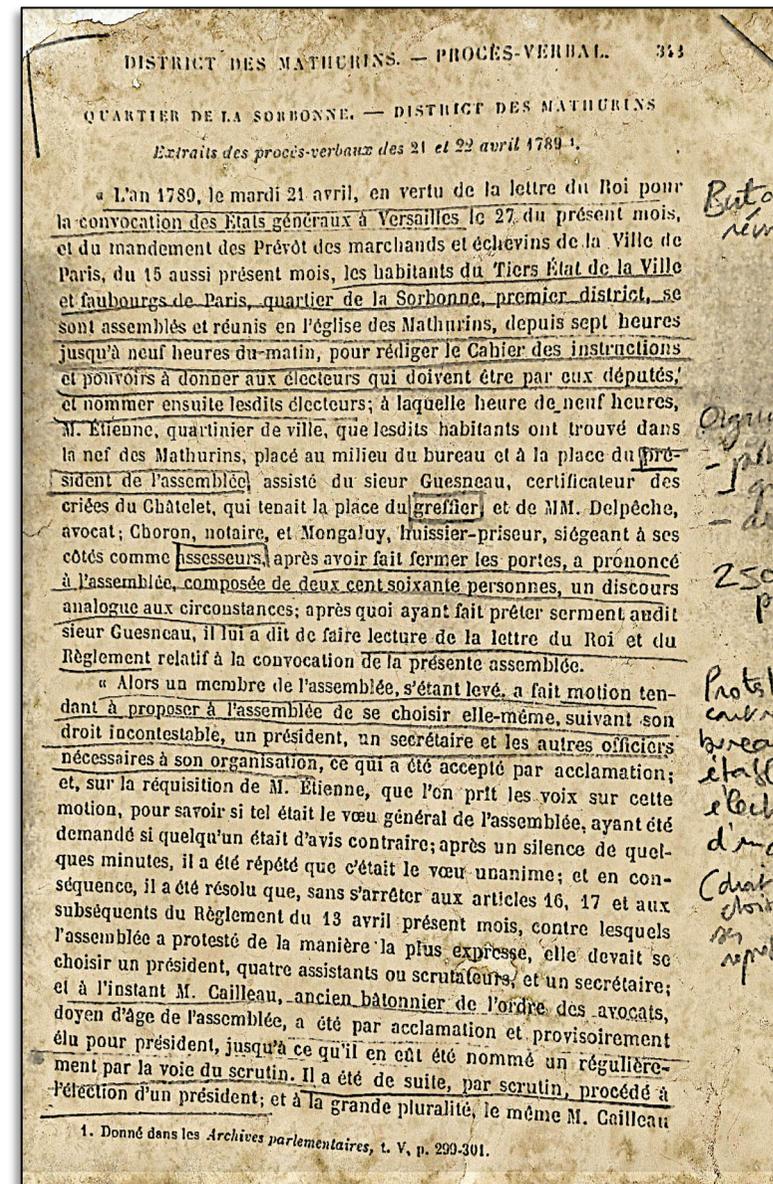
La répétition du 21 août a commencé par la lecture de la procédure de fonctionnement d'une réunion de district, puis Joël Pommerat a reparlé du contexte : la libération de la parole, les nombreux écrits avant les États généraux, les recherches sur la façon de les organiser, le conflit dans Paris pour l'organisation des élections primaires, etc. Il a lu son premier synopsis avant que les comédiens ne commencent l'improvisation. Les premiers retours de Joël Pommerat sur cette improvisation ont concerné l'état général des membres du district : ils ne semblent pas avoir assez conscience de l'enjeu de la parole, de la prise de risque, de la peur, de l'inédit, car cette monarchie « est une sorte de dictature » (mot anachronique à dessein, toujours dans la perspective de

« rendre présent » le passé). Joël Pommerat a également demandé aux comédiens de s'essayer à rédiger des propositions pour leur cahier de « recommandations » (doléances). Remplir ce cahier devait leur faire sentir la temporalité de la situation. Pour être votée, une recommandation devait recevoir une majorité de soutiens ; Joël Pommerat leur a demandé de trouver des points de conflit. Les comédiens prenaient le micro lorsqu'ils le voulaient pour porter leurs revendications. L'improvisation, interrompue et reprise plusieurs fois, a duré tout l'après-midi.

Le soir, après le dîner, nous avons discuté tous ensemble de la scène : le fonctionnement du district n'étant pas encore assez clair, nous avons décidé de lire ensemble des cahiers le lendemain. Nous nous demandions si ces habitants de Paris étaient révolutionnaires sans le savoir, comme Tackett l'écrit à propos des députés³⁷. La Révolution commence lorsque l'on sort de la légalité, alors qu'à ce moment d'élection et de doléances, les membres des districts répondent à une demande du roi...

Le 22 août à midi, pendant que Joël Pommerat écrivait dans sa chambre, j'ai retrouvé les acteurs rices pour leur distribuer les cahiers des districts de Saint Victor, des Barnabites, de Saint Gervais et des Mathurins. Le procès-verbal des Mathurins les 21 et 22 avril 1789 nous a permis de mieux comprendre le but d'une réunion de district et son organisation : 250 personnes étaient présentes aux Mathurins, encadrées par un président, un greffier et des assesseurs, tous élus en début de séance. On voit clairement dans ce document que l'organisation s'est improvisée sur le moment, avec des débats et des prises de risque ; le président, contesté, a par exemple dû être réélu. Cette procédure a été interrompue par l'arrivée de différentes délégations ayant « pour but de s'instruire réciproquement de ce que l'on avait fait, et de ce qu'il convenait de faire » étant donné le faible nombre d'électeurs et « l'impossibilité de se réduire à ne nommer qu'un électeur par cent votants » : autant de réflexions que l'on retrouve dans les paroles de la femme du district voisin jouée par Ruth Olaizola dans la scène 4.

Extrait du procès-verbal de la réunion du district des Mathurins les 21 et 22 avril 1789 (*Les Élections et les cahiers de Paris en 1789*, documents recueillis, mis en ordre et annotés par Charles-Louis Chassin, 1888).



L'improvisation au district a été reprise l'après-midi. Ce jour là, les comédiens ne s'étaient trop « bons élèves » : presque tous les thèmes étaient là, ostensiblement. Mais il manquait à Joël Pommerat la crise financière. La journée s'est terminée avec des retours sur la simplicité à trouver pour parler du roi, des conditions de vie : comment être concrètement dans la situation sans avoir l'air de la découvrir ? Plus le contexte de l'époque aura été intégré par les comédiens, plus cette normalité créera de l'étrangeté pour le spectateur. « C'est presque de la science-fiction », conclut Joël Pommerat.

J'ai distribué de nouveaux textes pour le lundi 25, séance pendant laquelle Joël Pommerat a demandé aux comédiens d'intervenir dans le district avec des grands discours individuels au micro. Le mardi a encore été entièrement consacré à l'improvisation de cette scène. Il était prévu que nous commencions à travailler sur le début des États généraux le mercredi 27 août : la scène du district resta donc à l'état de synopsis.

