Acta fabula
Revue des parutions
vol. 17, n° 1, Janvier 2016
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.9652

Représenter l'histoire : dramatisations & mises en scène de la Terreur de Thermidor à nos jours

Catherine Ramond

Études théâtrales, n° 59, 2014 : « La Terreur en scène », textes réunis par Martial Poirson, 204 p.

Pour citer cet article

Catherine Ramond, « Représenter l'histoire : dramatisations & mises en scène de la Terreur de Thermidor à nos jours », Acta fabula, vol. 17, n° 1, Notes de lecture, Janvier 2016, URL : https://www.fabula.org/revue/document9652.php, article mis en ligne le 03 Janvier 2016, consulté le 27 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.9652

Ce document a été généré automatiquement le 27 Avril 2024

Représenter l'histoire : dramatisations & mises en scène de la Terreur de Thermidor à nos jours

Catherine Ramond

« Point aveugle » de la Révolution, objet profondément paradoxal et ambivalent, suscitant fascination et horreur, la Terreur est une gageure pour les auteurs et les acteurs du théâtre vivant, depuis la fin du xviiie siècle jusqu'à aujourd'hui. Chaque époque l'interprète, voire la réinvente en fonction de ses propres enjeux historiques et politiques. Le nombre presque incroyable de pièces consacrées à l'un de ses principaux protagonistes, le plus contesté d'ailleurs et certainement pas le plus théâtral, Robespierre (150 !), invite à se pencher sur cette production exceptionnelle, et à repérer des éléments de continuité dans un corpus disparate. La nature théâtrale de la Terreur elle-même invite à réfléchir à la forme de la dramatisation de l'épisode à des époques et dans des contextes divers. Le numéro 59 (2014) de la revue *Études théâtrales* dirigé par Martial Poirson propose un bel ensemble rassemblant sur ce sujet, *La Terreur en scène*, des études provenant de la recherche universitaire de plusieurs disciplines (littérature, histoire, esthétique, études théâtrales), du patrimoine et de la création artistique. Après la riche présentation initiale, des études de cas précis se penchent sur quelques exemples variés de la mise en scène de la Terreur : sans pouvoir prétendre à l'exhaustivité, elles forment un panorama de pièces inégalement connues, qui vont de la période thermidorienne à la période contemporaine.

L'organisation de l'ouvrage en trois parties choisit de privilégier la diversité des approches au détriment de la continuité chronologique : la première partie s'attache à la dramatisation de l'épisode historique, avec deux ensembles d'articles, les uns consacrés à l'après-Terreur immédiate avec l'époque thermidorienne, les autres au cycle de Romain Rolland qui forme un ensemble passionnant. Entre les deux, un grand saut chronologique, mais le xixe siècle est présent dans la deuxième partie, consacrée à la mise en scène de la Terreur par les théâtres, officiels comme La Comédie Française ou non-officiels comme le Théâtre du soleil, ou encore dans la troisième partie qui s'intéresse au répertoire étranger, notamment à la pièce majeure de Büchner, *La Mort de Danton*. Le xixe siècle est crucial pour l'historiographie révolutionnaire puisqu'il voit sa naissance, et que les romans historiques s'emparent très largement du sujet avec un plus grand succès, semble-t-

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

il, que le théâtre. Les échanges génériques autour de ce sujet fourniraient d'ailleurs une piste d'études sans doute fructueuses.