SURPLUS DOCUMENTAIRE

En plus des textes effectivement distribués aux comédiens, le dossier documentaire « district » contient également une volumineuse pochette intitulée « textes non attribués ». Certains de ces textes ont quand même pu être lus par Joël Pommerat auquel était systématiquement remis un double du dossier. Je possède dans mon ordinateur une liste de « texte non encore distribués » plus longue encore que le contenu de cette pochette où l'on trouve notamment :

- d'autres doléances extraites des *Français ont la parole* et des textes de femmes (la plupart déjà explorés lors des ateliers laboratoires en juin 2014 lorsque nous réfléchissons à la sous-représentation des femmes en politique) ;
- d'autres extraits des procès-verbaux des assemblées parisiennes, édités par Chassin : des considérations sur la manière de procéder pour rédiger les cahiers de doléances et élire les représentants ou encore des revendications corporatistes de boulangers (je proposerai certains de ces

textes lors de l'atelier à l'ESACT en octobre 2014, mais très vite Joël Pommerat a mis un « veto » sur ce type de document et demandé aux comédiens de bannir les mots « pain » et « blé » des improvisations pour trouver d'autres moyens de dire la misère et le problème des subsistances) ;

- des témoignages d'électeurs de Paris, microfiches imprimées par Guillaume Mazeau à l'Institut d'Histoire de la Révolution Française, difficiles à déchiffrer et que nous n'avons pas eu le temps de retranscrire ;

- des témoignages de l'émeute Réveillon (27-28 avril 1789) pour travailler sur la violence et la répression des émeutes populaires, l'ambiance de guerre civile³⁸ ;

- la « Pétition des citoyens de Paris » du 8 décembre 1788 signé Guillotin où six corps de marchands s'expriment notamment sur la manière d'organiser les États généraux, des extraits des *États généraux convoqués par Louis XVI* de Target et de l'essai de Volney sur les *Conditions nécessaires à la légalité des États généraux*.

Ces derniers documents témoignent d'une recherche menée en réponse à une demande de Joël Pom-

merat sur les aspects plus « techniques » du vote. Refusant d'exclure *a priori* ces sujets plus difficiles à théâtraliser, Joël Pommerat souhaitait les comprendre. La question du « vote par tête » a finalement été supprimée afin de réduire la masse d'informations à transmettre dans les premières scènes du spectacle ; il en est de même pour l'élucidation des différents impôts sur laquelle nous avons travaillé pour les scènes 1 et 2. De la même manière qu'un discours improvisé par un comédien ne pouvait nourrir une autre scène que celle pour laquelle il avait été travaillé, les documents pouvaient circuler d'une scène à l'autre, même si une grande déperdition était inévitable et même souhaitable.

DU SYNOPSIS À L'ÉDITION

Je ne prolongerai pas ici en détail l'exposé génétique de la scène 4, qui demanderait de comparer différents états du texte, mais je vais rapidement retracer les étapes jusqu'à l'édition. Après les improvisations, le travail de dramaturgie documentaire laisse place à une dramaturgie du texte, réécriture et coupes, elles aussi

menées dans une alternance entre travail solitaire et travail collectif.

En août 2014 à Châteauvallon, les matins avant la répétition, Joël Pommerat a commencé à écrire les premières scènes concernant les notables. Il a entamé l'écriture de la « scène du district » au mois de septembre pendant l'atelier à l'ESACT, c'est-à-dire un mois après l'exploration de plateau. Pour cette étape d'écriture solitaire, je lui ai donné le dossier documentaire et la retranscription du discours de « Madame Bonbon » contre les religieuses qui fabriquent impunément des pâtes de fruits.

Un mot sur ce recours à la retranscription qui pourrait prêter à confusion. Après les notes éventuellement préparées par les comédiens, la retranscription est un autre type de « brouillon »³⁹ ou « pré-texte » (pré-texte) à partir duquel écrire le texte de la pièce. Je précise bien, écrire et non recopier : le texte de *Ça ira* n'est jamais la sténographie des improvisations. Ce sont les mémoires des différentes improvisations qui comptent, elles « se superposent comme des feuilles de calque » dit Joël Pommerat, elles s'imprègnent les unes les autres, et en

s'additionnant, elles permettent l'écriture. De même qu'il a besoin du concret de la scène pour imaginer et bâtir les situations et leurs protagonistes, Joël Pommerat a, à certains moments, besoin du concret de mots couchés sur du papier pour (re)trouver une impulsion d'écriture. Les retranscriptions, dont l'usage est resté ponctuel (un ou deux discours par scène travaillée en moyenne), permettent aux mots prononcés et entendus en répétition de commencer à se matérialiser sur du papier où laisser errer les yeux alors que s'ouvre une page blanche sur l'écran de l'ordinateur dans la solitude d'une chambre d'hôtel au petit matin. J'ai l'air de romancer, mais à quoi tient parfois l'écriture ? Photocopies, piles de livres et dossiers documentaires, feuilletés ou simplement empilés sont autant de présences muettes qui, d'une certaine façon, prolongent la dynamique collective du plateau dans l'intimité du bureau. De même, Joël Pommerat a parfois demandé à visionner la captation de certains passages plateau pour réactiver des sensations ou finir de comprendre ce qui fonctionnait dans une scène.

Joël Pommerat a donné aux acteurs une première version de la « scène du district » lors des répéti-

tions au CentQuatre en février 2015. Toutes les répliques n'étaient pas encore attribuées ; Philippe Frécon a été un moment pressenti comme Secrétaire de séance, rôle qui est finalement celui de Maxime Tsibangu (« Monsieur Loyseau »). Joël Pommerat a proposé aux comédiens de ne s'en faire une lecture pour continuer à avancer dans l'écriture. Il a retouché la scène seul mi-avril et début juin, la divisant en deux moments marqués par l'arrivée des membres d'un district voisin. En avril 2015, deux nouveaux comédiens, Bogdan Zamfir et Gérard Potier, ont rejoint l'équipe : Joël Pommerat a donc redistribué certaines répliques, attribuant notamment à Bogdan Zamfir la ligne « défenseur des pauvres » travaillée en improvisation par Éric Feldman et Ruth Olaizola à partir des *Cahiers du quatrième ordre* de Dufourny notamment.

La scène 4 a ensuite été retravaillée au plateau avec les acteurs, texte en main, à Nanterre le 15 juillet 2015 dans la scénographie du spectacle. Le 16 juillet, Joël Pommerat a encore retouché le texte, pour préciser la situation et le rythme de la scène. Le 13 août, soit un an après les premières improvisations qui l'ont nourrie, la

réunion de district a en partie été coupée lors d'une séance collective de lecture à la table des scènes 1 à 9.

Faute de temps à ce moment des répétitions, les coupes n'ont pas été faites au plateau contrairement à l'habitude de Joël Pommerat. Lors de ces lectures « jouées » à la table, la difficulté ressentie était de faire passer des explications sans nuire à la tension dramatique. La plupart des coupes proposées par Joël Pommerat, faites en concertation avec les comédiens, allaient dans le sens d'un resserrement de l'action. Lors de ces coupes à la table, s'il faisait aussi des remarques sur l'interprétation des comédiens, les questions que posait Joël Pommerat étaient donc avant tout des questions de dramaturgie du texte (composition et signification) : enjeux de la scène, tension narrative, clarté du propos, trajet des personnages, équilibre entre les scènes, etc.

Pour les personnages, des incertitudes demeuraient également : à un mois de la première, nous nous demandions si le personnage de Gigart (David Sighicelli) devait être présent ou non dans cette scène du district et identifié sous cette identité. Finalement, dans le spectacle, David Sighicelli porte dès la scène 4 son costume de

député ainsi qu'Éric Feldman, qui incarne Carray. Mais pour l'édition du texte, Joël Pommerat a choisi de supprimer le nom de Gigart afin de ne pas orienter d'autres distributions et de gommer la présence quelque peu invraisemblable de deux futurs députés dans une primaire électorale où sont venus si peu d'électeurs...

Fin août 2015, les dernières scènes n'étaient pas encore écrites, mais il y avait déjà du texte pour au moins six heures de spectacle, qu'il fallait absolument ramener à 4h30 maximum. Entre le 22 et le 25 août, toujours en lecture « jouée » à la table, la « scène du district » a donc à nouveau été coupée afin de gagner six minutes. Joël Pommerat a supprimé l'usage du micro sur pieds pour les prises de parole au district et il a demandé aux acteurs de commencer la scène pendant la transition, alors que les régisseurs plateau installent les chaises.