La Terreur vue de près, ou de plus loin : effets de perspective

Le recueil nous offre de belles découvertes, tout d'abord sur le théâtre thermidorien peu connu et sous l'angle paradoxal du rire satirique qui caractérise la période : Antoine de Baecque présente la figure d'Alphonse Martainville, rédacteur du *Journal des rieurs* et « figure pamphlétaire de l'anti-jacobinisme » (p. 49). Ce personnage associe de façon singulière une activité littéraire qui comprend de nombreux textes et comédies satiriques, avec une activité plus directement politique, notamment sa participation active au saccage des bustes de Marat qui avaient envahi de nombreux théâtres : il manie donc non seulement la plume, mais aussi la pioche et le bâton, témoignant du lien étroit entre théâtre et politique dans cette période de réaction. Son journal présente parodies et pastiches du style jacobin, notamment un « poème héroï-tragi-burlesqui-comique » intitulé *Bicêtre encombré ou les Jacobins furieux*, qui décrit une procession burlesque emmenant les militants du club des Jacobins jusqu'à Bicêtre, qui était à l'époque un asile d'aliénés. Il préconise sur le théâtre la farce, le vaudeville, la comédie satirique qui tournent en dérision non seulement les Jacobins, mais aussi la jeunesse dorée parisienne, les muscadins, ce qui provoque des chahuts épiques. Après cette figure d'un « rieur majeur du théâtre politique d'après la Terreur » (p. 58), l'historien Philippe Bourdin présente trois pièces de 1795 où les Jacobins sont assimilés à des brigands, dans une exploitation politique de la pièce de Schiller. Ici encore, le genre des pièces (opéra-vaudeville, comédie) tranche avec le sérieux des pièces patriotiques. La Terreur s'y trouve réduite à des stéréotypes, « à la destruction de l'ordre civil et religieux, à la ruine économique et intellectuelle, à la répression judiciaire et aux charrettes de condamnés » (p. 66). Seule la troisième pièce aura du succès : *L'intérieur des comités révolutionnaires ou les Aristides modernes* de Ducancel, sans doute en raison des nombreux emprunts à la réalité de l'époque qui pouvaient toucher le public ; emblème de la réaction thermidorienne, cette pièce présente une « réalité théâtralisée » qui fixe pour longtemps la légende noire de la Terreur et de Robespierre.

Les deux articles suivants sont fortement liés et complémentaires : ils s'attachent en effet au cycle de Romain Rolland intitulé *Théâtre de la révolution* et qui est composé de huit pièces. Marion Denizot s'intéresse à *Robespierre*, dernière pièce de ce cycle écrite en 1938. Cette pièce, tardive dans la vie de l'auteur (il a 72 ans) et qui n'a pas

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

été jouée de son vivant, décrit les trois derniers mois de la vie de Robespierre, entre la mort de Danton et la sienne. L'écart qui s'est creusé entre l'histoire représentée et le contexte introduit des nouveaux éléments esthétiques et politiques : la pièce témoigne d'une forte influence du cinéma et d'innovations audacieuses (dix-neuf décors différents, des scènes projetées sur un écran, une succession de tableaux épiques) ; elle s'ancre dans le climat politique dégradé de l'immédiat avant-guerre et doit se lire également dans l'optique d'une prise de distance de l'auteur avec le régime soviétique. Le tableau de la révolution est dès lors à double entente et peut renvoyer aux complots nazis ou aux purges staliniennes. La pièce est une réflexion sur la dictature (à laquelle s'oppose Robespierre au nom de la Loi) et sur l'Histoire et sa dimension tragique. La fin optimiste reste néanmoins fidèle à « l'humanisme romantique » de l'auteur.

La contribution de Pierre Frantz s'attache à trois drames du début du cycle du même auteur, écrits en 1898 et 1899, *Les Loups, Le Triomphe de la raison et Danton*,qui traitent tous trois de l'épisode de la Terreur, mais de façon différente puisque le premier drame est une fiction, tandis que les deux autres mettent en scène des personnages historiques. Pierre Frantz présente remarquablement le projet global de l'auteur et l'inscrit dans les contextes historiques qui l'éclairent : l'affaire Dreyfus, pour les premières pièces, le Front populaire pour les dernières. Contrairement à *Robespierre*, *Les Loups* ont été représentés (au Nouveau-Théâtre dirigé par Lugné-Poe) et ont provoqué un scandale ; à la suite de cette réception mouvementée, Romain Rolland a transposé l'histoire (initialement l'affaire Dreyfus) en 1793. Les deux autres pièces sont directement historiques, mais résonnent de l'histoire contemporaine en présentant une « confrontation entre la justice et la patrie, la justice et la raison d'état » (p. 90), sans pour autant que le message soit univoque.

La Terreur sur les théâtres : de la commémoration au théâtre expérimental

La deuxième partie du collectif confronte les représentations de la Terreur sur les théâtres officiels et non-officiels. Elle commence par l'examen de cinq pièces représentées à la Comédie-Française entre 1831 et 1931 (Agathe Sanjuan et Olivia Voisin). Liées aux circonstances politiques (les révolutions de 1830 et 1848) ainsi qu'à la commémoration du centenaire de la révolution, ces pièces cherchent aussi à s'imposer comme des drames ou des tragédies historiques à part entière. Elles se heurtent pourtant à de multiples difficultés, le « déficit de théâtralité du personnage de Robespierre » (p. 101), la tentation d'introduire des éléments de fiction pour