À mesure qu'il écrivait, Joël Pommerat m'a envoyé les premières versions des scènes et je lui ai transmis des retours par mail, dont nous n'avons que très rarement reparlé. Joël Pommerat admet que tant que le travail est en cours, il ne ressent pas la nécessité de ce genre de commentaire. De plus, dans la dynamique de création qui

est celle de la Compagnie Louis Brouillard, il n'y a de toute façon aucune exclusivité ou autorité du dramaturge quant à la question de texte ; chacun e à sa manière y contribue, par le jeu, par les costumes, par la documentation, etc., à partir des indications données par Joël Pommerat qui fixe et signe la pièce au terme du processus. On pourrait paradoxalement nommer cette manière de faire une co-auctorialité dirigée, ou co-auctorialité sous la direction d'un auteur, auteur-metteur en scène au demeurant, pour la distinguer des processus d'écriture collective pratiqués par des acteurs (dirigés ou non par un metteur en scène).

Chaque jour, à partir d'avril 2015, l'assistante à la mise en scène, Lucia Trotta, a mis à jour le texte en fonction du travail de plateau et des coupes. Une fois le spectacle créé, c'est à partir de cette partition (dans laquelle figuraient des indications de régie, les coupes, des anciennes notes, les prénoms des acteurs, etc.) que j'ai travaillé à l'établissement d'un texte pour l'édition. À l'automne 2015, près de deux ans après mes premières lectures sur la Révolution, a commencé la dernière étape du travail dramaturgique : l'édition et la communication

autour du spectacle (rencontres avec les publics, dossiers pédagogiques, préparation d'éléments de communication avec Joël Pommerat...).

Joël Pommerat insiste pour que ses textes ne soient pas publiés immédiatement lors de leur création, afin de pouvoir y faire encore des retouches après les premières semaines de représentation. Pour la publication aux éditions Actes Sud-Papiers, il a fallu établir une liste des personnages, décider de la manière de nommer ou de numéroter les membres du district et des comités de quartier, renuméroter les scènes, écrire des didascalies afin que le texte devienne tout à fait lisible pour ses lecteurs et assez ouvert pour qu'un autre metteur en scène puisse s'en emparer. Les hommes et les femmes du district électoral de la scène 4 sont numérotés, et cette numérotation est reprise à partir de 1 dans les scènes suivantes : cela a eu pour conséquence d'effacer les parcours de certains personnages ainsi que la distribution de Joël Pommerat au profit d'habitants de Paris anonymes pour suggérer, plus que dans le spectacle, la multitude du « peuple » (la définition de ce peuple étant

ouverte à débats, dans la pièce comme chez les historiens).

**« Le positionnement juste,
c'est une manière de chercher »**

Afin de continuer à étudier la variété des modalités d'écriture avec le document, je vais rapidement évoquer la seconde scène de « district » ou comité de quartier et la « prise de la Bastille depuis l'Assemblée », écrites lors de la troisième session de répétition, fin avril 2015 à la Ferme du Buisson.

À la Ferme du Buisson, les comédiens Bogdan Zamfir et Gérard Potier ont rejoint l'équipe. Je leur avais transmis le mois précédent un premier état des scènes écrites et une sélection de documents ; ils se sont vite adaptés au processus de travail, ayant tous les deux participé aux ateliers laboratoires à Nanterre ou à Liège. Il était alors possible d'accueillir de nouveaux comédiens (qui ont enrichi la variété des corps et des âges présents en scène), la distribution n'étant pas encore établie. Joël Pommerat commençait à peine à réfléchir à des person-

nages récurrents, hormis pour le couple royal attribué depuis août 2014 à Anne Rotger et Yvain Juillard.

Nous n'étions alors plus dans la période d'assimilation de la matière et de recherche très ouverte comme nous l'étions avec l'improvisation de discours individuels : nous nous concentrons à présent sur des scènes précises. D'après le « fil » de Joël Pommerat, il restait quatorze scènes à écrire : « si on compte une scène par semaine, on arrive à mi-août et donc il reste 15 jours pour répéter après ! », rapporte le journal de bord avec de nombreux points d'exclamation. Au début de cette troisième session de répétition, Joël Pommerat nous a raconté qu'il a « vu la pièce » :

en un champ de conscience élargi, je vous voyais, c'était plus des périodes les unes après les autres, c'était comme une théâtralité qui était là : des milliers d'infos qui s'agencent ensemble...

Tel Funès dans la nouvelle de Borges, il voyait tout, mais ne pouvait rien saisir...

DEUXIÈME SCÈNE AU DISTRICT (SCÈNE 13-14) :
VIOLENCE, ÉMOTIONS ET ANACHRONISMES

Les improvisations ont repris autour d'un moment situé entre fin juin et mi-juillet 1789 avec lequel Joël Pommerat voulait montrer un groupe de quartier qui essaye de s'organiser. Dans ses notes, il avait écrit :

la politique pour tous, prise en main de la politique par tous, réorganisation de la politique spontanée et au niveau local, chacun se sent concerné et apte à agir.

En ouverture de la première répétition, il a insisté sur le fait que montrer la population devenir un acteur politique est une des raisons pour lesquelles il avait voulu écrire ce spectacle⁴⁰.

Pour la scène 13 (alors numérotée 11), Joël Pommerat sait quels thèmes il veut aborder mais n'a encore ni personnages ni actions. Le 27 avril 2015, il a défini et distribué des profils : Simon Verjans, par exemple, doit travailler sur un « trotskiste radical, un homme très en colère », Saadia Bentaïeb sur « une meneuse, une militante d'organisation citoyenne qui fait le relai avec l'Hôtel de Ville », Philippe Frécon sur un

homme « pas concerné mais curieux, un peu comme Rossignol » (l'un des preneurs de la Bastille dont nous avons lu les Mémoires), Bogdan Zamfir sur « un militaire, un déserteur »... L'équipe dramaturgie devait proposer dès le lendemain des textes à chacun e. Guillaume Mazeau s'est occupé de sélectionner des passages dans *Le Journal des électeurs de Paris*. J'ai rassemblé des textes sur la violence : Marat sur les émeutes populaires, Robespierre sur le droit à l'insurrection, une lettre de Babeuf à sa femme contre la violence, l'appel de Desmoulins au Palais Royal pour éviter « une Saint-Barthélémy des patriotes », des extraits du journal de Nicolas Ruault (libraire modéré souvent choqué par la violence de la rue), la pétition de Pauline Léon pour l'armement des femmes... J'y ai ajouté des textes plus contemporains, notamment une sélection de *Chroniques de la révolution égyptienne* d'El-Aswany pour leur appel à l'engagement et la description de crimes policiers, des textes de la Fraction Armée Rouge sur la guérilla urbaine, des textes de Lénine et Trotsky sur la milice prolétarienne, et *L'Instruction pour une prise d'armes* de Blanqui sur les conseils de Simon Verjans.



Sur le plateau, Joël Pommerat donne des indications avant une improvisation pour la scène 13.

© Élisabeth Carecchio

La recherche des émotions a été essentielle dans le processus de création de *Ça ira*, pour ne pas dessécher la pensée, pour l'ancrer dans le sensible. À plusieurs reprises pendant les répétitions, Joël Pommerat a même revendiqué cette recherche d'émotions alors que c'était un terme dont il se méfiait jusqu'ici. Les documents d'archives devaient aider les comédiens à chercher des réalités humaines, émotionnelles et psychiques. Lorsque les textes, par leur complexité, par la distance historique, faisaient trop écran à ce travail sensible, nous avons procédé à des détours et à des anachronismes par analogie.

Nous avons continué à travailler sur le comité de quartier jusqu'au 7 mai. La pénurie, la peur et la violence étaient difficiles à incarner de manière concrète. Joël Pommerat a proposé aux comédiens de travailler « par gros plans », en préparant de brefs récits sur des points précis : des vols, des pillages, la présence militaire, des fusillades, des amis tabassés, des choses vues, entendues, etc. Le 4 mai, il leur expliquait :

Vous avancez dans le travail d'acteur, mais le but c'est d'écrire la pièce, et vous pouvez m'aider. [...] J'ai besoin

de votre justesse. [...] Le positionnement juste, c'est une manière de chercher [...]

À ce moment, cela désignait la nécessité de rester concentré, au service du collectif, et de continuer à explorer des petites choses en profondeur pour sentir la peur et la violence de la situation.

Parallèlement, tous les matins, Joël Pommerat écrivait. Le 5 mai, il avait écrit les dialogues de la première partie de la scène (avant l'arrivée du militaire étranger) ; certaines répliques étaient attribuées à des comédiens (désignés par leur prénom), d'autres non. Le 7 mai, il a mis fin aux improvisations avec le militaire étranger : « j'ai de la matière, je vais écrire. [...] J'ai la sensation d'une justesse qui n'est pas que littéraire mais en chair », concluait-il avant que nous entamions le travail sur la scène suivante.

SCENE 11

(DE DEBUT JUILLET AU 14 JUILLET)

REVUE 30 JUILLET

nettoyée le 5 août

12 août

2 groupes de Chaises en v voir vidéo 1^{er} mai, collée au bord plateau
Table légèrement excentrée à cour, 2 personnes 1 derrière table 1 en bout coté cour
40, 50 personnes
Ambiance pesante, peur, très grande fatigue, épuisement,
quelques allées et venues, surtout des entrées
Ambiance réunion permanente
Fatigue, angoisse, calme presque fatalisme

a-le peu que je pouvais acheter hier je peux plus l'acheter

r-on est tous confrontés à ça madame

a-on parle sans arrêt d'entraide et de solidarité ici.....et on va laisser certaines personnes crever de faim, moi la première ?

r-Pardon madame mais de mon côté je me rappelle pas non plus avoir fait un repas aujourd'hui, et on est en grande majorité dans ce cas,
Tant qu'on aura des milliers de militaires sur notre dos la pénurie ne va pas s'arranger c'est certain...le peu qui circule au niveau alimentaire/ le peu de marchandises qui circule est entièrement réquisitionné pour ~~nourrir cette armée~~
eux

ma-je suis désolé mais le problème c'est aussi les pillages, on fait quoi pour les familles qui n'arrivent plus à nourrir leur enfants parce que les magasins qui avaient encore du stock ne veulent plus ouvrir, moi j'ai des enfants en bas âge et je suis incapable de les nourrir, on fait quoi pour protéger les magasins contre le pillage et les agressions ?

r-on nous a dit que les militaires était là pour maintenir la tranquillité publique... et finalement ils entraînent encore plus de désordres. Ce qui va permettre de justifier bientôt des interventions en plein centre ville

si- si on leur donne un prétexte pour entrer dans Paris on leur donne un prétexte pour massacrer tous les gens qui pensent de travers

r-si on nous massacre c'est qu'ils auront massacré tous les députés de l'assemblée d'abord

Ant (assez calme)-faut arrêter d'exagérer l'armée est là aussi pour empêcher une explosion complète de la situation pas pour massacrer tout le monde

Début de la scène 11 (scène 13 selon la numérotation établie pour l'édition) écrit lors d'improvisations à la Ferme du Buisson (mai 2015), puis coupé lors des derniers mois de répétitions au Théâtre Nanterre-Amandiers (juillet-août 2015).

Les comédiens y sont désignés par l'initiale de leur prénom.

LE 14 JUILLET DEPUIS L'ASSEMBLÉE (SCÈNE 15) :
« TROUVER UN ÉTAT GÉNÉRAL »

Le 1^{er} mai, alors que nous étions encore en train de travailler sur le district, Joël m'a demandé de distribuer à tous les comédiens un dossier documentaire concernant la scène suivante, les 14 et 15 juillet à l'Assemblée (scène 15). Cette scène devait montrer les députés au travail à l'Assemblée à Versailles, occupés par la rédaction de la Constitution tandis que la Bastille est attaquée à Paris. Le 8 mai, Joël Pommerat a organisé une séance à la table pendant laquelle Guillaume Mazeau et moi avons présenté le dossier « 14-15 juillet à l'Assemblée ». Certains comédiens avaient déjà commencé à en prendre connaissance, d'autres le découvraient.

Pour cette situation, nos sources principales ont été les *Archives parlementaires* dont nous avons photocopié une semaine entière, complétée par une fiche de synthèse, comme une table des matières permettant d'y retrouver rapidement des arguments. J'ai également ajouté au dossier des extraits des correspondances des députés Ferrière, Biauzat, Barbotin, Mirabeau... Guillaume

Mazeau s'est plongé dans le journal de Duquesnoy⁴¹ très riche en anecdotes non retranscrites dans les archives : il y a découvert un député qui adhère à tout sans savoir de quoi l'on parle, pris par l'émotion de la situation, et un certain Ménonville, souvent hué, dont Maxime Tshibangu a finalement reçu le patronyme pour son personnage de député. Lors de cette séance à la table, Guillaume Mazeau nous a réexpliqué le moment historique et nous avons discuté des textes proposés, que Joël Pommerat attribuait immédiatement aux comédiens. Il leur a demandé également de relever les anecdotes qu'ils trouvaient intéressantes. Il a demandé à l'équipe dramaturgie des détails concrets sur le début de la rédaction de la Constitution et sur le fonctionnement de l'Assemblée. En réponse, j'ai sélectionné des passages dans les ouvrages d'Edna Hindie Lemay⁴² et Patrick Brasart⁴³ sur la vie quotidienne des députés et l'éloquence parlementaire à partir desquels Marie Maucorps (stagiaire dramaturgie) a réalisé une synthèse. Les « professionnels » de l'Assemblée étaient, comme les membres des comités de quartier, des « débutants ». Il fallait trouver comment faire sentir les hésitations des débuts.



Présentation du dossier documentaire « 14-15 juillet à l'Assemblée » et répartition des textes lors d'une séance à la table pendant les répétitions à La Ferme du Buisson.
Mai 2015.

© Élisabeth Carecchio

Après un week-end de pause, les comédiens ne s'ont eu le temps « d'étudier leur pochette » comme l'écrit la journaliste Fabienne Darge, ainsi que le texte ou la ligne idéologique qui leur a été attribuée. Contrairement au travail pour les « scènes de district », tous ont reçu les mêmes documents et ont été invités à les lire pour s'imprégner des idées et nuances idéologiques, à défaut d'avoir écouté en amont des discours individuels. Joël Pommerat a ouvert la journée du lundi en nous racontant la scène précédente, scène « du militaire étranger » qu'il était en train d'écrire. Il réfléchissait aussi au type de transition nécessaire (noir *cut* ou entracte ?).

Les premières improvisations de la journée ont rapidement permis de trouver le climat de l'Assemblée, les conflits pour les motions et tours de parole, l'interruption par l'arrivée de lettres et délégations. Ceux qui arrivent de Paris, en manteau, font des récits des événements autour de la « prison centrale »... Dans le souci de « rendre le passé présent » et de ne pas créer de distance à travers le vocabulaire, la Bastille a été renommée par sa fonction.

Joël Pommerat a ensuite recentré l'improvisation autour de la question « on continue ou pas ? » : étant

donné les récits qui arrivent de Paris, les députés sont divisés mais sentent qu'ils devraient, en dépit de leurs désaccords, essayer de faire front collectivement. Joël Pommerat a alors parlé des réactions d'union après l'attentat contre *Charlie Hebdo*. Comment faire face à l'émotion avec responsabilité ? Les députés se sont mis au travail sur la Constitution, ils sont submergés par les nouvelles qui arrivent de Paris, mais ils ont conscience de l'importance de ce qu'ils font. Ils s'efforcent d'être à la hauteur du moment. « C'est dans cette gravité qu'il peut y avoir de l'humour », mais il faut trouver un état général. Joël Pommerat reformule ainsi quelques enjeux de la scène, le 12 mai, pour « réaccorder » les comédiens, leur donner « une note commune » afin que l'improvisation puisse reprendre sans morcellement des propositions. Ces temps de parole, pendant lesquels Joël Pommerat transmet sa vision de la scène ou des scènes à venir, sa compréhension personnelle des enjeux et ses besoins en tant qu'auteur-metteur en scène, sont essentiels pour avancer ensemble dans l'écriture.