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

enrichir la psychologie des personnages, alors que par ailleurs elles témoignent d'un grand souci de vérité historique. Leur peu de succès, dû également à la relative médiocrité de cette production, témoigne d'une tension entre un sujet peu consensuel et le traitement académique imposé par la scène officielle, entre son aspect populaire et l'élitisme de ce théâtre. À première vue, la Révolution convient mieux à des formes de théâtre libres et de création collective comme le Théâtre du Soleil qui s'empare du sujet dans le cadre de sa réflexion sur les démocraties populaires et les utopies révolutionnaires. À la suite du spectacle *1789* qui avait eu un très grand succès, la troupe s'est attaquée à *1793* qui d'emblée pose difficulté, car la période est moins riche en événements déjà connus du public et des comédiens : l'idée de départ a été d'imaginer la vie quotidienne des sections révolutionnaires à partir de documents d'époque. Joëlle Garcia montre l'ambiguïté de sa réception : ce spectacle a divisé par son austérité et le risque de didactisme qui le guette. Expérimental, il n'était pas fait pour être figé et serait sans doute différent aujourd'hui.

Enfin Martial Poirson analyse le spectacle de Sylvain Creuzevault créé au Théâtre de la Colline en 2009 et intitulé *Notre Terreur.* La pièce retrace les mois entre la mort de Danton et celle de Robespierre (comme la pièce de Romain Rolland intitulée *Robespierre*) et veut réhabiliter ce dernier dans une perspective politique qui s'inscrit en résonance avec les événements contemporains. L'improvisation, la co-présence des acteurs et des spectateurs sur le plateau, le travail des comédiens sur l'affect propre à la Terreur visent à faire participer le public, à susciter une réflexion ; l'intrusion du comique est cependant ambivalent, de même que la réception très consensuelle pour un spectacle qui l'est aussi peu que possible. Le choix semble difficile entre des reconstitutions caricaturales et des traitements irrévérencieux de l'histoire qui ne le sont pas moins.

La Terreur vue de l'étranger

La troisième partie examine le répertoire étranger auquel appartient la pièce majeure sur la Terreur, *La Mort de Danton* de Georg Büchner (1835). Lisa Guez étudie les mises en scène françaises depuis celle de Jean Vilar en 1948, le contexte politique dans lequel elles apparaissent et les réactions vives qu'elles ont pu susciter dans la mesure où la pièce dépasse des enjeux purement historiques et renvoie aux réalités contemporaines. La pièce est l'objet d'un engouement marqué dans les années 2000 : cinq mises en scène se succèdent dont celle de Georges Lavaudant en 2002 à l'Odéon, dont la reprise en 2012 fait l'objet d'un entretien avec Martial Poirson ainsi qu'avec les acteurs qui incarnent les mêmes personnages à dix ans d'intervalle. La pièce de Peter Weiss, *La Persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de monsieur de Sade, abrégée en *Marat-Sade* (1964) et rendue célèbre par la mise en scène puis le film qu'en a tiré Peter Brook, fait l'objet d'une présentation précise de Sylvain Diaz. Située dans le prolongement de la pièce de Büchner par la présentation de la mort d'un des principaux acteurs de la Révolution et par le souci de précision documentaire, la pièce de Weiss innove par sa structure en abyme, le principe du théâtre dans le théâtre qui présente un double plan : une histoire enchâssée (l'assassinat de Marat par Charlotte Corday qui prend de ce fait une place majeure, ce qui notable car la Révolution est pour l'essentiel une affaire d'hommes), et une histoire enchâssante : la représentation de ce fait historique au sein de l'hospice de Charenton en 1808 sous la férule de Sade, dont on sait qu'il avait été chargé par le directeur de l'hospice, Coulmier, d'organiser des représentations dont les acteurs étaient certains pensionnaires, dont Sade lui-même, et des acteurs professionnels. On sait aussi que les pièces jouées dans ce cadre étaient des pièces du répertoire classique ou des pièces à la mode, des opéras-comiques, qui n'avaient rien de politique, et la pièce de Weiss est de ce point de vue tout à fait fictionnelle. La pièce glisse d'ailleurs du registre historique vers un débat philosophique entre les deux protagonistes que tout oppose, l'ami du peuple et le vieux marquis. L'article se clôt sur le fait que la pièce présente une réflexion sur la Révolution qui peut concerner le lecteur contemporain, sans plus approfondir ce point ni ce qui a pu amener Peter Weiss à ce sujet dans les années 60. À la lumière des autres articles, il semble qu'elle échappe un peu plus à l'actualisation que les autres pièces en raison de son double plan très prégnant (Marat/Sade) qui produit une double temporalité renvoyant essentiellement à l'histoire (la Révolution/l'Empire). Si on doit la rapporter à une actualité, c'est plutôt à celle des études sadiennes des années 60. Et ce qui intéresse le plus aujourd'hui est sans doute moins la représentation historique en elle-même que le cadre dans lequel la pièce est située et le débat philosophique suscité par la confrontation fictive de ces deux hommes. La situation de Sade pendant la Révolution a été complexe, voire ubuesque, puisqu'il était à la fois secrétaire de la section des Piques et inscrit sur la liste des émigrés, son château de La Coste a été d'ailleurs pillé. Sade a écrit lui-même une pièce en l'honneur du directeur de Charenton, *La Fête de l'amitié*, qui présente un dispositif complexe, un cadre (l'asile) et une pièce insérée allégorique jouée par les pensionnaires, à vocation thérapeutique, donc la même structure dramaturgique avec mise en abyme que la pièce de Peter Weiss : on peut se demander si ce dernier la connaissait.