Pour le lendemain, Joël Pommerat avait demandé aux comédiens de préparer quatre types d'arguments

ou récits : sur la mise en route de la Constituante, la solennité du début du travail sur la Constitution et le sens même de cette Constitution ; sur l'agitation parisienne, la violence et la pénurie de la fin juin au 16 juillet 1789 ; sur les événements parisiens le 14 juillet à partir de certains témoins comme Bancal des Issarts ou De Noailles qui viennent raconter à l'Assemblée l'agitation parisienne ; enfin, autour de la question « on continue ou pas ? ». Guillaume Mazeau et moi avons donc redistribué de nouveaux documents autour de ces thèmes.

Le 13 mai, Joël Pommerat a écrit un premier synopsis de la scène et revu la ligne dramaturgique globale du spectacle. Le début de la scène suivante (la venue du roi à Paris, scène 16) devrait être pris en charge par un « présentateur bateleur » afin que tous aient le temps de se changer. Ce moment devra être « un peu fou », avec une musique de *meeting* politique et un fort malaise lorsqu'un membre de la police citoyenne armé d'une kalachnikov remet la cocarde au roi... Puis Joël Pommerat a raconté les scènes à venir, proposant notamment de condenser la « Grande Peur » de l'été 1789 (Georges Lefebvre) et la nuit du 4 août en un seul moment. Il a

demandé à l'équipe dramaturgie de distribuer le dossier documentaire correspondant et énoncé les axes à privilégier : le chaos dans le pays, la violence, la peur de la banqueroute. En fin de journée, l'improvisation de la scène 15 a été reprise. Certains de ses éléments sont venus nourrir la scène 17 qui a été mise au travail à partir du vendredi 15 mai.



Yannick Choirat préparant un discours pour la scène 15.
Répétition à la Ferme du Buisson, mai 2015.
© Élisabeth Carecchio

À travers cette rapide description, on voit que la collaboration des comédiens à l'écriture de *Ça ira* à travers les improvisations dirigées a nécessité un important travail de préparation en amont : étude des dossiers documentaires, élaboration d'une ligne argumentative, enrichissement d'un positionnement décidé par Joël Pommerat, préparation de récits sur des événements précis, etc. L'improvisation était non seulement dirigée mais extrêmement préparée. Plus les répétitions ont avancé, plus Joël Pommerat maîtrisait le sujet historique, plus il anticipait sur les forces en présence dans chaque scène et distribuait les comédiens dans des lignes précises qu'il leur demandait de nourrir avec l'aide de Guillaume Mazeau et moi. Alors que pour la « scène du district électoral » (scène 4), les positionnements étaient nés d'une série d'improvisations de discours individuels, ils ont été d'emblée déterminés pour l'improvisation du comité de quartier des scènes 13-14. Plus les répétitions avançaient, plus l'ensemble de l'équipe devenait également familière de la période et de la pensée révolutionnaires, plus les improvisations pouvaient être mutualisées. Même si les scènes ont été travaillées et écrites dans l'ordre chronologique, elles se sont nourries de plus en

plus les unes des autres. Des improvisations sur la situation économique et le chaos dans le pays par exemple ont été utiles à la fois pour la scène 15 et la scène 17, les deux grandes scènes d'Assemblée de la deuxième partie du spectacle. Enfin, pour aborder la violence et la précarité qui touchent les habitants de Paris durant le printemps et l'été 1789, le recours à des documents contemporains (témoignages, articles de presse, tweets, vidéos...) et à d'autres révolutions dans le monde est devenu plus fréquent. Ces analogies contemporaines ou anachronismes contrôlés n'avaient absolument pas vocation à figurer dans le spectacle ; comme les documents d'archive, ce sont des combustibles pour les comédiens ne se pour ressentir l'intensité des situations et trouver des états émotionnels.

Écrire sans la scène ?

L'avant-dernière scène du spectacle, scène « de l'arrestation » des journalistes ultra-radicaux Kristoff Hémé et Marie Sotto, est un autre cas de figure sur lequel j'aimerais revenir rapidement pour terminer cette étude des liens entre dramaturgie, histoire et écriture avec la

scène. Pour l'arrestation, qui a à peine été improvisée, très peu de documents ont été donnés aux comédiens. Joël Pommerat a travaillé à partir d'une situation choisie d'avance et non issue de la recherche de plateau.

À peu près un an après l'écriture de la première scène du district électoral, au moment où nous la coupons mi-août 2015, nous avons abordé l'écriture de la scène 25 située elle aussi dans un comité de quartier devenu un club politique radical. À ce moment des répétitions aux Amandiers, les journées commençaient à être très chargées pour les comédiens : apprentissage des textes et italienne le matin avec l'assistante à la mise en scène Lucia Trotta, travail de plateau l'après-midi et/ou coupes à la table, filage par groupe de scènes dans la soirée. Joël Pommerat abordait alors plus précisément la direction d'acteur. La mise en place des transitions techniques occupait également beaucoup de temps. Étant donné le calendrier serré avant les avant-premières, Joël Pommerat a décidé d'écrire seul les dernières scènes. Les derniers dossiers documentaires préparés en amont n'ont donc pas été distribués aux comédiens mais à lui seul.

Pour la scène 25, comme pour les précédentes, Joël Pommerat avait rédigé plusieurs notes répertoriant des thèmes importants à évoquer, notamment la montée de la violence, le conflit entre une vision centralisatrice et les défenseurs d'une démocratie plus directe partisans de la violence pour poursuivre la révolution, et la mise en place de la nouvelle loi électorale. Il fallait cette fois montrer les divisions au sein du groupe des radicaux et non entre des groupes : « Lefranc dépassée par sa base ». Il souhaitait également traiter l'opposition entre les districts et la municipalité : le Maire de Paris devait donc être présent dans la situation (intervention finalement coupée quelques jours avant la première). Joël Pommerat a établi une première distribution. Guillaume Mazeau et moi avons été chargés de rédiger des fiches d'arguments pour chaque ligne idéologique afin que les comédiens puissent travailler rapidement. Certains étaient réticents à l'idée d'improviser ; il était alors difficile pour eux de « repartir dans l'impro » tout en apprenant le texte et en filant les dix-huit premières scènes. Le stress et la fatigue se faisaient sentir.

Dans les notes de Joël Pommerat, tout était presque déjà là, des protagonistes, des bribes d'argument pour raconter la radicalisation et la scission entre révolutionnaires, mais dans l'économie générale du spectacle, mettre à nouveau en scène un débat, même si celui-ci devait avoir lieu dans un district devenu club politique et non à l'Assemblée, me semblait un peu redondant. Absente pendant les deux premières semaines de cette dernière session de répétition en raison d'un bref congé maternité, j'étais moi aussi extrêmement fatiguée mais j'avais acquis un recul salutaire sur la matière. Recul qu'il me semble indispensable de garder en tant que dramaturge, même en dramaturgie documentaire. Lorsque l'on est immergé dans les documents, le risque est de tomber dans l'érudition et d'être trop fidèle à la linéarité des événements au détriment du théâtre. En relisant les notes de Joël Pommerat et en discutant avec Guillaume Mazeau, j'ai eu l'idée d'une situation que j'ai directement soumise à Joël Pommerat plutôt que de la laisser émerger de l'improvisation. J'ai proposé une réorganisation de l'abondante matière issue des notes autour d'une situation d'arrestation, garante de tension dramatique à travers l'exacerbation de l'opposition entre les protagonistes,

Fiche d'arguments rédigée par Guillaume Mazeau pour les membres radicaux du district dans la scène de l'arrestation (scène 25 dans l'édition).

Membres district Ruth – Agnès – Bogdan – Yannick – Simon – David – Yvain

LES ARGUMENTS QUE VOUS POUVEZ DEFENDRE :

Loi électorale :

- **vous êtes pour le suffrage totalement universel.** Cette loi est une trahison. Un retour en arrière. On revient à une société de privilégiés. C'est un système dirigé par les riches. Une oligarchie (société gouvernée par une minorité de gens). Ce n'est pas une vraie révolution de déclarer des droits contre les privilèges, la révolution ne commencera vraiment que quand elle sera sociale : le but c'est de construire une société plus égalitaire. Cette loi trahit la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen. On a abattu l'Ancien régime, construit de nouvelles institutions mais tout reste à faire, il faut créer une nouvelle société et même changer la vie des gens : le vrai but c'est le bonheur, pas seulement de changer le gouvernement, le but c'est de rendre les gens heureux ! Cette loi présente une vision étriquée de la Révolution. Les députés font dépendre de la richesse des droits qui sont attachés à la personne et ne devraient dépendre que d'elle. Le suffrage censitaire hiérarchise les individus, suivant les divers degrés de fortune. Or, une société politique n'est pas une société par action : les droits dont on dispose ne sont pas liés à la quantité de biens que l'on apporte. Chaque citoyen a le devoir de payer l'impôt en fonction de ses ressources, mais ce n'est pas le fait de payer un impôt qui établit le fait d'être citoyen. La souveraineté réside dans tous les individus du peuple sans distinction. Selon cette loi, la fortune est la seule mesure des « vertus » et des « talents » qui permettent d'accéder aux fonctions publiques. Or l'intérêt des riches n'est pas forcément l'intérêt de la société tout entière. Un d'entre vous peut très bien se prononcer pour le suffrage universel mais que pour les hommes (pas pour les femmes), ou que pour les catholiques (pas pour les juifs) ou que pour les blancs (pas pour les noirs).

Loi martiale :

- **Cette loi est inacceptable. Elle rappelle la violence de l'Ancien Régime :** genre « alors rien n'a changé ? » « déjà au bout de trois mois on reprend les mêmes recettes ? ». Ce n'est pas à l'armée mais à la milice de s'occuper de ces choses-là. L'armée a toujours été bien plus violente et étrangère au peuple et aux ordres du pouvoir, alors que la milice est proche de la population. C'est une attaque contre la liberté la plus minimale : la loi ne précise pas le nombre minimum de personnes rassemblées qui peuvent être taxées de « criminelles ». C'est la porte ouverte à l'arbitraire du coup. La loi est faite pour apaiser les tensions et rassembler les populations, arbitrer les conflits or cette loi est une loi de vengeance, de punition, elle monte une partie de la population contre l'autre. Elle criminalise le peuple. La violence populaire est compréhensible, il ne faut pas la punir (pour les plus radicaux), il faut la punir mais avec raison et sagesse (pour les plus modérés). La violence a été depuis le début nécessaire pour faire tomber l'Ancien régime. Même si elles sont excessives, ce sont les insurrections qui ont toujours fait avancer la révolution : nous en sommes les héritiers et les débiteurs. Cette loi revient à condamner la véritable nature de la Révolution elle-même : un mouvement du peuple que les nouvelles élites veulent maintenant confisquer et même réprimer. On se focalise sur les violences du peuple alors que les violences des Contre-Révolutionnaires ou des partisans de l'Ancien Régime sont oubliées ou passées sous silence : il faut d'urgence faire marcher la justice et les tribunaux : si le peuple est violent c'est parce qu'il sait qu'il ne peut compter que sur lui-même pour assurer la justice, punir les ennemis du peuple et pour faire avancer le progrès social. Ces violences viennent aussi du fait qu'on a totalement oublié les attentes du peuple : les députés n'ont absolument rien fait pour les pauvres qui forment pourtant la majorité de la nation. Plutôt que de légiférer sur la violence et d'entretenir un sentiment d'insécurité, d'entretenir les peurs, il faut donner la priorité à l'aide aux pauvres sans conditions : la révolution n'a pas commencé, c'est une révolution institutionnelle pour l'instant, le vrai but c'est la révolution sociale. Revendication du droit de résistance à l'oppression (DDC), la loi bafoue donc une des valeurs premières de la Révolution. Les plus radicaux d'entre vous (Agnès et Bogdan) sont même pour une accentuation de la violence : l'idée, c'est que comme on ne peut plus avoir confiance dans les élus, il faut faire tomber ce pouvoir devenu ennemi du peuple, le faire tomber par un soulèvement général. Vous êtes aussi pour le droit de TOUT dire sans exception ; c'est ça la véritable liberté, on ne peut pas la limiter.

situation qui s'inspirait également, par anticipation, de l'arrestation des hébertistes et dantonistes en 1794.

Joël Pommerat a commencé à écrire seul la scène le 16 août et en a discuté le 17 avec les acteurs (sans lecture du premier jet). Il leur a proposé de faire une rapide improvisation, plus proche de la mise en espace que de la recherche approfondie ; ils disposaient d'une trentaine de minutes préalables pour lire des fiches d'arguments préparés par Guillaume Mazeau et moi. Le 18 août 2015, entre 17 heures et 22 heures, après un rappel de la situation par Joël Pommerat, la scène a été improvisée six fois sous ses indications et avec différentes propositions scéniques (estrades, chaises, ouverture à la salle...). Le 24 août, Joël Pommerat nous a envoyé un premier jet, qui a ensuite été coupé à plusieurs reprises jusqu'à la première représentation de la troisième partie du spectacle à Nanterre en novembre après la Première à Mons le 15 septembre 2015 où seules les deux premières parties de *Ça ira* ont été présentées. Cet exemple représente une collaboration dramaturgique un peu plus interventionniste, nécessitée par l'urgence et rendue possible par tout le travail réalisé précédemment,

l'intimité et la dynamique collective développées pendant plus de neuf mois.



Répétition de la scène 25, Théâtre Nanterre-Amandiers, septembre 2015.
Dans la salle : Yvain Juillard (Député Possion Laville). Au micro, sur scène : Bogdan Zamfir (Kristoff Hémé).
© Élisabeth Carecchio

POUR NE PAS CONCLURE

À travers ces exemples, on perçoit la variété des procédés d'écriture et des formes d'accompagnement dramaturgique développés à chaque étape d'écriture de *Ça ira* de Joël Pommerat. Au cœur de ce processus, la documentation a été un outil essentiel pour nourrir les imaginaires de l'auteur-metteur en scène et des acteurs, pour stimuler l'émergence de personnages et de situations, pour aider le développement d'écritures (textuelles, scéniques, improvisées et longuement mûries, de manière solitaire ou collective...).

Loin d'imposer une interprétation préétablie, la dramaturgie a pris la forme d'une enquête dont la parenté avec les démarches de certains chercheurs m'a semblé prégnante, et c'est sur ce point que j'aimerais conclure en continuant d'ouvrir la description analytique de ma pratique à une réflexion plus large sur les porosités méthodologiques et épistémologiques entre théâtre et sciences humaines et sociales. À sa façon, le processus de création de *Ça ira* a produit du savoir sur le passé et sur les mécanismes de l'engagement politique, et le spectacle

continue à en communiquer, ce qui invite à penser la pratique théâtrale comme un lieu de recherche complémentaire à l'espace académique des chercheurs.