Le recueil s'achève avec la présentation par Pascale Pellerin de la pièce de Kateb Yacine, *Le Bourgeois sans-culotte ou le spectre du parc Monceau* créée à Arras, ville natale de Robespierre en 1984. Centrée sur le personnage de Robespierre et sa réhabilitation, la pièce évoque en arrière-plan les événements liés à la guerre

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'Algérie. Ceci confirme l'importance dramaturgique de cet acteur majeur de la Révolution, et ses retentissements dans l'histoire contemporaine.

***

Derrière la diversité des sujets, bien souvent complémentaires, un fil rouge parcourt le recueil et lui donne son unité : la Terreur est l'objet d'approches variées mais toujours en partie actualisantes dans la mesure où elles témoignent d'une réinterprétation et d'une interrogation de l'événement historique en fonction des questions contemporaines de l'écriture. Une reconstitution dramatique purement historicisante semble à la fois vaine et probablement impossible.

Une autre piste apparaît parfois, qui aurait pu être suivie et approfondie : ces pièces de théâtre mettent en scène des personnages et des événements réels, mais comportent aussi une part de fiction, plus ou moins importante. Quelle est cette part de fiction et comment intervient-elle dans les pièces ? On peut se demander si l'on trouve, aux diverses époques concernées, une réflexion théorique sur le théâtre historique comparable à celle qu'a pu élaborer, par exemple, Walter Scott pour le roman historique. On sait que le roman historique reposait sur un certain nombre de principes, comme celui qui consiste à mettre les personnages réels à l'arrière plan, principe que ne suivent d'ailleurs pas forcément les romanciers, tel Hugo faisant dialoguer longuement les personnages historiques dans *93.* La mise au premier plan des personnages historiques dans des pièces comme *La Mort de Danton* ou *Robespierre* soulève toutes sortes de questions concernant la limite entre histoire et fiction, et par exemple : quelles paroles peut-on prêter aux personnages historiques, quelle allure physique, quelle gestuelle, ou encore quelle intériorité, quelle vie psychique peut-on leur attribuer ? Ce qui intéresse aussi bien le plan de la poétique théâtrale que celui des pratiques scéniques.

Une autre piste qui n'est ici qu'ébauchée et pourrait avoir des prolongements serait celle de la Terreur au cinéma[1], en parallèle ou en comparaison avec la Terreur en scène. Les deux se touchent autour du *Marat/Sade* de Weiss mis en scène puis filmé par Peter Brook. La filmographie sur la Révolution est importante, l'est-elle autant sur la Terreur précisément ? Y observe-t-on la même présence obsédante de Robespierre ? Et des enjeux politiques comparables ? Quels ont été les partis-pris esthétiques et techniques des cinéastes pour montrer la Terreur ? La remarque de Georges Lavaudant sur les reconstitutions historiques au cinéma et les films en costume qui sont toujours « un drame » (p. 172) ne peut que susciter des réactions

[1] Martial Poirson s'est intéressé à la représentation cinématographique des Lumières, voir *L'Écran des Lumières*, Oxford, *SVEC*, 2009 :07 et *Filmer le XVIIIe siècle*, Paris, Desjonquères, 2009.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

et prête évidemment à discussion : il suffit de penser, entre autres et après tant de chefs d'œuvre, au film remarquable d'Éric Rohmer, *L'Anglaise et le Duc*.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- La Terreur vue de près, ou de plus loin : effets de perspective
- La Terreur sur les théâtres : de la commémoration au théâtre expérimental
- La Terreur vue de l'étranger

AUTEUR

Catherine Ramond
Voir ses autres contributions

Courriel : catherine.ramond@wanadoo.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.