Ça ira ne produit aucun discours savant sur l'événement révolutionnaire mais le spectacle propose une reconstruction de l'événement, proche du *reenactment*, propice à la perception des multiples facteurs du processus révolutionnaire. Comme l'a souligné Guillaume Mazeau, le spectacle participe à la réflexion sur les manières :

d'articuler ensemble les sciences sociales, les arts et la politique et de proposer de nouvelles formes de narration du passé recourant autant à l'expérience sensible qu'à la compréhension de la langue écrite⁴⁴.

Dans la lignée des travaux de Guillaume Mazeau mais aussi de Sophie Wahnich, *Ça ira* peut être considéré comme un laboratoire de recherche sur les émotions révolutionnaires⁴⁵, recherche sensible sur laquelle Joël Pommerat a beaucoup insisté tout au long du processus de création.

Une grande partie des répétitions de *Ça ira* a consisté à problématiser l'histoire avec les moyens propres

du théâtre, l'émotion n'en étant qu'un parmi d'autres. Les improvisations, abondamment préparées, documentées, et développées pendant plusieurs jours, nous ont notamment permis de remettre en question les enjeux de chaque situation historique, d'explorer plusieurs causalités, de mesurer l'impact d'un événement et ses possibles développements, d'interroger par l'expérience les positionnements et les réactions de ses participants, de retrouver certains de leurs états émotionnels. En fonction des propositions, des sensations des comédiens en scène, des hypothèses d'évolution de la situation, de la reformulation des arguments historiques assimilés, du rapport de force créé par la distribution, etc., une improvisation située le 13 juillet 1789 pouvait ainsi ne pas aboutir à la prise de la Bastille... mais nous apprend tout de même de nombreuses choses sur les motivations et perceptions des acteurs de cet événement historique. De cette manière, il me semble que l'improvisation telle que l'a dirigée Joël Pommerat pour *Ça ira* se rapproche de la démarche contrefactuelle en histoire⁴⁶ : elle nous a permis d'échapper à la fascination du passé révolu et à la tentation de sa reconstitution au profit d'une découverte de l'imprévisibilité des événements historiques, incerti-

tude théâtralement essentielle à la volonté de Joël Pommerat de « rendre le passé présent ». À travers l'improvisation, le passé cessait de n'être que du passé pour redevenir du « futur inaccompli », selon l'expression de Ricœur.

Le travail documentaire et dramaturgique nécessaire pour préparer ce type d'improvisation pourrait être comparé à la « description dense » pratiquée par les ethnographes et anthropologues. Les grands partis pris de Joël Pommerat et certains choix méthodologiques qui en ont découlé pourraient également être mis en parallèle avec la démarche de la « micro-histoire », qui consiste à se concentrer sur les pratiques, paroles et parcours d'individus souvent méconnus et non sur des structures ou des causalités globales. Rapidement mentionnées ici, ces proximités méthodologiques et épistémologiques entre théâtre, histoire et anthropologie, sont selon moi des éléments essentiels à prendre en compte pour approfondir l'analyse des écritures de plateau développées à partir de documents d'archive ou à partir d'essais théoriques. Reste également à préciser la portée politique et le régime de vérité de telles productions artistiques,

leurs processus de création, comme tout protocole d'observation et de restitution en anthropologie, étant l'un des paramètres importants à étudier pour répondre à ces questions.

¹ Dans une perspective de théorisation des pratiques, ce texte s'inscrit dans le prolongement des travaux que j'ai menés avec le laboratoire « Agôn – dramaturgies des arts de la scène » et initie un nouveau projet que je souhaite développer, à partir d'un plus large corpus, autour de l'idée de « la dramaturgie comme recherche » – recherche sur le théâtre par la pratique (recherche-crédation) et pratique du théâtre comme recherche. Appréhender la dramaturgie comme recherche est une manière de questionner ce que peut être la recherche avec et à travers l'art, et de commencer à illustrer, à partir de la pratique du dramaturge, les méthodes concrètes que recouvre le terme de « recherche » souvent utilisé de manière peu précise pour qualifier tout processus de création. Ce questionnement postule une force épistémique du théâtre afin d'interroger à nouveaux frais sa spécificité heuristique et les (nouvelles) collaborations possibles entre théâtre et sciences humaines et sociales.

² Voir la distinction de Joseph Danan entre « dramaturgie 1 » et « dramaturgie 2 » dans *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-

Papiers, coll. Apprendre, 2010, p. 7. Voir aussi Marion BOUDIER, « Quand dramaturgies 1 et 2 se rejoignent... Tentative de retour sur le travail dramaturgique réalisé pour *Ça ira (1) Fin de Louis* de Joël Pommerat », dans Raphaëlle JOLIVET PIGNON et Marie VANDEN-BUSSCHE-CONT (dir.), *Joël Pommerat : processus de création, Registres*, n° 19, printemps-été 2016.

³ Joël POMMERAT, *Ça ira (1) Fin de Louis*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2015.

⁴ Guillaume Mazeau est maître de conférences à l'Institut d'Histoire de la Révolution Française, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Il est notamment l'auteur du *Bain de l'histoire* (Champ Vallon, 2009) et de *Pour quoi faire la Révolution* (Agone, 2012, en collaboration avec Jean-Luc Chappey, Bernard Gainot, Frédéric Régent et Pierre Serna).

⁵ Marion BOUDIER, « *Ça ira (1) Fin de Louis*, un tournant dans l'œuvre de Joël Pommerat ? », *Alternatives théâtrales*, n° 130, oct. 2016.

⁶ Joël POMMERAT, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2016, p. 27 : « quelque chose qui doit s'immiscer, se glisser entre les lignes des gestes et des phrases prononcées, comme une réalité fantôme bien plus présente, bien plus forte sous cette forme que si elle était désignée par le texte ou par le jeu des interprètes. »

⁷ Fabienne DARGE, « Joël Pommerat, le théâtre à l'œuvre », *Le Monde culture et idées*, 9 juillet 2015. La journaliste a suivi quelques-unes des

répétitions de *Ça ira* à la Ferme du Buisson au printemps 2015. Je préfère nommer ces pochettes « dossiers documentaires » même si nous plaisantions autour des « pochettes-surprises » pour désamorcer le stress que les documents pouvaient susciter chez les comédien ne s !

⁸ Je choisis cette expression utilisée par Joël Pommerat plutôt que celle d'« écriture de plateau » employée par Bruno Tackels. Voir « Écrire avec la scène », dans Marion BOUDIER, *Avec Joël Pommerat, un monde complexe*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2015, p. 21-32.

⁹ Sauf mention contraire, les expressions entre guillemets sont des propos inédits de Joël Pommerat, tenus lors de nos réunions de travail ou pendant les répétitions.

¹⁰ *Ça ira (1) Fin de Louis* a d'abord été nommé « Avignon 15 » suite à l'invitation d'Olivier Py de faire une création dans la Cour d'honneur, puis « Mons 15 », ville où le spectacle a été finalement créé en septembre 2015 (en raison d'un problème de santé, Joël Pommerat s'était désisté auprès du Festival d'Avignon et avait allongé le temps de répétition). Dans les premières notes de Joël Pommerat en juillet 2014, on trouve aussi les titres « Débats » et « Assemblées ».

¹¹ *Une année sans été*, texte de Catherine Anne, mise en scène de Joël Pommerat, création à L'Hippodrome, Scène Nationale de Douai, en janvier 2014.

¹² Joël POMMERAT, Projet « Avignon 2015 », note du 22 novembre 2013, inédit.

¹³ Éric HAZAN, *Une histoire de la Révolution française*, Paris, La Fabrique, 2012.

¹⁴ Il s'agit de Saadia Bentaïeb, Agnès Berthon, Ruth Olaizola et Anne Rotger, membres de longue date de la Compagnie Louis Brouillard, présentes dans la distribution de *La Réunification des deux Corées* avec laquelle Joël Pommerat s'était engagé à faire une autre création.

¹⁵ Jean FAVIER (dir.), *Chronique de la Révolution*, Paris, Larousse, 1988.

¹⁶ Joël POMMERAT, note du 11 décembre 2013, inédit.

¹⁷ « Représenter la révolution, c'est lui inventer une scène », écrit en ce sens l'historien du théâtre du XVIII^e siècle, Pierre Frantz (« De Romain Rolland à Ariane Mnouchkine : une scène pour la Révolution », dans Jean-Claude BONNET et Philippe ROGER (dir.), *La Légende de la Révolution au XX^e siècle : de Gance à Renoir, de Romain Rolland à Claude Simon*, Paris, Flammarion, 1988). De Romain Rolland à Ariane Mnouchkine, la plupart des grandes représentations théâtrales de la révolution ont cherché à proposer un autre rapport entre la scène et la salle (qu'il s'agisse de la Révolution française ou d'une autre révolution – voir la *Piscator Bühne*). Dans une note sur la scène finale du *Quatorze juillet*, Rolland précise qu'elle est un « tableau » dont « l'objet 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 Théâtre de la Révolution*, Paris, Hachette, 1909). Après avoir fait déambuler les spectateurs dans l'espace théâtral des bateleurs et de la fête dans 1789, Mnouchkine les intègre à une section de quartier dans 1793...

¹⁸ Martial POIRSON, « Voies théâtrales pour le Bicentenaire. Rejouer ou déjouer le patrimoine révolutionnaire ? », dans Martial POIRSON (dir.), *La Révolution française et le monde aujourd'hui. Mythologies contemporaines*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 235.

¹⁹ Marion BOUDIER, *Avec Joël Pommerat, op. cit.*, p. 151-177.

²⁰ Voir « Préalable » et « Dramaturgie de concept » dans Marion BOUDIER, Alice CARRÉ, Sylvain DIAZ et Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2014.

²¹ John DEWEY, *Logique. La théorie de l'enquête*, trad. Gérard Deledalle, Paris, PUF, [1938] 1993.

²² Philippe LACOUÉ-LABARTHE, « Haine du théâtre », dans Georges BANU (dir.), *L'Art du théâtre*, Arles, Actes Sud, Théâtre National de Chaillot, n° 4, 1986.

²³ Guillaume MAZEAU, « L'histoire en partage », dans Sophie WAHNICH, *La Révolution française*, Paris, Hachette-Supérieur, 2012.

²⁴ Joël POMMERAT, *Théâtres en présence, op. cit.*, p. 23.

²⁵ Marion BOUDIER, *Avec Joël Pommerat, op. cit.*, p. 67-83.

²⁶ Erwin PISCATOR, *Le Théâtre politique*, trad. Arthur Adamov et Claude Sebis, Paris, L'Arche, coll. Le sens de la marche, [1929] 1972, p. 157 : « Le théâtre n'est important à nos yeux que dans la mesure où des documents le justifient. Cet élargissement et cet approfondissement documentaires sont obtenus par des projections, qui, placées entre les actes et les moments décisifs de l'action proprement dite, l'interrompent sans cesse et constituent des échappées que le projecteur de l'histoire découpe ainsi dans la profonde obscurité du temps. » En 1968, Peter Weiss définit le théâtre documentaire comme un « théâtre du compte rendu » qui « soumet des faits à l'expertise » et « expose des indices » (Peter WEISS, « Notes sur le théâtre documentaire », *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution*, trad. Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968, p. 7-15).

²⁷ Voir les témoignages de Saadia Bentaïeb et Bogdan Zamfir dans « "Le totem de notre modernité politique" Conversation sur la genèse du spectacle *Ça ira*, avec Saadia Bentaïeb, Marion Boudier, Isabelle Deffin, Guillaume Mazeau, Bogdan Zamfir », dans Lisa GUEZ et Martial POIRSON (dir.), *Révolution(s) en scène, Revue d'Histoire du théâtre*, n° 268, 4 | 2015.

²⁸ Paul RICÉUR, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. Point, p. 329-348.

²⁹ L'écriture n'ayant pas progressé aussi vite qu'escompté, le spectacle s'achève finalement en 1791, au moment de la montée de la contre-révolution et avant la tentative de fuite du roi.

³⁰ Jacques GODECHOT, *La Prise de la Bastille*, Paris, Gallimard, [1965] 1989.

³¹ Joël POMMERAT, répétitions du 20 août 2014.

³² Joël POMMERAT, répétitions du 18 août 2014.

³³ Noblesse intransigeante ou noblesse libérale comme celle de Paris qui renonce à ses privilèges fiscaux avant même le début des États généraux comme on le voit dans la scène 4.

³⁴ J'emploie également le terme de « silhouette » en référence au travail sur le costume mené par Isabelle Deffin avec les comédiens. Le costume est un élément tout aussi essentiel que l'archive pour l'écriture des personnages dans le processus d'improvisation.

³⁵ Joël POMMERAT, *Ça ira, op. cit.*, p. 19.

³⁶ *Ibid.*, p. 112.

³⁷ Timothy TACKETT, *Par la volonté du peuple. Comment les députés de 1789 sont devenus révolutionnaires*, trad. Alain Spiess, Paris, Albin Michel, coll. L'Évolution de l'humanité, [1996] 1997.

³⁸ J'ai également rangé une copie de ces textes dans un dossier intitulé « violences », avec des récits du 14 juillet et des manuels contempo-

rains de guérilla urbaine. Nous les utiliserons pendant le mois d'avril 2015 à la Ferme du Buisson pour travailler la scène 13 (présence d'un militaire étranger au district, débat sur la violence et les manières de s'organiser).

³⁹ Almuth Grésillon donne le nom d'« avant-texte » à tous les documents de la phase de gestation d'un spectacle : voir *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994 ; Josette FÉRAL, « Pour une génétique de la représentation. Prise 2 », dans COLLECTIF, *Mises en scène du monde : colloque international de Rennes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

⁴⁰ Dans le même sens, il déclare dans un entretien avec Olivier Neveux et Christophe Triau : « Écrire *Ça ira (1) Fin de Louis* c'était une manière de réagir à ce contexte de dépolitisation, de discrédit de la volonté en politique, à cette fiction de la fin des idéologies. Les situations que j'ai mises en place dans le spectacle "montrent" ces phénomènes. Mais je ne pense pas que l'artiste soit obligé de faire de son œuvre un discours » (« Autour de *Ça ira (1) Fin de Louis*. Entretien avec Joël Pommerat, réalisé par Olivier Neveux et Christophe Triau », dans Olivier NEVEUX et Christophe TRIAU (dir.), *États de la scène actuelle 2014-2015*, Théâtre/Public, n° 221, juil.-sept. 2016).

⁴¹ Suite à cette découverte, Guillaume Mazeau a fait rééditer le manuscrit au Mercure de France sous le titre *Adrien Duquesnoy, un révolutionnaire malgré lui. Journal mai-octobre 1789*.

⁴² Edna Hindie LEMAY, *La Vie quotidienne des députés aux États-généraux, 1789*, Paris, Hachette, 1989.

⁴³ Patrick BRASART, *Paroles de la Révolution. Les assemblées parlementaires, 1789-1794*, Paris, Minerve, 1988.

⁴⁴ Marion BOUDIER, Guillaume MAZEAU et Pauline SUSINI, « Représenter la Révolution au théâtre. Deux expériences entre histoire et fiction », *Sociétés & Représentations*, n° 43, 1 | 2017.

⁴⁵ Sophie WAHNICH, *Les Émotions, la Révolution française et le présent*, Paris, CNRS, 2009 ; Guillaume MAZEAU, « Émotions politiques : la Révolution française », dans Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO (dir.), *Histoire des émotions*, vol. 2, Paris, Seuil, 2016.

⁴⁶ Quentin DELUERMOZ et Pierre SINGARAVÉLOU, *Pour une histoire des possibles, analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, Paris, Seuil, 2016.